

**JACQUES DOILLON**

# Le Petit Criminel



## L'AVANT FILM

<b>L'affiche</b>	<b>1</b>
Un titre, pas un nom !	
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b>	<b>2</b>
La spirale du désir et de l'aversion	
<b>Acteurs</b>	<b>5</b>

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b>	<b>6</b>
La Loi, ça pourrait être...	
<b>Personnages</b>	<b>8</b>
« Parce que c'est vrai ! »	
<b>Mise en scène &amp; Signification</b>	<b>10</b>
Déplacements	
<b>Analyse d'une séquence</b>	<b>14</b>
Deux visages nus	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>16</b>

## AUTOUR DU FILM

<b>Changer de nom</b>	<b>17</b>
<b>Les « nouvelles » familles</b>	<b>18</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

**Édité par le :** Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

**Conception graphique :** Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

**Impression :** I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

**Direction de la publication :** Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2011

# SYNOPSIS

Marc, 14 ans, vit avec sa mère, alcoolique et dépressive, dans un immeuble de la banlieue de Sète. Celle-ci le questionne à propos d'un revolver trouvé dans une armoire, sans doute laissé par son beau-père. Un appel téléphonique lui apprend l'existence d'une sœur que sa mère lui avait dit être morte... Mais celle-ci refuse de répondre à ses questions. Muni de l'arme et du numéro de téléphone de la sœur, Marc part, braque une parfumerie pour extorquer 500 francs. Un policier auquel il a eu affaire autrefois est intrigué par son comportement : Marc le menace de son arme et le menotte au volant de son 4x4... Dans le feu de l'action, il tire sur le déflecteur... Le policier, Gérard, obtient l'adresse de la sœur à Montpellier, l'autorisation de ses chefs de sortir de son secteur et négocie un « arrangement » avec Marc : une fois la sœur retrouvée, l'adolescent acceptera de l'accompagner au commissariat...

La rencontre avec Nathalie est d'abord difficile, puis une solide relation affective naît entre le frère et la sœur. Sur le chemin du retour, Gérard tente de faire comprendre au « petit criminel » la nécessité d'accepter une loi sociale dont il est le représentant tout en se sentant, par son itinéraire et ses origines sociales, proche de lui. Nathalie essaie de négocier avec le policier une version des faits qui atténuerait la culpabilité de son frère. Marc exige maintenant, avant le commissariat, de rendre l'argent volé. Ce qu'il fait après que Gérard a accepté, mais il s'enfuit ensuite : il veut porter le nom de son vrai père, qui est aussi celui de Nathalie, et le fait écrire sur sa carte d'identité par un copain plus habile. Sa sœur le ramène chez Gérard qui accepte, après discussion, de les héberger pour la nuit. L'espace de quelques heures, une cellule familiale précaire se reconstitue avec les trois protagonistes. La tentative de Marc d'être réintégré au collège sous son nouveau nom échoue. Il accepte, comme il l'a promis, de se rendre au commissariat où le suit Gérard tandis que des policiers le prennent en charge...

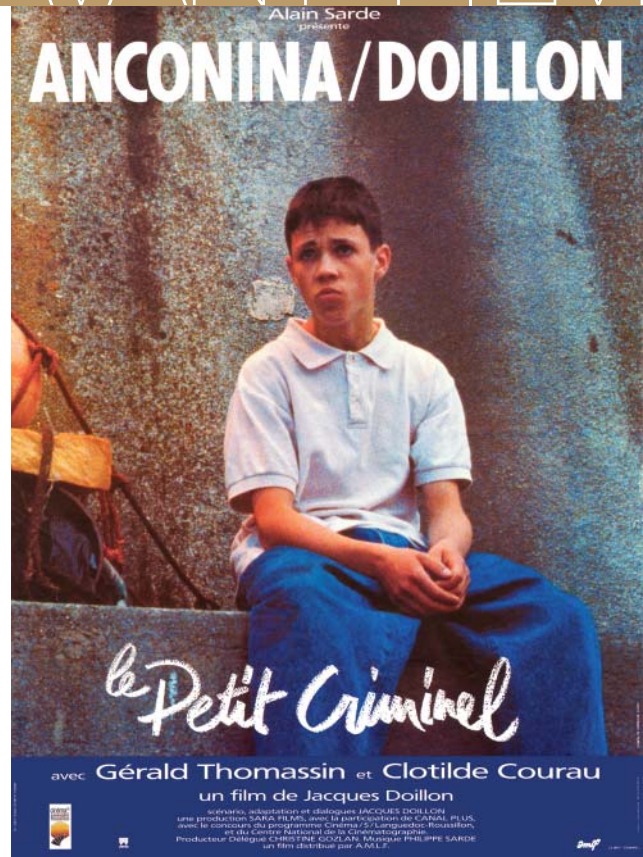
## L'AFFICHE

## Un titre, pas un nom !

Tout est centré sur le jeune garçon, dont le polo blanc attire le regard sur un fond granuleux uni, indéfinissable. Ce n'est pas le décor qui attire, mais l'attitude du garçon. Assis, le regard dans le vide, une moue exprimant le mécontentement ou la mauvaise humeur plus que le dédain. L'adolescent, plutôt maigre, le visage creusé, est mal à l'aise. Son jean trop large peut relever d'une mode, mais le polo, aux manches trop évasées, s'affaisse sur des épaules tombantes : le corps flotte dans des vêtements non ajustés.

Que fait-il là ? La position assise, les mains posées entre les cuisses évoquent le repos, pourtant le dos n'est pas adossé à la roche ou au béton. Le garçon est en attente, comme après un choc, indécis encore, le corps en repos, mais pas l'esprit. Il cherche, guette quelque chose, quelqu'un peut-être, au loin... À coup sûr, il va agir, et sans doute brusquement.

Qui est-il ? Les trois mots qui s'inscrivent sur le bleu du jean et servent de titre au film semblent le désigner. Le choix de la typographie, manuscrite, irrégulière, majuscules et minuscules hasardeuses, comme une mention ajoutée à la main sur une photo pour rappeler qui elle représente. C'est donc « le Petit Criminel », avec ce que ce rapprochement a d'ambigu : peut-on être si *petit*, si jeune, et *criminel* ? La blancheur des lettres renvoie d'ailleurs au blanc du polo, classique symbole de pureté. Mais si le criminel – celui-ci et non un petit criminel quelconque – est « petit », n'est-ce pas parce que son ou ses crimes le sont, un être si jeune ne pouvant être un assassin ou un braqueur ? Au-dessus, en capitales droites et régulières, deux noms se partagent le haut de l'affiche : « Anconina/Doillon ». Ils sont assez connus de leurs publics respectifs pour ne pas être confondus avec cet adolescent. Une barre entre les deux assure l'interchangeabilité, l'égalité des noms de l'auteur et de l'acteur. Mais si l'acteur, justement, est si important, pourquoi le garçon au centre de l'affiche n'a-t-il pas droit à son nom ? Ou



est-ce le sien, en bas de l'affiche, hors de l'image, en petits caractères, à égalité avec une autre inconnue (du moins à l'époque) qui, elle, n'a pas droit à l'image ? Gérard Thomassin ? Pour nous, il reste « le Petit criminel », un titre, pas un nom ! Nommer, écrire un nom, son nom, sur un document sera-t-il une des questions du film ?

Un objet que l'on identifie tardivement comme une bouée de signalisation fait pendant au personnage, à gauche, du côté où se porte son regard. Baignée de rouge orangé qui donne vie et lumière à la tonalité terne de la composition. Coupé par le bord gauche de l'affiche, l'objet provoque un déséquilibre, suggérant un départ possible, imminent. La bouée suggère à la fois le flottement de son esprit et un sauvetage possible. Nous sommes sur le quai d'un port, suggérant un voyage, un ailleurs, une autre vie, que scrute le regard du « Petit criminel » et dont il rêve peut-être...

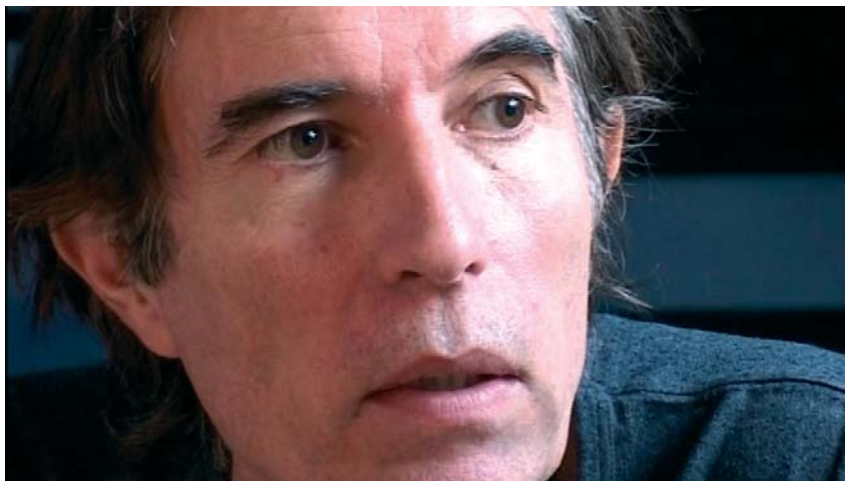
## PISTES DE TRAVAIL

- Avant vision du film : interpréter le lieu où se trouve le personnage, le décor, les objets qui l'entourent, son attitude, son visage, son regard... Quelle idée cela donne-t-il du film ?
- Étudier les éléments typographiques : choix des caractères pour les noms d'Anconina et Doillon, le titre, le nom des jeunes acteurs.
- Quel sentiment chacun retire-t-il de cette image, quelle idée du film ?



# RÉALISATEUR GENÈSE

## La spirale du désir et de l'aversion



Jacques Doillon, 2004



*La Passion de Jeanne d'Arc*



*Un condamné à mort s'est échappé*

Le nom de Jacques Doillon, malgré quelques courts métrages, apparaît publiquement à côté de ceux de Gédé et de l'équipe de Charlie Hebdo, comme de ceux de Jean Rouch et Alain Resnais, au générique pléthorique – « collectif » oblige – de *L'An 01*. Nous sommes en 1972-73, quatre ans après Mai 68. Si certains poursuivent la révolution par les moyens du cinéma (Costa-Gavras, Boisset, Godard, Karmitz, les collectifs comme Iskra-Slon), le film de Gédé et Doillon se situe plutôt dans un courant utopiste illustré alors par *Saint-Michel avait un coq* (les Taviani), *La Cité du soleil* (Gianni Amelio), *Solaris* (Tarkovski), *La Conquête de la planète des singes* (J. Lee Thompson) ou *La Vallée* (B. Schroeder)... *L'An 01* (BD et film) imagine qu'un beau jour « on arrête tout »... « L'imagination au pouvoir ! », proclamait un slogan de Mai... Ce n'est pas toujours le cas du film ni de ses personnages, mais le film reflète son époque comme la multiplicité des petits rôles, parfois encore inconnus : Depardieu, Coluche, Miou-Miou, Jugnot, Clavier, Lhermitte...

Jacques Doillon, né le 15 mars 1944, d'une famille modeste (père comptable, mère standardiste), passe une grande partie de son enfance dans un deux pièces cuisine du 20<sup>ème</sup> arrondissement adossé à un cinéma (l'actuel MK2 Gambetta). Dans les salles du quartier, il se passionne pour Gary Cooper. Durant ses études secondaires au lycée Voltaire, il a accès à des séances organisées par Henri Agel pour ceux qui préparent le concours d'entrée à la prestigieuse école de cinéma, l'Idhec. Il y est marqué par les films de Mizoguchi, Fellini, Dreyer (*La Passion de Jeanne d'Arc*), Bresson (*Un condamné à mort s'est échappé*)... Pour fuir les assurances et autres petits boulots, le jeune Doillon choisit un stage dans un laboratoire cinématographique et devient assistant monteur, avant de réaliser des courts métrages de commande.

Sur *L'An 01*, Doillon s'est mis totalement au service de Gédé, mais un thème annonce l'œuvre à venir : la recherche d'une nouvelle manière d'envisager et de vivre les rapports humains et les blocages et déchirements qu'entraîne ce désir de changement. Le succès de *L'An 01*, surtout eu égard à son très faible coût, permet à Doillon de réaliser son vrai premier film personnel, *Les Doigts dans la tête* (1974). Pour protester contre son patron, Chris, apprenti boulanger, se met en grève et s'enferme chez lui, rejoint par sa petite amie Rosette, un copain mécanicien Léon et une Suédoise, Liv. La critique met l'accent sur l'aspect social : « Un jeune employé bar-



Madeleine Desdevises dans *La Drôlesse*



Stéphanie Touly dans *Petits frères*

ricadé contre les injustices de son patron ». Aspects qui se retrouveront dans quelques films ultérieurs, *Le Petit Criminel*, *Le Jeune Werther*, *Petits frères*, *Raja*, voire *La Drôlesse*...

### « Une histoire de coincés »

Mais l'essentiel des *Doigts dans la tête* se situe dans un huis clos parfois étouffant, parfois rigolard, parfois cruel. Doillon scrute des adolescents qui abordent l'âge adulte, le monde du travail comme les sentiments, avec une angoisse camouflée de légèreté, voire de dérision. Pris par leurs désirs de liberté sentimentale et sexuelle, attisée par la présence lumineuse de Liv, une Suédoise « libérée » de passage, les personnages en éprouvent les limites, les obstacles, les contradictions : « J'ai voulu raconter une histoire de coincés. Le film est moins la situation que les rapports des mecs entre eux. »<sup>1</sup>

La critique admire la justesse et la spontanéité apparente des acteurs et assimile Doillon à ce que l'hebdomadaire *Télérama*, en recherche d'une « nouvelle Nouvelle Vague », a baptisé le « nouveau naturel », dont le chef de file serait le Pascal Thomas des *Zozos* ou de *Pleure pas la bouche pleine*...

La méthode de travail de Doillon avec les acteurs passe volontiers pour de l'improvisation dans la lignée de Jacques Rozier (*Adieu Philippine*, *Du côté d'Orouet*). Or Doillon ne vise nullement à un néo-naturalisme, fût-il « mode », et ne répugne pas à la sophistication, voire à la théâtralité. Dans un article visionnaire, François Truffaut accueillait le film en le rapprochant du Renoir de *Toni* : « Le sentiment et le social s'y imbriquent aussi harmonieusement. » Il appréciait que le film, « manifestement conçu pour filmer des morceaux de vie réelle, soit vraiment *mis en scène* et tourne le dos aux techniques du reportage. » Lui aussi se déclarait piégé par « le jeu des acteurs, tranquille et feutré, si juste » qu'il ne peut s'empêcher de mener sa petite enquête après la projection : « Dialogue écrit ou improvisé ? »

Miraculeusement, cette vérité se retrouve chez les jeunes acteurs de l'adaptation du roman à succès de Joseph Joffo, *Un sac de billes*, au budget plus que confortable. Le film est un succès, mais Doillon ne renouvellera pas l'expérience d'un scénario qu'il n'a pas conçu et d'un film où reconstitution historique (l'Occupation), décors et figurants éloignent des personnages. Il opte pour un cinéma « personnel », ce qui ne veut pas dire autobiographique, souvent intimiste, avec ses contraintes : faible, voire très faible budget (parfois autoproduction), acteurs et décors raréfiés. Il sera un « auteur », libre, comme le cinéaste qu'il admire sans doute le plus, Ingmar Bergman.

*La Femme qui pleure* inaugure une série de treize films et téléfilms précédant *Le Petit Criminel*, fondés sur les sentiments de deux, trois, voire quatre personnages en crise. La jalousie est souvent au centre des intrigues, avec ce qu'elle implique de

contradictions, de violence, de cruauté et d'une volonté de souffrance. Dans un couple, particulièrement en état de crise, il y a toujours un troisième, même absent. Ainsi le mari mort dans *La Vengeance d'une femme*. Cet « objet », qui a accaparé le désir du ou de la partenaire, est paré d'une puissance inatteignable, même s'il est haï. Et l'on voudrait s'approprier cette passion qu'il suscite chez le partenaire, même (et surtout ?) si elle fait souffrir. On reconnaît, adaptées à la personnalité de Doillon, les analyses du « désir mimétique » selon René Girard<sup>2</sup>. Les pages qu'il consacre à Dostoïevski, et en particulier à *L'Eternel mari*, dont *La Vengeance d'une femme* est l'adaptation avouée et détournée, sont éclairantes.

### Jusqu'au bout d'eux-mêmes

Ces sentiments complexes fondent la dramaturgie du cinéma de Doillon, faite d'élan violents et de retraits tout aussi brutaux, de volontés obstinées brisées par des volte-face soudaines. On se jette en avant, on revient au point de départ pour un autre aller-retour, enfermé dans une spirale du désir et de l'aversion. Les personnages de Doillon vont jusqu'au bout d'eux-mêmes, de leurs désirs, de leur souffrance, jusqu'aux coups, physiquement ou moralement, jusqu'à la mort parfois. Le corps, la voix, l'acteur, l'être humain sont la matière de ce cinéma. Pour cela, Doillon préfère des acteurs inconnus (Claude Hébert et Madeleine Desdevises dans *La Drôlesse* ; Victoire Thivisol dans *Ponette* ; les débutants du *Jeune Werther*, de *Petits Frères*...), dont le jeu ne reposera pas sur des réflexes acquis, malgré Michel Piccoli (*La Fille prodigue*, *La Puritaine*), Sami Frey (*La Vie de famille*), Isabelle Huppert (*La Vengeance d'une femme*), Pascal Greggory (*Raja*, *Le Mariage à trois*), Lambert Wilson (*Trop (peu) d'amour*)... Le jeu (dans tous les sens du terme) consiste à pousser l'acteur le plus loin possible dans la création du personnage, jusqu'à l'instant où craque le vernis de la pause sociale pour laisser apparaître la vérité qui est à la fois celle de l'acteur, du personnage, du film. C'est (comme dans les films de Maurice Pialat) un cinéma de scènes : de théâtre, de ménage, d'amour(eux)... Le risque, c'est l'hystérie, souvent reprochée au cinéma de Doillon (à propos de *La Pirate*, entre autres). Le plan-séquence et le gros plan sont logiquement les figures majeures de ce cinéma, mais là aussi se profile parfois le risque d'une certaine sophistication dans les mouvements de caméra, où les déplacements des personnages paraissent gratuits ou des plans récurrents ou deux ou trois visages rassemblés dans le cadre regardent systématiquement vers des horizons différents (*Carrément à l'Ouest*). Mais le risque est aussi la caractéristique de Jacques Doillon qu'Alain Bergala qualifie fort justement de « cinéaste aux mains nues ».

## Genèse de *Petit Criminel*

« Je fais des films sur des points d'incompréhension, sur des points d'interrogation. Des situations que je comprends mal, que je ne m'explique pas. Alors je prends ma lampe de poche et je vais essayer d'y voir un peu plus clair. »<sup>4</sup> Comme pour *La Drôlesse*, Doillon est parti d'un fait divers qu'il a trouvé dans un livre d'une psychiatre américaine : « J'ai gardé le souvenir d'une anecdote au cours de laquelle un adolescent avait braqué un policier. Je ne me souviens plus pourquoi, ni ce qui s'est passé avant et après. Mais la demi-heure que ces deux êtres ont passée dans une voiture m'intriguait. » Pour éclairer cette situation exceptionnelle, Doillon écrit seul le scénario, sans son complice depuis *La Vie de famille*, Jean-François Goyet. Pour la rendre crédible, il s'attache à cerner avec précision la situation sociale de tous ses personnages, Marc, sa mère et sa sœur, mais aussi le policier, mais ce n'est nullement pour proposer une approche socio-politique : « Ma démarche n'est pas de prendre un fait divers prétexte, de l'expliquer ou de juger – je ne suis pas avocat comme Cayatte –, elle n'est pas de démontrer mais de montrer comment, en l'occurrence, fonctionne un garçon de banlieue dont l'avenir n'est pas vraiment souriant. »<sup>5</sup>

La situation choisie devient d'autant plus exceptionnelle que Doillon prolonge la demi-heure du fait divers sur environ une journée et demie. Pour que la situation soit crédible sur une heure trente de film, il fallait une certaine authenticité. Elle est donnée par les décors : l'habitation de Marc et sa mère, les immeubles et le parking à Montpellier... Mais le réalisateur réduit au minimum vital ce qui concerne le comportement professionnel de Gérard et ce qui pourrait se passer s'il appelait sa hiérarchie<sup>6</sup>. Sur le plan social, Gérard Thomassin, Richard Anconina et Doillon ont, dit-il<sup>7</sup>, « avec des variantes, un peu tous la même origine. » Pour interpréter Marc, Doillon a lancé un casting auprès de tous les foyers de la DASS de la région parisienne. Dans la vie, Gérard Thomassin correspondait parfaitement à ce qu'il cherchait, mais une fois devant la caméra, il se révélait incapable de jouer. Pourtant Doillon est resté fidèle à sa conviction de départ. Le choix, en face de lui, de Richard Anconina fut capital. Malgré sa notoriété, « une des qualités de Richard, c'est qu'il pourrait être anonyme », explique-t-il. Gérard n'avait vu aucun film de Doillon, mais connaissait ceux d'Anconina et celui-ci l'impressionnait. D'un côté, il fallait que l'adolescent oublie le héros de cinéma, de l'autre, que l'acteur chevronné (et toute l'équipe) se mette au diapason de celui qui n'est pas encore vraiment un acteur. « J'ai joué, aime à rappeler Anconina, avec "L'Homme de Rio" (Belmondo), et avec un comédien pareil, tu prends de l'assurance. Mais face à ce gosse qui arrive de nulle part, tu comprends qu'il faut te remettre à la disposition d'un état pur. Il faut que tout le monde, dès le premier jour, soit raccord avec le naturel de l'enfant, sa force brute et simple. » Cette familiarisation entre les acteurs et l'équipe est facilitée par l'équipe réduite dont s'entoure Doillon. Le tournage dans l'ordre chronologique des séquences permet aussi à l'acteur de découvrir, comprendre et construire son personnage progressivement. Si les répétitions sont importantes, Doillon préfère le tournage proprement dit, avec un très grand nombre de prises pour approcher progressivement de ce qu'il veut, du moment où l'acteur se livre. Mais ici, il a fallu « entraîner » un peu Gérard Thomassin, « pour qu'il perde sa peur et puisse bouger tout en parlant ».

Le côté *road movie* du *Petit Criminel* correspond aux méthodes de travail de Doillon : l'équipe suit littéralement le déplacement des personnages et de l'action. Mais d'habitude, cette action est confinée dans un espace réduit, parfois les quatre

murs d'une chambre. Ici, l'espace principal est celui du 4x4, en mouvement, à la fois décor et « studio du film », selon l'expression de William Lubtchansky, le chef opérateur<sup>8</sup>. Il fallait pouvoir travailler près des acteurs, avec un maximum de souplesse, en variant les angles, ce que ne permet pas la classique voiture-travelling. « Comme c'était une voiture assez costaud, une Range Rover, précise Lubtchansky, on avait fait souder sous la voiture des tubes pour que l'on puisse mettre des planches autour de la voiture. On avait la possibilité de placer la caméra disons à 70 cm de la carrosserie à n'importe quel endroit. [...] » Certes, il fallait lutter contre les reflets de l'équipe et de la caméra en s'entourant d'un velours noir étouffant et absorbant une partie de la lumière de l'habitacle qu'il fallait donc rééclairer. Anconina devait conduire ce véhicule encombrant en tenant compte de la circulation (certes sélectionnée) et de l'équipe technique embarquée, tout en incarnant son personnage dialoguant ou échangeant des regards avec les autres acteurs...

Le tournage a duré sept semaines. Le montage a lieu à Billancourt pendant le tournage. Doillon visionne de longues séquences montées (20' puis une heure, etc.). « Ça lui permet d'orchestrer l'intensité avec encore plus d'exigence, précise Nathalie Huber<sup>9</sup>, et ça correspond à la progression qu'il a écrite, sachant que Gérard Thomassin serait aussi de plus en plus fort, c'est-à-dire audacieux dans la prise de risque comme acteur, car de plus en plus en confiance avec Jacques. »

1) *Cinéma* 75, n°194, janvier 1975.

2) Dans *Mensonge romantique, vérité romanesque* en particulier (Cf. Bibliographie, p. 20.)

3) Cinémathèque française, rétrospective Doillon, 2006

(<http://www.seances.org/html/cycle.asp?id=392>).

4) Entretien avec Alain Philippon, in Jacques Doillon, *La Vengeance d'une femme, scénario et entretiens* (Cf. Biblio., p. 20).

5) Propos recueillis par Jean-Luc Macia, *La Croix*, 21 décembre 1990.

6) Voir p. 20b, « Marc devant le juge ».

7) Entretien avec J. Doillon et R. Anconina, par Thierry Jousse et Frédéric Strauss, *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.

8) Voir les propos de William Lubtchansky dans les bonus du DVD du film (Cf. Biblio-vidéographie, p. 20).

9) Assistante de la monteuse du film, Catherine Quesemant, in *Le Petit Criminel*, Chloé Mary éd., L'École des loisirs (Cf. Biblio. p. 20).



Tournage de *Petits frères*





Gérald Thomassin : *Contre l'oubli*



Gérald Thomassin et Clémentine Beaugrand : *Le Premier Venu*



Clotilde Courau et Vanessa Paradis : *Élisa*



Clotilde Courau et Stefano Accorsi : *Tous les soleils*



Richard Anconina : *Tchao Pantin* (C. Berri)



Richard Anconina : *Police* (M. Pialat)

# Acteurs

## Gérald Thomassin (Marc)

Gérald Thomassin est né le 8 septembre 1974 à Pantin (95). « L'histoire du film, c'est moi », affirme-t-il après le tournage à Frédéric Sabouraud (*Cahiers du cinéma*, n° 438). Jusqu'à quel point ? Il est venu à la suite d'un casting lancé par Doillon dans les foyers de la DASS de la région parisienne, accompagnant un ami. Deux mois plus tard, il était pris. Peu après, Doillon le reprend pour le court métrage (3') qu'il réalise dans le film *Contre l'oubli* (trente cas d'appel d'Amnesty International, 1991). Il apparaît plus tard dans des séries comme *Ferbac*, avec Jean-Claude Brialy (1994), ou le premier épisode de *P.J. (Racket*, 1997) ou des rôles peu marquants : *Un arbre dans la tête* (1997) et *Nationale 7* (2000) de Jean-Pierre Sinapi, *L'Annonce faite à Marius* de Harmel Sbraire (1998), *Louise (Take 2)* de Siegfried (1998), *Une affaire privée* de Guillaume Nicloux (2002) ou *Jacquou le Croquant* de Laurent Boutonnat (2007)... Il faut mettre à part le téléfilm de Jean-Patrick Lebel, *Calino Maneige* (1996), et surtout le rôle du SDF Momo, gouaillieur et charismatique, dans *Paria* de Nicolas Klotz (2000). « Gérald est non seulement l'un des acteurs les plus amicaux et disponibles que je connaisse, dit alors Nicolas Klotz au *Monde*, mais c'est aussi l'un des plus grands du cinéma français, qui ne l'utilise pas assez. Ce qu'on a immédiatement avec lui et qui est très rare, c'est le côté documentaire, authentique, et le côté fiction, sensibilité. Il me fait l'effet d'un gaz rare, qui

s'exprime bien à une certaine altitude, et qui peut brusquement exploser si on redescend. C'est la même chose sur la distance du tournage : il commence très fort, puis se dissout à mesure que la famille du film s'éparpille... »

Jacques Doillon lui a donné, dans *Le Premier Venu* en 2008, le rôle de Costa, qui pourrait être le Marc du *Petit Criminel* vingt ans plus tard : « Gérald est un immense acteur qui ne le sait pas du tout. Qui est, heureusement, dans le doute permanent. Il se dit cramé pour le cinéma, incapable, ne faisant pas le poids, etc. Il est dans un rapport masochiste au cinéma. Et de temps en temps on voit qu'il se sent bien dans une prise, mais pas plus que ça. Il ne se rend pas compte de ce qu'il trouve. » (*Cahiers du cinéma*, n°633, avril 2008).

## Clotilde Courau (Nathalie)

Clotilde Courau n'est pas originaire du même milieu que Gérald Thomassin, Richard Anconina ou Jacques Doillon. Née le 3 avril 1979 à Levallois-Perret, d'un père ingénieur et d'une mère institutrice, elle est aujourd'hui Altesse royale, princesse de Savoie, de Venise et de Piémont, depuis son mariage à la basilique Sainte-Marie-des-Anges-et-des-Martyrs à Rome en 2003 avec le prince Emanuele Filiberto di Savoia. Elle a beaucoup voyagé dans son enfance pour suivre sa famille, de l'Égypte au Bénin, avec ses trois sœurs. À 16 ans, elle choisit d'étudier le théâtre (conservatoires, cours Simon, Florent, École de la Rue Blanche,

Blanche Salant, Paul Weaver...), débute dans la troupe de Francis Huster. Elle n'a jamais abandonné le théâtre, mais se produit aussi au Crazy Horse ou dans la présentation de la collection du couturier Jean-Paul Gaultier (2009). *Le Petit Criminel* est son premier rôle au cinéma, après avoir participé à une mini série, *Civilisations (Sacrifice)* en 1988. On l'a vue dans un certain nombre de téléfilms, récemment dans *Chambre II* dans la collection « Chez Maupassant » (2008). « C'est une rebelle, écrit Franck Garbarz (*Positif*, n° 435, mai 1997). Dans les trois films les plus intéressants de sa filmographie – *Fred, L'Appât* [B. Tavernier, 1995] et *Le Petit Criminel* –, elle incarne l'insatisfaction de la jeunesse face à une société qui voudrait lui assigner un rôle qu'elle se refuse à jouer. S'interposant souvent entre ceux qu'elle aime et la police, c'est la "mère Courage" de la jeune génération qui vient réclamer justice. Avec *Fred* (J.-P. Jolivet, 1996), elle étend encore son registre : émouvante ou agaçante, sa "drôle de frimousse" lui permet d'exprimer une très large gamme émotionnelle. » On l'a vue également, dans des rôles souvent secondaires, dans des films tels que *Élisa* de Jean Becker (Prix Suzanne-Bianchetti 1995 de la jeune actrice la plus prometteuse), *Le Poulpe* (G. Nicloux, 1998), récemment *Tous les soleils* (Ph. Claudel, 2011). Elle a reçu le Prix Romy-Schneider du meilleur espoir féminin du cinéma français et francophone.

1) Pour Richard Anconina, Cf. Infos p. 20



## ANALYSE DU SCÉNARIO

### La Loi, ça pourrait être...

*Le Petit Criminel* n'est pas dénué de suspense au sens classique du terme. Comment Marc s'en sortira-t-il ? Nathalie convaincra-t-elle Gérard de mentir pour « *arranger un peu le coup* » ? Gérard convaincra-t-il Marc de se rendre au commissariat avant d'aggraver son cas ? Quelles traces cette aventure laissera-t-elle chez Marc ? Tiendra-t-il sa promesse jusqu'au bout ? Et surtout, de bout en bout, sous-jacent, la police va-t-elle intervenir ? Et cela d'autant plus que la diégèse s'inscrit dans une durée très limitée, entre 36 et 48 heures. Ce n'est pourtant pas grâce à une succession de réponses à ces questions que le film avance.

#### Va-et-vient

Ce qui mobilise l'attention, c'est une succession de mouvements et de retraits qui s'annulent, donnant le sentiment à la fois d'un mouvement constant et rapide et de piétinement. Chaque fois qu'un problème paraît trouver une solution, un acte, un geste, une parole, de Marc, de Nathalie, puis de Gérard, remet tout en question, créant chez le spectateur à la fois une frustration et le désir d'aller plus loin, vers une autre solution, aussi fragile soit-elle. Chaque scène semble reprendre le même thème avec des variations.

À l'image de ce va-et-vient, la structure du *Petit Criminel* repose sur un aller et retour Sète-Montpellier-Sète en cinq mouvements. Le premier (séquences 1 à 6) et le dernier (31 à 49) se situent à Sète. Le second (7 à 14) et le quatrième (21 à 30) décrivent l'aller et le retour. Au centre, le troisième (15 à 20), sur le parking de Montpellier, est à la fois un climax et une plaque tournante dramatique.

Le **premier mouvement** (1/6) est à la fois une *exposition* classique (présentation de Marc et sa mère dans leur milieu), et une double *accroche* qui suggère des conflits possibles : présence d'un revolver dans la maison (1), coup de téléphone de la sœur supposée morte (4). Deux mystères ouvrant la voie à deux intrigues possibles, mais le véritable *élément déclencheur* tient au silence têtue de la mère (4, 5)... Dès la séquence 6, lorsque Marc s'assied dans l'escalier, l'arme volée à la main, s'annonce la seconde partie : Marc est sorti de chez lui, amorçant sa cavale.

En séquence 7 débute le **second mouvement**, lorsque Marc se lève sur le quai, pour braquer ensuite la bijouterie. Revolver, sœur, hold-up déterminent ensuite son comportement devant Gérard (8). Le trajet jusqu'à Montpellier, avec ses alternances, menottes/pas menottes, hostilité/confidences, permet de comprendre à la fois le mobile initial de Marc (voir sa sœur<sup>1</sup>) et le mécanisme policier : accepter le chantage de l'adolescent en échange de l'engagement de se rendre au commissariat.

Le **troisième mouvement**, sur le parking de Montpellier (15/20), constitue un climax et une relance de la dramaturgie. On touche au but du mouvement précédent : Marc rencontre sa sœur. Mais elle ne veut pas le voir (17). Gérard doit tenter de les réconcilier (18-19), puis Nathalie de rapprocher les points de vue de Marc et Gérard. S'ensuit une situation reprenant celle du second mouvement (Gérard de nouveau otage), mais inversé : otage de Nathalie !







Le trajet Sète-Montpellier était dominé par le plan à court terme de Marc : aller chez sa sœur. Le trajet retour (4<sup>ème</sup> mouvement, 21/30) répond à trois projets : pour Gérard, amener Marc au commissariat, pour Nathalie, convaincre Gérard d'« *arranger le coup* », pour Marc (pas encore formulé), récupérer le nom de son père pour réintégrer le collège... Dans le 5<sup>ème</sup> mouvement (31/49), le frère et la sœur échouent. Et c'est moins Gérard qui réussit que la réalité sociale. Le film se conclut (49) sur une image qui échappe à cette réalité... Rien n'est vraiment résolu.

### Secret de famille contre polar

Il n'a échappé à personne qu'en cours de route une intrigue s'est substituée à une autre. L'exposition, nous l'avons vu, suggère le développement d'une *première intrigue*, d'ordre social et policier. Le revolver du beau-père ouvre sur la possibilité d'un polar du type adolescence-délinquance-banlieue. Pourquoi ce mystérieux inconnu a-t-il une arme ? Cela a-t-il un lien avec la réapparition de la sœur supposée morte ? Le hold-up de la parfumerie, la rencontre du policier, l'enlèvement, le tir sur le déflecteur, la complicité de Nathalie à partir de Montpellier... Tout peut laisser supposer une fin tragique...

Mais pour un polar, l'intrigue, même « *petitement* », criminelle, ne tient pas la route. Sauf dans quelques propos de Gérard et à la toute fin, la police laisse planer une menace constante, mais reste curieusement invisible. C'est l'autre fil conducteur qui se révèle progressivement pertinent : le revolver, avec ses connotations sexuelles, qui appartient précisément au *beau-père*, puis la réapparition de la *sœur*. La *seconde intrigue* relève du *drame familial* (secret de famille) et psychologique dont Nathalie ne sera que le premier relais. La question restera : la Loi s'imposera-t-elle ? Mais il y a la Loi que représente Gérard et celle que revendique Marc : « *La loi, ça pourrait être que les frères et les sœurs ils se connaissent.* » C'est cette loi-là qui fait agir Marc et qui porte le film après les discussions du parking, marquées par la collusion entre le frère et la sœur, quand celle-ci se substitue, par nécessité, à Marc pour menotter Gérard. Symboliquement, Marc veut pouvoir porter son nom, le « *nom-du-père* ». Dans la réalité concrète, pour l'adolescent, c'est essentiellement le nom de sa sœur.

Le piétinement dramatique qui marque le troisième mouvement (parking), avec le jeu de volte-face des personnages, est

la conséquence directe de cette double intrigue. La logique psychologique et sentimentale (liens affectifs entre les trois) de la seconde perturbe l'évolution dramatique de la première : le mensonge de sa mère et le soupçon du professeur quant à l'authenticité d'un devoir, la stratégie instinctive pour reconstituer une famille de bric et de broc, fait passer Marc de la petite délinquance (vols d'autoradios évoqués en 8) à la criminalité.

1) Remarquons l'importance du non-dit, des décisions de Marc, dont la clé ne nous sera donnée qu'à retardement, créant une interrogation, une tension constantes.

## PISTES DE TRAVAIL

- Un adolescent, sous la menace d'une arme, prend en otage le policier qui l'abordait et l'oblige à le conduire sur les routes du Sud... Peut-on qualifier **Le Petit Criminel** de film à *suspense* ? Que manque-t-il pour qu'il s'agisse vraiment d'un film à *suspense* ?
- Chercher les différentes étapes qui marquent le trajet de Marc et Gérard, puis des deux avec Nathalie. À quels moments la cavale du petit criminel pourrait-elle prendre fin ? Pourquoi repart-elle ?
- Répertorier les moments de mouvement et les moments de surplace et leur alternance. Ces moments d'immobilité physique sont-ils des moments de repos entre deux actions ou, eux aussi, des moments d'action ?
- Définir l'intrigue principale mise en place avec le début du film, puis l'intrigue secondaire (intrigue policière, intrigue familiale). Comment les relations entre ces deux intrigues évoluent-elles ?
- Les deux intrigues sont-elles résolues à la fin du film ? Sinon, laquelle l'est ? Ou aucune ?
- Les personnages secondaires (Gérard, Nathalie, la mère) contiennent-ils les éléments d'autres intrigues secondaires non développées ? Pourrait-on raconter et développer ce qu'ont vécu et vivront peut-être ces trois personnages ?
- Imaginer une suite possible à l'histoire de Marc.

# PERSONNAGES

## « Parce que c'est vrai ! »



Le scénario de Doillon mentionne « Garçon », « Flic », « Sœur », « Mère », même une fois les prénoms connus (plus tardivement que dans la majorité des films). Même si l'on peut définir psychologiquement chacun, ce sont leurs rapports qui constituent le film.

### Marc

Le problème de Marc, au départ, paraît simple : l'absence de père (réel et symbolique) et une mère inexistante incapable même de s'y substituer. Un personnage sans repères, flottant. Frappent pourtant sa détermination, son air buté, son regard parfois direct, parfois de biais, doutant, se méfiant sans cesse, ne cessant de réfléchir en silence, de reconstruire sinon le monde, du moins la situation présente en fonction d'un idéal utopique qu'il exprimera à la dernière image du film. À cette détermination affirmée (« je veux aller voir ma sœur ») mais variable (« je veux retourner à l'école demain ») s'oppose un côté taureau fonçant vers le chiffon : « J'ai toujours aimé, explique Doillon<sup>1</sup>, les personnages qui fonctionnent un peu en aveugle, prennent des décisions, croient pouvoir s'y tenir et, le moment venu, font totalement autre chose que ce qui était prévu. » Marc est plus imprévisible que le Doinel des *Quatre Cents Coups* de Truffaut, mais pas aussi impénétrable que le François de *L'Enfance nue* de Pialat. C'est qu'il s'explique, raisonne, négocie, menace, ordonne même. Il joue au gangster, mais répète qu'il n'est pas un voyou. Il voudrait juste être lui-même. Pour cela, il voudrait avoir un nom, pas celui que lui a donné son ex-beau-père (Turaud), mais le sien, le vrai, celui de son vrai père (Alméra) – le « Nom du Père » de la psychanalyse –, surtout le même que celui de sa sœur, parce qu'« on peut pas avoir un nom bidon ! C'est dangereux : on fait que des conneries !

*C'est comme si c'était pas toi ! »* (séq. 38) Et le point d'interrogation à côté de la note du devoir, c'est comme si ce n'était pas lui qui l'avait écrit : le nom de Turaud ne suffit pas à le garantir, suggère le professeur. En prenant un policier en otage, Marc ne fait pas preuve de folie – tout juste d'inconscience –, mais d'un courage fou : partir à 14 ans à la recherche d'une famille, d'un nom pour avoir le droit d'exister... Il partage la haine du mensonge avec Gérard (même si chez ce dernier c'est aussi un réflexe professionnel), et tente jusqu'au bout de donner une vérité à son rêve.

### Gérard

C'est le moins fouillé des trois personnages principaux. Il livre son prénom après plus de la moitié du film (26), D'emblée, son comportement, quoique policier (soupçons), indique la faille entre le flic et l'homme : « Ça fait plaisir de voir qu'on est rien que des flics. [...] Je préfère discuter deux minutes avec toi qu'avec certains de mes collègues. » Comme Marc, Gérard cherche sa place. Dès qu'il veut conduire Marc au collège, il sort de sa fonction pour adopter symboliquement le rôle d'un père. C'est ce rôle que Marc (comme sa sœur) tente inconsciemment de lui faire endosser et qu'il fuira. On ne comprend que tardivement les raisons du malaise de Gérard (une liaison qui a laissé des cicatrices). Flic gentil (trop pour un flic) ? Homme blessé par la vie surtout. Comme Marc se met dans le pétrin en voulant jouer au dur, Gérard a voulu « faire l'homme » et en a « pris un bon coup dans la tronche ! », choc qui l'a « rendu un peu plus fréquentable », mais aussi plus lucide. Gérard se préserve des élans du cœur qu'il ne peut pourtant réprimer. Son empathie pour Marc (et secondairement Nathalie) n'est pas d'ordre purement psychologique : Gérard vient à l'évidence d'un même

milieu social et aurait pu être Marc (« *j'étais un petit rouleur, un peu comme toi* »), mais lui a eu un père (la boxe et le coup de poing, 29). Il sait que l'adolescent a besoin d'un père, au moins de transition, d'une femme qui joue le rôle de la mère « absente », il est pris dans ce fantasme de « famille » que partage Nathalie... Jusqu'où peut-il aller ? Personnage d'autant plus douloureux qu'il sait, lui, où cela va mener Gérard : « *Y a pas de suspense, je connais la suite...* », même s'il croit encore que les faits peuvent résister : « *Ça, je vais leur dire... parce que c'est vrai !* »



## Nathalie

Pourquoi Nathalie veut-elle voir sa mère ? Que pourrait-elle lui dire ? On ne le saura jamais, mais, comme son frère, elle éprouve le besoin de retrouver un équilibre perdu. Lorsqu'elle téléphone de chez Gérard, on comprend que c'est à un ex, après une rupture (41). Elle aussi est à un moment où sa vie peut basculer. D'emblée, à Montpellier, la timidité, la fragilité de Marc la rassure tandis qu'elle se méfie instinctivement de Gérard, avant même d'apprendre qu'il est flic (16). Mais très vite elle recadre les deux : Marc est aussi « *barge* » que son père, donc bien son frère, à la fois l'image du père et l'enfant à protéger. Gérard est « gentil » (pour un flic !) et « *pas mal !* », donc un amant « possible » et un éventuel père de substitution... (d'autant qu'il va se révéler aussi « *barge* » que les deux autres). Avant que Marc ne le fasse ouvertement, elle évoque ainsi une famille virtuellement recomposée... Dans l'immédiat, c'est la protection de Marc qui l'occupe (« *Je laisserai pas tomber mon frère !* »). Elle doit forcer Gérard à abandonner son rôle de flic pour celui de père-copain, quitte à jouer de la séduction (la baignade) après l'apitoiement. Elle veut forcer Gérard à entrer dans un personnage imaginaire, à tordre la réalité (Marc n'avait pas d'arme, il n'a pas tiré...). Mais la réalité reprend ses droits quand, sur le parking (20), Gérard, à bout, reprend son rôle social, la forçant à endosser à son tour les actes réels de Marc (braquer et menotter le flic). Ses larmes sanctionnent son échec provisoire, obligée d'admettre que sa présence ne fait qu'aggraver les choses. « *Regarde-le faire le crâneur devant toi !* », lance Gérard. Jusqu'au bout elle entre dans la construction imaginaire de Marc, de la carte d'identité falsifiée à la reconstruction des faits dans le voyage final vers le commissariat... Si elle prêche le faux, c'est pour faire advenir une vérité qu'elle apprécie autant chez Marc que chez Gérard...

## Pères et mère

Mis à part Gérard, la configuration des adultes est marquée non par l'absence, mais par une place vide, désertée. Il y a d'abord le père de Marc, dont Nathalie porte le nom (Alméra). Il a manifestement quitté les plus jeunes, Marc et Stéphanie, et surtout leur mère. C'est chez lui que vit Nathalie, mais il est parti depuis trois mois. « *Barge* » comme son fils, selon elle... Même si elle le dit avec une certaine admiration, absent ou peu présent, ce n'est pas vraiment un père. Un premier beau-père de substitution a laissé un nom (Turaud), l'autre un objet lourdement symbolique, le revolver. Un objet qu'on cache, oublie dans une armoire, trouve, recache, jette dans une boîte à lettres... Présents ou absents, qu'importe !

La mère a un corps, mais pas de présence réelle : alcool, dépression, parole mensongère... Aucunement maternelle, elle tente dérisoirement et à contretemps de se substituer au père (« *Ton CAP...* »). Si elle le confirme, ce n'est même pas elle qui livre à Marc son véritable nom. Et si elle met Nathalie sur la voie de Jérémy pour retrouver Marc, malgré son trouble évident, elle est incapable de la moindre parole vers sa fille, de réagir lorsque celle-ci lui touche la main (36)... Avec ce que l'on devine de sa vie manquée, gâchée, malgré ses tentatives de rejouer sans cesse sa vie (ses amants successifs), elle est sans doute la clé invisible du destin de Marc et Nathalie.

1) Jacques Doillon, entretien, *Cahiers du cinéma* n° 438, cf. Bibliographie, p. 20.

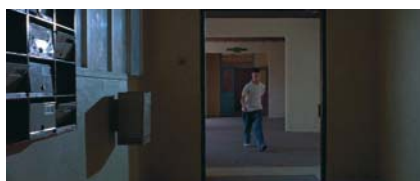
## PISTES DE TRAVAIL

- Quelle est l'intrigue principale du film ?
- Comment les élèves réagissent-ils au personnage de Marc ? Est-il sympathique ? Aimeraient-ils l'avoir comme camarade de classe ? Comme ami ?
- Faire le portrait de Marc en indiquant ses qualités et ses défauts.
- S'il peut paraître normal que Marc cherche à connaître la sœur que sa mère lui a en quelque sorte cachée, les élèves trouvent-ils naturel qu'il veuille absolument porter le nom de son père ?
- Quel rapport établissent les élèves entre cette recherche du nom du père et le refus du professeur de noter sa copie, puis la volonté d'être inscrit sous son nouveau nom ?
- Le rêve de Marc d'une famille réunie incluant même Gérard leur paraît-il réalisable ?
- Comment les élèves réagissent-ils au personnage de Gérard ? Correspond-il à l'image qu'ils se font du policier en général ? Qu'est-ce qui le rapproche de cette image ? Qu'est-ce qui l'en différencie ?
- Pourquoi accepte-t-il d'accompagner (et de conduire) Marc chez sa sœur, puis de lui permettre de rendre l'argent à la pharmacie, enfin de le laisser aller au collège au lieu de laisser agir ses collègues ou de l'amener de force au commissariat dès qu'il le peut ?
- Que sait-on du passé de Gérard ? Cela explique-t-il son attitude ?
- Décrire les changements d'attitude de Nathalie à l'égard de son frère puis à l'égard de Gérard.
- Pourquoi Nathalie cherchait-elle à joindre sa mère ?
- Pourquoi la mère avait-elle choisi de cacher à Marc que Nathalie vivait avec son père ? Avait-elle raison ?



# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Déplacements



Les premières images du *Petit Criminel* montrent un univers froid composé de lignes droites, d'arêtes vives, où s'étagent en profondeur des encadrements de portes, à proximité desquels vient s'inscrire l'arrivée de Marc. D'emblée le voici marqué par l'enfermement. Un grand immeuble, typique des cités HLM (boîtes à lettres défoncées), qui ne respire pas l'aisance, sans être sordide. Au fond, la vie, ordinaire, quotidienne : un enfant sur un vélo, des gens qui sortent... Marc leur tourne le dos, d'un pas décidé. Cette démarche, à la fois volontaire et légèrement bancal, est un élément important de la mise en scène. Gérard, le flic, y fera allusion et Marc l'expliquera par une jambe plus courte que l'autre. Marc, comme on le dit d'un enfant agité, « ne tient pas en place ». C'est que Marc n'a pas de place, il cherche une place, « sa » place, tout au long du film.

À peine entré, Marc est coincé dans l'étroit couloir par l'appel de sa mère. Les pièces sont petites, le cadre enserre le garçon. La mère vient occuper l'espace parfois laissé libre par le format Scope. D'emblée, Marc se heurte à un interrogatoire quasi policier à propos du revolver. Elle sait bien qu'il est à Daniel, son amant, mais elle accuse Marc, de complicité avec Daniel, de ce qu'il a pu faire auparavant... Entre la mère et le fils, le dialogue est à base d'accusations, de négociations, de dénégations, de menaces... Mais aussi de *postures*. Marc joue « viril » face à sa mère assommée par l'alcool et lui conseille d'ignorer le revolver, pour ne pas heurter Daniel... Celle-ci fait « l'intéressante », comme le suggère Marc : une femme accablée par une supposée conjuration masculine, une suicidaire... Bavarde, elle est incapable de cerner la moindre vérité dans les mots : « Si ça se trouve, t'es au courant... » Elle se heurte au silence : « À moi, il [Daniel] me dit jamais rien. » Mais de son côté, elle pratique la dissimulation (Nathalie) et le silence. Dans sa chambre, Marc se protège : musique et écouteurs. Et quand il les enlève, c'est pour entendre le discours de la *mère-modèle* : « Et l'école... »

Lorsque le téléphone sonne, Marc est toujours dans ce monde de dissimulation. Il ment (« elle dort ») et doute de Nathalie : « Ça m'étonnerait ! » Mais, comme lui, la sœur se place du côté de la vérité : elle apporte la *preuve* de ce qu'elle dit. Ce téléphone est le seul lien de Marc avec l'extérieur. Appel d'air susceptible de briser la carapace dans laquelle il est et s'est enfermé. Il servira aussi à Gérard pour obtenir l'adresse de Nathalie comme l'autorisation d'accompagner le jeune délinquant hors de son secteur. Pour Nathalie, sans qu'on en sache beaucoup plus, le coup de fil qu'elle passe de chez Gérard, de retour à Sète, est aussi un appel, mais sans réponse...

### Tensions, Scope et espace

La dernière attitude mensongère de sa mère pousse Marc à sortir de chez lui, Gérard de son secteur et Nathalie de son appartement. Il est en effet beaucoup question d'espace dans *Le Petit Criminel*. Comme François Truffaut dans *Les quatre cents coups*, Jacques Doillon a choisi de tourner dans le format Scope. L'idée peut paraître curieuse pour un film qui se déroule essentiellement entre trois personnages, dans des appartements et à l'intérieur d'une voiture, fût-ce un 4x4. Ainsi le Scope paraît totalement inutile, voire gênant dans l'appartement aux pièces étroites de Marc et sa mère. Pourtant, il creuse l'espace entre les deux ou laisse Marc flotter quelque peu dans le décor. Sur la route, Doillon se refuse et nous refuse le plaisir du plan large inscrivant harmonieusement la trajectoire du 4x4 dans le paysage comme dans un film publicitaire ou touristique. Ainsi utilisé, le Scope crée une tension entre l'élan des personnages, Marc en particulier, et l'espace qui s'offre à eux.

Le lendemain matin de son départ, on retrouve Marc couché sur un morceau de quai. Espace fermé par l'ombre qui l'entoure. La caméra s'élève doucement sur un paquebot qui paraît aussi grandiose que le Rex surgissant dans la nuit d'*Amarcord*...



Un tel plan qui justifie l'usage du Scope. Sans recourir à la représentation de l'imaginaire, Doillon esquisse le rêve – Marc dort – d'un ailleurs, des grands voyages qui permettent d'échapper à l'ici et maintenant. Au lieu de faire rêver comme dans un film hollywoodien, le Scope fait ressentir à chaque instant cette distance entre la réalité et l'illusion.

À peine « libéré » de l'appartement maternel, Marc tombe dans un autre monde où il n'est toujours pas lui-même. Nous ne voyons pas ce qu'il regardait, certes fort distraitement, à la télévision, mais il y était question, entre autres, d'un « *ennemi public* ». Marc aura beau affirmer à plusieurs reprises qu'il n'est pas un « *bandit* », c'est ce rôle qu'il endosse en décidant de braquer la parfumerie puis de kidnapper Gérard. Le hold-up est significatif. La maladresse de l'adolescent jouant le dur fait d'abord sourire, puis glace : Marc franchit sans bien s'en rendre compte la frontière entre l'imaginaire et le réel, le jeu et la vie. Notons qu'ici aussi le Scope joue un rôle. Au lieu de serrer le cadre sur Marc et la vendeuse, Doillon laisse ouvert un espace en profondeur à la gauche de ce dernier permettant de voir les passants dans la rue, dont une femme qui désigne un produit exposé. Nous sommes à l'intérieur de la boutique, avec Marc, dans son fantasme, tandis que le monde quotidien, là-bas, suit implacablement son cours, indifférent<sup>1</sup>.

## Mouvements

Changer de place devient rapidement la figure essentielle de la mise en scène du *Petit Criminel*. Le premier geste de Gérard est d'*arrêter* – au sens simplement physique du terme – Marc qui marche rapidement, une première fois, puis une seconde pour lui faire changer de lieu (l'emmener au collège). C'est lorsque Gérard veut changer de place pour fouiller Marc et que celui-ci passe à l'arrière de la voiture pour sortir son revolver et renvoyer le flic à sa place initiale, derrière le volant, que commence un jeu d'échanges qui ne cessera qu'à la toute fin du film. Ces échanges relèvent parfois d'une simple stratégie policière. À l'exception de l'arrêt à la cabine téléphonique, Marc reste sur le siège arrière, se méfiant de l'habileté de Gérard.

Mais lors du trajet de retour, Doillon joue de toutes les possibilités du trio. Contrôler le policier justifie rarement la situation ou les changements de place de Marc et Nathalie, d'autant que Gérard est le plus souvent menotté au volant et ne manifeste pas de velléités de fuite, puisque son but est de ramener Marc au commissariat.

Au départ de Montpellier, Nathalie s'installe naturellement à l'arrière, braquant son arme sur Gérard au volant. Même quand elle dépose l'arme, Marc devant, la communication passe mal entre le frère et la sœur. Gérard peut se montrer sarcastique. Lorsque Marc passe à l'arrière, c'est aussitôt la complicité retrouvée entre eux, mais lorsque le flic jette un froid sur leur jeu autour de l'idée de suspense en affirmant qu'il « *connait la suite* », Marc repasse à l'avant... On peut suivre ainsi la totalité du film, avec une attention particulière aux mouvements du trio sur le parking de Montpellier où le mouvement des personnages est guidé par une succession d'attirances et de répulsions où les places ne cessent de s'échanger.

## Un 4x4 très symbolique

Tout en restant un élément parfaitement réaliste de cette fiction, la voiture est un élément symbolique fort dans la mise en scène de Doillon. Après sa fuite sur le port et dans les rues de Sète, le 4x4 démultiplie le mouvement en avant de Marc. Elle est l'instrument de sa liberté et de sa quête de la vérité. Mais Marc y séquestre Gérard et par ricochet Nathalie. Gérard est (le plus souvent) attaché au volant, mais ni le frère ni la sœur ne peuvent en sortir, sinon pour une sorte d'entracte, jusqu'au retour à Sète<sup>2</sup>. C'est pour des raisons pratiques de tournage que Doillon a choisi un 4x4. Mais le véhicule présente également de larges ouvertures vers l'extérieur : sans cesse défile un paysage dans lequel le trio ne se trouve pas vraiment. Le monde quotidien, ce monde réel que voudraient habiter aussi bien Marc que Gérard et Nathalie, leur apparaît à travers des vitres, dans l'encadrement du pare-brise ou de la lunette arrière, comme il apparaît parfois aussi au spectateur sous la forme d'une série d'images déformées, reflets extérieurs des paysages

ou des immeubles. Le plan final du film a quelque chose à la fois de fantastique et de terrifiant : la surimpression reprenant le gros plan de Marc imaginant un avenir où il s'occuperait de sa petite sœur mêle son visage, qui se réduit peu à peu à un regard quasi fixe, au reflet de plus en plus insaisissable de la ville sur les vitres du commissariat. Est-ce Marc qui absorbe ce monde qui lui résiste ou ce monde qui l'engloutit ? L'image de Marc se fixe avec le premier carton du générique à l'instant même où elle est sur le point de disparaître totalement.

### Point d'interrogation

En mettant un point d'interrogation à côté de la note du devoir de Marc sur le Titanic, le professeur n'a pas effacé la bonne note exceptionnelle, il a mis en doute le fait que Marc en soit l'auteur. Il lui en a refusé la *paternité*, effaçant par là-même symboliquement son nom du devoir (plus important que la note elle-même). Jusqu'à l'appel téléphonique de Nathalie, Marc s'appelle Turaud, nom que porte sa mère, qu'il dit être celui de son ancien beau-père (pas celui de son père). Notons qu'il ne cherche nullement, comme dans un mélodrame populaire, son père réel. Il lui manque le Nom du Père<sup>3</sup>. Non reconnu (sans doute) par le géniteur, baladé de beau-père en beau-père absent ou en fuite, Marc n'a pu se structurer et particulièrement reconnaître l'Interdit et la Loi, entrer dans des relations sociales normales avec les autres, trouver sa place dans la société comme au sein de la triangulation fils-mère-père. Sous un faux nom (selon lui), Marc ne peut que « faire des conneries », comme si ce n'était pas lui, mais cet *autre* (Turaud), non soumis à la Loi du père. Gérard ne cesse de lui rappeler qu'il lui a donné sa parole d'aller au commissariat après avoir vu sa sœur, et Marc d'acquiescer, mais toujours à regret, prêt à reprendre une parole qui n'est pas cautionnée par ce fameux nom, comme si, tant qu'il ne porterait pas celui d'Alméra, cette parole était une monnaie d'échange sans garantie, sans référent, le vrai Nom/non du Père, celui de Turaud, volatil, étant sans valeur.

### L'échange

L'échange est ainsi la figure majeure du *Petit Criminel*. Marc échange la promesse d'accompagner Gérard au commissariat contre l'adresse de sa sœur, la conduite jusqu'à Montpellier... Lorsque Marc est sur le point de baisser la garde devant le flic, il y a échange de pouvoir momentané entre le frère et la sœur. Échanger se joue aussi dans le temps : échanger une situation difficile contre une autre, antérieure. Pour Marc, il suffit de rendre l'argent volé à la parfumerie pour revenir au point de départ. Quant à Nathalie, elle ne cesse de négocier avec Gérard un retour à la case départ, effaçant ce qui a eu lieu, y compris le tir dans le déflecteur. Mais le troc est une illusion. Le policier le rappelle constamment : dans les actes de Marc, y compris dans ce que Gérard fait pour l'atténuer, est engagée une référence à la Loi, à travers la hiérarchie policière qui pourrait intervenir à tout moment. De même qu'il ne suffit pas de barrer un nom et d'en écrire un autre sur un papier officiel pour changer d'identité.

L'apparition de Nathalie, que sa mère a en quelque sorte effacée comme a été effacé de la vie de Marc ce nom du père, lui offre une possibilité qu'il tente de saisir avec ses moyens nécessairement limités, avec surtout son énergie, sa soif de vivre. *Le Petit Criminel* pourrait être un film d'apprentissage classique : grâce à une sœur retrouvée et un policier compréhensif, un jeune délinquant trouve la voie du salut. C'est en partie exact : Marc brise la carapace dans laquelle il était enfermé et par laquelle il se protégeait en s'ouvrant à un embryon de famille

(grande et petite sœur, père de substitution) et en acceptant de négocier avec au moins un représentant de la société. Parallèlement, c'est aussi un apprentissage de l'Autre qui marque l'évolution de Gérard et Nathalie. Mais le film est sans illusions : tout, et surtout Marc, n'est pas perdu, mais rien n'est vraiment gagné. Si le film a quelque chose de tragique, ce n'est pas dans un pessimisme romantique, mais dans le simple bonheur revendiqué par Marc à la fin : « *Un petit boulot peinard... je vais bien m'en occuper de ma petite sœur... On vivra heureux, toi [Nathalie], moi et Stéphanie...* » Un tout petit bonheur de rien du tout que l'on sent impossible dans la société où a grandi un « petit criminel » tel que Marc !...

1) Notons qu'il en sera de même durant tout le film : Gérard communique avec sa hiérarchie, annonce que « *ça doit se déclencher* », mais on ne verra, à l'encontre des clichés attendus sur ce type de situation, que les flics postés devant chez Nathalie puis la voiture de police à proximité du commissariat à la fin.

2) Où ils se retrouvent rapidement de nouveau prisonniers tous les trois de l'appartement de Gérard, même s'ils évoluent de-ci, de-là.

3) Un psychanalyste pourrait approfondir cet aspect peut-être « lacanien » dans la démarche de Marc, mais cela sort du champ de l'enseignement en collège et des compétences de l'auteur de ces lignes.

## PISTES DE TRAVAIL

- Les mouvements sont évidemment un élément essentiel de la mise en scène. Comment Marc se déplace à pied : au début dans le hall, dans la rue, plus tard sur le parking de Montpellier... Surtout comment il se déplace autour ou par rapport aux autres personnages : lors de la première rencontre avec le policier, par exemple.
- Outre la séquence analysée ici (p. 14-15), on pourra accorder une importance particulière aux déplacements de Marc à l'intérieur de la voiture lors du trajet retour, de la banquette avant à la banquette arrière, près de Gérard ou de Nathalie...
- Une autre longue séquence mérite une attention particulière, celle du parking de Montpellier : éloignement de Marc, va-et-vient de Gérard, déplacement de Nathalie, mouvements circulaires de Marc, brusque départ de ce dernier, retour et course de Nathalie, etc.
- Le rôle de la caméra est également important. Le choix du cinémascope pour filmer des espaces plutôt étroits, qui rend cet espace plus malaisé encore à vivre pour les corps des acteurs, dans les deux appartements (celui de Marc et sa mère, celui de Nathalie), mais aussi et surtout dans le 4x4.
- Il est également important de montrer comment ces mouvements, de Marc, de la caméra, apparemment répétitifs, sont en fait des changements, des échanges de place, liés à la thématique profonde du film et à la croyance naïve de Marc (et aussi de Nathalie) en la possibilité de l'échange perpétuel, de revenir à zéro pour tout recommencer.





# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Deux visages nus

### Séquences 15 à 17 (de 0h27'30 à 0h32'35 environ)

Gérard a conduit Marc à l'adresse de sa sœur à Montpellier...

**Plan 1** : Gérard entre dans le hall de l'immeuble, précédant Marc (1a). Tous deux s'inscrivent dans le cadre de l'entrée qui redouble celui de l'écran. Ce « cadre dans le cadre » souligne leurs attitudes réciproques : chacun pose et se pose par rapport à l'autre. Gérard joue à chercher un nom qu'il sait ignorer tout autant que Marc. À deux reprises, le corps de Gérard en premier plan cache celui de Marc : le policier tient à garder la maîtrise de la situation, mais il doit admettre que l'exploration des boîtes à lettres est inutile, surtout pour qui ignore jusqu'au nom de son père... (1b)

Gérard se déplace vers la gauche : son ombre se reflète sur le mur comme une projection cinématographique (1c). Comme si la situation lui apparaissait irréelle. Irréalité que traduit Marc en prenant la même position (1d) : « *On ne sait pas son nom, on ne sait pas...* » Mais cette image marque une nette opposition : à gauche, Gérard rappelle LA LOI (« *C'est quoi un flic... ?* »), à droite, Marc, s'éloignant vers la droite, propose SA loi : « *Ça pourrait être que les frères et les sœurs ils se connaissent...* » (1e) Marc fait alors face à Gérard, se partageant l'écran, mais l'ombre demeure derrière le « flic » et disparaît derrière Marc, dont le revolver pointé sur sa poitrine donne à sa sincérité un aspect encore théâtral. Chacun reconnaît qui il est, entre pose et authenticité...

Gérard rompt ce fragile équilibre en partant brusquement vers la gauche, laissant Marc flotter dans un espace qui n'est plus le sien ni celui de Gérard (1f). Le mur demeure un instant vide, suscitant un peu d'inquiétude devant un monde suspendu entre Loi et désir. « *On risque de la rater...* », et c'est elle qui détient la clé : le Nom du père...

**Plan 2** : Premier intéressé, c'est Marc qu'on retrouve assis, à l'étage, adossé aux grilles de la rampe (2a). Gérard le rejoint et prend place dans l'espace vide à droite. Marc prend le contrôle : « *On la chopera quand elle montera.* » Dans le même temps, il livre ce qu'il espère profondément : le même bonheur que lorsque sa petite sœur Stéphanie l'a embrassé après trois ans d'absence quand il a dit son nom (2b).

**Plan 3** : Plongée sur le couloir au rez-de-chaussée. Nathalie entre. La caméra suit le regard de Marc qui, comme nous, regarde sa sœur à travers les barreaux du palier, comme de l'intérieur d'une prison. Avant d'entrer dans l'ascenseur, Nathalie se retourne vers Marc, étonnée, mais sans hostilité à l'égard de ce garçon accroupi derrière la rampe de l'escalier (3).

**Plan 4** : Très brièvement la caméra prend Marc de profil (4). Un plan de coupe qui n'avait rien d'indispensable mais qui montre le lent et harmonieux mouvement de la tête de Marc, légèrement penché, d'une douceur soudaine qui contraste avec sa main serrée sur le métal du barreau et rejoint le sourire qu'il avait quelques instants auparavant (plan 2) en évoquant Stéphanie.

**Plan 5** : Suite du plan 3. Marc bondit dans l'escalier pour suivre la progression de l'ascenseur. La caméra accompagne son mouvement vers la droite, mais s'immobilise, tandis que Gérard, qui suit Marc, prend sa place dans la montée des marches (5). Ce bref mouvement insiste sur l'identité des trajets et la solidarité entre le petit criminel et le policier, poursuivant le même but, presque le même fantôme.

**Plan 6** : Entrée de Nathalie dans le champ (et sur son palier) enchaîne sur la montée de Marc et Gérard (6a), créant une fluidité et une continuité dans le mouvement des trois (alors qu'elle entre à droite du cadre, eux à l'opposé. Le regard de Nathalie vers la gauche lance la caméra vers les deux garçons (6b) et, de nouveau sans rupture, celle-ci fait retour sur le palier : la porte s'est refermée (6c). Doillon ne coupe pas le plan, ni ne montre la porte qui se ferme. Plutôt qu'insister sur la distance des garçons par rapport à la fille, il souligne le lien entre les trois créé par la symbiose des mouvements précédents. Telle une allégorie de la Loi veillant sur la famille en recomposition, Gérard pousse Marc à franchir les derniers pas. Mais derrière lui, les barreaux de la rampe et leur ombre menaçante envahissent l'espace, comme pour empêcher la lumière de baigner ces (re)trouvailles à portée de doigt...

Lorsque la porte s'ouvre (6d), Nathalie, la chevelure nimbée de lumière, accueille Marc sur un ton de surprise amical, jetant un regard curieux et méfiant à Gérard.

**Plan 7** : À l'intérieur, elle ferme la porte, coupant le lien spatial entre son frère et l'inconnu (7a). Mais le bonheur de la rencontre avec Nathalie ne se reproduit pas. Nathalie et Marc se font face. L'écran est partagé en deux : la sœur de face à gauche sur le fond sombre de la porte, Marc de dos sur le mur clair, presque surexposé (7b). Lorsqu'elle s'avance vers la caméra, elle s'enfonce dans l'ombre au bord du cadre, et sa chevelure, lorsqu'elle se retourne vers Marc, se confond avec le bois de la porte (7c). Marc, dans la partie droite, reste exposé (surexposé), sans défense, sans aucune « pose », jetant des regards inquiets.

La sœur brise le rêve de Marc. « *Je ne t'ai jamais vu, je t'ai rien demandé...* » Tout en énonçant ce verdict, comme une forme de dénégation, elle revient vers son frère, passe derrière lui (7d), puis revient vers la gauche (7e), mais cette fois ils partagent le même espace esthétique, le mur blanc baigné de lumière. Il n'y a plus que deux visages nus, sans l'artifice du décor pour les départager.

Peu importe que Nathalie finisse par expulser son frère (7f), il aura eu ces instants où l'attitude de Nathalie dément ses paroles (qui accusent surtout le flic et la mère) : un regard qui ne peut se détacher de son frère dont le visage reflète la souffrance d'une enfance qu'elle commence juste à deviner.



1a



1b



1c



1d



1e



1f



2a



2b



3



4



5



6a



6b



6c



6d



7a



7b



7c



7d



7e



7f



# Découpage séquentiel

*Nous avons volontairement conservé, pour éviter toute confusion, le découpage séquentiel du scénario du film publié par L'École des Loisirs (cf. Bibliographie, p. 20).*

## 1 – 0h00'

Générique. (0h00'40) De retour dans l'appartement familial d'un immeuble HLM de Sète, Marc est interrogé par sa mère au sujet du revolver qu'elle vient de trouver. Il ne l'a jamais vu, dit-il.

## 2 – 0h02'14

Marc lui ordonne de ranger l'arme et de ne rien dire à Daniel (son beau-père).

## 3 – 0h03'32

Soir. Elle est ivre sur son lit. Marc lui conseille de cesser de boire et de parler de suicide.

## 4 – 0h04'18

Répondant au téléphone, Marc apprend l'existence d'une sœur aînée. Elle donne son numéro pour que sa mère la rappelle.

## 5 – 0h05'45

Marc interroge en vain celle-ci sur cette sœur prétendument morte. Il part brusquement.

## 6 – 0h06'32

Plus tard, la mère esquisse de nouveau la question. Il prend le revolver en cachette et le regarde, assis sur le palier.

## 7 – 0h07'47

Matin. Marc dort sur un quai, erre sur le port, puis braque une parfumerie pour 300 francs.

## 8 – 0h10'02

Alors qu'il s'enfuit, près d'un canal, un inspecteur de police en voiture le reconnaît et le fait monter dans son 4x4.

## 9 – 0h12'11

Marc avoue qu'il sèche le collège. Quand le « flic » veut le fouiller, il le menace avec le revolver. Pour aller voir sa sœur, il force le flic à se menotter au volant et, dans sa panique, tire sur le déflecteur. Le flic accepte de le conduire auprès de sa sœur avant de l'amener au commissariat.

## 10 – 0h17'43

Marc menace de se faire sauter la tête si le policier tente de le rouler. Ce dernier appelle la sœur d'une cabine.

## 11 – 0h20'15

Par ses collègues, le flic a obtenu l'adresse de la sœur à Montpellier.

## 12 – 0h22'32

Il conduit. À l'arrière, silence puis interrogations de Marc sur sa sœur, lui-même...

## 13 – 0h23'34

Le flic rappelle ses collègues : ils « leur » font confiance.

## 14 – 0h24'46

En route, le flic tente de calmer Marc qui craint de rencontrer sa sœur.

## 15 – 0h26'10

Montpellier, parking d'immeuble. Marc éloigne des collègues postés. Ils cherchent en vain la boîte aux lettres de la sœur dont Marc ignore le nom.

## 16 – 0h29'35

Assis dans l'escalier en attendant, Marc parle de sa petite sœur Stéphanie, placée en nourrice.

## 17 – 0h30'10

Marc « reconnaît » sa sœur : elle le laisse entrer, mais le chasse en apprenant avec qui il est. Marc s'enfuit sur le parking.

## 18 – 0h32'48

Le flic engueule la sœur et fonce vers sa voiture...

## 19 – 0h33'12

La sœur le rejoint. Le flic convainc Marc de discuter seul avec elle. Elle le laisse ensuite pour aller convaincre le flic d'arranger les choses.

## 20 – 0h38'21

En vain. Le flic menotte Marc, la sœur braque ce dernier avec son arme de service et il se retrouve menotté au volant, conduisant cette fois le frère et la sœur vers Sète.

## 21 – 0h46'32

En route, silence des deux, commentaire ironique du flic.

## 22 – 0h47'03

À l'arrière, Marc discute avec sa sœur dont il apprend le nom (Nathalie Alméra)...

## 23 – 0h48'28

...puis à l'avant avec le flic. Nathalie ordonne de s'arrêter.

## 24 – 0h49'38

Elle tente encore de négocier en faveur de Marc, puis fait prendre les petites routes.

## 25 – 0h51'38

Elle empêche le policier de redémarrer pendant que Marc achète une pizza.

## 26 – 0h53'33

Silence gêné. Marc demande son nom au flic (Gérard) qui finit par s'arrêter et leur demander de se tirer.

## 27 – 0h55'37

Nathalie casse complètement le déflecteur et ordonne au flic de dire que Marc n'a pas tiré et de l'emmener rendre l'argent. Puis elle lui rend les clés et propose un bain. Gérard récupère son arme. Marc et Gérard discutent en la regardant se baigner.

## 28 – 0h58'46

Nathalie et Gérard discutent de nouveau, puis remontent dans la voiture.

## 29 – 1h00'00

En route, Gérard interroge Marc sur son absentéisme.

## 30 – 1h02'38

Marc dort. Nathalie redemande à Gérard de dire que Marc n'a pas tiré.

## 31 – 1h04'35

Sète. Gérard accepte que Marc aille rendre l'argent à la parfumerie d'où il s'échappe.

## 32 – 1h07'20

Nathalie poursuit Gérard furieux jusque chez lui : elle veut retrouver son frère.

## 33 – 1h07'50

Chez sa mère, Marc se fait confirmer le nom de son père (Alméra) et part en annonçant la visite de sa sœur.

## 34 – 1h09'10

Chez Gérard, Nathalie, touchée par son abattement, le réconforte mais veut retrouver son frère.

## 35 – 1h11'00

Marc va chez son copain Jérémie qui l'aide à inscrire le nom d'Alméra sur sa carte d'identité.

## 36 – 1h13'07

Nathalie se présente chez sa mère qui, catastrophée, l'envoie chez Jérémie.

## 37 – 1h14'33

Là, Marc accepte de l'accompagner chez Gérard.

## 38 – 1h16'40

Dans la rue, Marc montre à Nathalie sa carte rec-

tifiée et explique pourquoi il veut retourner à l'école sous son nom avant le commissariat.

## 39 – 1h17'44

Gérard refuse de les héberger pour la nuit, rejette le plan de Marc et gifle Nathalie qui sort.

## 40 – 1h20'42

Gérard discute avec Marc de leur vie amoureuse sur le palier. Nathalie rentre pour téléphoner.

## 41 – 1h24'32

Gérard rejoint Nathalie et accepte de laisser Marc dormir dans sa chambre.

## 42 – 1h25'40

Là, Gérard demande à sa sœur de rester avec lui.

## 43 – 1h26'21

Matin. Gérard dit à Marc qu'il veut épouser sa sœur et lui demande d'aller la réveiller.

## 44 – 1h 27'35

Gérard et Nathalie conduisent Marc au collège tout en discutant sur la version à donner.

## 45 – 1h29'05

Le professeur à qui Marc demande de l'appeler par son nouveau nom l'envoie chez le principal.

## 46 – 1h29'49

Nathalie et Gérard attendent devant le collège.

## 47 – 1h30'19

Le principal refuse. Marc s'enfuit, comprenant qu'il attend la police.

## 48 – 1h31'31

En voiture avec Gérard et Nathalie, Marc fait des projets.

## 49 – 1h34'17

Commissariat : Marc est emmené par un flic. Gérard suit. En surimpression sur la ville, visage de Marc (reprise de 48) redisant : « Je vais bien m'en occuper de ma petite sœur... »

## 50 – 1h35'08

Générique final.

**Durée totale du film en DVD : 1h36'05**





## Changer de nom

Le nom qui nous est transmis est en principe immuable. Il sert à identifier (comme le fait un numéro), en désignant et en distinguant un individu unique. Mais ce patronyme est bien sûr plus que cela. Tout en nous inscrivant dans une filiation, il peut témoigner aussi d'une origine régionale, ethnique, nationale, religieuse ou sociale. En pleine crise d'identité, déclenchée par la découverte d'une sœur aînée que lui avait cachée sa mère, Marc ne supporte plus son nom (Turaud). C'est le nom de son beau-père, « ... enfin celui d'avant maintenant ». Il a falsifié sa carte d'identité pour remplacer son nom officiel par celui de son père biologique : Alméra, comme sa sœur. Au terme de sa folle équipée, à la recherche de ses racines, Marc est arrivé à ce diagnostic : « Tu peux pas bosser si on te donne un nom qui est pas à toi. On peut pas avoir un nom bidon ! C'est dangereux : on fait que des conneries ! C'est comme si t'étais pas toi ! » Et il retourne au lycée professionnel pour faire reconnaître le nom qu'il s'est choisi, son identité et se reconstruire un avenir. Chaque année en France, plus d'un millier de personnes demandent officiellement à changer de nom. Une minorité souhaite affirmer une filiation. D'autres veulent se débarrasser d'un nom pénible à porter à cause de son aspect ridicule, péjoratif ou grossier (Cornichon, Hitler, Labitte, Connar...). D'autres enfin ne veulent plus d'un nom trop typant, afin de déjouer les préjugés. Ce fut le cas de 5% des Juifs français qui changèrent de nom entre 1945 et 1947, souhaitant ainsi se prémunir de tout regain d'antisémitisme. Depuis la fin des années 1970, les changements de nom à consonance arabe sont proportionnellement les plus nombreux, atteignant plus de 30% du total et plus de 60% de l'ensemble des modifications de noms étrangers. La lecture des lettres de motivation accompagnant ces demandes révèle que derrière le désir de francisation, le rapport au père et l'inscription dans la filiation ne sont pas absents de la plupart des cas. L'abandon du nom vient d'une volonté de minoration de la culture et des références paternelles, voire leur rejet quand il y a eu séparation des parents, ou au contraire est une décision qui confirme une option paternelle pour la culture et la société française.

### Une longue procédure

Selon les nouvelles dispositions légales entrées en vigueur le 1<sup>er</sup> février 1994, « toute personne qui justifie d'un intérêt légitime peut demander à changer de nom ». La nouvelle procédure est plus simple, mais les « motifs légitimes » ne sont toujours pas définis par le législateur. Les demandes les plus cou-

rantes et les plus nombreuses (noms ridicules et noms d'origine ou consonance étrangère) sont désormais traitées par le ministère de la Justice, direction des Affaires civiles et du Sceau. L'avis du Conseil d'État n'est plus sollicité que pour les cas difficiles. Le demandeur doit être majeur et de nationalité française. Il doit commencer par faire publier à ses frais la modification de nom envisagée au Journal officiel (JO) et dans un journal d'annonces légales. Il doit ensuite adresser un dossier au garde des Sceaux ou au tribunal de grande instance de son domicile. Le consentement des enfants de plus de 13 ans est exigé quand ce changement ne résulte pas de l'établissement ou d'une modification du lien de filiation. Si la demande est acceptée (50% environ), un décret signé du Premier ministre et du garde des Sceaux est publié au Journal officiel. Un exemplaire est remis au demandeur par un représentant de la force publique à la demande du procureur de la République. À partir de la publication du décret, des tierces personnes peuvent, pendant deux mois, s'opposer au changement, en engageant une procédure devant le Conseil d'État. Ce nouvel obstacle franchi, reste au requéreur à demander au procureur de la République du domicile ou du lieu de naissance, la rectification des actes d'état civil. Ce n'est qu'après cela que le nom pourra être changé sur la carte d'identité. Marc n'est pas au bout de ses peines !





Conte de Noël, d'Arnaud Desplechin

## Les « nouvelles » familles

Marc vit dans une « nouvelle » famille, ainsi qualifiée par opposition à la famille « traditionnelle », composée d'un couple marié élevant les enfants issus de ce mariage. Comme lui, en France, beaucoup d'enfants vivent au sein de ces nouvelles familles. Selon l'INSEE et l'INED, en 2005, elles abritent 9% des enfants mineurs dans des familles « recomposées », 17,7% des moins de 25 ans dans des familles monoparentales et entre 24 000 et 40 000 enfants dans des familles homoparentales.

### Familles monoparentales

Les familles « monoparentales », formées d'un seul parent avec un ou plusieurs enfants à charge, ne cessent de croître, passant de 700 000 en 1968, à 1,76 millions en 2005. Alors que jadis elles provenaient du décès d'un des parents, en 1999, 9 familles monoparentales sur 10 le sont parce que les parents vivent séparément. Plus d'une famille monoparentale sur deux n'a qu'un enfant et 14% seulement 3 ou plus. Lors d'une séparation, les enfants restent généralement rattachés au foyer de la mère. Selon une enquête réalisée en 2005, si 40% des enfants ne voient leur père que rarement ou jamais, 17% sont déclarés comme « cohabitants », et 25% le voient au moins une fois par semaine. Côté revenu et logement, les familles monoparentales sont confrontées à plus de difficultés que les couples avec enfant. D'une part, elles ne peuvent pas compter sur le revenu d'un conjoint. D'autre part les mères de familles monoparentales ont plus de difficultés que les mères en couple sur le marché de l'emploi, cumulant le fait d'être moins diplômées que ces dernières (23% ont un diplôme du supérieur contre 30% pour les autres) et plus de difficultés à assurer la garde des enfants. Si les hommes seuls avec leurs enfants s'en sortent mieux qu'elles ils occupent un emploi à plein temps contre 68% pour les femmes), ils sont plus souvent au chômage que les hommes des familles traditionnelles (20% contre 12%).

### Familles recomposées

Les familles recomposées ne sont pas une nouveauté dans la mesure où jadis beaucoup d'enfants, orphelins dès leur jeune âge, se trouvaient dotés d'une belle-mère, leur père se remariant en général après le deuil d'usage. Mais elles sont différentes, la mort d'un parent étant de nos jours exceptionnelle. Bien que le nombre de familles recomposées n'augmente pas

autant que celui des familles monoparentales, elles concernent 1,2 millions d'enfants mineurs en 2006. Parmi eux, 800 000 vivent avec un parent et un beau-parent (le plus souvent un beau-père). S'ajoutent les 400 000 enfants nés après la recomposition familiale qui vivent avec leurs deux parents, des demi-frères et demi-sœurs. Les parents de familles recomposées sont eux aussi moins diplômés et dans une situation plus fragile sur le marché de l'emploi que les couples avec enfants.

Concernant les familles homoparentales, les données statistiques sont moins précises. Seules des extrapolations ont permis d'évaluer le nombre d'enfants vivant avec des parents de même sexe, entre 24 000 et 40 000. Mais, preuve que la réalité des couples homosexuels avec enfants s'impose, l'INED a annoncé des questions sur le sexe du conjoint pour son recensement en 2011.

### Le père est l'image de la Loi

Que vivent les enfants dans ces nouvelles familles ? Les spécialistes de l'enfance sont d'accord au moins sur un point : tout enfant a besoin d'un père et d'une mère pour sa construction et son identification. De cette dernière, il attend que celle qui l'a porté continue à satisfaire ses besoins primordiaux, puis ses besoins en général. Le père, s'interposant entre l'enfant et la mère et empêchant l'enfant d'obtenir totale satisfaction de sa mère, est nécessaire pour le pousser à la socialisation. Le père est l'image de la Loi et la représente en faisant respecter les règles de la vie sociale.

Si 95% des enfants des familles monoparentales et recomposées vivent avec leur mère, leur situation est rarement celle du *Petit Criminel* qui découvre que sa mère lui a menti sur sa sœur et son père biologique. Dans les « nouvelles familles », les liens père/enfant sont plus fragiles, mais la place du père n'est pas forcément remise en cause. Elle l'est d'autant moins que les pères ont changé. Même dans les familles traditionnelles, l'autorité toute puissante du pater familias n'a plus court. Les pères y partagent autorité parentale et éducation des enfants avec leur mère et ne cachent plus la dimension effective qui les lie à eux. La place du père ne se pose donc plus comme présence autoritaire. Le fait que ses enfants vivent avec lui ou le rencontrent fréquemment ou pas, ne serait pas la vraie question. L'important pour l'enfant serait l'harmonie qui en découle ou pas.





La Mélodie du bonheur, de Robert Wise



L'Heure d'été, d'Olivier Assayas



La Famille Serrano, série espagnole



Modern Family, série américaine

Mais avant de parvenir à un éventuel équilibre, la vie de beaucoup d'enfants de familles monoparentales et recomposées passe par la case divorce (environ 120 000 enfants concernés par an depuis une quinzaine d'années). Si le divorce permet à l'enfant d'échapper à des relations familiales destructrices, il n'en provoque pas moins souffrance et anxiété pour la plupart d'entre eux. O. Bourguignon note qu'il y a « faille de l'avant-divorce, déséquilibre et désorganisation lors de la séparation, chacun développant des moyens variés pour affronter cette crise, puis réorganisation d'un nouvel équilibre... »<sup>1</sup>. Si ceux qui n'avaient pas de difficultés avant le divorce s'en sortent plutôt bien, les autres s'adaptent plus difficilement. Dans la première enfance, le divorce peut entraîner une perte de confiance dans les autres et dans le monde, suivie de problèmes de confiance en soi et d'identification. À l'âge scolaire, le sentiment de perte et de rejet peut conduire à la dépression. Alors que les garçons ont tendance à réagir par l'agressivité et la désobéissance, les filles au contraire se montrent très sages, anxieuses, avec des conduites d'évitement. D'une façon générale : « Il ne faut pas oublier le problème du sexe du parent-gardien, les problèmes de comportement étant plus importants quand c'est le parent de sexe opposé qui a la garde. ».

### Une plus grande fragilité des structures de parenté

Lorsque l'enfant se retrouve seul avec sa mère ou son père, le changement ne va pas sans dangers, même quand il n'y a pas dénigrement de l'absent : risque de surinvestissement affectif des deux côtés, enfant traité précocement en adulte tant au niveau des confidences (soucis, incertitudes...), que des responsabilités dans la vie quotidienne, enfant perçu comme un obstacle à sa liberté... La scolarité de l'enfant peut être perturbée. Tout en tenant compte de facteurs sociaux économiques déterminants, des travaux comme ceux de Gérard Poussin et Isabelle Sayn<sup>2</sup> montrent que les enfants vivant en famille monoparentale sont moins attentifs et ont un moins bon niveau scolaire.

Lors d'une recombinaison familiale, l'enfant se trouve confronté à l'intrusion d'un tiers. Il s'ensuit une plus grande fragilité des structures de parenté, l'enfant se retrouvant avec plusieurs « pères » ou « mères », plusieurs « grands-parents », vraies et « fausses » fratries ; les uns légaux, les autres pas. Contrairement

au divorce, le remariage de la mère entraîne une recrudescence des troubles du comportement plus sensible chez les filles que chez les garçons. Il semble évident que la vie de l'enfant des nouvelles familles n'est pas tous les jours facile. Comme le souligne Pierre G. Goslin, professeur à l'institut de psychologie à Paris-V, « l'important n'est-il pas de vivre d'une façon qui permette de respecter l'histoire personnelle et l'identité de chacun des individus, voire même, de l'enrichir ? »<sup>3</sup>

1) O. Bourguignon et autres, « Du divorce et des enfants », Cahiers de l'INED, Paris, PUF, 1985.

2) Un seul parent dans la famille, Centurion, 1990.

3) Pierre G. Goslin, professeur à l'institut de psychologie à Paris-V, « Qu'en est-il de l'enfant dans les "nouvelles familles" », in G. Langouët, Les « nouvelles » familles en France, Cf. Biblio., p. 20.

## PISTES DE TRAVAIL

- Pourquoi parle-t-on de « nouvelles familles ». Qu'est-ce que cela signifie ?
- Réaliser une enquête sur ce qu'était la famille traditionnelle, du moins dans la majorité des cas. Qu'est-ce qui a permis ou suscité ces changements ?
- Répertoire des différentes façons de vivre aujourd'hui « en famille » : familles monoparentales, familles recomposées, familles adoptives, familles aux « parents » du même sexe...
- Qu'est-ce qui change pour les enfants dans ces « nouvelles familles » ? Et pour les « nouveaux parents » ?
- Outre les situations personnelles qui ne manqueront pas, on peut chercher des références dans le cinéma comme dans les feuilletons TV, séries, sitcoms, etc. Comme dans **Le Petit Criminel** lui-même.
- L'attitude et les problèmes de Marc sont-ils liés à sa situation familiale ? Et comment ?

## Bibliographie

### Critiques

- *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990, critique (« L'Enfant sauvage », Frédéric Sabouraud), entretien avec J. Doillon et R. Anconina (Thierry Jousse, Frédéric Strauss), portrait de G. Thomassin (F. Sab.).
- Jean-Pierre Jeancolas, *Positif*, n° 359, janvier 1991.
- Jacques Valot, *Image et Son/La Revue du cinéma*, n° 466, décembre 1990.
- Camille Taboulay, « Comme un vol à la tire », *Cahiers du cinéma*, n° 439, janvier 1991.

### Sur le film

- Jacques Doillon, *Le Petit Criminel*, éd. établie par Chloé Mary, découpage du film, synopsis, première version du scénario, propos de Nathalie Hubert et Jacques Doillon, nouvelle de Eva Almasy, coll. « Medium/Cinéma », Éd. L'École des loisirs, 2008.

### Sur Jacques Doillon

- Alain Philippon, *Jacques Doillon, La Vengeance d'une femme*, texte, entretiens, découpage du film, Ciné 104/Yellow Now/Studio 43, 1991.
- René Prédal, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, coll. « 7<sup>ème</sup> Art », Éd. Cerf-Corlet, 2003.
- Marcos Uzal, *Les Doigts dans la tête*, 2011 livret maître lycéens en ligne sur le site : [www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)

### Divers

- René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961, Le Livre de Poche, coll. « Pluriel Référence », Hachette, 2008.
- Gabriel Langouët, dir., *Les « nouvelles » familles en France*, Observatoire de l'Enfance en France, Hachette, 1998.
- Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Folio Essais, Gallimard, 2006.

## Vidéographie

- *Le Petit Criminel*, DVD 9, zone 2, PAL, couleurs, 16/9, compatible 4/3, format image 2.35, VF mono. Éd. MK2 éditions, 2004. Durée du DVD : 173'. Bonus : Doillon s'adresse à G. Thomassin, R. Anconina se souvient..., propos de William Lubtchansky, lettre de Camille Taboulay, entretien avec Noémie Lvovsky, Essais de G. Thomassin, court métrage de J. Doillon extrait de « Contre l'oubli ». Documents réalisés par Nathalie Hubert et Jacques Doillon.
- De nombreux films de Doillon sont disponibles chez MK2 Éditions, «Collection Doillon », avec de nombreux bonus, supervisés, commentés par Jacques Doillon.

## Marc devant le Juge

La situation de Marc va être traitée selon les dispositions de l'ordonnance de 1945 régissant la justice des mineurs.

Après-guerre, la prise en compte par la nation de l'enfance délinquante sera sous-tendue par la nécessité de dissocier le mode de traitement des délits commis par des mineurs de celui des majeurs. Est alors édictée l'ordonnance du 2 février 1945 qui rénove les tribunaux pour enfants, fait apparaître les juges des enfants et énonce le principe de « la primauté de l'éducatif sur le répressif ». Cette ordonnance a connu maintes réformes qui, depuis quelques années, semblent interroger le devenir de cette pensée fondatrice.

Concernant Marc, et en l'état actuel des dernières réformes, il sera placé en garde à vue pour être entendu par les services de police, et sera déféré devant le procureur de la République. Eu égard à la gravité des faits (affaire susceptible d'être qualifiée de criminelle passible de la cour d'assises des mineurs : vol avec arme, menace de mort avec arme de 4<sup>ème</sup> catégorie sur agent exerçant une mission de service public qui est une circonstance aggravante, détention et usage d'une arme de 4<sup>ème</sup> catégorie, etc.), le procureur de la République a plusieurs possibilités :

- soit requérir un mandat de dépôt (mise en détention provisoire dans une maison d'arrêt disposant d'un quartier pour mineurs ou dans un établissement pénitentiaire pour mineurs)
- soit son placement dans un centre éducatif fermé assorti d'un contrôle judiciaire avec obligation, entre autre, de respecter son placement sous peine d'incarcération.

Dans le cas de la réquisition de la détention, le service de la Protection judiciaire de la Jeunesse (administration chargée de l'éducation des mineurs au pénal) sera obligatoirement appelé à proposer une alternative à l'incarcération.

Tenant compte de la situation familiale, de la personnalité de Marc et de son histoire, ce service pourra proposer un placement au pénal dans une Maison d'Enfant à Caractère Social (MECS, foyer éducatif) assorti d'un contrôle judiciaire comprenant des obligations (scolarité par exemple).

Quelles que soient les décisions prises, Marc sera dès lors placé sous « le regard vigilant » de la justice des mineurs, et accompagné dans une démarche de remobilisation socio-éducative, familiale et professionnelle par le service éducatif désigné par le magistrat. Ce processus court jusqu'au jugement et même au-delà, dans le cadre de l'exécution de peines prononcées en juridiction des mineurs (ex. : temps de prison ferme et/ou assorti d'un sursis avec mise à l'épreuve avec obligations, placement ou maintien de placement dans un établissement spécialisé pour mineurs, travail d'intérêt général, liberté surveillée, etc.).

## Richard Anconina

Lorsqu'il reçoit un double César du meilleur acteur dans un second rôle et du meilleur jeune espoir masculin pour le rôle de Bensoussan dans *Tchao Pantin* en 1983, Richard Anconina en est à son quinzième rôle au cinéma. Il est né le 28 janvier 1953 à Paris dans une famille juive d'origine marocaine. Titulaire d'un CAP d'électromécanicien, sans travail fixe, il tente sa chance dans des petits rôles au théâtre et au cinéma et apparaît en 1977-78 dans celui du juif orthodoxe (Benhimol Lévy) dans deux films de Philippe Clair, *Comment se faire réformer* et *Les Réformés se portent bien*. Très vite, il est « typé » dans la fonction de jeune loubard à l'allure sympathique et louche à la fois, flic ou drogué (*Inspecteur la bavure*, *Une robe noire pour un tueur*, *Le Bar du téléphone*, *Le Choix des armes*, *Le Battant...*) avec des exceptions trop peu remarquées (*La Provinciale*, *Cap Canaille*). En 1984, *El Intrus*, d'Irène Jouanet fait se rejoindre la face sensible d'Anconina ainsi que l'inquiétante, et *Parole et musique* d'Élie Chouraqui consacre son jeu « naturel », décontracté, mais chez Lelouch (*Partir, revenir*) et Pialat (*Police*), il restera en retrait. Élie Chouraqui lui offre heureusement en 1990 un rôle sur mesure dans une sorte de road movie adapté d'un joli roman de Michel Boujut, *Miss Missouri*. Richard Anconina est un acteur instinctif, qu'on a parfois comparé à De Niro ou Al Pacino. Il se garde d'y croire : « En tant qu'acteur, c'est par l'humilité que j'ai commencé et j'y suis encore... Si j'accepte de faire un film, ce n'est pas seulement pour le rôle, c'est qu'il y a un tout : le rôle, plus les acteurs, plus le film. Pas de séparation : on se connaît, on va vivre ensemble quelque chose d'unique. » (*Cinématographe*, n° 101, 1998). Les méthodes de travail de Doillon répondent admirablement à cette conception.

La critique a souligné unanimement son interprétation dans *Le Petit Criminel*, mais peu de rôles marquants suivent jusqu'au succès de *La Vérité si je mens !* (Thomas Gilou, 1997), où il joue paradoxalement un gey parachuté dans le milieu du Sentier ! Suit un trop long tunnel peuplé de quelques polars, des « suites » de *La Vérité...*, d'un navrant *Camping 2* (F. Otteniente, 2010)... Faute de grand réalisateur, Anconina fait de l'Anconina, mais il le fait bien. Heureusement, une jeune réalisatrice, Magali Richard-Serrano, lui offre avec *Dans les cordes* (2007, dossier « Collège au cinéma » n°172) un merveilleux rôle de père fragile et destructeur, son meilleur depuis *Le Petit Criminel*.

## Presse

### Une demande d'amour éperdue

« De *La Drôlesse* à *La Vengeance d'une femme* en passant par *La Pirate* et *Pour un oui ou pour un non*, entre autres, tous ses personnages s'adonnent, de manière tantôt hystérique tantôt ludique et feutrée, à la violence des sentiments paroxystiques qui les animent. On est désormais accoutumé à les voir pratiquer le rapt, le chantage, le complot, l'entourloupe, la séquestration, le règlement de comptes. Tous sont des manipulateurs improvisés, empiriques, plus ou moins habiles, plus ou moins roués, dont les "crimes" sont toujours motivés par une demande d'amour éperdue.

Le héros du *Petit Criminel* et sa sœur ne dérogent pas à cette règle. Une fois encore, le cinéaste filme avec une maîtrise impeccable et une élégance formelle proche de la chorégraphie les soubresauts impérieux et les à-coups imprévus qui agitent ses protagonistes. Maîtrise et désordre : tout son cinéma oscille entre ces deux pôles (certains de ses films penchant plus nettement vers l'un ou l'autre), visant un point d'équilibre on ne peut plus délicat entre le désir de perfection et l'imperfection du désir. Doillon a la riche idée de confronter ici Richard Anconina, comédien à la technique contrôlée et à l'image très connotée de par ses emplois et son *background filmographique*, à un jeune acteur "vierge", brut, inexpérimenté, saisissant d'authenticité jusque dans ses gaucheries. Anconina se prête à cette confrontation risquée avec autant d'audace que de tact : il se met en danger, tout comme son personnage progressivement déstabilisé, et troque son jeu naturaliste contre une sobriété tout à fait payante. Flic face à un délinquant, adulte face à un enfant, acteur confirmé face à des débutants, il est d'emblée du côté de l'ordre, de la certitude, de la maîtrise. Sa réponse au gosse qui lui demande s'il aime le suspense : « *Y a pas de suspense, je connais parfaitement la fin de l'histoire* », est à cet égard éloquente, et plutôt terrifiante. »  
Jacques Valot, *La Revue du cinéma*, n° 466, décembre 1990

### Avant tout la parole et le regard

« Essayons d'imaginer un instant comment un certain cinéma dit "d'action" aurait filmé *Le Petit Criminel*. L'histoire est simple et pourrait servir de trame à une série B : "Un jeune garçon de banlieue découvre l'existence de sa sœur et veut la retrouver". Sans argent ni voiture, il braque un magasin et prend en otage un jeune policier qu'il connaît pour aller la rencontrer. Tous les trois vont errer le temps que la police (et le scénario) vont leur accorder. On imagine déjà l'action, celle des corps, envahissante, construite selon les règles usées d'un crescendo d'effets jusqu'à la fin mélodramatique. Doillon évidemment fait tout le contraire : l'espace se borne, pour lui, à celui d'une Range Rover qui emmène nos personnages d'une banlieue à l'autre, puis au bord de la mer, chez le flic, et enfin à l'école pour terminer au commissariat. Bref, une sorte de *road-movie* dont on connaît le point d'arrivée et dans lequel l'espace anonyme, quelconque, n'est utilisé que comme ressort dramatique, élément de tension ou de détente, d'accélération ou de ralentissement de l'action. Le



temps, lui, est compté, dès le premier instant, sans cesse soumis à la menace de l'interruption par une présence qu'on ne voit jamais et que Doillon ravive dès qu'il en a besoin (les chasseurs, la police). L'action, c'est avant tout la parole, celle qu'on donne, celle qu'on renie, celle qui n'arrive pas à se dire (l'amour du frère pour sa sœur par exemple, ou encore le désir entre le flic et sa sœur). L'action, c'est aussi le regard qui remplace ou contredit les mots, parfois le geste, que Doillon sait économiser et charger de toute sa force symbolique. On est donc bien loin du cinéma dit "d'action" mais aussi dans un espace-temps que Doillon maîtrise de mieux en mieux, où le geste hystérique devient sobre, dépouillé, limité à l'essentiel, économisé. »  
Frédéric Sabouraud, *Cahiers du cinéma*, n° 438, décembre 1990

### D'un peu plus loin...

« L'écriture de Doillon (qui pour la première fois depuis longtemps a écrit son scénario seul, sans Jean-François Goyet) est, comme toujours, d'une précision implacable. Elle est plus aérée que dans la plupart de ses films (j'excepte *La Vie de famille*). Ses personnages s'inscrivent le plus souvent dans un espace ample, même quand ils sont prisonniers de l'habitable de la Rover. Espaces urbains et images de banlieue, ou espaces ouverts du Languedoc, tantôt perçus de l'intérieur de la voiture, tantôt respirés lors des pauses capricieuses du voyage de retour (est-ce une conséquence de l'implication de la Région Languedoc-Roussillon dans la production du film ? C'est peu probable : l'air qui passe entre les protagonistes, comme le choix de l'écran large, est, dans la nature même du film, une manière de désamorcer une violence toujours possible). Constante des films de Doillon, les acteurs se regardent beaucoup, souvent ne se quittent pas des yeux. Ici, il semble qu'ils se regardent d'un peu plus loin. »  
Jean-Pierre Jeancolas, *Positif*, n°359, janvier 1991

### Capter l'impalpable

« La surprise n'est jamais où on l'attend : elle surgit donc de partout. Beaucoup de choses sont suggérées, toutes sont comprises. Doillon refuse les trucs et coutumes des scénarios moulinsés à la mode d'aujourd'hui. Et, cette fois, capte l'impalpable. »  
Dominique de Saint Pern, *L'Express*, 3 janvier 1991

### Un film politique

« Le film explique peu, il montre en cadres serrés une réalité qui a éclaté par ailleurs en grandeur nature à la face de l'Hexagone, *Le Petit Criminel* est à sa façon un film politique. Aujourd'hui, en France aussi, il y a des bandes d'enfants qui ne vont plus à l'école. Leur sentiment ? N'exister pour personne. »  
François Jonquet, *Le Quotidien de Paris*, 19 décembre 1990

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Le Petit Criminel</i>
<b>Production</b>	Sara Films, CNC et Canal+ (participation), Région Languedoc-Roussillon (aide)
<b>Producteur</b>	Alain Sarde
<b>Productrice déléguée</b>	Christine Gozlan
<b>Réalisation</b>	Jacques Doillon
<b>Scénario et dialogues</b>	Jacques Doillon
<b>Assistant réalisateur</b>	Étienne Albrecht
<b>Images</b>	William Lubchansky, assisté de Christophe Pollock
<b>Montage</b>	Catherine Quesemand, assistée de Nathalie Hubert
<b>Son</b>	Jean-Claude Laureux, assisté de Brigitte Taillandier
<b>Mixage</b>	Dominique Hennequin
<b>Musique originale interprétée par</b>	Philippe Sarde Lee Konitz (sax alto), Lester Bowie (trompette), Chris Laurence (contre-basse).
<b>Casting</b>	Françoise Combadière, Pierre Amzallag
<b>Bruiteur</b>	Pascal Mazière
<b>Effets spéciaux</b>	Georges Demetrau
<b>Bruitage</b>	Pascal Chauvin, Patrick Égreteau
<b>Interprétation</b>	
<i>Le flic, Gérard</i>	Richard Anconina
<i>Le garçon, Marc</i>	Gérald Thomassin
<i>La sœur, Nathalie</i>	Clotilde Courau
<i>La mère</i>	Jocelyne Perhirin
<i>La vendeuse</i>	Cécile Reiger
<i>Le principal</i>	Daniel Villanova
<i>Le professeur</i>	Dominique Huchède
<i>La mère de Jérémy</i>	Dominique Soler
<i>Jérémy</i>	Ananda Regi
<b>Année de production</b>	1990
<b>Pays</b>	France
<b>Film</b>	35mm, couleurs
<b>Format</b>	CinémaScope, 1 : 2,35
<b>Durée cinéma</b>	1h40
<b>Durée du film (DVD)</b>	1h36
<b>Visa</b>	71 914
<b>Distribution</b>	Les Acacias/Tamasa
<b>Édition DVD</b>	MK2 Éditions
<b>Sortie en France</b>	19 décembre 1990

### Récompenses

– Prix Louis Delluc 1990, ex-aequo avec *Le Mari de la coiffeuse* de Patrice Leconte.  
– César du Meilleur Jeune Espoir Masculin 1991 : Gérald Thomassin.  
– Prix de l'OCIC (Office catholique international du cinéma), de la presse, « Mention spéciale » au 41e Festival de Berlin 1991.





## DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

## RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

## RÉDACTEURS DU DOSSIER

**Joël Magny**, critique et historien du cinéma, écrivain, directeur de collection aux *Cahiers du cinéma*.

**Yvette Cazaux**, ex-professeur au Collège Marcellin Berthelot, Montreuil.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : [www.cnc.fr](http://www.cnc.fr), où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image ([www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation  
de votre Conseil général

ministère  
éducation  
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



**CNC**