



HAL
open science

Maisons de correction et prisons de femmes dans le cinéma français du Front populaire à la Libération (1938-1945) : modèles et contre-modèles de société. Prison sans barreaux de Léonide Moguy (1938), Prisons de femmes de Roger Richebé (1938), Les Anges du péché de Robert Bresson (1943), Le Carrefour des enfants perdus de Léo Joannon (1944), La Cage aux rossignols de Jean Dréville (1945)

Garvan Suignard-Bouliou

► **To cite this version:**

Garvan Suignard-Bouliou. Maisons de correction et prisons de femmes dans le cinéma français du Front populaire à la Libération (1938-1945) : modèles et contre-modèles de société. Prison sans barreaux de Léonide Moguy (1938), Prisons de femmes de Roger Richebé (1938), Les Anges du péché de Robert Bresson (1943), Le Carrefour des enfants perdus de Léo Joannon (1944), La Cage aux rossignols de Jean Dréville (1945). Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03805599

HAL Id: dumas-03805599

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03805599>

Submitted on 7 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2
Master Arts du Spectacle
Parcours *Histoire et esthétique du cinéma*

Maisons de correction et prisons de femmes dans le cinéma français du Front populaire à la Libération (1938-1945)

Modèles et contre-modèles de société

Prison sans barreaux de Léonide Moguy (1938)
Prisons de femmes de Roger Richebé (1938)
Les Anges du péché de Robert Bresson (1943)
Le Carrefour des enfants perdus de Léo Joannon (1944)
La Cage aux rossignols de Jean Dréville (1945)



De gauche à droite et de haut en bas : photogrammes issus de Prison sans barreaux, La Cage aux rossignols, Le Carrefour des enfants perdus et Prisons de femmes

Garvan Suignard-Bouliou
sous la direction de Mme Roxane Hamery
2020-2022

Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma gratitude envers Enora qui m'a mis sur le chemin du cinéma sans trop s'en rendre compte et à qui ce travail doit donc beaucoup.

Merci à mes parents de m'avoir soutenu pendant ces deux dernières années compliquées par une actualité peu réjouissante, d'avoir plusieurs fois débloqué ma réflexion et ravivé ma motivation. Je les remercie pour leurs conseils avisés et leurs encouragements.

Ce mémoire boucle aussi une demi-décennie passée dans le Département Arts du Spectacle de l'Université Rennes 2, façonnée jour après jour par la bienveillance des enseignants et la sympathie de mes camarades de classe que je remercie toutes et tous d'avoir tant contribué à mon amour du cinéma et à l'extension de mes imaginaires.

Je remercie particulièrement Alex Trévien, Jean Éliat, Paloma Adeline et Oriane Lauriou pour leur (omni)présence auprès de moi au cours de la rédaction, pour leur gentillesse attentionnée et pour les innombrables heures passées à la bibliothèque de l'université, entre piles de livres et monceaux de feuilles volantes.

Enfin et par-dessus tout, j'adresse toute ma gratitude à Roxane Hamery qui s'est intéressée à mon travail avant même mon inscription en master et qui a ensuite affiché un soutien sans faille, de la constitution du corpus et jusqu'aux derniers jours de relecture. Sa patience, sa pertinence et son implication passionnée ont servi de moteur à ce mémoire qui n'aurait pas pu exister sans elle.

Table des matières

Introduction	5
Une période mouvementée	5
Présentation du corpus	11
Problématique et méthode	15
I. La nature du mal : contradiction fondamentale	19
Chapitre 1 : Pensionnaires et détenues, victimes de la société.....	20
1. 1. Un milieu social malsain : crime, crises et pauvreté	20
1. 2. Parents absents, parents malveillants	25
1. 3. Des fautes vénielles	28
Chapitre 2 : Le regard de l'institution sur les détenus, indifférence et mépris.....	35
2. 1. La complicité passive en procès.....	35
2. 2. Personnifier ou caricaturer ?	37
2. 3. Essentialiser et culpabiliser	42
II. Les formes disciplinaires	44
Chapitre 3 : La brutalité disciplinaire : dire, montrer, cacher	46
3. 1. L'injonction : ordre et directive	46
3. 2. Employer le corps : le travail contraint	54
3. 2. Le paradoxe de la punition : dénoncer l'immontrable	58
Chapitre 4 : Du silence dans les rangs : organisation et contention du groupe.....	69
4. 1. Grilles, barreaux, murs : illustrer l'enfermement	69
4. 2. Ordonner, conformer, synchroniser	75
III. Réponses du corps : du rêve à l'émeute	83
Chapitre 5 : Réactions individuelles : abandon, adaptation, rébellion	84
5. 1. Peur, maladie, nervosité : les maux qui fâchent	84
5. 2. Le caractère caïd : s'affirmer, résister, revendiquer	89
Chapitre 6 : Réponses collectives : camaraderie, mouvement de foule et révolte	98
6. 1. Les animosités entre pensionnaires : violence et désordre.....	98
6. 2. Confronter le pouvoir : pagaille et émeute	101
6. 3. Solidarité et amour : prendre soin	105
IV. La réforme : une éducation nouvelle pour une société transformée.....	112
Chapitre 7 : Quand le surveillant devient parent.....	113
7. 1. De fortes personnalités	113
7. 2. Une mission morale.....	117
7. 3. La figure du chef	120
7. 4. La virilité en question.....	125

Chapitre 8 : Visions programmatiques : continuités et ruptures	130
8. 1. L'immuabilité des prisons de femmes.....	130
8. 2. Prison sans barreaux : un socialisme au carrefour des influences.....	132
8. 3. Le Carrefour des enfants perdus : un discours contradictoire ?	137
8. 4. La Cage aux rossignols : la rééducation comme genre ?	145
Conclusion.....	150
Bibliographie.....	154

Introduction

Le 30 septembre 2021, un nouveau code de la justice des mineurs est entré en vigueur, remplaçant le texte fondateur qu'avait été l'ordonnance de 1945. Cette réforme controversée a occasionné diverses critiques relatives aux différents aspects du suivi et du placement des enfants : l'accélération des procédures provoquant une réduction du temps d'observation des mineurs en amont du jugement, une politique de sanction et de répression aux dépens de l'éducation, la création de centres éducatifs fermés au lieu de renforcer les milieux ouverts, la tendance à appliquer à des enfants des procédures similaires à celles des adultes¹. En réalité, ces événements très actuels prolongent des débats qui ont cours depuis le XIX^e siècle et qui correspondent également à des évolutions dans les représentations de la jeunesse irrégulière² et de l'univers carcéral. La période qui précède l'ordonnance de 1945 marque un point de bascule dans l'opinion publique vis-à-vis de ces sujets et c'est pour cette raison qu'il nous paraît intéressant de nous pencher sur la manière dont cela se traduit au cinéma, média grand public par excellence. Notre étude portera donc sur un ensemble de cinq films sortis entre 1938 et 1945 et représentant des établissements correctionnels ou carcéraux accueillants des mineurs ou de jeunes adultes – et en l'occurrence de jeunes femmes – pour en faire la critique et proposer des contre-modèles où prime l'éducation. Mais avant d'entrer dans le détail du corpus, il nous paraît nécessaire d'opérer un retour plus approfondi sur le contexte historique dans lequel s'inscrivent ces films.

Une période mouvementée

On connaît la singularité des deux périodes que recouvre notre corpus – celle du Front populaire (mai 1936-avril 1938) et celle de l'Occupation (juin 1940-août 1945) jusqu'à la Libération – du point de vue politique, social et historique. C'est aussi une époque mouvementée pour les deux domaines qui vont occuper le cœur de notre étude : la production

1 Journal l'Humanité, « Réforme de la justice des mineurs : pourquoi ils disent "non" » [vidéo], Youtube, mis en ligne le 1^{er} décembre 2020, consulté le 6 juillet 2022.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j1uLwsTvLio>

2 Nous reprenons ce terme en référence à la *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* qui s'intéresse, depuis sa création en 1998, à la jeunesse marginalisée, regroupant sous ce terme aussi bien les délinquants, que les orphelins et les vagabonds.

cinématographique d'une part et l'histoire des institutions correctionnelles et carcérales d'autre part.

La période du Front populaire, qui commence avec l'arrivée de cette coalition au pouvoir en mai 1936, témoigne d'une grande polarisation politique de la société française face à la montée des régimes fascistes en Allemagne et en Italie au cours de la décennie. La guerre d'Espagne accentue cette polarisation jusqu'à provoquer la fin prématurée du Front en 1938. L'industrie cinématographique est également impactée par la crise économique et politique et, en 1936, des mouvements de grève dans les studios affectent la production. Dans ce contexte tendu, certains réalisateurs s'emparent de sujets politiques au travers de leurs œuvres, pour faire part de leur perception des thèmes qui déchirent alors les autres médias. Ces œuvres, au ton grave et sérieux, se placent dans la continuité de films à sujets sociaux qui ont fait leur apparition au début de la décennie, tels que ceux du réalisme poétique³. Mais l'actualité des années 1930 ne donne pas lieu qu'à des drames. On voit aussi à cette période de nombreuses comédies légères et beaucoup de productions dont l'intrigue s'intéresse aux milieux de la pègre et des tribunaux. Quantité de films abordent donc, bien que souvent de manière anecdotique, le domaine carcéral, ou des thèmes qui lui sont apparentés tantôt sur un ton dramatique, tantôt sur un ton comique. Ajoutons à cela que l'accent est mis par plusieurs films sur la jeunesse « saine, gaie, sportive, résolue »⁴ du pays. Les films de notre corpus sont amorcés sous le Front populaire, mais leur sortie se fait dans un contexte déjà plus pessimiste, aux alentours de la fin de l'alliance qui a lieu en avril 1938. *Prison sans barreaux* sort deux mois avant, en février, et *Prisons de femmes* en octobre, alors qu'Édouard Daladier, arrivé au pouvoir, commence à revenir sur certains acquis du Front. Pour autant, une continuité se fait sentir à certains niveaux. Jean Zay est toujours en charge du Ministère de l'Éducation nationale et les intérêts sociaux restent ancrés dans les discours et les imaginaires. Nos films contribuent donc, bien que par une approche qui leur est propre, des sujets en vogue à l'époque et entrent en résonance avec les idéaux et les inquiétudes du Front populaire.

La production est interrompue plusieurs fois à partir de 1939 et reprend début 1941⁵. La censure instaurée par les lois de Vichy fait suite à la censure militaire. Contrairement à ce que l'on peut constater dans la presse et à la radio, les thèmes de la propagande ne sont pas abordés frontalement au cinéma. Jean-Pierre Bertin-Maghit le rappelle : « l'ennemi unique est absent

3 Raymond Chirat, *Le Cinéma français des années 30*, 5 continents/Hatier, coll. « Bibliothèque du cinéma », Renens/Paris, 1983, p. 72.

4 *Ibid.*, p. 67.

5 *Ibid.*, p. 68.

des scénarios⁶ ». On évite d'évoquer les sujets d'actualité, mais des éléments idéologiques ne sont pas pour autant absents des œuvres :

« Le point de vue qui en ressort renvoie à une France conservatrice. [...] La quête du héros (un couple, un groupe, une famille) épouse une logique infaillible, qui souligne les valeurs maîtresses sans lesquelles l'ordre établi ne peut pas se perpétuer : la communauté, la lutte et le bonheur. [...] Rien n'est acquis d'avance, il faut mériter son bonheur »⁷.

À cela s'ajoute l'omniprésence d'une « bourgeoisie catholique, soumise à l'autorité incarnée par le père ou le chef, qui pense pour les autres et transmet l'héritage⁸. » et la conviction que « le devenir de cette société passe par l'enfant. Il est porteur d'avenir, même s'il se révèle, au cours de certains récits, une source d'ennuis⁹ ». On comprend déjà la place capitale que peuvent occuper dans une telle production des films traitant de la jeunesse dans les institutions correctionnelles, carcérales et éducatives, autant de sujets favorables à la transmission de telles valeurs. Enfin, *La Cage aux rossignols*, dont le tournage engagé début 1944 avait été perturbé par les combats de la Libération, sort en septembre 1945, quelques jours après la capitulation du Japon qui marque la fin de la guerre. Il s'inscrit donc dans un sentiment de renouveau national, y compris pour l'industrie cinématographique, et peut être perçu comme un précurseur de ce que l'on appellera par la suite le cinéma de la qualité française.

Pour ce qui est de l'histoire des institutions, notre période est avant tout notable en ce qui concerne l'évolution des mentalités, car les événements politiques qui s'enchaînent alors ne permettent pas un véritable progrès matériel et ce n'est qu'à la Libération qu'une réforme conséquente de la justice des mineurs aura lieu. Mais pour comprendre ce qui se joue, il nous faut remonter en amont de notre période. Les années 1920 voient déjà des campagnes de presse dirigées contre le bagne de Guyane qui, en plus d'occuper une place importante dans le débat public, influencent les représentations du monde carcéral dans l'imaginaire commun. C'est notamment le cas des reportages d'Albert Londres, *Au bagne* en 1923 puis *L'Homme qui s'évada* en 1928 et sa nouvelle version de 1932, *Adieu Cayenne !*. Alliés à des campagnes de la Ligue des droits de l'homme et de l'Armée du salut, ces témoignages contribuent à montrer l'inefficacité et l'injustice de certaines institutions et visent à une meilleure compréhension de la condition des détenus. Ils mèneront à l'abolition officielle du bagne de Guyane en 1938. La

6 Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Le monde du cinéma français sous l'occupation ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 88, 2005, p. 110.

7 *Ibid.*, p. 111.

8 *Id.*

9 *Id.*

démarche analogue qui cible les maisons de correction intervient dans un moment de remise en question et de revendication pour une meilleure prise en compte des structures pénales. Pour autant, Claudie Lesselier, qui a rédigé sa thèse de doctorat en histoire et civilisation sur les prisons de femmes en France de 1815 à 1939, explique que « la rigidité, l'immobilisme que connaissent les prisons de femmes [donne] à cette période une unité¹⁰ », et précise encore :

« De 1914 à 1939 est largement passé le temps où l'on pouvait glorifier la prison ; et la prison a bien besoin d'une "nouvelle" nouvelle [sic] réforme. Il faudra attendre la 2^e Guerre mondiale pour que quelques principes soient affirmés, et trente ans encore pour que des changements plus décisifs [...] aient lieu¹¹. »

À l'opposé des prisons de femmes, les maisons de correction vont être massivement investies par des campagnes de presse dans la continuité de celles des années 1920. Ces institutions sont apparues dans la seconde moitié du XIX^e siècle sous l'appellation de « colonies pénitentiaires pour mineurs ». Alors, « le regard délinquant est de plus en plus hostile, la peur sociale a supplanté la pitié. L'heure n'est plus aux projets d'éducation, il n'y a plus pour le mineur délinquant et vagabond que le châtiment et l'enfermement. L'État va multiplier la création de ses colonies pénitentiaires et correctionnelles »¹². Cette situation de défiance originelle va donc être critiquée et remise en question par des lois successives au fil des années. En 1912, on fixe la minorité pénale à treize ans. Avant cet âge, la responsabilité de l'enfant ne peut pas être engagée. On crée également la liberté surveillée. Au travers de ces mesures, « on voit poindre la notion d'amendement, d'éducabilité et s'effacer l'idée de discernement¹³ » sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Ainsi, l'idée d'une possible correction de la conduite des mineurs se fait jour au niveau légal et les juristes s'efforcent également de réaliser des enquêtes sociales « sur les antécédents et le milieu de vie des mineurs »¹⁴. Mais la loi est mal appliquée :

« Alors que la référence à l'éducation apparaît de plus en plus comme un moyen de réinsertion sociale, autant dans l'intérêt de la société que dans celui du jeune, les institutions qui existent, que

10 Claudie Lesselier, « Les femmes et la prison, 1815-1939 » [thèse de doctorat en histoire et civilisations dactylographiée], sous la direction de Michelle Perrot, Université Paris 7, 1982, p. 9.

11 *Ibid.*, p. 10.

12 Jacques Bourquin, « La difficile émergence de la notion d'éducabilité du mineur délinquant », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, PUR, 2007, p. 118.

13 *Ibid.*, p. 121.

14 Jean-Claude Farcy, « La loi du 22 juillet 1912 sur les tribunaux pour enfants et adolescents », Musée Criminocorpus publié le 21 septembre 2007, consulté le 30 décembre 2020.

URL : <https://criminocorpus.org/fr/ref/25/16982/>

ce soient les établissements pénitentiaires ou les patronages, rivalisent par leur médiocrité.

L'éducation correctionnelle est une simple répression à peine camouflée. »¹⁵

Pourtant, de nombreuses décisions juridiques et amendements légaux visent à une amélioration dans les années suivantes, du moins sur le principe. En 1924, la signature de la Déclaration sur les droits de l'enfant adoptée par la Société des Nations est la première reconnaissance internationale de droits spécifiques aux enfants. Le changement d'appellation des colonies en « maisons d'éducation surveillées » en 1927 n'en change pourtant pas le fonctionnement¹⁶. En 1935, alors que la loi de 1912 – et donc la liberté surveillée – ne s'appliquait pas aux mineurs vagabonds qui étaient confiés à l'administration pénitentiaire, un décret dépenalise le vagabondage des enfants de moins de dix-huit ans et prévoit des « établissements spécialement habilités pour recevoir les mineurs, au même titre que l'Assistance publique », mais ceux-ci n'ont pas été mis en place dans les années suivantes¹⁷. Si on parvient à réformer la maison d'éducation de Saint-Maurice en 1938 pour l'orienter vers la professionnalisation des mineurs qu'elle accueille, ce n'est pas le cas pour celle de Saint-Hilaire dont la réforme a échoué en 1937¹⁸. Quant aux colonies de Mettray et Eysses, elles sont fermées en 1937 et 1940.

Voilà donc qu'un mouvement s'amorce à grand peine jusqu'au Front populaire et se poursuit jusqu'au début de la guerre. Mais cette volonté juridique de modifier les conditions de vie des mineurs délinquants en maisons d'éducation est encouragée par un discours médiatique en faveur d'un assouplissement des peines et des conditions de détention. Nous le résumons ici, car il participe d'un même réseau de représentations que celles proposées dans les œuvres de notre corpus. Louis Roubaud publie d'abord en 1925 un reportage intitulé *Les enfants de Caïn* qui critique le « bagne pour enfants » de Belle-Île-en-Mer. Dans une même mouvance, en 1931, Alexis Danan écrit *Mauvaise Graine* à propos des enfants délinquants psychotiques, enfermés

15 Jacques Bourquin, art. cit., p. 121.

16 Jacques Bourquin & Michel Robin, « De l'Éducation surveillée à la Protection judiciaire de la jeunesse. Quelques repères chronologiques, 1912-1995 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 327.

17 Jacques Bourquin, « Genèse de l'ordonnance du 23 décembre 1958 sur l'enfance en danger. La période 1942-1958 », contribution parue dans *La protection de l'enfance : un espace entre protéger et punir*, Vaucresson, CNFE-PJJ, coll. « Étude et recherches », mai 2004 et republié dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 151.

18 Jacques Bourquin, « Saint-Maurice, colonie pénitentiaire agricole. Le temps de la réforme : 1934-1936-1950 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 272.

dans les prisons parce que refusés par les colonies pénitentiaires agricoles. Puis en 1934, commence une série de scandales médiatisés qui renforce ce phénomène critique¹⁹. Le 15 octobre, quinze pupilles s'évadent de la maison d'éducation de Mettray et, le 27 août, une rébellion éclate à celle de Belle-Île-en-Mer dont des enfants parviennent à s'évader avant d'être rattrapés. Le fait que les vacanciers participent à les traquer choque Jacques Prévert qui écrit alors un poème, *La Chasse à l'enfant*, qui sera mis en musique et entretiendra le scandale. C'est dans cette même lancée que voit le jour le projet de *L'Île des enfants perdus* sur lequel nous reviendrons. Alexis Danan participe également au scandale par une campagne de presse et crée en 1936 les Comités Alexis Danan qui militent contre le mauvais traitement des pupilles²⁰. Toujours en 1936, une dizaine de jeunes filles s'échappent de la maison de redressement de Boulogne-Billancourt et, dans *La Flèche*, Prévert, Jacques-Bernard Brunius et Jean Rougel dénoncent les méthodes de la directrice de l'établissement, Marcelle Géniat. Enfin, l'année suivante, c'est Roger Abel, un pupille d'Eysses qui meurt de la tuberculose à dix-neuf ans après avoir été enfermé plusieurs mois dans un cachot humide²¹.

Sous l'Occupation, il y a déjà, selon Mathias Gardet, un changement de perspective dans les revendications :

« Dès les années trente, la presse a dénoncé les colonies dites « pénitentiaires » ou « correctionnelles » pour mineurs comme étant des bagnes d'enfants. À partir des années quarante, elle s'est faite par contre le chantre d'un autre modèle, celui des centres dits « d'éducation », de moindre envergure et installés en pleine nature. »²²

Si les maisons d'éducation surveillée deviennent des institutions publiques d'éducation surveillée en 1940, il faut attendre 1942 pour que les réformes reprennent. Cette année-là, une loi organise la détention provisoire des mineurs délinquants dans des centres spécialisés d'observation et de triage. « Ce qui importe surtout [...] c'est de savoir si le mineur est amendable, récupérable »²³. Mais la loi n'est, une fois de plus, pas appliquée en raison du contexte. Enfin, l'ordonnance du 2 février 1945 met en place une justice spécialement dédiée

19 La liste qui suit est reprise et adaptée de Carole Aurouet, « De *L'Île des enfants perdus* à *La Fleur de l'âge* : le projet chaotique et mythique de Marcel Carné et Jacques Prévert », *1895*, 2005, mis en ligne le 1^{er} décembre 2008, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/330>, p. 2.

20 Terme employé alors pour qualifier les enfants occupant les maisons d'éducation.

21 Jacques Bourquin, « Saint-Maurice, colonie pénitentiaire agricole. Le temps de la réforme : 1934-1936-1950 », art. cit., p. 268.

22 Mathias Gardet, « Ker Goat/Belle-Île : deux centres mythiques », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, PUR, n° 4, 2002, p. 157.

23 Jacques Bourquin, « La difficile émergence de la notion d'éducabilité du mineur délinquant », art. cit., p. 123.

aux mineurs de moins de dix-huit ans qui s'incarne dans l'instauration du juge des enfants. L'objectif d'éducation remplace celui d'observation et on met au premier plan l'intérêt du mineur. « Cette primauté apportée à l'éducation part de l'idée de l'époque que le mineur délinquant, plus qu'un sujet responsable, est un mineur inéduqué. S'il y a une responsabilité, il faut aller la chercher dans le milieu, dans la famille. »²⁴ La reconnaissance du déterminisme social est un élément clé de la loi pour la dépenalisation des mineurs. Pour s'assurer de son application, on crée la Direction de l'Éducation surveillée qui, entre autres choses, doit veiller à l'édification des institutions publiques d'éducation surveillée. Distincte de l'Administration pénitentiaire, elle « marque institutionnellement la différence qui existe entre peine et mesure éducative. »²⁵

L'importance de la période pour ce qui est de l'évolution des institutions correctionnelles et pénitentiaires explique donc en partie l'apparition en quelques années de films abordant ces sujets et qui s'ancrent dans les problématiques de l'époque. Si nous nous sommes attardés particulièrement sur la question des maisons de correction plutôt que sur celle des prisons de femmes, c'est parce que ces premières occupaient une place bien plus importante dans le débat public. Mais nous reviendrons bientôt sur la représentation des prisons de femmes au cours de la présentation de notre corpus.

Présentation du corpus

Le choix des films que nous allons étudier ci-dessous a été motivé par une certaine cohérence dans leur progression narrative et par des analogies discursives et formelles qui permettent de mettre en perspective les points sur lesquelles ils divergent par ailleurs. De plus, ils offrent une vision approfondie des institutions carcérales et correctionnelles, contrairement à d'autres que nous avons mis de côté. Par exemple, *L'Enfer des anges* de Christian-Jaque (tourné en 1939 et sorti en 1941) ou encore *Le Coupable* de Raymond Bernard (1937) qui pourtant s'intéressent tous deux à l'enfance abandonnée et malheureuse, nous ont semblé trop éloignés du reste du corpus, notamment en ce qui concerne la place donnée aux institutions correctionnelles. Certes, dans le premier, Lucette s'est évadée d'une maison de redressement, mais celle-ci n'apparaît pas à l'écran et, dans le second, Jérôme est envoyé en maison de correction, mais ce séjour n'est esquissé que très sommairement et l'auteur s'intéresse d'abord à la faute du père qui a

24 *Ibid.*, p. 124.

25 *Ibid.*, p. 126.

abandonné le jeune garçon et au retour à la liberté de ce dernier. D'autre part, nos films s'inscrivent dans un corpus très large de films de prisons et de bagnes, tels que *La Petite Lise* (Jean Grémillon, 1930), *À nous la liberté* (René Clair, 1931), *Autour d'une évasion* (Jacques Bernard Brunius, 1933), *Jim la Houlette* (André Berthomieu, 1935), *Mister Flow* (Robert Siodmak, 1936), *La Grande illusion* (Jean Renoir, 1937), *Chéri-Bibi* (Léon Mathot, 1938). Tous à leur manière, ils contribuent au genre et y participent avec des approches tantôt comiques, tantôt documentaires, tantôt historiques, etc. S'y ajoutent encore des films d'autres pays, notamment des États-Unis, qui ont tout de même un impact sur la production française et auxquels les films de notre corpus seront souvent comparés par les critiques. Ainsi de *Rue sans issue* (William Wyler, 1937), *Les Anges aux figures sales* (Michael Curtiz, 1938), *Des hommes sont nés* (Norman Taurog, 1938) ou encore du film soviétique *Le Chemin de la vie* (Nikolai Ekk, 1931) et du film allemand *Jeunes Filles en uniforme* (Leontine Sagan, 1931). Enfin, après hésitation, nous avons mis de côté le projet de film avorté de Marcel Carné et Jacques Prévert, *L'Île des enfants perdus*, dont un scénario avait été écrit en 1936. Abordant la révolte des enfants de la colonie de Belle-Île, le film a été censuré en 1939, puis repris après-guerre et abandonné à nouveau. Nous nous permettrons pourtant d'y revenir ponctuellement pour éclaircir notre analyse. Bien entendu, cette liste n'est pas exhaustive, mais donne à voir que notre corpus n'est pas isolé du reste de la production, bien qu'il s'en distingue par certaines spécificités.

Parmi les cinq films qui composent le sujet de notre étude, trois décrivent des maisons de correction pour mineurs et deux autres présentent des scènes qui ont lieu dans des prisons de femmes. Cela peut paraître surprenant au vu de la différenciation que l'on a vue se mettre en place peu à peu entre la justice à l'encontre des mineurs et le domaine pénal dont relèvent les adultes et donc les femmes. Pourtant, un jeu d'analogies dans le traitement qu'en font les auteurs justifie un tel rapprochement au sein de notre analyse. D'abord, tous ces films abordent ces établissements avec sérieux, et même avec gravité pour certains. D'autre part, les représentations collectives des jeunes femmes et des mineurs se distinguent de celles des hommes en ce que ces populations sont perçues, à l'époque, comme plus vulnérables, ce qui rend la critique des institutions qui les isolent d'autant plus frappante. Rappelons, que, malgré l'évolution de la situation des femmes suite à la Première Guerre mondiale, la société demeure encore très patriarcale et misogyne à cette époque et que les femmes n'acquerront le droit de vote qu'à la Libération en 1944. On comprend que l'on retrouve donc dans nos objets d'étude des questions sur l'éducation et la réhabilitation possible de ces jeunes prisonnières. Enfin, on peut constater que tous ces films ont en commun d'avoir rencontré un succès relativement important.

Le premier d'entre eux, *Prison sans barreaux* (1938) de Léonide Moguy, est adapté d'une pièce de théâtre écrite par Gina Kaus, « romancière viennoise et féministe convaincue²⁶ », en 1936²⁷. Le film raconte l'arrivée d'une nouvelle directrice, Yvonne, dans une maison de correction à la demande du ministère. Elle remplace Mme Appel, l'ancienne directrice aux méthodes disciplinaires strictes, et parvient petit à petit à gagner la confiance des pensionnaires et notamment de Nelly, une jeune détenue particulièrement rebelle. En réponse aux nombreux scandales médiatiques de l'époque, ce film reçoit le soutien de l'État qui, ce faisant, cherche à mettre en avant l'intérêt du Front populaire pour ces questions. Léonide Moguy, réalisateur soviétique, était déjà connu alors pour traiter de sujets sociaux, tels que l'enfance malheureuse, avec une volonté de mettre le cinéma au service de l'éducation et de la morale. D'autre part, Alexis Danan lui-même a été conseiller technique sur le film²⁸ et les dialogues ont été écrits par Henri Jeanson. Le film est donc un grand succès à l'échelle nationale, mais aussi à l'étranger, car il remporte la Coupe du ministère de la Culture populaire à la Biennale de Venise²⁹. Par ailleurs, cet objet occupe une place centrale dans notre corpus en ce qu'il constitue à de nombreux égards l'exemple type du récit de réforme des institutions correctionnelles.

Vient ensuite, cette même année 1938, *Prisons de femmes* de Roger Richebé, plus connu comme producteur que comme réalisateur. Le film est adapté du roman documentaire éponyme, écrit en 1933 par Francis Carco, académicien Goncourt qui a co-écrit le film et qui y interprète son propre rôle. En fait, la paternité du film semble lui revenir plus encore qu'à Richebé, si l'on considère la communication de presse à sa sortie³⁰. Le récit, qui s'éloigne radicalement de l'œuvre originale, raconte comment une jeune fille, Juliette, est recueillie et exploitée par les propriétaires d'une auberge après la mort de ses parents. Alors qu'ils essayent de la marier pour de l'argent, elle tente de s'échapper, mais elle échoue et se fait condamner, à tort, pour tentative

26 Éric-Antoine Lebon, *Léonide Moguy : Un citoyen du monde au pays du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 83.

27 Nous n'avons malheureusement pas eu accès à cette pièce.

28 Éric-Antoine Lebon, *op. cit.*, p. 83.

29 *Ibid.*, p. 95-96.

30 Par exemple, un article qui raconte la soirée de première relate que : « Francis Carco lui-même parut sur la scène de l'Olympia et présenta son film [et] rendit hommage au réalisateur Roger Richebé et à ses excellents interprètes... » ([Anon.], « La première de *Prisons de femmes* a été hier à l'Olympia un énorme succès ! », *Le Jour-L'Écho de Paris*, 14 octobre 1938) et les titres des articles donnent une idée de son omniprésence : A.-G Appel, « Francis Carco a débuté hier devant la caméra. Il tournait son film *Prisons de femmes* », *Le Jour-L'Écho de Paris*, 10 mai 1938, ou encore, Francis Carco, « Dans *Prisons de femmes*, "Je serai Francis Carco à l'écran" par Francis Carco de l'Académie Goncourt », *L'Intransigeant*, 3 avril 1938. Ces articles sont issus de *Prisons de femmes* (Roger Richebé, 1938) [recueil de presse], mis en ligne sur Gallica le 25 août 2014, consulté le 20 mars 2021, p. 1-3 et 6.

d'homicide. Elle passe trois ans en prison et, à sa sortie, parvient à se marier avec un homme de la haute société. Mais son mari a de grands a priori sur tout ce qui touche au milieu du crime et elle lui cache son histoire alors qu'un malfrat, Dédé, la fait chanter. Régine, l'amie de Dédé, une chanteuse de cabaret qu'elle a rencontrée en prison, y voit une relation déloyale avec « son homme » et, par jalousie, l'attaque et la blesse. Dans le même temps, le mari de Juliette apprend son passé par Carco lui-même, auquel elle s'est confiée. Il devient plus compréhensif, mais Régine, quant à elle, est renvoyée en prison. Le film s'attache avant tout à décrire la condition des femmes dans la société et la prison n'est qu'un élément parmi d'autres dans le tableau qu'il peint. Seules certaines séquences nous intéressent, mais elles sont essentielles et témoignent d'un regard critique sur cette institution où l'on « n'exige qu'une chose [...] : le travail rigoureux dans l'obéissance absolue ». Le segment qui occupe le milieu du film est dédié au séjour en prison. On y découvre un espace cloisonné où chacun est isolé et où règne un silence absolu. Il s'agit peut-être du film le moins remarqué de notre sélection, mais il a pourtant connu un certain succès. Un sondage effectué auprès des directeurs de salles le place à la onzième place dans un classement des douze premiers films de 1938, juste derrière *Prison sans barreaux*³¹.

Sous l'Occupation paraît un film un peu à part dans notre corpus, *Les Anges du péché* (1943) de Robert Bresson. Le film raconte la vie d'une communauté religieuse qui recueille des femmes emprisonnées. Il se concentre plus précisément sur la relation de sœur Anne-Marie et de Thérèse. Cette dernière se réfugie au couvent après un meurtre et Anne-Marie s'acharne pourtant à la moraliser, malgré la vanité apparente de son effort. Plusieurs scènes du film se déroulent en prison et notamment celle de la première rencontre entre les deux femmes. La dureté du traitement réservé aux détenues est mise en avant. Thérèse, épuisée, se rebelle et tente de s'échapper, en vain. Elle est envoyée au cachot et y reçoit la visite d'Anne-Marie qu'elle rejette. La relation des deux femmes se rapproche de celles qui lient les mentors et les pensionnaires les plus réfractaires dans plusieurs autres œuvres. Mais Bresson la rend moins fonctionnelle et plus unidirectionnelle et détourne par là le discours courant. Le film tranche avec le reste de la production de l'époque à tel point que Jean Painlevé le mettra en avant dans sa « quinzaine du cinéma français » en décembre 1944³².

Le Carrefour des enfants perdus (1944) de Léo Joannon décrit comment, après la défaite de 1940, d'anciens détenus de maisons de correction revenus du front fondent le Carrefour, un

31 *La Cinématographie française*, 31 mars 1939, cité par Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars et Sorlin Pierre, *Généralie des années 30*, PUV, Saint-Denis, 1986, p. 19.

32 Bertin-Maghit Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 112.

« centre modèle pour les jeunes détenus », afin d'éviter aux enfants de vivre les mêmes déboires qu'eux. Cependant, obtenir la confiance des pensionnaires n'est pas aisé pour Jean Victor, le directeur du Carrefour, et ce d'autant plus qu'un ancien camarade lui met des bâtons dans les roues. Entre les deux rivaux, un des enfants, Joris, peine à choisir et finira par opter pour le droit chemin. Le film affiche, selon François Garçon, un caractère fascisant qui le distingue de la majorité de la production de l'époque³³. Soutenu par le secrétariat d'État à la jeunesse, il rencontre lui aussi un grand succès critique et commercial.

Enfin, *La Cage aux rossignols* (1945) de Jean Dréville aborde les mêmes sujets avec une approche plus légère, voire candide. Il raconte comment Clément Matthieu essaye de faire publier un livre et y parvient par la ruse d'un ami. Dans ce livre, que l'on découvrira être autobiographique, il raconte comment un jeune surveillant arrive dans une maison d'éducation et y forme une chorale tout en gagnant l'amitié et la fidélité des enfants. Il s'oppose pour cela au directeur de l'établissement qui ne croit qu'en la sévérité et qui, comme Mme Appel précédemment, incarne un autoritarisme réactionnaire, en condamnant définitivement et irrémédiablement les enfants et en appliquant des méthodes de punition collective et d'isolement en cachot. On retrouve une fois de plus un enfant particulièrement désobéissant qui deviendra, au cours du récit, exemplaire. Le film sort après l'armistice, mais son tournage a commencé sous l'Occupation avant d'être interrompu en juin 1944. Il voit donc le jour dans une période où les thèmes vichystes étaient déjà moins mis en avant, mais aussi dans une période de grande crise durant laquelle les usagers des cinémas venaient y chercher du réconfort.

Problématique et méthode

En se basant sur les films, leur contexte de production et leur réception, nous nous proposons donc d'en faire une analyse transversale afin de mettre en lumière les discours qu'ils portent sur les institutions correctionnelles, mais aussi à partir de ces institutions. Nous nous baserons sur des éléments esthétiques et narratifs pour observer comment, à partir d'un thème commun, une variété de formes et d'approches peuvent nourrir des argumentaires divers, tantôt analogues, tantôt opposés. Si le regard sur les institutions carcérales est d'abord négatif, il ne l'est pas toujours pour les mêmes raisons et les réponses proposées sont propres à chaque œuvre. Et, s'il y a bien lieu de s'interroger sur l'approche critique des auteurs à l'égard des institutions qu'ils observent et mettent en scène, il s'agit également de lire dans leurs créations des principes et des idéaux sociaux dont la portée dépasse le cadre pénitentiaire. La prison est alors l'occasion

33 François Garçon, « La tardive tentation fasciste du cinéma français : septembre 1942-septembre 1943 » dans Ferro Marc, *Film et Histoire*, EHESS, Paris, 1984, p. 115-130.

de parler de travail, d'éducation, de communauté, de communication, de vivre ensemble, etc. En d'autres termes, l'institution carcérale est porteuse de récits politiques et philosophiques dont il nous faudra analyser les enjeux. Partant de ces constats, nous nous proposons de considérer la question suivante : « Comment les propriétés mêmes du cinéma permettent-elles, en s'appropriant l'imaginaire qui entoure les institutions carcérales et correctionnelles, de figurer différents modèles de société et les valeurs qui leur sont associées ? »

Pour cela, nous étudierons notamment la question du pénitentiaire dans sa physicalité et plus particulièrement à travers la question du corps. Corps des détenus, corps contraint, au travail, malade, immobile ou épanoui, corps aliéné ou corps spolié, que l'on se réapproprie parfois, admiré ou sujet de pitié en fonction des choix de mise en scène. Ce corps des détenus rend aussi compte de l'état moral de ces individus. La discipline et l'épanouissement s'inscrivent dans ce rapport au corps et à son expression. L'individu et son corps sont le terrain d'action des institutions pénitentiaires pour tendre vers le modèle social qu'elles promeuvent, mais ils constituent également l'unité fondamentale de la société.

L'institution implique aussi de s'intéresser, à plus large échelle, à des groupes et à des communautés. Au groupe des détenus répond celui des personnels de l'institution, tantôt bourreaux, tantôt sauveurs, et parfois un groupe plus abstrait, celui des gens de l'extérieur. Ces ensembles constituent des corps sociaux qui parfois se confrontent, s'allient, se complètent, se jugent, se mélangent, se répondent en soulevant des enjeux formels et narratifs. Mais au-delà de leurs interactions, ces corps sociaux en eux-mêmes amènent des questions : homogènes ou éclatés, contenus ou affranchis, soumis à la disposition des lieux, qui favorisent la promiscuité ou l'isolement. De la marche au pas au mouvement de foule, du silence au brouhaha, notre corpus articule un certain nombre de modalités du groupe et donc de l'action de l'institution sur le corps social. Enfin, la question du groupe suppose, dans ses films – et ne serait-ce que par nécessité narrative – celle de la place de l'individu dans le groupe ou face à celui-ci.

Il faudra donc nous intéresser au rôle symbolique des personnages, à ce qu'ils représentent. Valant pour la règle ou pour l'exception, souvent allégoriques, les individus par leur évolution ou leur stagnation au cours des films nous parlent de l'impact politique de la prison et de la maison de correction et servent de support au discours en jeu à l'époque. Mais en tant qu'actants, les protagonistes s'inscrivent également dans une visée philosophique et sociale qui s'étend au-delà du seul sujet de la prison. Leurs actes et leurs discours s'articulent autour des questions de responsabilité parentale, éducative, religieuse, morale d'une génération envers une autre ou d'un corps social envers un autre, mais aussi d'enjeux en lien avec les thèmes de l'autorité, de la culpabilité, de la faute, de la confiance et de la trahison. Il faudra donc tenter, en mettant en

perspective nos sujets d'étude dans leur contexte de production et de réception, de rendre compte de la condescendance ou de la glorification idéologique dont font l'objet les personnages en tant qu'allégories des institutions ou de leurs effets. Là encore, la portée sociétale transparaît, et surtout l'adéquation ou la divergence entre la microsociété carcérale et le reste de la société dans son ensemble.

La plupart de ces œuvres ont déjà été commentées par d'autres auteurs, mais dans des approches bien plus généralistes, telles que celle de Jean-Pierre Bertin-Maghit, spécialiste du cinéma de l'Occupation. *Le Carrefour des enfants perdus* est le seul, à notre connaissance, à s'être vu dédier des articles complets, par François Garçon³⁴ et Gabrielle Houbre³⁵. D'autre part, le rapport entre la jeunesse irrégulière et le cinéma est un thème assez étudié, comme le montrent, par exemple, l'article de Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec³⁶ – qui s'intéresse au même thème, mais en aval de notre période, à partir du milieu des années 1950 – ou encore l'ouvrage de Roxane Hamery, *Ténèbres empoisonnées ?*, dédié à l'évolution des perceptions et des doutes quant à l'influence du cinéma sur la jeunesse délinquante.

La particularité de notre étude est de prélever un échantillon dans le temps pour donner un aperçu des mécaniques relatives au sujet de la rééducation. Il s'agit donc de faire l'étude approfondie et conjointe de nos œuvres, prises en réseau. Pour ce faire, nous adoptons une méthodologie proche des études de représentations, aussi, notre recherche se base-t-elle avant tout sur les objets et les éléments factuels qu'ils présentent. Nous observerons donc, en premier lieu, les formes, la composition, les décors, les accessoires, les costumes, les arcs narratifs, les dialogues, la focalisation, la caractérisation des personnages, le jeu des acteurs, etc. afin d'établir des hypothèses d'interprétation propres à chaque objet et relatives aux questions et aux concepts évoqués dans la problématisation ci-dessus. Pour enrichir cet ancrage dans les films, nous aborderons les interconnexions des œuvres, afin de relever les mutations suivies par tel ou tel élément de mise en scène ou de discours. Ensuite, nous mettrons celles-ci à l'épreuve d'un outillage documentaire qui nous permettra de comprendre comment elles s'inscrivent soit dans la réalité factuelle du moment, soit dans des représentations collectives en vogue à l'époque. Pour cela nous recourrons à des documents de plusieurs natures. Dans la mesure du possible et

34 François Garçon, art. cit.

35 Gabrielle Houbre, « Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy : l'exemple du *Carrefour des enfants perdus* de Léo Joannon », *Revue d'histoire de l'enfance irrégulière* [en ligne], n° 3, 2000, p. 166. Consulté le 7 juillet 2022. URL : <https://journals-openedition-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/rhei/75>

36 Tsikounas Myriam, Lepajolec Sébastien, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 4, 2002.

de l'accessibilité, nous nous référerons à des archives de production ou aux témoignages des intéressés, car cela nous semble être une bonne manière de déterminer les choix de mise en scène. La presse de l'époque et les discours de la période pourront nous éclairer également et, éventuellement, la biographie des professionnels qui ont participé à leur production. Enfin, pour consolider notre interprétation, nous aurons à nous appuyer sur des sources liées à l'histoire de la jeunesse et à celle des institutions carcérales et correctionnelles, dont deux d'entre elles serviront de points de référence. Il s'agit de l'ouvrage de Gaillac, *Les maisons de correction*³⁷, et de la thèse de Claudie Lesselier sur les prisons de femmes³⁸, car ces deux textes offrent un aperçu très complet de ce qu'étaient les deux institutions qui nous occuperont ici.

Pour mener notre analyse, nous explorerons successivement les différentes étapes du développement narratif des films, ce qui nous permettra de comprendre les outils dialectiques mis en jeu. Dans un premier temps, nous verrons donc comment sont caractérisées les victimes des institutions, les pensionnaires et les détenues, et, d'autre part, la vision qu'en ont les autorités. Ensuite, nous nous attarderons sur le fonctionnement de la discipline et les enjeux esthétiques qu'implique sa représentation à l'écran. Pour clore cet état des lieux, nous verrons la manière dont les pensionnaires et détenues cèdent à la brutalité ou parviennent à s'en affranchir par eux-mêmes et elles-mêmes, mais sans se donner de direction cohérente ou constructive. Enfin, dans le dernier volet de notre étude, nous observerons la réponse apportée par les films à la situation sociale portée à l'écran et comment l'intervention de personnages d'exception permet l'émergence de nouveaux rapports sociaux. Cela nous permettra de tirer des conclusions quant à la diversité des valeurs portées par les films, mais aussi sur leur position dans un réseau de représentations plus globale où les intérêts moraux et politiques de différentes sphères de la société viennent à se confronter. Au point de vue cinématographique, nous chercherons aussi à comprendre ce qui peut mener à la constitution d'un nouveau genre – ou sous-genre – et, peut-être, à son épuisement.

37 Gaillac Henri, *Les maisons de correction : 1830-1945*, Cujas, Paris, 1971.

38 Claudie Lesselier, « Les femmes et la prison », doc. cit.

I. La nature du mal : contradiction fondamentale

Nous l'avons établi en introduction, les films de notre étude s'inscrivent dans un mouvement de dénonciation et de critique. Mais cette critique, si elle demeure cohérente d'une œuvre à l'autre, ne s'articule pas toujours de la même manière et ne s'illustre pas toujours exactement à la même échelle. En effet, on portera parfois attention à un établissement précis (*Prison sans barreaux*), parfois à un système institutionnel national (*Le Carrefour des enfants perdus*), parfois encore, de manière plus abstraite, à une institution carcérale type qui prend valeur de généralité (*Prisons de femmes*, *Les Anges du péché*). *La Cage aux rossignols* va jusqu'à circonscrire quasi exclusivement sa critique à un seul personnage, le directeur, M. Rachin. Mais malgré ces nuances dans les échelles et les objets mis en scène, on retrouve une critique tournée vers un système basé sur les mêmes éléments : les méthodes punitives, la déconsidération envers les détenus et le contrôle du groupe. Ce système qui appartient au passé et qui sert donc de point de départ à un progrès potentiel s'appuie sur un mot d'ordre : la discipline.

Dans les lignes qui vont suivre, nous nous proposons d'étudier dans le détail les différentes strates qui composent cette peinture d'un environnement carcéral toxique et des discours conservateurs qui le traversent. Mais avant de nous pencher sur le fonctionnement interne de ces institutions, il nous faut prendre le temps d'établir la caractérisation des deux groupes principaux qui y résident : le personnel et les détenus³⁹. Ces deux premiers chapitres qui visent à présenter les deux instances en jeu au début des films s'éloignent donc un peu de notre intention quant à l'étude de l'esthétique des œuvres pour se concentrer sur les discours tenus par les personnages. On y trouvera donc moins d'analyse de la mise en scène, mais ils nous permettront d'approfondir le contexte historique et d'avoir les bases nécessaires pour la suite de notre travail.

39 Parmi tous les termes envisageables pour regrouper toutes les populations retenues dans les institutions carcérales, aussi bien les prisonnières que les orphelins de *La Cage aux rossignols* et les jeunes femmes de la maison de correction de *Prison sans barreaux*, nous avons retenu l'appellation « détenus » car elle se focalise sur l'action de *détention*, tant physique et psychologique, exercée par les institutions en question. Cela permet de s'affranchir de toutes les distinctions secondaires en matière de catégorie sociale, de genre, d'âge, etc.

Chapitre 1 : Pensionnaires et détenues, victimes de la société

Pour rendre compte du fonctionnement des institutions et de ses problématiques, les auteurs de nos œuvres s'appuient sur les individus auxquels lesdites institutions sont destinées, les colons⁴⁰ et les détenues. Il y a dans cette caractérisation première des enjeux à la fois dramaturgiques et dialectiques. On pourrait les résumer ainsi : plus le spectateur ressentira d'empathie à l'égard des populations de ces lieux, plus le traitement – positif ou négatif – qui leur est réservé servira l'intention du discours visé par le réalisateur en renforçant l'implication du spectateur. Il semble que l'approche principale soit de les présenter avant tout comme des victimes de la société, mais ce n'est pas toujours exactement le cas, car il arrive que ces personnages soient également fautifs. Pourtant, même lorsqu'ils et elles sont tenus pour responsables de leurs actions, on met toujours à distance cette responsabilité en justifiant leurs agissements comme une conséquence de l'indifférence de la société face à une situation subie, qu'il s'agisse de malveillance parentale ou de causes plus contextuelles comme la guerre de 1940.

1. 1. *Un milieu social malsain : crime, crises et pauvreté*

La thèse principale que soutiennent, au moins en partie, les films apparaît clairement dans *Prison sans Barreaux*, lors d'une réplique d'Yvonne, la nouvelle directrice de la maison de correction, à Mme Appel, qu'elle remplace : « N'est pas criminel qui veut. Il y faut des dispositions spéciales. Il y faut la complicité de la famille, de la misère, de la société. C'est plus compliqué que vous ne croyez. » Il s'agit, d'entrée de jeux, de déconstruire l'idée que les pensionnaires seraient foncièrement mauvaises et se retrouveraient condamnées en raison de vices individuels. Cette affirmation s'inscrit dans une évolution du rapport à la jeunesse délinquante qui commence dès la fin du XIX^e siècle et qui s'accroît dans les années 1930, décennie pendant laquelle, selon Maurice Capul, l'imaginaire de l'enfant désobéissant change pour intégrer, malgré une méfiance persistante, des interrogations sur leur sort⁴¹. La réplique d'Yvonne témoigne de cette évolution en évoquant des circonstances atténuantes aux comportements des pensionnaires et en remettant en question leur responsabilité en raison de

40 Colons, pupilles, pensionnaires ; il existe à l'époque une grande variété de termes pour qualifier les enfants placés dans les patronages ou les maisons de correction. On utilisera donc ces termes pour qualifier aussi bien les jeunes femmes de la maison de correction de *Prison sans barreaux* que les orphelins du Centre de rééducation de la *Cage aux rossignols*.

41 Maurice Capul, « Depuis la guerre 1939-1945, des lieux pour enfants perdus », *Empan*, n° 92, 2013, p. 20.

leur statut de victimes. Pour rendre une telle vision acceptable, néanmoins, les films se doivent d'abord d'illustrer une certaine vulnérabilité des populations détenues. On a déjà évoqué en introduction le choix par les cinéastes de la jeunesse abandonnée⁴² et des jeunes femmes afin d'examiner la réalité du monde carcéral et de ses institutions n'était pas gratuit par rapport à la société patriarcale de l'époque. De fait, notre corpus présente de nombreux indices quant à ce regard compatissant.

Ainsi, on peut trouver dans chaque film des dialogues qui retracent le parcours d'un ou plusieurs personnages jusqu'à leur incarcération. Par exemple, dans *Prison sans barreaux*, lors d'une scène de doléances, une pensionnaire raconte son histoire à Yvonne :

Yvonne : « Pourquoi es-tu ici ? »

La détenue : « Vagabondage. »

Yvonne : « Comment "vagabondage" ? »

La détenue : « Oui, dans aucune place on ne voulait de moi. Parce que Maman venait toujours aux acomptes. Ah ! Elle est pas commode, Maman ! Et puis elle est pas souvent dans son état normal. Un soir, j'en ai eu assez, je suis pas rentrée chez nous alors elle m'a dénoncée à l'Assistance publique et on m'a envoyée pour vagabondage à Fresnes, puis de Fresnes ici. »

C'est un récit type récurrent dans les œuvres à l'étude ici. On y repère trois axes principaux. D'abord, le milieu social malsain et nuisible, avec ici le vol, la fausse accusation et l'état anormal de la mère qui renvoie implicitement à de l'alcoolisme ou une consommation d'autres stupéfiants ; ensuite, l'irresponsabilité des parents ou leur absence qui font qu'ils ne peuvent pas satisfaire aux besoins de leurs enfants et pourvoir à leur éducation – ce qui, notons-le, vaut également pour les jeunes femmes des prisons, privées auparavant de figures parentales fiables – et, finalement, l'aspect dérisoire du chef d'accusation qui justifie la détention. Sur ce dernier point, l'exemple du vagabondage, déjà caractéristique, renforce l'innocence revendiquée par la détenue. Enfin, relevons que, dans ce témoignage en particulier, viennent s'ajouter des éléments supplémentaires qui accentuent l'injustice qu'elle subit : la bonne volonté de la jeune fille qui aurait bien voulu travailler et sa fugue, tentative malhabile pour s'extraire de ce milieu.

De même, on peut trouver, dans *Les Anges du péché*, certains éléments qui font écho à cette question du milieu social malsain, et ce malgré le fait que le passé des prisonnières y soit très

42 On trouve, dans les articles de presse et la littérature scientifique, une grande variété de termes plus ou moins péjoratifs pour qualifier cette part de la jeunesse : enfance malheureuse, douloureuse, délinquante, irrégulière, égarée... Il semble toutefois que l'adjectif le plus récurrent soit celui d'enfance ou de jeunesse « abandonnée », terme qui porte bien la responsabilité de la société et/ou des parents qui auront manqué à son éducation. Cela répond aussi à la dynamique narrative des films qui vise à recueillir cette jeunesse et à lui donner l'éducation morale et l'affection dont elle a été privée jusque-là.

peu exploré. En effet, c'est ce milieu qui attend les détenues à leur libération et dont les sœurs réhabilitantes cherchent à les protéger. Au début du film, on assiste à l'exfiltration planifiée d'une détenue par les religieuses pour échapper à un homme qui l'a suppliée et menacée par courrier et qui l'attend à la sortie avec une bande. Qu'il s'agisse d'un simple règlement de compte ou d'un réseau de prostitution, on suppose que cet homme a à voir avec son inculpation et qu'elle-même n'en est pas si responsable. Dans un même ordre d'idée, Thérèse, la récalcitrante que sœur Anne-Marie veut ramener dans le droit chemin, renvoie la responsabilité de ses deux années d'enfermement à un homme : « Allez voir vos voleuses, moi je n'ai pas volé. C'est un autre, il m'a trompé, il m'a poussé à ce qu'il savait un vol, il m'a dénoncée. Je suis ici à sa place et lui il est libre, il est heureux pour quinze jours encore du moins. » Ici, comme pour la jeune femme de *Prison sans barreaux*, Thérèse est totalement innocente, trompée par la malveillance de son entourage et donc par son environnement social.

On relève encore une légère variation de ce thème dans *Prisons de femmes* de Roger Richebé avec le personnage de Régine qui, elle, s'est dénoncée par amour à la place de Dédé, dont on découvrira par la suite qu'il n'a que faire d'elle. Dans le cas des femmes détenues, la part de responsabilité qui incombe aux hommes qu'elles fréquentent est donc mise en avant plusieurs fois et, en particulier, chez Richebé qui, accorde beaucoup d'importance aux enjeux liés au genre, comme l'indique le titre du film. Cela n'est pas étonnant venant de la part de Francis Carco, le co-scénariste et académicien Goncourt à qui la paternité de l'œuvre semble revenir plus encore qu'au réalisateur⁴³. Il a, en effet, publié en 1933 un roman documentaire du même nom qui relate des visites dans plusieurs prisons de femmes. On y trouve un ensemble de réflexions sur le rôle prépondérant des hommes dans la détresse et le conditionnement social des femmes avec, par exemple, le témoignage d'une bonne sœur de la prison de Saint-Lazare qui accuse les hommes de la prostitution des filles, mais aussi des maladies contractées avant leur arrivée⁴⁴. Claudie Lesselier, dans sa thèse de doctorat, explique ce parcours récurrent des femmes pauvres qui les amène à se tourner vers des hommes :

« Pour la plupart, l'idée du rapport à l'homme, de la "protection" de l'homme comme seule voie normale pour une femme, comme seule manière de vivre, est si forte qu'elles sont d'abord incitées à chercher leur survie auprès d'eux, et non dans les illégalités. Se "faire entretenir", se prostituer, apparaît un mode de survie mieux accepté et plus accessible que la délinquance⁴⁵. »

43 Voir Introduction, n. 30, p. 13.

44 Francis Carco, *Prisons de femmes*, Paris, Les Éditions de France, 1933, p. 8.

45 Claudie Lesselier, « Les femmes et la prison », doc. cit., p. 61.

Lesselier, dans la suite de son étude, rend aussi compte du double rapport des prisonnières à leur souteneur, mélange d'« amour » et de méfiance : « Elles ne s'étonnent pas si leur "ami" les laissent tomber quand elles sont en prison. Les unes prennent cela comme un fait quasi-naturel, tandis que les autres souhaitent se venger à leur libération, en particulier quand c'est leur "ami" qui les a dénoncées⁴⁶ ». On voit comment Régine et Thérèse représentent respectivement ces « unes » et ces « autres », la première en excusant la trahison de son « homme » et la seconde par sa hâte de vengeance. Cette influence néfaste des hommes sur les femmes, déclinée différemment d'un film à l'autre, n'en est donc pas moins cohérente pour autant. De plus, elle prend racine dans des représentations déjà répandues dans la société de l'époque⁴⁷, accentuant d'autant plus la position de victimes de ces femmes, maltraitées avant même de subir l'emprisonnement.

Toujours dans *Prisons de femmes*, Carco, qui y joue son propre rôle, décrit de manière très déterministe comment le personnage de Juliette, issue d'une bonne famille, tombe victime d'individus malveillants :

Carco : « À la mort de ses parents – elle n'avait alors que onze ans – elle fut recueillie par d'anciens fermiers qui pensaient profiter de l'héritage. Or, il n'y eut pas d'héritage et l'enfant, malgré son éducation, devint la domestique des Chevrier, un couple cupide qui tenait une pension de mariniers. Imagine le cadre dans lequel Juliette a vécu. »

On remarque d'entrée de jeu le caractère tragique lié à un événement traumatisant très précoce – la disparition des parents – qui l'entraîne dans une situation de déclassement et d'exploitation. Un retour en arrière illustre alors les mauvais traitements infligés par ces tenanciers avides et cruels, faisant écho à l'attitude des Thénardier envers Cosette dans *Les Misérables*. Cette situation, déjà pathétique, est aggravée par l'intervention d'un autre homme, M. Julien, auquel les Chevrier cherchent à vendre Juliette en mariage. Elle est alors réduite à l'état de marchandise et l'homophonie de son prénom et de celui de Julien semble renforcer le caractère inévitable du destin qui lui est imposé. Ce refus des Chevrier d'adopter le point de vue de Juliette et de voir en elle une victime plutôt qu'une coupable se verra confirmé, par la

46 *Ibid.*, p. 336.

47 À l'influence des représentations collectives sur les films se superpose l'importance accordée à la documentation vis-à-vis de ces sujets sociaux tant dans la fabrication des films que dans la publicité qui les entoure et qui met l'accent sur leur dimension documentaire et attise la curiosité des spectateurs concernant le « milieu » des activités clandestines. Par exemple, *Le Figaro* se vante d'avoir rencontré Trignol, « truand officiel et professeur d'Argot », conseiller de Francis Carco : Julien J. London, « Rencontre avec Trignol, conseiller technique du "milieu" pour *Prisons de femmes* et expert-truand de "Campement 13" », *Le Figaro*, 15 juin 1938, dans *Prisons de femmes* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 4-5.

suite, dans le verdict du tribunal et dans son traitement au sein de la prison. Mais si Moguy et Richebé montrent que la principale détenue de leur film respectif est une jeune femme déclassée socialement et victime de figures parentales malveillantes, ils montrent aussi d'autres détenues qui ont l'air plus endurcies, respectivement Renée et Régine. Même si elles tiennent tête plus solidement à l'institution, qu'elles comprennent un peu mieux les règles qui régissent leur enfermement et ont un registre de langue plus vulgaire, elles n'en apparaissent pas moins victimes de la société, car jamais les films ne les condamnent directement. Elles bénéficient de la part des auteurs du même regard compatissant que les autres.

Pour ce qui est des garçons, c'est avant tout dans *Le Carrefour des enfants perdus* que cette injustice sociale est abordée. À la différence de ce que nous avons vu auparavant, la condition des mineurs est une conséquence du contexte historique et non plus seulement d'un milieu malsain intemporel. La première séquence, qui se déroule en août 1940, s'ouvre sur des visages de réfugiés écoutant la radio dans un café. On voit, dans la pièce bondée, toutes sortes de gens attendant de trouver refuge, y compris des enfants et même des bébés. On comprend alors l'impact de la guerre et de la défaite sur le corps social. Le personnage de la Puce, gosse des rues vagabond, sert d'ailleurs à allégoriser ce constat. Lors de sa première apparition, il est habillé en béret et culotte courte, attributs qui renvoient à son jeune âge et il présente un visage d'ange, marque de naïveté et de candeur qui se traduit jusque dans son patronyme : Jean Marcange⁴⁸. Et, alors qu'ils cherchent à faire échapper le garçon aux policiers qui le traquent, les ex-colons, menés par Jean Victor, l'interrogent :

Jean Victor : « Et ta famille ? Où elle est ta famille ? »

La Puce : « Je sais pas »

Ferrand : « Allons parle quoi ! Tu vois bien qu'on est des copains, nous. »

La Puce : « On était parti à pied sur la route et puis les avions sont venus. Après, j'ai plus trouvé mon frangin et puis la mère elle était plus là alors je me suis tiré. Et puis y a des soldats qui m'ont pris avec eux. Et alors, à Marseille, ils m'ont laissé. »

Ce n'est plus seulement la naissance ou une suite d'événements sociaux qui plongent les individus dans la détresse sociale et le milieu du crime, ce sont aussi les événements géopolitiques globaux, la guerre et l'Exode avant tout, qui les y livrent et, pire encore, qui permettent à ce milieu de se développer. Maurice Capul, docteur, psychologue et éducateur spécialisé, résume ainsi le grand impact de l'Exode de mai-juin 1940 sur la criminalité des

48 Dans une version antérieure, il devait même se faire surnommer « Le Kid » en référence à l'enfant recueilli par Charlot dans le film du même nom. Cf. Synopsis 573 IDHEC 12363, Cinémathèque française, Paris, Collection des Scénarios, Archive SCEN 0462, p. 1.

mineurs : « un cinquième de la population erre le long des routes, les familles sont disloquées, près de 90.000 enfants sont "égarés", le chômage et la délinquance des jeunes augmentent sensiblement⁴⁹ » et Gaillac fait même remonter cette augmentation à 1938 et jusqu'à 1942, les abandons ou les départs à la guerre menant les enfants au vol et au banditisme⁵⁰. On comprend donc que, un peu comme dans le cas de Renée et Régine, le traitement réservé à Joris, le frère de la Puce, s'écarte légèrement de cette essentialisation victimaire des détenus, car il est présenté comme un criminel en devenir. Le juge le décrit comme suit : « Je crois de mon devoir d'appeler votre attention sur le délinquant, M. Jean Victor. Joris n'est plus un gamin, c'est un garçon dangereux. Il a des relations dans les pires milieux. Le mêler à d'autres enfants me paraît être une imprudence. » Ce milieu en question est incarné dans le film par Marcel, un ancien colon de Belle-Île-en-Mer ayant perduré dans le crime et profité du chaos politique et social pour faire fleurir ses affaires. Alors que le juge souligne le caractère exceptionnel de Joris, on comprend ensuite, quand Marcel propose à Jean Victor d'utiliser le Carrefour pour affranchir les mineurs « du milieu » condamnés par la justice, que cette influence néfaste touche en fait de nombreux jeunes.

Cette série d'exemples pose donc un premier jalon de victimisation des détenus : ils ont fréquenté très jeunes des milieux violents et malsains dans lesquels étaient banalisés l'alcool, le tabac, le vol et ont subi, à leur dépens, l'influence d'hommes qui ont pris l'ascendant sur eux. Dédé, Marcel et les Chevrier peuvent aussi, d'un certain point de vue, être perçus comme des figures parentales de substitution, mais qui seraient complètement dysfonctionnelles. Comme nous le verrons au cours de ce mémoire, l'autorité parentale est, par excellence, le lieu où se joue la rééducation et donc l'avenir des victimes. De la même manière qu'on présente une image péjorative des institutions carcérales pour contraster avec l'équivalent positif qu'en propose la réforme, il faut d'abord montrer l'influence d'une structure familiale déséquilibrée sur les jeunes avant de proposer des remédiations.

1. 2. Parents absents, parents malveillants

À part *Les Anges du péché*, tous les films évoquent la situation de détenus orphelins. On a évoqué la mort des parents de Juliette dans *Prisons de femmes* et la disparition de la mère de Joris et la Puce sous les bombardements dans *Le Carrefour des enfants perdus*. Un doute est

49 Maurice Capul, « Depuis la guerre 1939-1945, des lieux pour enfants perdus », art. cit., p. 19.

50 Henri Gaillac, *Les maisons de correction*, op. cit., p. 361.

permis, en revanche, quant à la situation de leur père ; Joris, qui ignore ce qui est arrivé à sa mère, répond à la question d'un de ses camarades :

L'autre détenu : « Où c'est que t'iras ? Chez tes vieux ? »

Joris : « Mes vieux... Ma mère, parce que mon père... Ouais bon, on s'est perdu en quarante sur la route, elle doit être planquée dans un bled avec mon frère. »

On peut interpréter ce doute qu'il laisse planer sur son père de deux manières. Il est peut-être mort, mais il peut aussi entrer dans la catégorie des parents irresponsables, malveillants ou absents.

En effet, dans la production qui a précédé ce film, il y a de nombreuses occurrences où des parents négligent leurs enfants et peuvent aller jusqu'à leur nuire. C'est le cas de la mère de Nelly comme l'explique Mlle Pauline, la seule surveillante bienveillante envers les détenues, dans *Prison sans barreaux* :

Mlle Pauline : « Une malheureuse ! Trois tentatives d'évasion en six mois. Elle prétend qu'elle est innocente. »

Yvonne : « D'où sort-elle ? De quel milieu ? »

Mlle Pauline : « Mais d'un milieu banal. [...] Sa mère est une veuve, remariée. La petite affirme que son beau-père a voulu abuser d'elle. »

Yvonne : « Ce n'est tout de même pas pour ça qu'elle est ici ? »

Mlle Pauline : « Si ! Après la première tentative du beau-père, la petite est allée au commissariat de police. Là, on l'a sermonnée et on l'a ramenée chez ses parents. Huit jours après, le beau-père recommençait. Même commissaire, même comédie, et ainsi de suite jusqu'au jour où le commissaire l'a gardée. Eh bien, au tribunal, sa mère l'a chargée, par jalousie probablement, et la petite a été envoyée ici jusqu'à sa majorité. »

Yvonne : « Quel âge a-t-elle ? »

Mlle Pauline : « Dix-sept ans. »

Notre première citation, issue du même film, donnait déjà un exemple de parents malveillants. On pourra même parler ici d'une trahison : la mère, censée prendre soin de sa fille, garantir sa sécurité et son éducation, devenant l'actrice principale de ses malheurs et la complice d'un homme – encore un – qui la harcèle sexuellement. Et c'est à nouveau une mère qui manœuvre pour envoyer sa fille en maison de correction en l'accusant à tort. C'est la deuxième fois qu'une telle situation est mentionnée dans le film et il y en aura même une troisième, plus tard, avec une fille envoyée par ses parents « sous prétexte de mauvais instinct, mais en réalité pour se débarrasser d'elle ». La possibilité pour les parents d'emprisonner leurs enfants fait indirectement référence à un dispositif juridique appelé la « correction paternelle ». Aboli en

1935, ce droit autorisait le père de famille à placer son enfant en prison ou en maison de correction pour un ou plusieurs mois sans passer par la justice. Bien qu'en déclin à partir de 1890, l'usage en reste ancré dans les représentations collectives et souvent dénoncé « comme un moyen pour les familles indignes de se débarrasser de leurs enfants⁵¹ ». Par exemple, dans le roman de Carco⁵², un père veuf et remarié dont la nouvelle femme fait enfermer sa fille sous prétexte qu'elle est partie avec un homme. Autre exemple de malveillance parentale, Henri Gaillac évoque l'observation, avérée cette fois, d'une mineure de treize ans dont les parents sont des mariniers alcooliques et qui, après un viol, se met à se prostituer avant d'être arrêtée⁵³. L'irresponsabilité parentale présentée dans ce film prend donc appui, elle aussi, sur des éléments déjà bien présents dans les faits et l'imaginaire collectif de l'époque, et ce d'autant plus qu'ils étaient relayés dans la presse. Les films participent donc de ces représentations collectives d'une jeunesse marginalisée et victime.

On peut supposer que la question parentale n'est pas abordée immédiatement dans *Les Anges du péché* et *Prisons de femmes*, car elle touche moins les femmes majeures, mais comment expliquer que ces thèmes soient aussi édulcorés sous l'Occupation ? *La Cage aux rossignols* de Jean Dréville s'attarde en effet très peu sur les antécédents des détenus. D'après Patrick Glâtre, « la question de l'enfance malheureuse ou coupable n'est jamais effleurée ni posée, les élèves sont méchants parce qu'ils ont mauvais caractère ou ont été "pris de travers"⁵⁴ ». On peut tout de même relever une description très globale dès l'arrivée de Clément Matthieu, le nouveau surveillant, à l'internat privé de rééducation, quand il engage la discussion avec le père Maxence, l'homme à tout faire du centre :

Matthieu : « Ce sont des orphelins, les gosses ? »

Le père Maxence : « Oui, pour la plupart, mais il y a aussi des enfants placés par leurs familles, des vagabonds, des délinquants [...] des gars bien difficiles. De mauvais petits gars. »

Matthieu : « Et ici à Eaubonne, ce sont des jeunes ? »

Le père Maxence : « Des gamins de dix, quatorze, quinze ans. Ça les empêche pas d'être plus terribles que les grands. »

En effet, on est loin des films du Front populaire ou même du *Carrefour des enfants perdus* et, mise à part la question des orphelins, la faute reste celle de ces « mauvais petits gars ». Cela

51 Claudie Lesselier, *op. cit.*, p. 264.

52 Francis Carco, *op. cit.*, p. 3. Il est toujours difficile de savoir pour ce roman ce qui relève de la documentation ou d'une exagération romanesque de la part de l'auteur.

53 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 355.

54 Patrick Glâtre, *Jean Dréville, cinéaste*, Paris, Creaphis, 2006, p. 40.

s'explique peut-être aussi par la touche plus légère que cherche le film qui a été produit et tourné avant la fin de la guerre, dans une période de grande détresse sociale : expliquer le parcours des enfants l'aurait probablement assombri alors que l'explication du père Maxence permet de mettre le sujet de côté d'entrée de jeu et de passer plus vite à la découverte des méthodes de l'orphelinat.

François Truffaut laisse entrevoir une autre explication : « il n'y avait pas de place pour la subversion ni la contestation dans le cinéma de cette époque⁵⁵ » et montrer les travers de la société française et la déconstruction familiale allait à l'encontre de la vision vichyste du pays. En atteste une scène coupée du *Carrefour des enfants perdus* que restitue Gabrielle Houbre :

Ainsi celles [les séquences] qui mettaient en cause la dissolution de l'institution familiale et le dévoiement de l'autorité parentale. Dans l'une d'entre elles, située de nuit au dortoir du Carrefour, un gosse voit dans un cauchemar son père le frapper à coups de tisonnier, quand un autre préfère dormir par terre parce qu'on devine qu'il n'a pas l'habitude d'un lit. Plus tard, Jean Victor demande à l'assistante sociale de convoquer les parents des enfants (parmi lesquels, bien entendu, une prostituée, un fou, un alcoolique, etc.), au grand dam de ces derniers. Les craintes des jeunes garçons sont d'ailleurs vaines, puisqu'aucun des quarante-deux parents convoqués ne se présentera au centre⁵⁶.

On comprend donc pourquoi Joannon s'est finalement contenté d'évoquer les répercussions de la guerre là où il aurait voulu montrer du doigt l'immoralité et la lâcheté des milieux populaires et des parents fautifs. On s'explique aussi pourquoi *La Cage aux rossignols* élude la question. Mais la finalité reste la même dans quasiment tous les films, les détenus, et même les fortes têtes, le sont devenus à cause de déterminismes sociaux.

1. 3. Des fautes vénielles

Cela nous amène à un troisième élément qui contribue à la victimisation des détenus : le chef d'accusation. Les raisons avancées pour expliquer l'enfermement des détenus dans les films s'articulent autour de deux axes principaux non exclusifs : d'une part, l'innocence des condamnés, d'autre part, l'aspect dérisoire de ce dont on les accuse.

On connaît maintenant l'innocence de Nelly et de plusieurs de ses camarades dans *Prisons sans barreaux*, l'innocence revendiquée par Thérèse dans *Les Anges du péché*, mais *Prisons de*

55 François Truffaut, « André Bazin, l'Occupation et moi », 1975, préface à l'ouvrage : André Bazin, *Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1975, p. 28.

56 Gabrielle Houbre, « Réduquer la jeunesse délinquante sous Vichy : l'exemple du *Carrefour des enfants perdus* de Léo Joannon », art. cit., p. 166.

femmes expose à l'image ce qui est ailleurs rapporté par les dialogues. Alors que Juliette est chez les Chevrier qui l'exploitent et cherchent à la vendre, elle décide de s'échapper en prenant de l'argent dans la caisse de l'auberge, estimant qu'il lui revient de droit. Mais la jeune femme se fait surprendre et menace de se suicider avant de blesser par accident M. Julien avec le couteau qu'elle utilisait pour forcer la caisse. Un travelling avant se rapproche alors du visage épouvanté de Juliette et un fondu enchaîné nous la présente au tribunal écoutant l'accusation du procureur :

Le procureur : « Cet acte criminel est inqualifiable. À l'âge où tant de jeunes filles ignorent le vice, celle-ci vole ses bienfaiteurs en fracturant un tiroir. Mieux encore, surprise, elle n'hésite pas à frapper l'homme qui lui offrait avec sa fortune un nom des plus honorables. Elle frappe, oui, elle frappe pour échapper au châtement, à ce châtement que j'appelle aujourd'hui de toutes mes forces. Messieurs, on va chercher à vous apitoyer. Je vous en conjure, restez fermes ! Pas de pitié pour un crime qui relève de la plus basse, de la plus abjecte mentalité. Vous répondrez « Oui. », messieurs, à toutes les questions afin que justice soit faite. »

Et la défense de l'avocat qui incite les jurés à la pardonner pour ne pas faire d'elle « un être déchu » n'y fera rien, elle est condamnée à trois ans de réclusion pour « vol et tentative de meurtre ».

Cette séquence nous intéresse à plusieurs égards. On constate d'abord que, hormis l'accusée et l'assistante de l'avocat, les femmes sont absentes au tribunal. Les hommes ont l'exclusivité de la justice⁵⁷, c'est ce que nous montrent les plans sur les jurés notamment (fig. 1⁵⁸). Ceci corrobore notre remarque précédente sur la responsabilité masculine, soulignée dans ce film, vis-à-vis de ces femmes accusées de tous les maux. Elle



Figure 1 : Le jury, composé d'hommes d'âge mûr, rend le verdict de culpabilité (*Prisons de femmes*)

s'inscrit dans un genre en vogue dans les années 1930, le film de procès, duquel se rapprochent

57 Pendant longtemps, les femmes ne pouvaient pas être avocates : « Ce n'est qu'en 1900 qu'une femme sera avocate. Et ce n'est qu'en 1946, quand les femmes auront obtenu le droit de citoyen, qu'une femme sera nommée magistrate. », Lesselier Claudie, *op. cit.*, p. 76.

58 Nous avons modifié les images pour les rendre plus lisibles, car la copie originale est de mauvaise qualité. Elles sont extraites d'une numérisation de la copie VHS éditée par René Château (voir Filmographie, p. 161).

les œuvres de notre étude parce qu'elles mettent justement en jeu cette question de la justice sociale et de la manière dont une société traite ses membres. Ici le caractère didactique est flagrant : on connaît l'innocence de Juliette, mais le procureur déforme les faits au profit de Julien, qui lui offrait « un nom des plus honorables » et des Chevrier, « ses bienfaiteurs ». Cela éclaire la dialectique victimaire de notre corpus : accuser et condamner un personnage qui subit son milieu le rend d'autant plus victime aux yeux des spectateurs. Et cela n'est pas anodin, car dans le roman de Carco lui-même, pour une poignée de détenues accusées à tort, il y en a un grand nombre qui ont effectivement commis des crimes ou des délits. Pour les besoins du drame et de la thèse des films, on prend donc ici les situations qui paraissent les plus injustes et dans lesquelles les accusées sont innocentes, mais qui, si elles sont vraisemblables, ne sont pas forcément les plus représentatives.

Comme dans l'extrait évoqué ci-dessus, le motif le plus commun est le vol. Dans *Prison sans barreaux*, une nouvelle arrivante de 16 ans explique au docteur Maréchal, le médecin, qu'elle est condamnée à quatre ans de maison de correction « pour rien, une paire de bas de soie aux galeries Lafayette » :

Dr. Maréchal : « Une paire seulement ? »

La détenue : « Oui. »

Dr. Maréchal : « C'est cher. Deux ans par bas... »

La détenue : « Y avait si longtemps que j'en avais envie. »

Dr. Maréchal : « Et tu as résisté ? »

La détenue : « Ah oui ! Et puis ça a été plus fort que moi. Je pensais qu'ils feraient jolis aux jambes et tout en y pensant je les avais déjà dans mon sac. J'ai fait vite. »

Dr. Maréchal : « En somme tu les as pris sans t'en apercevoir ? »

La détenue : « Presque. On m'a tout de suite arrêtée et je n'ai même pas pu les porter cinq minutes. C'est pas juste. »

Ce dialogue montre bien le sentiment d'injustice ressenti par la jeune fille et le médecin va aussi dans ce sens. Mais cela renvoie aussi à une idée relativement nouvelle dans la justice des mineurs à l'époque, celle du discernement. Mis en place par la loi de 1912⁵⁹, il visait à répartir les enfants en fonction de la conscience qu'ils avaient de mal agir, ceux et celles ayant agi sans discernement, sans conscience de faire le mal, recevaient un allègement de peine⁶⁰. Dans cet

59 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 255, et Jean-Claude Farcy, « La loi du 22 juillet 1912 sur les tribunaux pour enfants et adolescents », art. cit., [n. p.].

60 Le discernement s'appliquait à partir de 13 ans, en dessous, les enfants étaient considérés en toutes circonstances comme ayant agi sans discernement et étaient soit acquittés, soit placés dans des internats ou à l'Assistance publique. Les mineurs de 13 à 18 ans ayant agi sans discernement étaient placés dans des institutions charitables ou des colonies pénitentiaires. Par contre, avec discernement, les enfants de moins de

extrait, le manque de discernement dont fait preuve la jeune fille équivaut quasiment à de l'innocence et pourtant elle a reçu une peine « chère » et « pas juste ». On relève de nombreuses références aux vols, car il semble s'agir du délit le plus bénin, le plus dérisoire et le plus attendu de la part d'individus délaissés. De la Puce qui est poursuivi pour avoir volé un saucisson à Juliette et une de ses codétenues emprisonnée pendant cinq ans pour vol et recèle. Chez Richebé, dans *Prisons de femmes*, la grande majorité des cas semblent relever du vol, selon les suppositions de Mme Gaby, un genre de souteneuse chargée de trouver du travail à Juliette à sa sortie de prison : a-t-elle été arrêtée pour « une fourrure dans un grand magasin » ou avoir « fouillé le portefeuille d'un vieux monsieur » ? Elle finit par supposer qu'elle aurait pu faire « la coco [diminutif de cocotte, prostituée] » ce qui nous fait basculer vers une autre approche de la jeunesse délinquante. En fait, on aperçoit dans ce film deux détenues blâmées pour des agissements plus graves (une jeune femme accusée de meurtre avec préméditation avec circonstances atténuantes et une vieille dame qui a empoisonné sa belle-fille), mais cela ne donne suite à rien de particulier et sonne plus comme un effet de réel rappelant le roman, mais qui n'interfère ni avec le discours du film, ni avec l'intrigue. D'une manière générale, les films font l'économie de certains crimes plus spectaculaires, tels que les meurtres, les infanticides ou encore les adultères, qui auraient probablement nui au propos voulu par les auteurs. Le seul meurtre qui occupe une place centrale dans notre corpus est celui de la vengeance de Thérèse dans *Les Anges du péché*, mais il fait suite à sa libération et apparaît donc plus comme une conséquence de son emprisonnement.

Quelques autres cas font exception à ces petits délits et il s'agit des personnages dont on a vu plus haut qu'ils fréquentaient les milieux du banditisme. On citera Régine, accusée pour protéger Dédé, dont on a vu plus tôt dans le film qu'il la fait fréquenter des « types », ou encore Renée chez Moguy qui se targue d'avoir été « entraînée dans un bar » et de s'être « occupée de la drogue », même si ces affirmations ne convainquent pas toutes ses codétenues. Toujours est-il que ces actes illégaux plus organisés témoignent de la présence, en miroir des détenus victimes, de coupables agissant en connaissance de cause. Pour Joris, le juge insiste sur la gravité des délits et son discernement dans leur accomplissement quand on le découvre au tribunal : « C'est encore toi, Joris. C'est la troisième fois que tu passes ici en un an. Tu n'es plus un gamin pourtant. Tu sais ce que tu fais. [...] Et puis cette fois, c'est grave. Vente de briquets volés, soupçons de complicité dans un cambriolage, rébellion envers les agents. » Il y

16 ans avaient une simple réduction de peine et les plus de 16 ans étaient considérés comme adultes et punis en tant que tels. Cf. Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 255-256.

a évidemment une volonté de mettre l'accent sur la dangerosité de Joris pour rendre sa réhabilitation d'autant plus impressionnante et se rapprocher aussi des films de bandits, en vogue au cours des années 1930. Mais, on l'a vu, même ces personnages qui revendiquent leur appartenance à des réseaux immoraux et sont considérés responsables subissent l'influence des gens et du monde qui les entourent.

Un motif de mise en scène isolé – mais on retrouvera des dispositifs semblables dans la deuxième partie de ce mémoire – rend compte de l'attention portée aux détenus dans leur individualité. Il s'agit de la série de portraits en fondus enchaînés qui se trouve dans la scène du tribunal du *Carrefour des enfants perdus* (fig. 2). Y défilent les enfants qui assistent à leur



Figure 2 : La série de portraits au tribunal individualise les mineurs (*Le Carrefour des enfants perdus*)

jugement les uns après les autres, au son d'une bande sonore musicale qui accentue le dramatique de la scène. Le fondu enchaîné indique qu'ils partagent tous un même destin tragique, mais les portraits diffèrent beaucoup les uns des autres, que ce soit par leurs émotions (tristesse, fierté, colère, indifférence...), leurs vêtements, leur âge, les écorchures que certains ont au visage. L'absence de filles dans ces portraits, alors qu'il y en a dans la salle, laisse entendre que ce ne sont que les garçons recueillis par le *Carrefour des enfants perdus*, mais les visages présentés sont bien ceux de ces populations victimes qu'incarneront Joris et la Puce dans le reste du film. Si nous mettons en avant l'individualisation que produit la mise en scène, c'est qu'elle prend le contre-pied des discours généralisants soutenus par les institutions.

Jusqu'ici, notre réflexion a principalement reposé sur les films, mais la perspective des discours de l'époque demande à être étudiée plus en profondeur. Le regard compatissant envers les détenus a commencé à se répandre à la fin du XIX^e siècle, dans les années 1870-1880. Henri Gaillac en donne un compte-rendu précis en expliquant qu'en réponse aux thèses de Cesare Lombroso sur le criminel né, qui postulait une hérédité du mal, des scientifiques et intellectuels avaient fait valoir l'influence des facteurs sociaux. Il mentionne notamment Gabriel Tarde, juriste et sociologue qui déclare que « le crime est dû surtout à la prépondérance du milieu social⁶¹ », puis explique, dans la continuité de ces réflexions, que c'est à la Belle Époque que « s'est élaborée la conception actuelle de l'enfance inadaptée⁶² » et que « le sort des jeunes délinquants emprisonnés suscitait toujours la compassion des "philanthropes", mais les années 1889 à 1898 virent surtout naître un intérêt très vif pour les enfants victimes et moralement abandonnés⁶³. » Les deux types, délinquant et victime, ne sont pas exclusifs. En revanche, à cette période-là, il y a toujours une double réaction paradoxale face aux mauvais comportements des femmes et des enfants avec, d'une part, l'envie de minorer leurs fautes en raison de leur nature supposément vulnérable et, d'autre part, une sévérité qui répond au caractère d'autant plus transgressif et contre nature de leurs méfaits. Il semble pourtant que la délinquance décrite dans nos films, y compris celle des femmes, relève avant tout de cet abandon moral et qu'elle s'inscrit dans la droite lignée des propos des philanthropes, justifiant par là l'entreprise de rééducation dont témoignent les films.

Gaillac offre un aperçu de l'impact de ces opinions déterministes au sein même des institutions en citant le témoignage du directeur Brun. En 1901, celui-ci dirige la colonie pénitentiaire des Douaires, après avoir réformé celle de Saint-Hilaire, et s'intéresse aux origines des détenus :

En consultant le tableau 6 de la statistique de 1897, on relève que, sur 4.698 enfants présents au 31 décembre dans les colonies de garçons, 2.183 appartiennent à des parents ayant une profession indéfinie : mendiants, vagabonds, prostituées, ou dont la famille est inconnue ou disparue. [...] Ils y ont droit [à l'affection et à l'éducation] parce qu'ils ont déjà trop souffert de devoir le jour à des êtres humains qui sont indignes de porter les noms sacrés de père et de mère⁶⁴.

61 Henri Gaillac, *op. cit.*, p.194.

62 *Ibid.*, p. 250.

63 *Ibid.*, p. 229.

64 M. Brun, « Observations morales sur les pupilles confiés à la tutelle administrative », dans M. Duflos, *Exposé de l'état actuel du système d'éducation pénitentiaire pour les mineurs*, Melun, Impr. Administrative, 1901, p. 89-90, cité par Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 97

Les milieux misérables et la culpabilité des parents sont donc déjà pointés du doigt et évoqués dans les débats sur les institutions correctionnelles plus d'une trentaine d'années avant nos films. Un peu plus loin, Brun complète son analyse :

Les crimes et les délits qui ont motivé l'arrestation et l'internement dans une colonie ne peuvent servir de base d'appréciation sur l'organisation morale des enfants. Ils ont été commis à la suite de circonstances multiples qui se produisent dans l'existence anormale que mène cette catégorie d'enfants⁶⁵.

Cette dernière partie, qui renvoie au principe du discernement, corrobore notre réflexion en établissant que, même si certaines infractions relèvent d'un défaut moral, on ne peut juger le coupable à sa faute. Nos films reprennent donc ces idées en idéalisant un peu plus les enfants spécifiquement victimes et en reprenant le discours d'Alexis Danan sur ces « pauvres orphelins souvent victimes de guerre, des petits vagabonds enfermés jusqu'à leur majorité, pour avoir volé un pot de confiture et dont le seul défaut est de n'avoir pas de vrais parents⁶⁶ ».

Jean Victor résume la situation de la Puce en illustrant toute la démonstration de la logique déterministe que nous venons de faire : « Vous vous rendez compte ? Flagrant délit de vol, pas de famille : automatiquement, c'est le patronage ou la correction. Qu'est-ce qu'on va bien pouvoir faire de lui ? » Mais avant de voir les réponses apportées à cette dernière question, il nous faut maintenant comprendre le regard des institutions carcérales elles-mêmes sur ces populations de victimes.

65 *Id.*

66 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 290.

Chapitre 2 : **Le regard de l'institution sur les détenus, indifférence et mépris**

2. 1. La complicité passive en procès

Nous allons, dans ce chapitre, présenter à la fois les discours des institutions et les institutions elles-mêmes, ou plutôt la manière dont elles s'incarnent à l'écran. Ici, c'est *Prisons de femmes* que nous mentionnerons le moins, car il ne donne qu'assez peu la parole à l'institution carcérale et se limite à en montrer les méthodes disciplinaires. Les personnels sont surtout très indifférents et distanciés vis-à-vis des jeunes femmes. Les condamnations sans appel à l'égard des détenues et des délinquants en général y sont exprimées avant tout par le mari de Juliette et par des personnages plus isolés, tels que le procureur du tribunal sur lequel nous ne reviendrons pas, si ce n'est pour constater simplement son refus d'adopter le point de vue de la victime.

Rappelons également que les institutions carcérales et correctionnelles fonctionnent en lien avec d'autres qui portent, elles aussi, des discours d'autorité. C'est ce qui permet au *Carrefour des enfants perdus* de charger des entités contribuant au malheur des enfants placés et de critiquer un certain regard porté sur la jeunesse marginalisée sans avoir besoin de montrer à l'écran les maisons de correction et les patronages⁶⁷. Il expose ainsi les représentants des patronages et certains membres de l'administration, non pas comme des individus malveillants envers les enfants, mais comme des lâches cautionnant passivement la maltraitance des mineurs. Cela commence, par exemple, avec le commissaire qui reconnaît ne rien pouvoir faire pour les enfants qu'il participe à envoyer en correction :

Jean Victor : « Mais vous avouerez, monsieur le commissaire, que ce qui se passe, c'est abominable. »

Le commissaire : « Je le sais bien, je suis le premier à le déplorer. Mais que voulez-vous, nous sommes bien obligés d'appliquer la loi. »

[...]

Jean Victor : « Alors, qu'est-ce qu'on va en faire ? Le pénitencier... Enfin, le patronage. »

Le commissaire : « Il n'y a rien d'autre. »

67 En vérité, dans une version antérieure, sous forme de synopsis, l'assistante sociale d'un patronage dénonçait « la malhonnêteté de son directeur et de ses acolytes » ce qui provoquait leur expulsion par Jean Victor et ses camarades. Ils installaient alors le Carrefour dans l'immeuble libéré et l'assistante sociale se joignait à leur entreprise (cf. Synopsis 573 IDHEC 12363, Cinémathèque française, Paris, Archive SCEN 0462, p. 2). Cette scène a disparu des versions ultérieures, sûrement pour alléger la dimension critique du film vis-à-vis d'institutions encore en activité au moment de la sortie du film. Pour plus d'informations sur les passages retirés du *Carrefour des enfants perdus*, voir Chapitre 3, p. 64-68 et Chapitre 4, p. 76.

C'est cette loi injuste, que le commissaire se dit obligé d'appliquer malgré son empathie pour les enfants, qui pose problème, car elle empêche de préserver les enfants des mauvais traitements qui les attendent dans les patronages, qui étaient encore nombreux à l'époque. En effet, les patronages sont des institutions qui se développent à partir de la loi de 1898 qui permet de confier les délinquants – jusque là placés dans leurs familles ou dans des maisons d'arrêt relevant du système pénitentiaire – « à un parent, à une personne ou institution charitable ou à l'Assistance publique⁶⁸ ». On distingue alors les « patronages ouverts qui sont des œuvres de placement familial, rural ou artisanal, analogue aux placements de l'Assistance publique⁶⁹ » des patronages fermés, dont le régime « est en fait aussi sévère que celui des internats de la pénitentiaire. [...] La discipline est très stricte et la vie austère.⁷⁰ ». Le film semble surtout critiquer le second type que Jean Victor qualifie de « pénitencier », c'est-à-dire les institutions pénales destinées aux individus majeurs et dont les méthodes sont archaïques, mais montre quand même que ces « institutions charitables » privées se satisfont des cas faciles à gérer et qu'elles abandonnent les délinquants turbulents à la correction. Toujours est-il que cette justification de l'inaction ou d'un comportement nuisible par l'application d'un règlement ou d'une loi transparaît à plusieurs reprises dans notre corpus.

On trouve, par exemple, une continuité de ce procédé de déresponsabilisation dans la séquence suivante chez un membre du secrétariat de la Jeunesse. D'abord, le jeu de l'acteur le caractérise par sa lâcheté : droit dans son fauteuil, le regard fuyant et hébété d'avoir affaire à la virulence de Jean Victor. Il refuse alors la demande de ce dernier qui souhaite créer un centre de rééducation avec de nouvelles méthodes, sous prétexte que son interlocuteur a lui-même été pensionnaire de la colonie de Belle-Île-en-Mer et donc que ses références seraient « insuffisantes ». La passivité, la couardise presque comique, le mépris et le refus du changement incarnés par ce personnage sous-entendent bien qu'il participe au système qui nuit aux enfants. D'autant plus, comme le rappelle François Garçon, qu'un fossé social sépare manifestement ce technocrate « jeune, élégant, soigné⁷¹ » de l'ancien colon qu'est Jean Victor, ce qui le rend sourd à ses aspirations. Mais une scène coupée, que l'on retrouve pourtant dans les versions les plus tardives du scénario, nous montre que l'intention première menait la confrontation encore plus loin :

68 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 244.

69 *Ibid.*, p. 245.

70 *Ibid.*, p. 248.

71 François Garçon, « La tardive tentation fasciste du cinéma français : septembre 1942-septembre 1943 », art. cit., p. 121.

Le fonctionnaire : « Il ne faut rien exagérer ! Moi qui vous parle, j'ai appartenu autrefois à l'Administration pénitentiaire. Je connais bien la question... je vous assure qu'il court beaucoup de légendes sur les pénitenciers de jeunes délinquants. »

Jean Victor, se contenant : « Pourtant il y a des faits qui ne sont pas niables. »

Le fonctionnaire, dit tranquillement, avec son sourire sceptique : « Oui... quelques petits abus... des cas isolés... dont la presse s'était emparée avant la guerre... permettez-moi de vous le dire... heureusement ils ont été d'ailleurs sévèrement réprimés... maintenant tout cela est très surveillé, croyez-moi... Ces jeunes chenapans sont conduits avec beaucoup plus de douceur qu'on ne l'imagine... »

Malory, incapable de se contenir s'est levé d'un bond : « Eh bien ! vous en avez un culot, vous ! »

Le fonctionnaire, stupéfait, balbutie : « Comment ? »

Jean Victor intervient : « Excusez mon ami, Monsieur. Il est étonné et il y a de quoi ! Si vous êtes de bonne foi... alors c'est qu'on vous cache tout⁷². »

Cet aveuglement ou cette complicité de l'administration publique qui tend à minimiser l'horreur dénoncée des maisons de correction contraste avec celle de *Prison sans barreaux* qui montre comment le ministère de la Justice amorce lui-même la réforme de la maison de correction. Dans les faits, la difficulté à mettre en place des réformes relevait effectivement d'administrations qui se contentaient de la situation telle qu'elle était⁷³ ou qui ne voyaient que la surface des établissements, car « il ne suffit pas d'une simple visite, dont trop souvent les autorités judiciaires se contentent, il ne suffit pas de voir évoluer les "bons sujets", il faut descendre au cachot et analyser le système disciplinaire⁷⁴ ». Mais ces discours de l'extérieur ne tiennent pas face à l'expérience vécue par les protagonistes anciens-colons et qui permet d'incorporer au sein du film les arguments des campagnes de presse des années 1930. On peut également deviner les raisons de la suppression de cette scène dans la version définitive : elle établit une continuité dans l'inaction entre l'administration d'avant-guerre et une partie de l'administration de Vichy ; le fait qu'un autre fonctionnaire permette finalement la création du centre ne suffisant pas à contrebalancer cette critique.

2. 2. *Personnifier ou caricaturer ?*

Les éléments discursifs mis à part, le film donne d'autres indices quant au regard des institutions dans la scène du tribunal. On y aperçoit les représentants et représentantes des patronages qui sont caractérisés par deux traits principaux : leur vieillesse et leur hypocrisie

72 Scénario 36 572, Cinémathèque française, Paris, Collection des Scénarios, Archive SCEN 0462, p. 32-33, cité par Gabrielle Houbre, *op. cit.*, p. 167.

73 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 283.

74 *Ibid.*, p. 284.

lâche et intéressée. Leur vieillesse, qui contraste avec la jeunesse des protagonistes au projet révolutionnaire, illustre également la permanence des anciennes méthodes et d'un regard conservateur sur la jeunesse délinquante, qui se traduit d'ailleurs par le fait qu'ils déclinent la proposition de prendre Joris. Les regards institutionnels dans *Le Carrefour des enfants perdus* vont donc d'un mépris distant à l'indifférence face au sort de « la "jeunesse victime des préjugés bourgeois, qui contient des forces ignorées [...] la jeunesse douloureuse, la jeunesse abandonnée", victime de l'incurie des gouvernements précédents⁷⁵ » tel que l'exprimait une autre réplique supprimée.

Les autres institutions carcérales présentées dans le corpus s'incarnent principalement dans un directeur ou une directrice dont la position trouve un écho auprès des membres du personnel. Ils considèrent les détenus comme des individus foncièrement mauvais et qu'on ne peut espérer réhabiliter, sinon peut-être par un surplus de rigueur. Chez Robert Bresson, cette attitude ne semble pas viser tous les détenus, mais vaut au moins pour le cas de Thérèse. Le directeur de la prison le souligne dans un dialogue avec la mère prieure :

La mère prieure : « Cette femme semble malheureuse. »

Le directeur : « C'est de sa faute, ma mère ! On me l'a amenée voilà trois mois d'une autre prison où elle était intolérable dans l'espoir de la changer. Rien n'a servi ni bonté ni rudesse. Quand elle veut crier, elle ne connaît ni le jour ni la nuit, quand elle veut se débattre, peu lui importe que ce soit la bonne gardienne. »

La mère prieure : « Mais pourquoi cette révolte ? »

Le directeur, alors qu'on entend Thérèse crier depuis le cachot : « Entendez-la. »

L'institution, par le biais du directeur, rejette donc sur Thérèse la responsabilité complète de sa condition, sans pour autant essayer de la comprendre. C'est face à ce discours qu'Anne-Marie prendra tout au long du film sa défense, convaincue de pouvoir la réhabiliter. Le directeur va même jusqu'à ignorer la question de la religieuse qui cherche à comprendre les causes du comportement de la détenue. Sœur Anne-Marie les découvrira dès la séquence suivante : elle dit être punie pour un autre et clame son innocence. C'est en négligeant de s'intéresser au passé des prisonnières qu'on en arrive à les condamner sans rémission. On en trouve un exemple plus tôt dans cette séquence, quand la gardienne présente ainsi Thérèse aux religieuses : « En voilà une qui ne pourra pas remonter la pente, ma mère, elle est au bas, au plus bas. » Puis, alors qu'elle renverse de la soupe en servant Anne-Marie d'un geste brusque :

75 Gabrielle Houbre, *op. cit.*, p. 165 ; la citation en italique est issue d'une version antérieure du scénario : FEMIS 3959, Cinémathèque française, Paris, Collection des Scénarios, Archive SCEN 0462, p. 21.

La gardienne : « Oh pardon, ma sœur, elle vous a toute tâchée. »

Anne-Marie : « Ça ne fait rien. »

La gardienne : « Elle l'a fait exprès, elle a vu du blanc, elle a voulu le tacher, c'est tout elle. »

Thérèse lance un regard de mépris à la gardienne.

Cette scène nous montre que l'institution est aussi accusée de ne renvoyer aux prisonnières que leurs fautes et de ne pas évoquer la possibilité d'un progrès moral. Thérèse n'a pas encore d'exemple à suivre et se contente de reproduire les attitudes dont l'accuse la gardienne, puisqu'on lui répète qu'elle a déjà passé le point de non-retour qui l'enferme dans le mal. La relation entre les détenus et l'institution finit par ne reposer que sur une confrontation frontale, une lutte continuelle. Francis Carco rend compte d'un même mépris, en décrivant les dossiers des détenues de la prison de Fresnes :

C'était partout la même désolante histoire : des gamines de dix, douze, quinze, dix-sept ans. Père inconnu. Mère alcoolique. Sans domicile. Illettrées. Il y en avait un grand nombre de cas. Toute la bestialité, toutes les tares, tous les déchets des villes et des campagnes se résumaient ici, en quelques lignes d'une sécheresse, d'une précision brutale de bistouri. Certaines, syphilitiques pour s'être livrées au premier venu avaient fait de graves accidents. Déclarées idiotes, irresponsables, leurs voisines ne valaient guère mieux. Elles s'étaient laissées entraîner. Leurs mères les avaient vendues. Vicieuse, relevai-je plus loin, hypocrite, sournoise, incapable d'amendement⁷⁶.

On ne sait pas dans quelle mesure sa fiction est documentée. Toujours est-il qu'il reproduit les argumentaires compatissants que nous avons étudiés au chapitre précédent, mais qu'il rend compte aussi – peut-être un peu caricaturalement – du dégoût de l'administration pour les prisonnières, comparées à des bêtes, accusées de tous les maux et de tous les défauts du monde et condamnées sans appel. Notons au passage qu'il a atténué ce discours dans le film de Richebé, probablement pour éviter la censure et rendre son propos plus acceptable.

Il nous reste à présenter les deux figures vraiment tyranniques que sont Mme Appel, la directrice de la « maison de correction privée reconnue d'utilité publique » de *Prisons sans barreaux* de Léonide Moguy et M. Rachin, le directeur de l'internat de rééducation d'Eaubonne-sur-Loire dans *La Cage aux rossignols* de Jean Dréville. Ces deux établissements sont des établissements privés, ce qui autorise déjà une certaine liberté dans la critique : c'est l'État qui viendra interrompre le règne de Mme Appel en rendant l'établissement public et cela permet à Dréville de mettre de côté le sujet épineux de la responsabilité publique. D'autre part, on sait que les établissements correctionnels, du secteur privé en particulier, étaient parfois

76 Francis Carco, *op. cit.*, p. 48.

dirigés, dans les faits, par un seul individu qui y imposait ses méthodes. C'est, par exemple, le cas de patronages pointés du doigt en 1928 par l'inspecteur général Rouvier : « Ces œuvres n'ont d'association que le nom, les "comités de direction" sont de simples couvertures, les assemblées générales sont fictives, l'œuvre dépend généralement d'une seule personne : fondatrice, directrice, présidente, tutrice, etc.⁷⁷ »

Mme Appel est interprétée par la comédienne Maximilienne, habituée de ce genre de rôles de vieilles filles sévères et austères. Un journaliste de *Marianne* décrit la directrice en ces mots : « un profil d'oiseau de proie sur un corps d'échassier, une voix d'une sécheresse et d'une acidité presque insoutenables, un sens aigu de la mesure et de la dureté⁷⁸ ». Sa rigueur et celle de ses surveillantes sont soulignées par leurs tenues : elles sont engoncées dans des uniformes noirs,



Figure 3 : Mme Appel et son personnel (*Prison sans barreaux*)

serrés au cou et qui rendent leurs mouvements rigides. Elles sourient rarement et s'expriment par des phrases courtes et sèches. Appel occupe souvent dans le cadre une position centrale qui la place en position de meneuse et de domination par rapport au groupe des surveillantes (fig. 3). Comme les responsables des patronages de Joannon, elles représentent la vieille école, ce

qui se traduit par leur âge et leur longue carrière qui implique aussi un immobilisme de leurs méthodes et de leur regard, par opposition à la jeunesse d'Yvonne, la nouvelle directrice. Mais elles ne perçoivent pas en quoi cela peut poser problème et revendiquent leur ancienneté :

Mme Appel : « Il y a vingt ans que j'exerce ici, j'ai vingt ans d'expérience ! »

Une surveillante : « Et moi, douze ans. »

Une autre : « Et moi, dix ans. »

Une autre encore : « Et moi, cinq ans. »

Yvonne : « Vous confondez l'expérience avec les mauvaises habitudes. »

77 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 265.

78 Marcel Achard, « La semaine à l'écran, *Prisons sans barreaux* », *Marianne*, 2 mars 1938, dans *Prison sans barreaux* (Léonide Moguy, 1938) [recueil de presse], mis en ligne sur Gallica le 1^{er} septembre 2014, consulté le 20 mars 2021, p. 11. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507380w>

L'âge des directeurs et directrices de maisons de correction posait effectivement problème à l'époque, Gaillac résume un rapport d'inspection de Mettray en 1931 qui en rend compte : « Le directeur de Mettray est depuis 1921 M. Lardet, c'est un ancien directeur de colonie publique, qui est alors âgé de soixante-treize ans. [...] La majorité des surveillants a plus de soixante ans [...] »⁷⁹. » Mais cela a aussi pour contrecoup une forme d'idéalisation de la jeunesse sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Chez Dréville, Rachin (interprété par René Blancard) est décrit par Clément Mathieu, en voix off, comme « un homme solennel dont le regard sévère [le] scrutait sans bienveillance ». Pour donner corps à cette description, Rachin apparaît à l'image en contre-plongée, descendant des escaliers pour venir à la rencontre du nouveau surveillant, il porte un complet noir et s'exprime d'une façon stricte, rabrouant même le personnel. Lui aussi incarne une position tyrannique et conservatrice par son rejet des nouvelles méthodes et le signifie à Mathieu : « Comme tous les nouveaux, vous avez des illusions généreuses, mon cher. Nous en reparlerons dans huit jours. » ; ou encore « Vous voulez me fausser tout mon système de discipline avec vos utopies pédagogiques. » Avec un peu d'exagération et de comique, on nous montre à la fin du film à quel point cet homme qui fait « des pieds et des mains pour son avancement et pour sa rosette » est indifférent au sort des enfants, présumés morts dans l'incendie de l'internat :

Clément Mathieu, en voix off : « Une foule anxieuse contemplait le sinistre. On n'avait pu sauver personne. Soixante pauvres gosses avaient disparu. Une pitié tardive s'inquiétait du sort des petits malheureux. Il était bien temps. [...] Pour Rachin, c'était son avancement, sa Légion d'honneur qui brûlaient devant ses yeux. Par bonheur, son pavillon privé était intact. Il en était presque consolé. »

Cela le rapproche un peu du fonctionnaire du *Carrefour*, en ce qu'ils font tous deux passer leur intérêt avant leur mission. Nous faisons un bref aparté sur le début de cette dernière citation pour attirer l'attention du lecteur sur l'accusation envers cette foule. Sa pitié est « tardive » et elle apparaît à l'écran à contre-jour de l'incendie. Cela peut paraître anodin, mais la réplique suggère une passivité de la société face au sort de l'enfance des maisons de correction et tranche avec le caractère plus candide du reste du film. Ces gens qui regardent l'incendie n'ont certes pas l'amertume de M. Rachin, mais participent quand même, par leur indifférence, à la pérennité des mauvais traitements à l'encontre des mineurs.

79 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 285.

2. 3. *Essentialiser et culpabiliser*

Là où se rejoignent Appel et Rachin, c'est dans le véritable dégoût qu'ils éprouvent envers les enfants dont ils ont la garde. Pour Appel, cela s'exprime en grande partie dans les qualificatifs qu'elle emploie et de petites phrases qui résument sa pensée : « Ce sont des filles perdues. Il faut s'en faire craindre. » ; « Ce ne sont pas des enfants, ce sont des détenues. ». Le choix spécifique de tels mots pour désigner les jeunes filles est également mis en évidence et ridiculisé dans un court dialogue, après qu'Yvonne a laissé Nelly sortir pour tester sa confiance :

Mme Appel : « A-t-on jamais vu une détenue... »

Yvonne : « Une pensionnaire. »

Mme Appel : « A-t-on jamais vu une prisonnière... »

Yvonne : « Pensionnaire. »

Mme Appel : « A-t-on jamais vu une de nos mineures sortir seule comme une personne ordinaire ? »

En les qualifiant par des termes qui invalident toute position de victime, tous ces éléments montrent un processus de déshumanisation et de refus d'empathie envers les détenues. Cela permet, dans la logique de l'institution, d'infliger aux pensionnaires les peines disciplinaires que nous étudierons dans les chapitres qui suivent. On peut relever aussi des diatribes qui vont dans ce même sens :

Mme Appel : « Son cas est typique, elles se ressemblent toutes. Elles se tiennent tranquilles pendant un certain temps et puis brusquement - toc ! - elles commencent. Il n'y a rien à espérer, rien à faire, rien à en tirer. Croyez-en mon expérience, les fruits pourris ne reprennent jamais leur fraîcheur. C'est une criminelle à vie, je vous le répète, une hypocrite, une vicieuse. Il n'y a qu'à la regarder pour être fixé. »

Comme chez la gardienne des *Anges du péché* : il n'y a aucun espoir de réhabilitation pour ces jeunes femmes instruites dans le mal et elles n'ont qu'à être punies pour leur conduite. Même l'espoir de les rendre plus dociles par l'usage de sanctions ne transparait pas. Et on observe des propos analogues chez Rachin : « Tenez, regardez la jolie nature de nos pensionnaires. [...] Les crapules. La trique, la trique, ça ne mérite que ça ! On va voir qui aura le dernier mot. » ; « Rien à faire avec ces gamins, rien à faire. » Le tout pour des bêtises généralement inoffensives, telles que de simples graffitis dans les lavabos.

Et ces discours portés par les représentants d'institutions sont parfois relayés dans *La Cage aux rossignols* par des personnages pourtant plutôt bienveillants. Régent, le surveillant que remplace Mathieu, par exemple, le prévient ainsi : « Lequerec et Laugier, mauvaises natures, rien à faire, rien à faire avec ces petits gars-là. » ou encore un médecin qui soigne le père

Maxence d'une blessure occasionnée par un piège tendu par un des orphelins et qui insiste sur le diabolisme des enfants :

Le médecin : « Il faut reconnaître que, dans le tas, il y en a vraiment d'épouvantables. Ainsi la brute qui vous a fait le coup. Quel instinct bête et cruel l'a poussée à commettre une pareille saloperie ? Rien. Uniquement le goût du mal, faire le mal pour le mal. »

Le nouveau surveillant se confronte principalement à M. Rachin, mais, par ses actions éducatives, c'est un système d'opinions reflétant l'avis supposé de la société tout entière qu'il devra faire mentir.

Enfin, avant de nous pencher sur la traduction en actes de tous ces discours de mépris et d'indifférence au malheur, relevons que *La Cage aux rossignols* et *Prison sans barreaux* échappent à un manichéisme absolu en introduisant chacun dans les établissements qu'ils critiquent un personnage compatissant que nous avons déjà croisé dans notre analyse : Mlle Pauline pour l'un et le père Maxence pour l'autre. Ces personnages ont compris avant même la réforme que, comme le dit le père Maxence en réponse au médecin, « ce sont de pauvres gosses et, à bien réfléchir, ce sont eux qui sont encore le plus à plaindre ».

II. Les formes disciplinaires

La critique des méthodes disciplinaires employées pour punir cette jeunesse perdue d'avance, ou tout du moins l'empêcher de nuire, était déjà au cœur des campagnes de presse d'Alexis Danan dans *Paris-soir* ou des romans-reportages de Francis Carco, et notamment *Prisons de femmes*. Le récit des violences physiques, des punitions, des privations, de l'isolement imposés aux « colons », au-delà de sa portée politique et morale, attirait également, par sa dimension scandaleuse et sulfureuse, la curiosité et la bénévolence des lecteurs. Pour ces mêmes raisons, les détracteurs de ces campagnes mirent en cause la vulgarité et l'extravagance intéressée qu'ils reprochaient à ces auteurs. En fait, en 1938, on remarque déjà une quasi-unanimité dans la critique de ces méthodes qualifiées par leur ancienneté et leur brutalité. Le débat, qui persiste pourtant, repose alors surtout sur la forme donnée à cette critique qui serait, selon les journaux les plus conservateurs, exagérée⁸⁰. Or, sous l'Occupation, c'est plutôt une certaine lassitude qui se fait sentir à la lecture des critiques du *Carrefour des enfants perdus* et de *La Cage aux Rossignols*. Le mauvais traitement réservé aux détenus, s'il reste un véritable enjeu de société, serait un thème déjà vu et revu au cinéma, aussi faudrait-il désamorcer d'entrée de jeu l'a priori négatif qu'il fait porter sur les œuvres et prouver que celles-ci évitent cet écueil. On citera, par exemple, *Le Figaro*, « Ne dites pas sur la foi d'une analyse sommaire : "Encore un film sur les excès de la discipline appliquée dans les maisons de redressement !" »⁸¹ ou *Témoignage chrétien* : « Les dangers du genre sont bien connus : [...] l'exploitation facile de scènes de cruauté d'autant plus pénibles qu'elles ont pour objet des êtres plus jeunes⁸² ». Mais qu'en est-il réellement de la représentation de la brutalité disciplinaire au sein des films, y a-t-il une véritable divergence à ce point de vue d'une période à l'autre ? En fait, cette question peut être perçue comme une application concrète d'une réflexion plus générale sur le médium cinématographique et les moyens dont il dispose pour aborder des sujets à la fois sulfureux et

80 On pense par exemple à une critique de *Prison sans barreaux* dans *La Croix* dans laquelle l'auteur évoque les enquêtes d'Alexis Danan : « Sans mettre en cause la générosité de l'auteur non plus que l'utilité de cette campagne, on doit reconnaître que ce fut le prétexte à quelques exagérations parce que la sentimentalité des foules s'en mêla. Au demeurant nous sommes d'avis que le *redressement* [souligné dans le texte] des malheureux et des malheureuses doit être autre chose qu'un vain mot. », Fauteuil 22 [pseudonyme employé par l'auteur], « Dans un fauteuil : *Prisons sans barreaux – Hercule – Légion d'honneur* », *La Croix*, 27-28 mars 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 14.

81 Jean-Jacques Gautier, « Au Colisée : *La Cage aux rossignols* », *Le Figaro*, 06 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* (Jean Dréville, 1945) [recueil de presse], mis en ligne sur Gallica le 2 mars 2015, consulté le 20 mars 2021, p. 5. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516257c>

82 G. Damas, « *La Cage aux Rossignols* », *Témoignage chrétien*, 21/09/1945, *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], *op.cit.*, p. 20.

sensibles. En effet, ce que l'on peut dire du malheur des détenus et de la violence institutionnelle dans un reportage de presse, on pourra difficilement l'exposer – et même le faire dire à un personnage – tel quel dans un film, que cela soit dû à la censure ou à la nécessité de se rendre accessible à un large public. Aussi, les deux chapitres qui suivent reposent-ils sur l'observation des points d'équilibre adoptés par les cinéastes entre la nécessité de dénoncer la brutalité, tant physique que psychologique, et les stratégies mises en place pour montrer, dire, suggérer, voire occulter la violence des institutions et de leurs pratiques.

Si la dénonciation tient une place plus importante dans les films du Front populaire que dans ceux de l'Occupation, cela ne dépend pas uniquement de cet effet de lassitude, mais également de l'intention des auteurs ou du contexte politique. En conséquence, dans la production de l'Occupation et de la Libération, même si la critique demeure, c'est la promotion de voies alternatives qui occupe l'essentiel des œuvres. Mais cela n'empêche pas de déceler, d'une période à l'autre, une continuité dans les motifs employés pour exposer l'obsolescence et la cruauté du système disciplinaire⁸³. Nous verrons donc, dans un premier temps, comment se manifeste une contrainte sur les individus, avant d'observer la volonté plus globale des institutions carcérales et correctionnelles d'organiser et d'ordonner strictement des groupes humains.

83 L'expression « système disciplinaire » n'est pas sans rappeler les travaux de Michel Foucault et notamment *Surveiller et punir*. Il n'est pas ici question de lire dans nos objets un pressentiment des théories de Foucault. En fait, les films ne reconnaissent pas le caractère systémique – au sens moderne et structurel – de ces dispositifs, et cependant les créateurs, le public et les critiques de l'époque identifient que l'espace hermétique et autonome d'une prison ou d'une maison de correction place les pensionnaires sous l'autorité quasi constante du personnel et que, par conséquent, toutes les étapes de la journée sont l'occasion de dominer et contraindre les individus à une organisation systématique et qui suit le règlement des institutions. La vie dans ces institutions répond bien à une logique de système fermé avec différentes entités sociales qui interagissent selon un ensemble de processus voulus par le règlement ou instaurés par l'habitude.

Chapitre 3 : La brutalité disciplinaire : dire, montrer, cacher

Le corps des détenues et des pensionnaires est le premier lieu de la violence disciplinaire, car les institutions doivent d'abord prendre possession de celui-ci pour pouvoir ensuite organiser le groupe dans son ensemble. Pour cela, il s'agit d'employer un éventail de techniques afin de contraindre les individus à l'obéissance. Dans ce chapitre, nous verrons donc comment la coercition se traduit, au sein des films, par un ensemble d'ordres et de comportements que nous hiérarchiserons du plus passif au plus subversif, et ce jusqu'à atteindre une certaine limite au-delà de laquelle la monstration de la souffrance devient impossible.

3. 1. L'injonction : ordre et directive

Nous avons choisi comme point de départ de notre analyse la séquence de l'arrivée de Juliette à la prison de Montpellier dans *Prisons de femmes*, un passage qui n'est pas, à première vue, exemplaire dans la démonstration de la violence disciplinaire : après avoir été jugée, Juliette est reçue à la prison, un gardien relève les dimensions de son crâne et ses empreintes digitales, puis on lui explique le règlement. Or, l'opinion publique était alors habituée à se voir dépeindre des environnements carcéraux comme des lieux de brutalité flagrante, que ce soit dans la presse ou même dans le roman original de Carco autour duquel gravitait toute la publicité du film. Aussi, la représentation donnée ici a-t-elle surpris et déçu en partie les attentes, au point que cela soit relevé dans la presse comme une sorte de contradiction au propos même du film. On notera, par exemple, dans *Le Temps* :

« [...] la visite que nous faisons aux prisons de femmes affaiblit la thèse du moraliste au lieu de l'étayer. L'établissement pénitentiaire où l'on nous introduit a une tenue irréprochable et nous n'y trouvons pas cet élément de corruption et de démoralisation contagieuses qui pourrait atténuer les responsabilités des pensionnaires de ces bagnes⁸⁴. »

ou dans *Candide* :

« [...] nous ne voyons que des locaux propres, des gardiens et gardiennes fermes mais sans brutalité et sans injustice. C'est plutôt la prison idéale que nous voyons là⁸⁵. »

Mais ce qui nous intéresse dans cette séquence, c'est justement cette sobriété, le fait qu'elle soit épurée de brutalité flagrante, alors que, plus tard, le personnage de Carco souligne la dureté

84 Émile Vuillermoz, « Prison de Femmes », *Le Temps*, 22 octobre 1938, dans *Prisons de femmes* [recueil de presse], *op.cit.*, p. 10.

85 Jean Fayard, « Prisons de femmes », *Candide*, 19 octobre 1938, dans *Prisons de femmes* [recueil de presse], *op.cit.*, p. 8.

des conditions de la prison qu'il compare à un enfer où règne une « discipline de toutes les minutes ». C'est que la séquence met en jeu, non pas l'absence de coercition de la part du personnel, mais justement la forme la plus basique et la plus diffuse de cette coercition. Ici, la discipline est passive, elle ne relève pas de la contrainte physique directe, ni même de la violence des propos, mais d'une accumulation d'injonctions et de mots d'ordre imposant une marche à suivre aux détenus.

« Entrez là. », « Placez-vous ici. », c'est par ces mots que Juliette est accueillie avec deux autres détenues aux greffes de la prison centrale de *Prisons de femmes*. À quelques secondes et à quelques pas d'intervalle, les trois détenues, surcadrées par deux portes ouvertes, progressent de salle en salle, depuis la profondeur de champ vers le premier plan tandis que les gardiennes se passent le relai pour leur donner les directives à suivre (fig. 4 et 5⁸⁶). Cela peut sembler anecdotique, mais on a vu auparavant que, dans ce film, le rapport de l'institution carcérale aux détenues repose sur l'indifférence et la désindividualisation. Les phrases brèves, impératives et fermes prononcées par le personnel mettent donc à distance les détenues et laissent deviner le caractère routinier, voire mécanique, de la procédure d'accueil. Caractère que l'on retrouvera, du reste, à toutes les étapes du passage de Juliette en prison. Dans la suite du plan, un économe fait l'appel en précisant les raisons de leur condamnation et la durée de la peine (fig. 6), puis une gardienne leur expose ce que l'on attend d'elles (fig. 7), se mettant elle-même dans l'encadrement de la porte et bouchant par là, après leur passage, la profondeur de champ :

Gardienne : « Je dois vous informer que le moindre manquement aux ordres est immédiatement suivi d'une peine disciplinaire... Nous n'exigeons qu'une chose ici ! Le travail dans l'obéissance absolue, rigoureuse. Emmenez-les. »

Une autre gardienne : « Suivez-moi. »

86 Nous avons modifié les images pour les rendre plus lisibles, car la copie originale est de mauvaise qualité. Elles sont extraites d'une numérisation de la copie VHS éditée par René Château (voir filmographie en annexe)



Figure 4 : Arrivée de Juliette en prison, injonctions chorégraphiées 1/4 (*Prisons de femmes*)



Figure 5 : Arrivée de Juliette en prison, injonctions chorégraphiées 2/4 (*Prisons de femmes*)



Figure 6 : Arrivée de Juliette en prison, injonctions chorégraphiées 3/4 (*Prisons de femmes*)



Figure 7 : Arrivée de Juliette en prison, injonctions chorégraphiées 4/4 (*Prisons de femmes*)

C'est la mise en scène et la reproduction de motifs analogues tout au long de la scène qui nous permettent ici d'affirmer que Richebé pose dans ce plan l'un des enjeux esthétiques et discursifs essentiels pour comprendre la représentation de la discipline au cinéma : la contrainte et l'obéissance du corps. En effet, la présence du personnel à l'écran est systématiquement accompagnée d'ordres donnés aux détenues suivis de la réponse de celles-ci, limitée, par le silence qu'impose la discipline, aux mouvements du corps. Dans le plan précédent, Juliette était écrasée symboliquement par le fronton de la prison, ici, le placement de l'objectif dans l'axe des deux portes n'indique pas seulement l'enfermement de plus en plus profond et l'écart qui se crée avec l'extérieur, mais le double surcadrage qu'il occasionne répond à la double injonction spatiale des gardiennes. Le déplacement des jeunes femmes est contraint dans ce nouveau milieu et le parcours limité à une seule option qu'on les force à respecter et qui les éloigne de plus en plus de l'extérieur. Il n'y a littéralement pas d'écart possible (ou du moins prévu), ni par rapport au règlement ni par rapport au mouvement imprimé dans le corps par

l'institution. Tout écart à ce droit chemin, « le moindre manquement aux ordres », imprévu par ce dispositif sera, les filles en sont prévenues, sanctionné.

Mais l'injonction fonctionne également sur un mode d'accompagnement constant et de répétition. On prive les jeunes femmes de toute initiative personnelle en leur disant constamment quoi faire. Dans la suite de la scène, après un fondu enchaîné qui conserve la position de Juliette au sein du cadre et une continuité dans son déplacement (fig. 8-9), un gardien la fait asseoir et relève ses coordonnées biométriques : « Levez-vous, donnez-moi votre main, appuyez votre pouce ici. » Chacun de ses mouvements est décomposé, maîtrisé, alors qu'elle obéit en jetant des regards étonnés et interrogateurs au gardien. Puis on présente les trois détenues au directeur qui complète l'exposition des règles à suivre : « Vous m'avez compris ? Par contre, celles qui feront preuve de bonne volonté seront récompensées dans la mesure prévue par le règlement. Allez ! Emmenez-les... » Une gardienne fait un pas en avant et d'un signe de la main fait sortir les trois femmes par la gauche du cadre, car ce qui est vrai pour les déplacements dans le champ vaut également pour les entrées et sorties de champ, pour la présence à l'image. À tel point que lors de la scène du couché, les détenues, placées dos au mur, face à leurs cellules respectives sont successivement invitées à s'y reclure par l'énonciation seule des numéros de celles-ci, scandés régulièrement. « Quatorze, treize, douze, onze », etc. Elles marchent alors droit vers les cellules pour y disparaître l'une après l'autre. En les retirant de l'image et de l'espace commun, l'injonction les range littéralement.



Figure 8 : La fixité conservée malgré le mouvement et l'ellipse 1/2 (*Prisons de femmes*)



Figure 9 : La fixité conservée malgré le mouvement et l'ellipse 2/2 (*Prisons de femmes*)

Richebé illustre bien comment, dès l'entrée de la prison, les personnages sont placés dans une voie tant spatiale que comportementale qu'il leur faudra suivre sous peine de sanction et aussi que c'est bien sur le corps des jeunes femmes que la discipline vise à s'éprouver et d'abord par l'intermédiaire des injonctions. Mais il faut bien noter également que cela n'est pas un

simple motif discursif, c'est aussi une solution pratique qui répond à l'enjeu cinématographique qu'est celui de la mise en image de la contrainte. Le corps est choisi pour faire apparaître visuellement la discipline à l'écran, car, objet de celle-ci, il se prête particulièrement à sa représentation métonymique.

Sans reproduire la démonstration dans son entier, on peut relever dans d'autres films des indices qui relèvent d'une démarche analogue tout en déclinant d'autres types d'injonctions. Dans *Prison sans barreaux*, outre les ordres scandés par les gardiennes et la directrice, l'injonction comportementale est figurée explicitement par le règlement affiché sur des panneaux et omniprésent. Il apparaît dès le troisième plan qui suit le générique, dans lequel un travelling avant lui fait occuper tout le cadre, accompagné d'un battement de tambour régulier, puis on le retrouve, à de nombreuses reprises, affiché de toute part dans les couloirs de la maison de correction. Il nous est présenté avant même de voir l'intérieur de l'établissement et les personnages, ce qui figure sa prévalence et son statut de condition première de l'enfermement. Le règlement constitue le cadre de la prison.

De la même manière, dans *La Cage aux Rossignols* les injonctions sont constamment rappelées par l'exposition d'un emploi du temps détaillé du lever au coucher et surtout par l'intermédiaire de maximes affichées aux murs dans les couloirs, le réfectoire et même le dortoir. La différence est qu'ici, ce n'est pas un simple règlement de la vie au sein de l'institution, c'est davantage une conduite morale qui est prônée par des leçons de vies plus

générales : « Apprenez de bonne heure à faire sérieusement les choses sérieuses », « Il faut respecter la règle dans son propre intérêt et dans l'intérêt de tous », « Savoir obéir n'est pas une faiblesse, c'est une grande force », « C'est quelque chose d'obéir, mais il y a un mérite de plus d'obéir de bonne grâce », « [Obéissance]⁸⁷ consentie vaut mieux que discipline imposée », etc. (fig. 10) Il est intéressant de relever que ces injonctions à l'obéissance et à l'ordre, de par leur



Figure 10 : Rachin donne un ordre, entouré d'appels à l'obéissance (*La Cage aux rossignols*)

87 Le début de la phrase est hors champ, mais on peut supposer, à partir des autres phrases, quelque chose comme « discipline consentie, etc. » ou « obéissance consentie, etc. »

exposition aux murs, n'apparaissent nécessairement qu'à l'arrière-plan de l'image et que, si elles sont parfois mises en évidence par la perspective ou des surcadrages, elles ne sont jamais au centre de l'attention, mais constituent littéralement une toile de fond pour le récit et l'existence des individus, personnel et enfants, qui habitent l'institution. De plus, elles explicitent la dimension enfermante et contrôlante de l'architecture correctionnelle avec laquelle elles fusionnent. Là encore, l'injonction participe explicitement et implicitement de la définition du cadre.

Mais l'injonction peut dépasser la simple relation personnel-détenus et contaminer toutes les relations à l'intérieur des institutions. Le personnage de Rachin, dont on a vu qu'il incarnait à lui seul la discipline qui règne à l'internat d'Eauxbonne, ne manque pas, par exemple, de donner des ordres pour contraindre tant les enfants que le personnel qui se voit lui-même infantilisé. C'est notamment le cas pour Clément Matthieu, le surveillant, qui, dès son arrivée, est pris de haut et à qui il ordonne de sonner la cloche de l'appel, puis de cesser. Car, comme pour Mme Appel, le caractère tyrannique de Rachin fait déborder la contrainte disciplinaire de la relation personnel-détenu à l'intérieur du groupe même des personnels et ce glissement témoigne encore de la prévalence de l'injonction autoritaire, car elle est toujours à portée de main là où la violence physique ne peut s'exercer.

La relation cinématographique qui associe parole et contrainte du corps est mise en évidence et questionnée très explicitement dans *Les Anges du péché* dès la première apparition de Thérèse, quand les sœurs rendent visite en prison. Pour distribuer la soupe, la détenue pousse

un chariot le long d'un couloir, suivie de près par une, puis deux gardiennes qui l'accompagnent. L'une est à sa gauche, l'une derrière, et sa droite est fermée par le mur (fig. 11). Elle ne peut donc qu'avancer dans une direction imposée tacitement et accentuée par la perspective et la caméra qui panote pour suivre son mouvement rectiligne, mais qui la



Figure 11 : Les gardiennes escortent Thérèse (*Les Anges du péché*)

maintient aussi nécessairement sur sa gauche contre le mur. L'escorte des gardiennes, qui peut aussi rappeler une escorte de police par leur proximité et la posture prostrée de la prisonnière, est donc déjà une forme d'injonction implicite alors qu'elles n'ont pour le moment prononcé aucune parole. La jeune femme vient

ainsi à la rencontre des religieuses et a à peine le temps de s'arrêter qu'une gardienne l'interpelle : « Si tu disais bonjour ? » Elle se contente de lui jeter un regard de dédain, mais, même si elle n'obéit pas, l'injonction est tout de même verbalisée et la mère Prieur quelques instants après confirme la volonté des auteurs de la mettre en valeur : « Cette fille est dans une crise où la parole est l'arme de ceux qui commandent, qui punissent, qui insultent la douleur. C'était nous ranger parmi eux que de lui dire un mot. La gardienne parlait et nous prenions la suite de la gardienne. »

L'injonction est donc d'autant plus violente qu'elle s'applique à des individus dont on exige le silence en retour. Mais on relève également dans cette réplique une autre fonction de la discipline. S'il y a bien, dans tous nos films, une primauté du maintien de l'ordre, de l'autorité et de la sanction, la discipline se voit parfois associer une autre intention qui est celle du redressement moral. On constate cette dernière possibilité dans les maximes de *La Cage aux Rossignols*, mais aussi dans *Prisons de femmes* dans lequel les prisonnières assistent à une messe qui vise à les ramener dans le droit chemin et à obtenir un pardon divin, tout en justifiant leur souffrance qui rachèterait leurs péchés. Alors l'injonction indique encore une voie à suivre, mais plus générale celle-ci, sous prétexte de vouloir le bien de l'individu et sa réadaptation à la société ou à l'éthique religieuse⁸⁸. Il est étonnant que cette dimension-là soit si peu mise en avant dans les films, car on en trouve des signes dans les discours de l'époque et différents ouvrages qui traitent de la question. Henri Gaillac cite, par exemple, un texte de Paul Cuche, qui, déjà à la fin du XIX^e siècle, revendique de bonne foi la discipline pour le bien moral des enfants⁸⁹. Mais l'injonction morale est récurrente surtout envers les femmes prisonnières. C'est par exemple l'une des thèses de Claudie Lessellier qui décrit comment, au point de vue de l'institution carcérale, si les femmes sont criminelles, c'est en raison d'un manque de moralité qui les ferait aller contre leur nature et qu'il faudrait corriger :

« les prisons de femmes mettent en œuvre, dans leurs pratiques plus encore que dans leurs règlements, une répression morale plus minutieuse, plus contraignante, s'attachant particulièrement à la décence du langage, à la tenue, à la propreté, aux mœurs, à la politesse, et plus culpabilisante. [...] Il est reconnu que les femmes par leur nature et/ou leur situation donnent meilleure prise que les hommes au processus de moralisation et de disciplinarisation que met en place le système pénitentiaire. Leur personnalité, mue par l'affectivité, plus que par la raison, les rend

88 Jeanne Humbert, enfermée dans les années 1920 à la prison de Saint-Lazare, s'insurge d'ailleurs dans son témoignage que la messe soit obligatoire pour toutes les détenues dans un établissement républicain, c'est dire l'importance de la visée moralisatrice de la prison. Cf. Jeanne Humbert, *Le Pourrissoir (Saint-Lazare) : choses vues, entendues et vécues*, Prima, Paris, 1932, p. 110.

89 Henri Gaillac, *Les maisons de correction*, op. cit., p. 208.

particulièrement réceptives aux rites et cérémonies religieuses, sensibles à l'influence consolatrice et à l'appel au repentir que transmet le message divin⁹⁰. »

Outre la réticence à aborder les sujets de religion – qui ne constitue pas en soi un frein au discours moral tenu dans ces œuvres qui soulèvent toujours la question du bien et du mal – on peut émettre plusieurs hypothèses quant aux raisons pour lesquelles les figures d'autorité dans nos films justifient peu leur brutalité par un objectif de redressement moral. La première de ces hypothèses semble être la nécessité, narrative et didactique, de marquer la rupture entre l'ancien modèle et le nouveau quel qu'il soit, car le redressement moral demeure primordial dans les alternatives que proposent les auteurs, y compris – et peut-être plus encore – dans la vie de couvent des *Anges du péché*. Il faut donc éviter de donner un sentiment de continuité d'un modèle à l'autre. Cela expliquerait alors que *Prison de femmes*, film pessimiste et essentiellement critique, se permette de mettre autant en avant le paradoxe entre la moralisation prônée – de bonne foi semble-t-il – par les institutions et les injustices flagrantes qu'elles occasionnent et cautionnent : Carco n'imagine pas de bonne prison, mais se contente d'attirer l'attention sur les mécanismes dysfonctionnels de la société vis-à-vis des femmes criminalisées – à tort pour Juliette et Régine – et la nécessité d'être compréhensif à leur égard. Une autre hypothèse, qu'il ne faut pas négliger, serait de le justifier par des raisons propres à chaque film. Par élimination, *Le Carrefour des enfants perdus* ne s'attarde pas sur l'ancien modèle. Pour *Prison sans barreaux* et *La Cage aux rossignols*, les justifications morales de Rachin et Appel sont une simple hypocrisie pour cacher leur détestation des pensionnaires. Enfin, pour *Les Anges du péché*, la question morale est l'enjeu principal de la majorité du film. Celui-ci se déroule au couvent et insister davantage dessus dans les scènes de prison n'aura pas semblé très à propos, car c'est justement l'accueil des religieuses dans la prison qui constitue la caution morale de l'institution carcérale. La troisième et dernière hypothèse nous est proposée par les travaux de Lesselier. Elle repose sur l'idée que la morale n'aurait pas besoin d'être édictée, car elle serait censée, selon les défenseurs du système, naître d'elle-même de la discipline carcérale et des punitions et récompenses :

« il apparaît que "l'agent moralisateur" ce n'est pas, ou très peu, le personnel pénitentiaire lui-même (personnel de surveillance, de direction, aumônier, institutrice, etc.) ; la moralisation ne passe pas par des discours et des conférences (il y en a quelques-unes, exhortation morale à une bonne conduite en prison, gage de récompenses et garantie d'une vie honnête au-dehors...) ni par l'instruction, complètement négligée. L'"agent moralisateur", c'est l'institution elle-même : son ordre (y compris

90 Claudie Lesselier, « Les femmes et la prison », doc. cit., p. 137-138.

architectural), l'importance du travail, la réglementation de toute la vie, le caractère répétitif et ponctuel de toutes les activités, doivent en quelque sorte "décalquer" sur l'esprit des détenues et induire chez elles le comportement et les valeurs souhaitées : ordre, soin, travail, ponctualité⁹¹. »

Aucune source ne permet d'apporter un éclairage satisfaisant pour trancher en faveur d'une de ces hypothèses plutôt qu'une autre, d'autant qu'elles ne s'excluent pas nécessairement les unes les autres et peuvent même s'accorder. Toujours est-il que l'injonction demeure le mode privilégié de communication entre l'institution et les détenus : c'est par elle que se transmet la volonté des figures d'autorité. En cela, elle est le fondement nécessaire de la discipline imposée et des autres modalités coercitives qui partagent certaines de ses caractéristiques (contrôle du corps, direction stricte, non-réciprocité, intention punitive et moralisatrice...) poussées si loin dans leur instrumentation que le corps est physiquement marqué et mis en souffrance.

3. 2. *Employer le corps : le travail contraint*

Il n'est pas étonnant de constater la place importante donnée au travail dans les films. Savoir qui accomplit telle ou telle tâche est un enjeu primordial dans l'organisation des sociétés humaines et d'autant plus dans les microsociétés correctionnelles, carcérales et éducatives. Sans entrer dans des considérations sociologiques ou philosophiques qui dépasseraient les limites de cette étude, il est intéressant de voir comment une pratique qui occupait une part aussi importante de la journée des colons et des prisonnières⁹² reprend et développe les enjeux que nous venons d'évoquer. Le travail, souvent présenté comme une corvée, occupe une place intermédiaire entre l'injonction et la punition. Il est certes une contrainte relativement passive et justifiée par son utilité pratique, mais demeure par ailleurs une contrariété du corps dont on perçoit plus directement le caractère brutal que dans l'injonction.

Il y a pourtant une distinction évidente dans la critique à l'encontre du travail pénible et aliénant d'une période à l'autre. En effet, alors que, dans les films de 1938, le travail contraint occupe une place fondamentale, on ne trouve plus, à partir de 1942, qu'un recours rare à ce motif dans la description du modèle disciplinaire. Encore une fois, ceci n'est pas très étonnant

91 *Ibid.*, p. 306

92 On se rappelle la place centrale occupée par le travail dans le projet et le nom même des « colonies agricoles » au XIX^e siècle. Gaillac aborde également la question du travail au quotidien à plusieurs reprises dans son ouvrage et notamment à travers le témoignage d'un ancien colon (*cf.* Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 273). Dans les prisons de femmes, le travail est obligatoire et le temps hors travail est très restreint (*cf.* Claudie Lesselier, *doc. cit.*, p. 185 et 224). Le travail carcéral marque les esprits et apparaît donc de manière récurrente dans les témoignages d'époque. Jeanne Humbert consacre, par exemple, trois chapitres à la description des ateliers de Saint-Lazare à Paris dans les années 1920 (*cf.* Jeanne Humbert, *op. cit.*)

dans *Le Carrefour des enfants perdus*, car on n'y voit pas le travail contraint des patronages. On y trouve tout de même une forme de « mauvais travail », mais il relève du marché noir et du banditisme. En fait, le film s'attache plutôt à suggérer l'absence d'un « vrai » travail honnête tel qu'il le prône plutôt qu'à critiquer le travail contraint et aliénant au sein des institutions carcérales⁹³. De même, le pensionnat de *La Cage aux rossignols* ne recourt pas à la corvée comme on pourrait l'attendre d'un tel établissement et le travail scolaire n'y est pas non plus perçu comme une surcharge condamnable. Enfin, pour *Les Anges du péché*, la question du travail n'est pas éludée totalement, car Thérèse est bien chargée contre son gré de servir la soupe aux autres détenues et qu'elle peine effectivement à pousser mécaniquement le chariot sur lequel son corps est prostré. C'est même un des facteurs qui va la pousser à se révolter, mais on est pourtant bien loin de ce que l'on pourrait attendre comme mise en scène du travail carcéral, si on pense à la place essentielle qu'il tenait dans le quotidien des détenues. Cela peut s'expliquer à la fois par la brièveté des scènes de prison et par le fait que celles-ci se déroulent toujours au moment de la visite des sœurs et donc sur le temps libre des prisonnières dans leurs cellules. Cependant, il ne faut pas négliger, encore une fois, l'enjeu didactique que pose le travail. En effet, suggérer une critique du travail contraint en première partie de film, c'est prendre le risque de ne pas marquer de manière suffisamment nette la rupture entre l'ancien monde et le nouveau. Car le travail demeure une valeur primordiale, tant dans les nouvelles méthodes d'éducation que dans la vie de couvent. Mais alors comment les films de 1938, qui prennent le risque de représenter et dénoncer le travail disciplinaire, s'y prennent-ils ?

Le travail dans *Prisons de femmes* apparaît à l'écran comme un motif très routinier et dans la continuité de l'accueil de Juliette à la prison. Après une scène de repas, un fondu enchaîné montre un atelier dans lequel les détenues en uniforme s'attellent à la cuisine, portant des chaudrons lourds et fumants tandis qu'à côté, d'autres épluchent des légumes, assises sur des chaises, et qu'à l'arrière-plan d'autres encore remuent des casseroles sur le feu (fig. 12). Puis un nouveau fondu enchaîné montre les prisonnières autour d'un lavoir et Juliette frottant et battant le linge avec énergie, le tout sans que personne ne parle (fig. 13). Un peu plus tard, on les retrouve attablées autour d'une table surchargée de linge, sous la surveillance d'une gardienne sur une estrade, alors que le vrombissement des machines à coudre remplit l'espace

93 François Garçon livre une analyse très complète de l'image du banditisme et du contre-modèle de travail qu'il véhicule dans le film (cf. François Garçon, « La tardive tentation fasciste du cinéma français : septembre 1942-septembre 1943 » dans Ferro Marc, *Film et Histoire*, EHESS, Paris, 1984, p. 122-123)



Figure 12 : Travail naturaliste : la cuisine (Prisons de femmes)



Figure 13 : Travail naturaliste : la blanchisserie (Prisons de femmes)



Figure 14 : Travail naturaliste : la couture (Prisons de femmes)

sonore (fig. 14). Ces images, qui traitent le travail de manière naturaliste et fidèle à ce qu'on pouvait observer à l'époque dans les prisons⁹⁴, ont pu participer au désarroi et à la surprise des critiques qui en attendaient une vision infernale. Mais, que l'on ne s'y trompe pas, la contrainte du corps est bien présente à en juger par le jeu des actrices et leurs regards résignés, le personnage de Juliette servant de représentante à l'échelle individuelle du traitement réservé aux détenues en général. Et le personnage de Carco explicite ensuite la critique en qualifiant ces ouvrages bruyants, fatigants et difficiles de « besoins accomplis sans l'amour du travail ni l'espoir d'un encouragement réellement efficace ». Le montage ajoute à cela un sentiment de continuité. Les fondus enchaînés et la grande place qu'occupent ces images dans les séquences de prison montrent l'aspect répétitif et permanent de ces tâches en amplifiant le sentiment d'enfermement. Chaque jour en prison est un nouveau cycle identique au précédent et qui épuise un peu plus les forces des détenues, qui à leur sortie sont payées misérablement et taxées indûment par les gardiennes, comme c'est le cas pour Juliette.

Prison sans barreaux est plus explicite dans sa critique des conditions du travail et de leur inadéquation à de jeunes femmes. Lors d'une séance de doléances, la première revendication est celle d'une jeune pensionnaire qui était

94 Voir notamment, sur les ateliers de couture très répandus et leur caractère aliénant : Claudie Lesselier, doc. cit., p. 188 et 209.

couturière avant son arrestation et qui fait part à Yvonne, la nouvelle directrice, de son assignation « aux écritures dans un cagibi [...], un placard, pas de fenêtre, pas d'air », travail qui lui « engourdit les doigts et [la] tache partout ». Elle tend sa main à Yvonne pour appuyer ses dires. Le manque d'écoute de la part de l'institution est donc ressenti comme une injustice et surtout se traduit explicitement dans le corps endolori et marqué. Et il y a effectivement une exposition privilégiée du corps contraint au travail dans le film. On voit les jeunes femmes accomplir des corvées allant de la couture au déchargement du charbon, en passant par le lavage de fond en comble de la maison de rééducation en prévision de l'arrivée de la nouvelle directrice (fig. 15). Les postures abattues des jeunes filles frottant sol, murs, barreaux, ou soulevant de lourds sacs de charbon montrent des gestes résignés et des corps tordus par l'effort ou ployant sous les charges portées (fig. 16). Mais le charbon, qui marque un point de bascule dans le film en déclenchant une bagarre, permet de faire apparaître plus directement la dégradation subie par les pensionnaires. On les découvre dans des combinaisons noires, le visage tâché de crasse. Et cela va donner lieu à une confrontation directe entre Yvonne et Mme Appel :

Yvonne : « Ce travail n'est pas un travail pour des enfants de cet âge. [...] Dorénavant, on ne leur confiera plus de tâches au-dessus de leurs forces. »

Mme Appel : « Depuis vingt ans que je suis dans cette maison, ce sont toujours les détenues qui ont déchargé le charbon. »



Figure 15 : Engagement du corps dans le travail (*Prison sans barreaux*)



Figure 16 : Usure et dégradation dans le travail au charbon (*Prison sans barreaux*)

Outre l'âge, il est aussi fort possible que ce qui pose problème dans le charbon en particulier, c'est que c'est une tâche qui tranche encore trop à l'époque avec les préjugés concernant la nature féminine analysés par Claudie Lesselier⁹⁵. En effet, cette tâche choque peut-être

95 Claudie Lesselier, doc. cit., p. 7 et 45

particulièrement parce qu'à la différence de la couture et du nettoyage, elle n'est pas assimilable à une activité domestique et donc au rôle attendu de la part d'une jeune fille. En tous cas, une anecdote de tournage délivrée par Éric Antoine Lebon confirme l'importance accordée à cette scène par Moguy : « Léonide s'oppose par ailleurs à son compatriote, le décorateur odessite Georges Wakhévitch qui, en raison de mesures d'économie préconisées par un agent de la production trop zélé, n'a pu réunir les tonnes de charbon nécessaires pour la tournage d'une séquence.⁹⁶ »

Malgré une dénonciation analogue, il y a une différence entre les effets du travail présentés dans *Prison sans barreaux* et *Prisons de femmes* et celle-ci repose sur une autre fonction qu'il a dans le domaine carcéral. En plus d'employer le corps dans une visée productive et de participer à la punition comme un châtiment corporel, le travail est également requis comme facteur d'ordre⁹⁷. Il occupe le corps et l'arrange d'une manière bien définie. On le perçoit clairement dans l'organisation rodée, la répartition et l'enchaînement des gestes chez Richebé, mais chez Moguy il est plus désordonné, occasionne des désobéissances et déclenche même une bagarre. Chez l'un, il aliène et abrutit les jeunes prisonnières en les refermant sur elles-mêmes à force d'usure tandis que chez l'autre il provoque le désordre et marque un espace d'expression de la violence et de la rancœur. Pourtant, dans les deux œuvres, du point de vue cinématographique, il demeure un outil de punition qui s'applique au corps, s'impose dans le corps et qui, par là, transparait dans l'image, dans la tenue des êtres et la contorsion des visages.

3. 2. *Le paradoxe de la punition : dénoncer l'immontrable*

Nous voilà au cœur du système disciplinaire. La punition, allant de la sanction moralisatrice à la torture gratuite, constitue le paroxysme de la brutalité, c'est là que celle-ci s'expose avec la plus grande évidence. C'est aussi là que l'imaginaire collectif, avec lequel les auteurs doivent composer, s'impose le plus. Privations alimentaires, punitions collectives, torture, cachot sont autant d'éléments que le spectateur de l'époque peut s'attendre à trouver, tant dans les prisons de femmes que dans les maisons de correction. L'intérêt de l'époque pour les activités clandestines et le banditisme témoignent de l'attrait du public pour les sujets subversifs et donc l'envie d'avoir un aperçu de ce à quoi cet enfer moderne peut ressembler. Pourtant, on voit comment, bien souvent, l'exposition qui est faite de ces milieux et méthodes se justifie au sein

96 Lebon Éric-Antoine, *Léonide Moguy : Un citoyen du monde au pays du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 86.

97 Ibid., p. 185.

des films – avec plus ou moins de bonne foi – par des raisons morales ou documentaires. Cela dit, il ne faut surtout pas choquer ou exposer trop ostensiblement des images qui pourraient sembler relever d'un voyeurisme morbide ou sadique, d'autant plus qu'on parle ici d'institutions publiques ou privées d'intérêt public et que cela pourrait nuire à l'image de la nation. L'un des cas les plus notables, et qui montre bien que ces sujets posent problème dès les années 1930, est celui du projet de film de Marcel Carné et de Jacques Prévert : *L'Île des enfants perdus*. Sans nous attarder dessus, il est indispensable de rappeler brièvement la première grande tentative de dénonciation des bagnes pour enfants qu'il a représentée dans le cinéma français. Suite aux différents scandales et notamment l'évasion de colons de la colonie de Belle-Île-en-Mer en 1934, Prévert écrit fin 1935-début 1936 un scénario indigné qui raconte comment une jeune femme rencontre les colons de la colonie pénitentiaire et constate la dureté de leurs existences. Carole Aurouet rend compte d'une ébauche de scénario datant de cette période dans lequel « les maltraitances sont exposées crûment⁹⁸ » et où un enfant décède en cellule, ce qui déclenche une émeute et entraîne l'évasion des colons. En août 1936, Carné et Prévert tentent d'avoir une garantie par le ministre de la Santé publique que leur film ne sera pas censuré en insistant sur son caractère « anecdotique » et l'intention de situer explicitement le récit « en 1934 ou 35 » et donc avant l'arrivée du Front populaire au pouvoir⁹⁹. Mais, selon Gabrielle Houbre, l'évasion de jeunes filles à Boulogne-Billancourt relance les campagnes de presse, ce qui pousse le ministère à « laisser le synopsis au fond d'un tiroir¹⁰⁰ », provoquant la colère de Carné. En juin 1939, après la fin du Front populaire, le projet est censuré. Il sera repris après-guerre, puis abandonné à nouveau. On voit donc comment, dans la période où sortent *Prison sans barreaux* et *Prisons de femmes*, une dénonciation trop ostensible des mauvais traitements peut poser problème au point de provoquer la censure sans concession d'un film en cours de production.

Autre indice des précautions qui entourent la mise en images de la violence, la critique de 1938 insiste sur la dimension documentaire des films et de leur représentation des prisons. Un article de *Paris-soir*, journal qui avait publié les reportages d'Alexis Danan – lui-même conseiller sur *Prison sans barreaux* – ne manque pas de relever la parenté entre les deux : « Je revoyais ces cellules – ces trous à rats – décrites par Alexis Danan, dans lesquelles on jetait ces

98 Carole Aurouet, « De l'Île des enfants perdus à la Fleur de l'âge : le projet chaotique et mythique de Marcel Carné et Jacques Prévert », *1895* [en ligne], n° 47, 2005, mis en ligne le 1^{er} décembre 2008, consulté le 29 mai 2020, [n. p. dans la version numérique]. URL : <http://journals.openedition.org/1895/330>

99 *Ibid.*, annexe I. 2.

100 Gabrielle Houbre, « Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy », art. cit., p. 162.

enfants pour étouffer leurs cris¹⁰¹. » Pourtant, l’imaginaire collectif ne se limite pas à ce que peut suggérer Alexis Danan et le journal *La Croix*, bien qu’ayant une ligne éditoriale catholique et conservatrice éloignée de l’esprit laïque des campagnes de presse, mentionne que « tout ce que l’imagination peut prêter d’horreur à une maison de redressement est puissamment évoqué. L’enfer intérieur transparait à travers les répliques dans un argot cruel et cynique¹⁰². » On s’amuse d’ailleurs de la formulation oxymorique « puissamment évoqué » qui relève bien du paradoxe que nous éclairons entre la volonté d’exposer et la difficulté de montrer. Et ces considérations vont se poursuivre dans la presse qui accueille en 1945 la sortie de *La Cage aux rossignols* car, malgré le sentiment de lassitude déjà évoqué, le pensionnat est décrit dans *Réforme*, hebdomadaire protestant, comme « une de ces boîtes rébarbatives qui espèrent corriger, par une discipline brutale, les petits garçons que la bonne société prétend sans doute se concilier en marquant leur âme au fer rouge¹⁰³ » et Georges Charensol va même jusqu’à regretter que le film ne se soit pas montré « plus âpre¹⁰⁴ » en se méfiant du « conventionnel ». Il y a donc toujours une attente du subversif qui se perpétue, tout au long de notre période, toujours en lien avec cet imaginaire collectif qui semble à la fois familier et obscur, car il concerne des espaces invisibles au plus grand nombre.

Charensol ne s’y trompe pas, même si le terme de « brutalité » revient souvent dans les critiques de *La Cage aux rossignols*, celui-ci se veut un film léger et évite de se montrer trop dur envers les enfants du pensionnat en mettant en avant des punitions assez bénignes par rapport à ce que l’on pourrait attendre, mais il compense cela en insistant sur l’injustice de tels traitements et en multipliant leurs apparitions tout au long du film. On voit, par exemple, un enfant qui doit porter une grammaire à bout de bras pour avoir fait une erreur de syntaxe en écrivant un graffiti, un autre plus tard est contraint de copier des lignes les bras en l’air sur un mur pour avoir fait le pitre pendant une leçon d’histoire. C’est à chaque fois la réaction de Clément Matthieu, le surveillant, qui explicite la vanité cruelle de ces sanctions : « C’est pas sa grammaire dans la main qui va lui mettre dans la tête, hein ! » ou encore, en voix off, « l’encre ne pouvant monter vers le papier lui descendait sur les doigts. C’était un pensum cruel... Les

101 Pierre Wolff, « *Prison sans barreaux* au Max-Linder », *Paris-soir*, 21 février 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 7.

102 Fauteuil 22 [pseudonyme employé par l’auteur], « Dans un fauteuil : *Prisons sans barreaux – Hercule – Légion d’honneur* », *La Croix*, 27-28 mars 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 15.

103 M. B., « *La Cage aux rossignols* », *Réforme*, 6 octobre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 35.

104 Georges Charensol, « *La Cage aux rossignols – L’Invité de la onzième heure* », *Les Nouvelles littéraires*, 13 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 35.

bras levés s'ankylosaient et l'enfant n'arrivait pas à écrire. Le garnement me faisait pitié, je l'avoue... » Si l'on y ajoute un plan sur un enfant, Grosmé choisi arbitrairement pour servir d'exemple et traîné au cachot de force alors qu'il est innocent, c'est tout ce que l'on observe de violence dans ce film.

Mais justement, ce conventionnel qui ressort des punitions visibles tranche avec la crainte que suscite le cachot dans le film. Cet endroit n'apparaît jamais, mais on en suggère l'horreur et l'insalubrité à travers la réaction des enfants. Grosmé se débat, crie et pleure de manière déjà éprouvante, mais plus tard c'est une des deux fortes têtes de l'internat, Lequerec, qui se décompose à l'évocation d'un mois de cachot. Il y a été mordu par des rats et est terrifié. Cette punition se distingue donc radicalement de ce qui apparaît par ailleurs à l'image dans le film et en donner une représentation visuelle aurait grandement nui à la légèreté voulue de l'œuvre. Et pourtant, à l'inverse, on voit comment le cachot est perçu comme une menace facile par le personnel, comme peut en témoigner la consigne de l'ancien surveillant à son remplaçant : « Oh, croyez-moi, on ne les tient qu'avec ça : la peur du cachot... Surtout depuis que le petit Lequerec y a été mordu par un rat. » Il est aussi utilisé sans restriction par Rachin qui, cherchant le coupable de l'accident du père Maxence, décide d'en passer par la punition collective en y envoyant successivement chaque pensionnaire pendant six heures chacun jusqu'à ce que le coupable se dénonce. L'absence du cachot à l'image, trop brutal pour être montré, répond à sa fonction de menace dans le film. Plus que le séjour effectif au cachot, c'est l'idée de pouvoir y être envoyé qui doit faire effet sur le comportement des enfants. La suggestion de l'horreur vaut aussi bien pour les pensionnaires que pour les spectateurs. Toutefois, on perçoit bien la disproportion, l'inutilité, la cruauté et l'injustice du recours systématique à la punition. Dans ce film, il relève de l'abus de pouvoir, notamment de la part du directeur Rachin, instaurant l'ordre et l'obéissance par la peur.

L'arbitraire est un élément capital à prendre en compte pour comprendre le rôle de la sanction et de la discipline dans notre corpus, car c'est le sentiment d'injustice perçu par les pensionnaires et détenues qui entretient leur méfiance envers le personnel, quelles que soient les intentions de celui-ci. On le perçoit particulièrement dans *Les Anges du péché* et *Prison de femmes*, dans lesquels la violence est présente, mais sous un aspect relativement euphémisé, et, surtout, justifiée par l'intérêt qu'on lui prête pour éduquer les détenues. Toujours dans la scène de la soupe, chez Bresson, c'est une légère bousculade de la part de la gardienne pour faire avancer Thérèse qui déclenche la colère de celle-ci et sa tentative d'évasion. Encore un geste qui brusque le corps, certes, mais bien loin de la violence spectaculaire. Néanmoins, c'est tout de même la cristallisation du traitement subi par Thérèse et un éclairage sur la perception par la

détenue de l'institution carcérale. C'est ce geste qui, suite à sa fuite, la conduira au cachot, déplacée comme un objet inerte par deux gardiennes la portant par les bras. Et le directeur justifie à la mère Prieur qu'on l'y retienne jusqu'à sa libération quinze jours plus tard : « C'est pour ça que je l'enferme, elle trouverait le moyen de faire augmenter sa peine. » On a déjà vu que Thérèse est innocente, dénoncée par un homme, cette punition vient donc doubler le ressenti d'injustice, d'autant plus que l'argument avancé par le directeur relève aussi de l'arbitraire, car le cachot est souvent évoqué comme la pire punition possible, que ce soit en maison de correction ou en prison. En effet, de nombreux commentaires rappellent que l'isolement total du cachot, justifié parfois par son intérêt moralisateur supposé¹⁰⁵, est déjà très dur à supporter psychologiquement. L'obscurité, l'insalubrité, le très grand froid, l'exiguïté et les privations alimentaires qui accompagnent l'exclusion renforcent encore l'insupportable de la situation¹⁰⁶. Le cachot est extrêmement dégradant pour l'individu. Il est, par ailleurs, gardé « secret » et peu observé par les autorités judiciaires¹⁰⁷. Dans l'imaginaire collectif, il est donc perçu comme l'envers du décor des institutions carcérales, les entrailles de la prison, l'endroit le plus coupé du monde, d'autant plus qu'il est la cause de la mort de Roger Abel à Eysses, un des plus gros scandales des années 1930¹⁰⁸.

Le cachot apparaît dans *Les Anges du péché* parce que sœur Anne-Marie y descend pour échanger avec Thérèse. C'est une cellule au bout d'un couloir silencieux, muré par de grosses pierres. La religieuse hésite, avance à pas lents, suivie en panoramique jusqu'à une grille derrière laquelle règne l'obscurité complète avant que n'apparaisse la silhouette de Thérèse, puis que celle-ci ne vienne s'agripper aux barreaux laissant apparaître un visage qui se détache sur fond noir. Ce cachot est certes austère, mais pas particulièrement impressionnant. Un autre enjeu se fait jour ainsi, qui vaudra aussi pour *Prisons de femmes* : en montrant plutôt qu'en suggérant un lieu aussi terrible que le cachot, on prend le risque d'en diminuer l'horreur.

105 Francis Carco dans son roman *Prison de femmes*, cite par exemple un directeur de prison qui lui explique que « seules, entre quatre murs, elles ont le temps de réfléchir... » (cf. Francis Carco, *op. cit.*, p. 164) et Claudie Lesselier retrace le concept de l'intérêt moral de l'isolement cellulaire dans les prisons de femmes, qui s'apparente à ces réflexions (cf., par exemple, Claudie Lesselier, *doc. cit.*, p. 142).

106 Carco, toujours dans son livre, visite les cachots de plusieurs prisons et offre des comparaisons d'un établissement à l'autre. Il explique comment les séjours au cachot finissent par rompre la volonté des prisonnières les plus irréductibles (Francis Carco, *op. cit.*, p. 32) et montre que l'isolement est pire que le travail : « Tout valait mieux qu'une pareille punition. L'atelier, avec le cliquetis des machines, était moins effrayant. On pouvait s'évader par le travail. On pouvait presque ne pas penser à cette terrible obligation de rester toujours muette tandis qu'à l'isolement elle reprenait ses droits. » (*ibid.*, p. 164)

107 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 284.

108 Cf. Introduction et *ibid.*, p. 297 et Paul Dartiguenave, *Les bagnes d'enfants et autres lieux d'enfermement : Enfance délinquante et violence institutionnelle du XVIII^e au XX^e siècle*, Les Éditions libertaires, Saint-George d'Oléron, 2007, p. 140.

Car le cachot dans lequel est envoyée Juliette n'est pas très inquiétant. Il apparaît pendant un plan très court dans lequel on la voit assise sur une paille dans la pénombre, le regard perdu dans le vague (fig. 17). Pourtant, tant par le cadrage que par le décor, le costume et la position d'attente, ce plan rappelle de manière très frappante un dessin de presse, couverture d'*Au baigne des femmes* de Paul de Sémant et Camille Gramaccini (fig. 18), paru vers 1903 et qui représente une prisonnière de la Centrale de Clermont¹⁰⁹. Nous ne pouvons certifier que la référence soit voulue, mais cela témoigne bien de la relation nécessaire entre l'image filmique et l'imaginaire collectif dont le dessin de presse est un des éléments primordiaux.



Figure 17 : Juliette au cachot (*Prisons de femmes*)

Le cachot de *Prisons de femmes* est surtout choquant en raison de la manière dont Juliette y est envoyée. Régine tente de lui faire passer un mot pendant le travail et la gardienne les surprend et les envoie chez le directeur. Par peur de la sanction, la fautive se taille les veines et la punition est alors d'autant plus dure. Dans un langage très distant et administratif porté par un prétoire qui prend la forme d'un tribunal aux méthodes discrétionnaires¹¹⁰, elles sont condamnées au cachot, huit jours pour l'une et un mois pour l'autre. D'après le directeur, « ce sont les inconvénients de la désobéissance au règlement ». Régine tente de prendre la défense de sa camarade en clamant à l'injustice, mais il la menace « Je vous préviens qu'à la première incartade, je ferai doubler

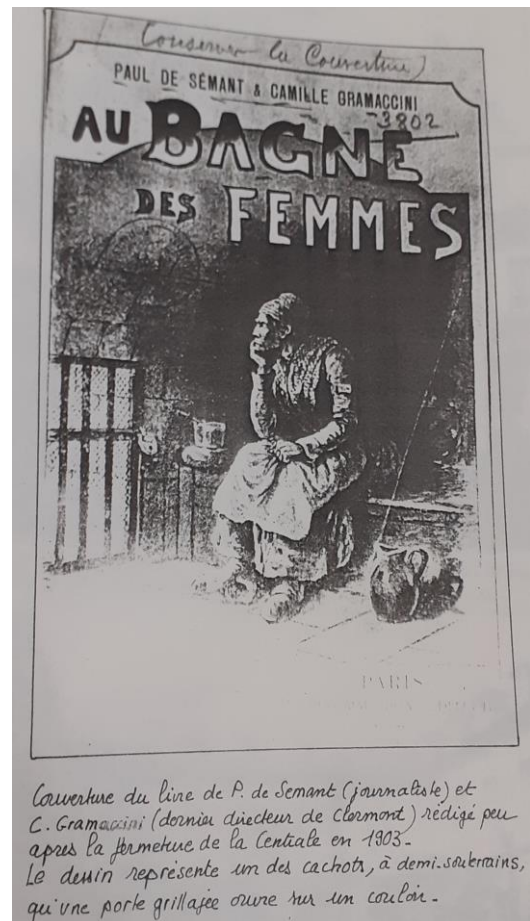


Figure 18 : Extrait des Annexes des Femmes et la prison de Claudie Lesselier

¹⁰⁹ La couverture est reproduite dans les Annexes dans Claudie Lesselier, doc. cit., [n. p.]

¹¹⁰ Claudie Lesselier, *ibid.*, p. 272-273.

vosre peine disciplinaire ». Ce sont donc deux logiques qui s'opposent : d'une part, une application mécanique de la règle de vie strictement directive dont nous avons déjà parlé et qui réclame la punition de tout écart et de l'autre, le sentiment d'injustice et de disproportion de la sanction. La punition est le symbole même de l'impossibilité de communication et du manque de confiance, sans pour autant exprimer nécessairement du ressentiment de la part des institutions.

L'étude de *Prison sans barreaux* et du *Carrefour des enfants perdus* permet de se faire une idée des limites qui concernent la possibilité de représentation de la violence institutionnelle à l'écran. Le premier film est celui où elle est représentée le plus explicitement. Les gardiennes y font acte de brutalité sur les détenues à l'image. L'une d'elles met, par exemple, une gifle à une détenue qui l'accuse de mentir en démentant la cruauté de Mme Appel devant Yvonne, la nouvelle directrice effarée. Et plus tard, pour interrompre une échauffourée, deux gardiennes maîtrisent brusquement Nelly qui avait pris la défense d'une camarade et la font tomber à terre sur les graviers. On constate, d'une part, l'injustice frappante de ces comportements, mais aussi le fait que cela paraît naturel aux gardiennes qui sont habituées aux méthodes de Mme Appel et ne se remettent donc jamais en question. Cette violence physique est dénoncée par plusieurs détenues lors de la séance de doléances quand elles évoquent leurs bleus causés par les coups. L'une d'elles, découvrant son épaule pour en montrer un, étonne Yvonne qui demande si c'est le fait d'une pensionnaire, la détenue lui répond que c'est une gardienne qui le lui a fait : « Ayant protesté contre le règlement, j'étais au pain sec depuis trois jours. La tête me tournait, j'ai crié que j'avais faim, elle m'a pas cru. » Ici encore, c'est le même cercle vicieux, une punition entraîne une autre toujours plus violente et le corps meurtri porte le stigmate de l'animosité de l'institution envers celles qu'elle est censée protéger. On constate, de fait, que dans ce film c'est toujours la protestation qui entraîne la punition. Dès le début, Appel trompe les pensionnaires en demandant à celles qui ont des plaintes à formuler de se présenter, puis elle les envoie au cachot (qui n'est jamais montré). Cet acte de trahison résume à lui seul la situation initiale du film, à partir de laquelle Yvonne devra composer pour réhabiliter l'institution au profit des jeunes filles : une injustice flagrante, doublée de fourberie, et une aliénation totale des corps dont les gardiennes disposent à volonté.

Enfin, c'est avec *Le Carrefour des enfants perdus* que les limites de ces démonstrations sont posées le plus clairement. On a vu que le film ne s'attarde pas expressément sur la critique des institutions qui ont précédé la fondation du nouveau centre. Mais en réalité, dans l'intention première des auteurs, la critique se voulait plus frontale encore que celle de *Prison sans barreaux*. Dans les versions antérieures du scénario, on relève de nombreuses attaques directes

envers les patronages. Par exemple, dans un synopsis de cinq pages dont la date n'est pas indiquée, mais qui est manifestement une version très ancienne du récit, Jean Victor peinait à trouver des locaux où installer le centre jusqu'à ce qu'une assistante sociale, Mlle Denolle, dénonce la malhonnêteté de son patronage, provoquant sa fermeture et libérant ainsi l'immeuble pour le Carrefour qui vient s'y installer, recrutant au passage son assistante sociale¹¹¹. Mais la dénonciation la plus marquante figure dans une des versions les plus tardives, si l'on se fie aux annotations sténographiques et aux modifications manuscrites que l'on retrouve dans le film. Ce scénario, probablement employé au tournage, a déjà été analysé par Gabrielle Houbre dans un article très complet¹¹². Nous nous en aiderons, ainsi que de la consultation des scénarios disponibles à la Cinémathèque française, pour considérer les passages supprimés au regard du reste de notre corpus.

Au début de la séquence du fonctionnaire de l'Hôtel du Parc, une de ces scènes devait s'insérer. Alors qu'il rechigne à donner son accord au projet de Jean Victor, le fonctionnaire affirme avoir appartenu autrefois à l'Administration pénitentiaire et minimise les mauvais traitements subis par les enfants dans les colonies pénitentiaires, « Quelques petits abus... des cas isolés... dont la presse s'était emparée avant la guerre... [...] Maintenant tout cela est très surveillé, croyez-moi... Ces jeunes chenapans sont conduits avec beaucoup plus de douceur qu'on ne l'imagine...¹¹³ » Alors Ferrant et Malory, qui accompagnent Jean Victor, s'insurgent. Le premier ouvre sa chemise et montre sur son cou une cicatrice faite par un gardien à coup de poinçon et l'autre s'écrie « Et la chime¹¹⁴ ? Vous savez ce que c'est la chime ? » avant qu'un retour en arrière ne montre des enfants marcher en cercle dans une cour sur un bruit de sabots réguliers, puis :

« On voit un gardien et un enfant, en uniforme de détenu, sur un fond de mur. L'enfant, une bûche dans chaque main, fait des mouvements de flexion des genoux. Devant lui, un gardien, nerf de bœuf en mains, regarde. L'enfant exécute son mouvement de plus en plus difficilement. [...] Brusquement l'enfant lâche les bûches et tombe. Le gardien le frappe sauvagement à coups de nerf de bœuf.¹¹⁵ »

111 Synopsis 573 IDHEC 12363, Cinémathèque française, Paris, Archive SCEN 0462, p. 2.

112 Gabrielle Houbre, *art. cit.*

113 Scénario numéroté 36 et 572, Cinémathèque française, Paris, Archive SCEN 0462, p. 33.

114 Houbre interprète à tort l'appellation « chime » comme une erreur de transcription pour « chimie », le nom de cette punition est bien « chime » sans « i ». Cf. Armand Jean-Michel, *L'argot des prisons : dictionnaire du jargon taulard et maton du bagne à nos jours*, Horay, Paris, 2012, p. 75.

115 Scénario numéroté 36 et 572, doc. cit., p. 34.

Ensuite, c'est Jean Victor qui explique comment les gardiens pouvaient faire manger la soupe à des enfants les mains dans le dos à même le sol. On voit alors un autre enfant, humilié de la sorte et un gardien s'esclaffant de rire.

Cette exposition est doublement problématique pour l'époque, car, d'une part, elle affiche crûment la torture infligée aux enfants, image difficilement supportable, et d'autre part, elle montre une institution au service de l'État et capable de tels agissements. Ainsi, le fait que de telles attitudes se poursuivent dans l'actualité diégétique du film, c'est-à-dire après l'armistice de 1940, n'est pas démenti, au contraire. On pourrait donc y voir une mise en cause de l'état vichyste sur ces questions et surtout de l'inaction complice de l'administration. Ce fut le cas pour le représentant du ministère de l'Intérieur (dont dépendait alors l'Administration pénitentiaire comme le rappelle Houbre¹¹⁶), en mars 1944, quand le film fut présenté à la commission consultative pour le contrôle préventif des films, chargée alors de délivrer les visas de production, d'exploitation et d'exportation. Il refusa sa diffusion, malgré tout le soutien que cette œuvre avait reçu de l'État, que ce soit financièrement ou logistiquement comme nous pourrions l'observer plus loin. Ce refus déclencha alors une réponse du directeur général du cinéma, citée par Bertin-Maghit et vantant la vision positive du film sur la rééducation en précisant que « les critiques qu'elle implique à l'égard de certaines méthodes ne concernent que des errements que l'Administration pénitentiaire a amplement réformés depuis plusieurs années et dont l'évocation est d'ailleurs faite avec *discretion*.¹¹⁷ » Mais on peut, au vu des extraits décrits ci-dessus, comprendre que les auteurs du film avaient pris le parti, à l'instar de Jean Victor et de ses camarades, de refuser justement la discrétion sur ces sujets et d'assumer l'exposition crue de la brutalité des institutions carcérales. L'évocation de méthodes disciplinaires d'agissements précises – la chime, la façon de manger la soupe – participe en plus à l'effet de réel que produit cette séquence. On a vu que le film tranchait avec la production de l'époque par la manière dont il assumait de placer son récit dans l'actualité difficile de la période. Ici, il matérialise précisément l'imaginaire correctionnel de manière documentée et réaliste. Cela donne d'autant plus de force à la critique sociale qui nous occupe. Le cynisme morbide que dénonce la séquence serait le reflet d'une société violente où l'ordre social ne dépendrait que de la souveraineté absolue de certains – ici les adultes – qui abuseraient de leur position pour s'acharner sans mesure et sans crainte de représailles sur les plus faibles, et ce

116 Gabrielle Houbre, art. cit, p. 169.

117 Lettre du 13 avril 1944, AN, F42, 17, citée par Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Le cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Olivier Orban, Paris, 1989, p. 101-102. Nous soulignons.

avec la complicité des autorités de surveillance, les fonctionnaires, qui prétendent ne rien voir et ne rien savoir.

Cela est d'autant plus frappant que, dans une version précédente, c'était Jean Victor qui faisait reproduire la chime à l'un des garçons, Anicet, puis faisait boire de la soupe à la manière de Belle-Île à son collègue Malory qui se mettait à pleurer. Finalement, il faisait subir à tous les enfants la pelote : une course de deux heures, une pierre sur l'épaule en chantant. Cette scène avait lieu après la révolte des garçons et la mort d'un des surveillants, pour leur montrer ce qui les attendait au bagnon s'ils ne faisaient pas en sorte de rattraper leur faute. Alors la critique était encore plus directe, car, un garçon ayant affirmé que ces méthodes étaient réformées, Jean Victor déchirait le dos de la chemise d'un enfant, sorti du patronage de Blanzky¹¹⁸ six jours plus tôt, pour qu'on y découvre sa peau « zébrée de bleus ». Comme pour *Prison sans barreaux*, il n'est certainement pas anodin d'en passer par l'exposition de stigmates corporels pour mieux ancrer l'actualité de la barbarie des méthodes de correction. Cela complète notre réflexion sur le fait que témoignage, violence et cinéma se rencontrent et s'articulent à travers le motif récurrent du corps meurtri par coercition. En supprimant ce motif, les censeurs ont également supprimé l'essentiel de la critique portée par le film.

Pour compléter l'inventaire de la maltraitance, Jean Victor décrit alors au fonctionnaire la punition ultime :

« Il y en a pourtant quelques-uns qui s'évadent ! Alors c'est le cachot noir... la cellule tombeau... le frigo... comme on l'appelle... Le plus longtemps qu'on pouvait y résister, c'était trois jours... Celui qui voulait tenir davantage... par orgueil, par fureur... Celui-là... on ne le revoyait plus... il était fou¹¹⁹. »

Et l'image qui apparaît alors par-dessus la voix nous intéresse particulièrement :

« On voit une rangée de quelques portes donnant sur un souterrain sombre où la lumière ne pénètre que tout à fait au bout du couloir et encore à peine. Impression d'humidité suintante, de silence... de sépulcre... Image terrible. Un silence. La voix de Jean-Victor s'est tue. L'image s'impose au spectateur avec ses trois portes guichetées, cette pénombre, cette moiteur. Soudain un cri s'élève derrière une des portes... un cri dément, inhumain, horrible... Puis de nouveau, c'est le silence... »

118 Nous n'avons pas pu établir si ce patronage a vraiment existé car nous n'en avons pas trouvé de mention dans notre bibliographie. Dans ce contexte, cela ne fait pas grande différence : fictif ou pas, à cette époque, les patronages collaboraient étroitement avec les instances publiques comme en témoigne la scène de tribunal du *Carrefour des enfants perdus*, voir Chapitre 2, p. 37-38.

119 Scénario numéroté 36 et 572, doc. cit., p. 36.

Enchaîné lent¹²⁰. »

Alors que Joannon a pris le risque politique d'afficher la brutalité avec emphase et sans la masquer, il apparaît qu'il doit subsister un immontrable dans les extrêmes de la cruauté humaine et il semble évident de choisir le cachot pour cela au vu de tout ce qu'il porte comme imaginaires. C'est là que l'identification des spectateurs à la douleur de l'enfant ne peut que s'interrompre, il ne s'agit plus d'une extrême douleur, mais de la remise en question de l'entendement même. Masquer le cachot, c'est montrer l'impossibilité de se représenter la mort et la folie, mais également de les surmonter autrement que par le déni ou le refoulement des souvenirs traumatiques, car Jean Victor, Malory et Ferrant en sont pourtant revenus. Mais mettre à distance le détenu, c'est aussi le placer dans un état extrême de l'objectification vers laquelle l'entraîne l'institution correctionnelle : il n'est plus qu'un cri dépersonnalisé, exclu totalement de la communauté humaine et du monde. On comprend alors, à comparer avec les cachots montrés chez Bresson et Richebé, que l'obscurité de ces lieux souterrains peut justement être employée pour en souligner le caractère immontrable et invisible du point de vue de l'extérieur, mais que, réciproquement, le faire apparaître, c'est par nécessité lui retirer, au moins en partie, cette aura mystérieuse et horrifique. La suggestion constitue donc la limite logique à l'exposition formelle, concrète, matérielle – et donc au motif corporel – tout en lui étant consubstantielle, car elle y prend son point d'appui. De la même manière, le mouvement qui accroît la physicalité de la violence, de l'injonction à la punition en passant par le travail, trouve étonnamment son point de rupture dans une agression passive : l'enfermement. Pour expliciter cela, maintenant que nous avons examiné l'impact sur les individus de la discipline qui leur est imposée, il nous faut voir comment cette discipline s'applique aux groupes.

120 *Id.*

Chapitre 4 : **Du silence dans les rangs : organisation et contention du groupe**

Dans son témoignage sur la prison de Saint-Lazare, Jeanne Humbert résume le quotidien des détenues : « "Allons, en rangs et en silence !" Ces mots, on les entend ici cent fois par jour...¹²¹ » Cette phrase, pourtant très concise, décrit l'objectif visé par la discipline à l'égard des détenus en tant que société, à savoir l'établissement et le maintien de l'ordre. Autrement dit, elle vise à structurer le groupe des détenus pour le rendre malléable et docile. Il est donc directement question de convoquer à l'écran une esthétique du groupe, de le conformer – au sens très littéral, le faire correspondre formellement – à des modèles préconçus, mais également de le priver autant que possible de sa capacité d'auto-organisation pour qu'il ne dévie pas de la direction voulue par l'Institution. Cela passe donc par la désindividualisation des pensionnaires et des détenues, leur interchangeabilité et la restriction des possibilités de communication entre eux et entre elles. Mais, avant de parvenir à un tel résultat, s'impose la nécessité de reconnaître une unité au groupe des détenus et cela en passe par sa séparation d'avec le monde extérieur, par son isolement vis-à-vis du reste de la société et du personnel. En somme, rappeler constamment que les détenus sont contenus par l'Institution permet de justifier la cohérence et l'unité du groupe, condition première de son organisation.

4. 1. Grilles, barreaux, murs : illustrer l'enfermement

On a déjà entrevu, au cours du précédent chapitre, des exemples de techniques de mise en scène permettant de figurer la manière dont les détenus sont mis en retrait du monde extérieur : Juliette s'enfonçant progressivement de couloir en couloir dans *Prisons de femmes*, le motif très récurrent du cachot dans tout le corpus, etc. Mais en complétant cet inventaire, nous pourrions plus aisément analyser comment la démonstration de l'enfermement du groupe reprend, transposée à une autre échelle, celle de l'isolement individuel. La transcription de la réclusion comme fait et comme sentiment est affaire d'architecture et de la manière dont il est possible de clôturer l'espace interne de l'Institution correctionnelle ou carcérale. En tentant de classer les différentes occurrences des grilles, barreaux et autres parois dans *Prison sans barreaux*, *Prison de femmes* et *Les Anges du péché*, on peut approcher une meilleure compréhension de la manière dont ils amorcent déjà la rigueur géométrique qui va régir les groupes. Nous distinguons trois fonctions à ces motifs, la première étant de rappeler par des indices

121 Jeanne Humbert, *Le Pourrissoir*, op. cit., p. 57.

relativement discrets la permanence du statut de détenu – au sens très littéral, avec tout ce qu’il implique de captivité, mais aussi d’appropriation par l’Institution. Souvent, on en trouve des rappels en toile de fond, car ces trois films ont recours à l’affichage à l’arrière-plan de motifs quadrillés, causés par les barreaux ou les croisillons des fenêtres, accentués par l’utilisation d’ombres portées qui en dédoublent et étendent l’effet. *Prison sans barreaux* confirme que ces motifs sont bien volontaires, car des grilles apparaissent dès le générique d’ouverture et sont, par la suite, omniprésentes dans toute la première partie du film dans les ateliers, les couloirs et jusque dans le bureau de la direction. À l’inverse, elles disparaîtront quasiment une fois qu’Yvonne aura lancé sa réforme. L’observation de la composition des fenêtres, dont au moins



Figure 19 : Jusque dans le bureau de la direction, des fenêtres quadrillées sur plusieurs niveaux (*Prison sans barreaux*)

un coin apparaît dans une grande partie des plans, montre une insistance sur ces segments rectilignes qui s’entrecroisent et s’accumulent sur plusieurs couches : devant, il y a les croisillons des fenêtres, puis un écran relativement opaque, mais qui laisse deviner derrière, à contre-jour, un autre quadrillage plus resserré et qui correspond aux barreaux à l’extérieur (fig. 19). Un peu de la même manière, on peut deviner la présence de barreaux hors-champ, car l’éclairage porte leur ombre au

sein du champ, accentuant la passivité quasi abstraite du statut d’enfermement continu des détenues, mais également, dans une autre mesure, celui des personnels. Ceci est probablement dû aux conditions du studio, mais n’en est pas moins signifiant, alors que les fenêtres devraient tout de même donner un aperçu de l’extérieur, elles sont ici opacifiées ou même passées hors-champ ce qui intensifie le caractère inaccessible du reste du monde dont tous les personnages sont privés. La mise en scène place alors le spectateur au sein de la prison, avec les détenus.

Un tel dispositif est poussé à l'extrême dans un plan des *Anges du péché*. Thérèse tente de s'enfuir. Alors qu'une sirène résonne, elle traverse une série de couloirs labyrinthiques, bordés de séries de portes et sur les murs desquels se dessinent ces mêmes ombres. Elle parvient alors dans une cage d'escalier et le cadre est tout à coup saturé de lignes raides et entrecroisées dans les différents plans de la profondeur de champ (fig. 20). Prise en filet dans ce réseau quasiment abstrait, elle est forcée de faire demi-tour en apercevant ses poursuivants en bas des marches. Alors qu'elle tente de se libérer, l'architecture lui fait comprendre d'elle-même que son étau se resserre et qu'elle est prise au piège comme une proie.



Figure 20 : Thérèse prise dans le maillage de la cage d'escalier (*Les Anges du péché*)

Un autre parti pris, qui cohabite dans les œuvres avec le précédent, est celui de placer le motif au premier plan. Alors, beaucoup plus apparent, il invite le spectateur ou la spectatrice à poser un regard extérieur sur les détenues, soulignant par là leur enfermement et leur exclusion. On voit cette technique appliquée à des groupes, tels que chez Moguy dans la scène du nettoyage du couloir évoquée au chapitre précédent, dans laquelle les détenues frottent les barreaux,



Figure 21 : Scène du couché, des individus isolés dans un groupe contenu (*Prisons sans barreaux*)

puis ouvrent la grille pour permettre au travelling avant de se poursuivre et de les rejoindre. De la même manière, dans un plan de coucher, une grille perpendiculaire à l'axe de la caméra divise l'écran par ses barreaux parallèles aux bords du cadre, ce qui a pour effet d'échantillonner l'espace et de surcadrer les détenues individuellement dans autant de cases (fig. 21). Lorsque les cinéastes appliquent la même méthode à un seul personnage, c'est souvent pour illustrer une



Figure 22 : Représentation hégémonique de l'enfermement (Prison sans barreaux)

prise de conscience momentanée de l'enfermement à un moment précis et leur volonté de sortir. On peut le voir pour Nelly chez Moguy (fig. 22) quand elle voit partir le docteur qu'elle aime ou encore, chez Bresson, alors que Thérèse court le long d'un couloir depuis la profondeur de champ. Son mouvement est accentué par la perspective et l'utilisation d'une focale courte (fig. 23). Alors apparaît de manière inattendue, *diabolus ex machina*, une grille qui se ferme

automatiquement de la gauche de l'écran vers la droite. L'architecture résiste tant spatialement que métaphoriquement à l'envie accrue d'évasion de la prisonnière en opposant à son désir un mouvement contraire. Elle est d'autant plus déshumanisée par l'automatisme mécanique et la froideur métallique, accentués au son par le vrombissement de la porte et le claquement sec qui marque sa fermeture. À la fin du plan (fig. 24) et dans le contrechamp qui suit, la profondeur de champ est évaporée dans le flou, écrasée sur un seul plan qui ne présente plus que la prisonnière se détachant sur les barreaux. Dans ce film, le caractère enfermant de la prison est accentué d'autant plus par la vie cellulaire des détenues qui occasionne une grande division de l'espace, motif omniprésent du cinéma de Bresson. On en perçoit ici la cohérence avec des représentations plus collectives et contemporaines des espaces carcéraux au moment de la production du film. Dès avant la séquence de fuite, chaque cellule, chaque couloir, chaque pièce est séparée des autres par une porte. Certes, il y a d'autres exemples d'isolement par la cellule



Figure 23 : Capture de Thérèse (1/2) : portes, grilles et lignes de fuite (Les Anges du péché)



Figure 24 : Capture de Thérèse (2/2) : écrasement et négation de la profondeur de champ (Les Anges du péché)

ou le cachot dans un film comme *Prisons de femmes*, mais il prend chez Bresson une autre dimension. Le montage alterné lors de la poursuite le souligne et montre que le caractère labyrinthique de l'espace carcéral repose sur son éclatement. L'inscription « Division 4 » sur le mur s'en fait l'écho ironique. Claudie Lesselier, s'inspirant des travaux de Michel Foucault, explique, dans ses pages dédiées à l'architecture des prisons centrales, comment les inspecteurs accordent de l'importance « à tout ce qui est aménagement des espaces, des circulations, conditions nécessaires d'un bon ordre, d'une bonne "police", ainsi qu'à la présence de tous les éléments indispensables à un fonctionnement en circuit fermé, autarcique¹²²» et, plus loin, précise encore que cette architecture « se veut de l'ordre, de la rigueur et de l'isolement des diverses catégories de détenus [sic]¹²³». On reconnaît dans cette séquence, poussée à l'extrême, ce besoin d'isoler les individus malgré le groupe qu'ils forment par ailleurs.

Il nous reste un dernier élément à relever, le mur qui ne sépare pas les détenus les uns des autres, mais celui qui les réunit, les englobe et constitue ainsi la communauté des détenus. Si, dans les films de 1938, on voit parfois les jeunes femmes attroupées dans des pièces relativement exigües notamment lors des séquences de travail et de repas, c'est surtout lors des séances de promenade que le corps groupé apparaît le plus clairement et que les murs encerclent

et dominant cet ensemble en lui donnant une cohérence. La cour est, par définition, à l'intersection de l'extérieur et de l'intérieur : c'est un espace contenu, mais à ciel ouvert. Il occasionne dans les deux films de 1938, *Prisons de femmes* et *Prison sans barreaux*, une mise en scène analogue du point de vue architectural. Dans le premier film, un panoramique balaye horizontalement la ville de Montpellier avant de basculer vers l'intérieur de la rotonde de la prison centrale¹²⁴. Les détenues apparaissent



Figure 25 : Ronde des prisonnières (1/2) : encerclement et domination du groupe (*Prisons de femmes*)

écrasées à la fois par la différence d'échelle avec le reste de la ville, par les grands murs et par la plongée importante de l'axe de la caméra, qui placée sur une tour donne un point de vue quasi zénithal (fig. 25). Tous les plans qui suivent accentuent le sentiment de réclusion à mesure que

122 Claudie Lesselier, « Les femmes et la prison », doc. cit., p. 113.

123 *Id.*

124 Il s'agit d'un ancien couvent réaménagé au XIX^e siècle pour accueillir les femmes condamnées à de longues peines. Après la fermeture de la centrale en 1934, Richebé a pu y filmer cette scène.



Figure 261 : Ronde des prisonnières (2/2) : écrasement par l'architecture (*Prisons de femmes*)

l'on s'approche de leur hauteur. Tantôt en plongée, à hauteur de regard ou même en contre-plongée (fig. 26), l'horizon est bouché par les murs gigantesques qui laissent à peine entrevoir le ciel. Une gardienne sonne une cloche placée très en hauteur et, pour rentrer dans le bâtiment, les détenues passent entre de larges piliers qui couvrent la moitié de la surface de l'écran. La prison comme structure physique est donc en position de grande domination et ramène sans cesse les

prisonnières à leur condition, métaphorisant par là le regard surplombant et austère, minéral, de l'institution. De ce point de vue, il n'y a pas d'individus, il n'y a qu'un groupe de détenues qui s'adapte à son environnement, suivant les contours de la cour. On retrouve à peu près la même mise en scène dans la scène d'ouverture chez Léonide Moguy. D'abord des plans en plongée dans la cour qui ne laissent pas apparaître le ciel, puis des plans en contre-plongée dans lesquelles les murs occupent l'arrière-plan, au moins en grande partie, surplombant les personnages au premier plan. Omniprésente dans chaque plan, la muraille encercle le groupe et propose aussi un dispositif d'enfermement à l'échelle du collectif, cette fois, c'est-à-dire bien au-delà de l'échelle individuelle des détenues. On peut constater l'importance que Moguy accorde à ce mur par le budget grandiose dédié à sa construction. Selon Éric Antoine Lebon : « la construction de la façade de la cour de la prison a déjà coûté 150.000 francs, soit le prix d'une villa sur la Riviera !¹²⁵ ». Cela est loin d'être anodin et permet de confirmer le rôle métaphorique essentiel d'une architecture imposante dans le propos de nos films.

On peut relever chez Jean Dréville et Noël-Noël, qui joue le rôle du surveillant Clément Mathieu et a écrit le scénario de *La Cage aux rossignols*, une tentative de reproduire un effet analogue. Le récit commence en voix off par une description des murs :

« Quand, le 30 octobre 1935, nommé surveillant à l'internat privé de rééducation d'Eauxbonnes-sur-Loire, je passai le grand porche, je crus subitement sentir se refermer sur moi les portes d'une prison inattendue. Je me trouvais à l'entrée d'une sombre cour. Elle était le départ d'un chemin de ronde aux murs élevés dont le faite laissait entrevoir des bâtiments sévères. Tout ce système semblait destiné à contenir des énergumènes dangereux. »

¹²⁵ Éric Antoine Lebon, *Léonide Moguy, op. cit.*, p. 86. L'auteur ne mentionne pas la source exacte.

À l'image, on voit les grilles du porche se refermer sur le ciel en contre-plongée, puis des plans de demi-ensemble où Noël-Noël arpente la cour avec, à l'arrière-plan, de grands murs qui, à nouveau, bouchent la perspective. Pourtant, cette fois, l'effet n'est pas suivi dans les autres scènes d'extérieur dans lesquelles la cour paraît plus ouverte et plus étendue. Le fait que toutes ces séquences soient très ensoleillées contredit de surcroît les qualificatifs « sombre » et « sévère ». Ceci laisse deviner une forme d'hésitation à s'inscrire dans une même logique d'enfermement que celles que l'on a pu voir ci-dessus. D'une certaine manière, alors que ce film tente de tourner la page par rapport à ses prédécesseurs en allégeant son atmosphère – même si la première version du scénario date de 1937, comme l'indique le carton d'ouverture – il y a là comme des résidus des codes d'un genre qu'il cherche à remettre en question.

4. 2. *Ordonner, conformer, synchroniser*

L'esthétique invoquée pour décrire l'aliénation de la société des détenus répond à une logique d'organisation militaire qui s'appuie sur une structuration en rangs. On peut déjà voir des idées de mise en scène du même ordre avec le travail à la chaîne de *À nous la liberté* (René Clair, 1930), et le motif date certainement d'avant cela encore pour le cinéma. Dans le domaine de l'iconographie militaire, on peut penser à l'analyse d'une médaille du XVII^e siècle décrite par Michel Foucault dans laquelle des soldats adoptent une même posture et sont rangés en lignes perpendiculaires face au roi. Il explique comment « les "sujets" y sont offerts comme "objets" à l'observation d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard. Ils [...] déploient les effets [de la puissance souveraine] sur leurs corps devenus exactement lisibles et dociles¹²⁶ », lecture que l'on pourrait sensiblement transposer au choix de mise en scène des auteurs dans la relation des personnels aux détenus. Ces formes symboliques et cet imaginaire rigoureusement structuré et géométrique, s'il n'est pas forcément dans l'intention des auteurs d'y faire directement référence, sont loin d'être incongrus vers la fin des années 1930 alors que les régimes fascistes italiens et allemands prennent de l'importance et que leurs esthétiques se diffusent nécessairement dans les imaginaires de l'époque. Il paraît donc naturel que ce motif se voie accorder, au sein de notre corpus, une place de premier ordre, car il doit incarner en une simple image l'ampleur de la déshumanisation qui frappe les personnages. Ces formes visuelles sont alors d'autant plus cinématographiques qu'elles s'accompagnent par le son et le mouvement d'une régularité rythmique qui renforce le caractère inexorable et presque mécanique de cette machinerie humaine.

126 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2019 [première édition : 1975], p. 220.

Ainsi, dans les scénarios du *Carrefour des enfants perdus*, une description précise que toutes les scènes de torture censurées que nous avons évoquées plus haut sont liées entre elles par un rythme sonore qui apparaît au début de l'énumération :

« Ensemble Plongée. Un préau de pénitencier vu d'en haut. Les détenus marchent en cercle dans le préau. Leurs sabots sur les pavés font un piétinement qui continuera comme fond sonore sur les scènes suivantes, aussi bien évoquées que réelles¹²⁷. »

Remarquons d'abord que la mise en scène reprend directement celle des films de 1938 – ce n'est d'ailleurs pas le seul emprunt direct comme nous aurons l'occasion de le voir – mais c'est surtout la manière dont le son vient contaminer toute la suite de la séquence qui témoigne à nouveau, et plus explicitement encore qu'avec les cris de souffrance et les injonctions, de la permanence et de l'actualité de la violence disciplinaire. Car là où le dessin de presse peut donner une idée de ce à quoi peut ressembler la vie dans les bagnes d'enfants, il n'y a qu'au cinéma que celle-ci peut s'incarner dans le son et le mouvement et donc prendre vie de manière plus sensible. Cette séquence n'a pas été conservée, mais on peut s'appuyer sur les autres films pour mettre à l'épreuve plus concrètement notre observation.

Il y a, par exemple, deux moments importants dans *La Cage aux rossignols* dans lesquels le directeur Rachin interagit avec les enfants de l'internat. Dans le premier, il les convoque dans la cour suite à l'accident du père Maxence, blessé à l'œil par une de leurs farces. On vient de voir le directeur pour la première fois quelques instants plus tôt et on découvre alors les enfants en même temps que Clément Mathieu, le surveillant, qui sert de relai au spectateur. Ils descendent deux par deux l'escalier et des ombres portées d'autres enfants en haut de l'escalier traversent l'écran avec régularité sous le regard dominant de Rachin. Groupés dans la cour, les enfants sont organisés en plusieurs groupes rectangulaires, en colonnes et en rangs devant lesquels le narrateur explique que « le centre de la cour [est] occupé par l'état-major des maîtres et du surveillant ». On comprend tacitement que l'exercice n'est pas rare et que tous ces mouvements sont rigoureusement et strictement prévus par le règlement à tel point que l'imaginaire militaire est convoqué par le surveillant-narrateur lui-même. Ce rapport frontal entre le personnel et les enfants, dans lequel le contre champ est partagé par Mathieu intimidé et Rachin qui assoit son contrôle, institue une séparation franche des deux groupes. Il n'y a pas d'interaction prévue autre que sur ce mode dominants-dominés dans lequel les dominants doivent à tout prix éviter de perdre la face. Pour cela, il leur faut aussi marcher en cadence, faire

127 Scénario numéroté 36 et 572, Cinémathèque française, Collection des Scénarios, Archive SCEN462-B135, Paris, p. 34.

corps et respecter une immobilité charismatique que Mathieu peine à tenir. Une autre scène témoigne du fait que c'est manifestement la présence de Rachin qui impose une conduite, rigidifie les relations et rend le groupe des enfants homogène. On y voit Clément qui peine à obtenir le calme dans sa classe dans laquelle les enfants chahutent et se jettent des boules de papier en criant. Alors, d'un coup, le silence s'instaure et tous les enfants se dressent d'un bond, car le directeur vient d'entrer hors champ. En une fraction de seconde, sans qu'il ait besoin de parler, les enfants se taisent, arrêtent de jeter leurs projectiles, rangent leurs bras jusqu'alors mouvementés et désordonnés et, en se levant, adoptent une fixité raide et verticale dans les gradins. Sur l'ordre du directeur, ils s'assoient tous d'un même mouvement. Le directeur saisit une baguette et en tapote la paume de sa main pour compléter le champ lexical-cinématographique de la rectitude. En quelques secondes, on voit ainsi comment, par la peur, il cristallise le groupe spatialement, sonorement et temporellement. En fait, le rapport du directeur aux pensionnaires sert autant à la construction narrative du groupe des enfants qu'à la caractérisation du personnage de Rachin lui-même. Sa tyrannie doit nécessairement s'appuyer sur le rabaissement des autres personnages pour pouvoir s'exprimer.

Il y a deux formes d'organisations majoritaires dans notre corpus qui déterminent chacune une certaine occupation de l'espace du cadre par les colons, les prisonnières, les gardiennes, l'architecture, etc. D'une part, les angles droits et la répartition rectangulaire et, de l'autre, le cercle fermé des détenues à la file indienne. Ce dernier motif est présent principalement dans *Prisons de femmes* et *Prison sans barreaux*, bien qu'on en perçoive aussi des traces dans les scènes supprimées du *Carrefour des enfants perdus*, dans le couvent des *Anges du péché* – mais pas dans la prison¹²⁸ – et dans d'autres films que nous n'avons pas retenus dans notre corpus, tels que *Le Coupable* (Raymond Bernard, 1937) qui montre, en trois plans, les sabots des enfants de la maison de correction marcher en rond à la cadence donnée par un gardien, ou même dans la version muette du *Coupable* par André Antoine en 1917 dans lequel cette même séquence était déjà ébauchée. La rotation perpétuelle des détenues, très forte d'un point de vue symbolique, l'est aussi d'un point de vue formel, comme, par exemple, dans la scène d'ouverture du film de Moguy. Dès les premiers plans qui suivent le générique, des battements de tambour réguliers marquent une continuité : on découvre successivement la ville puis le

128 Dans le couvent qui recueille les prisonnières, la promenade sert peut-être à souligner l'analogie entre les bonnes sœurs et les détenues, partageant la même vie, le même statut social une fois réunies, une réclusion tantôt volontaire tantôt subie, etc. Mais pousser cette analyse nous mènerait trop loin du sujet qui nous concerne ici.

fronton et le règlement de la maison de correction et, enfin, la cour dans laquelle deux cercles occupent l'espace (fig. 27), les pas des détenues et la voix de la gardienne (« Un, deux, un, deux, un, deux... ») se superposant aux battements de tambour du début. Plusieurs plans, enchaînés en fondus, montrent alors la ronde des détenues qui fonctionne comme un engrenage très mécanique, s'approchant de plus en plus des corps en combinaisons noires identiques et aux mouvements synchrones (fig. 28). Puis on découvre les visages des pensionnaires qui se succèdent à l'écran, mais le fait qu'elles arborent toutes la même expression lasse et abruti et la même direction de regard n'invite pas à les distinguer les unes des autres et les place au contraire dans une même masse (fig. 29). D'une part, on retrouve la place primordiale donnée au son des pas, comme, plus tard dans le même film, lorsqu'au passage d'un bataillon de détenues dans un couloir, le médecin se plaint de ne pouvoir utiliser son stéthoscope à cause du bruit, donnant un léger aperçu de l'abrutissement que ce système peut aussi faire naître chez le



Figure 27 : Ronde des pensionnaires (1/3) : répétition, régularité et domination (Prison sans barreaux)



Figure 28 : Ronde des pensionnaires (2/3) : synchronisation parfaite des corps et contrôle rigoureux (Prison sans barreaux)



Figure 29 : Ronde des pensionnaires (3/3) : interchangeabilité et communication impossible (Prison sans barreaux)

personnel. On relève surtout dans cette séquence d'ouverture que la puissance photogénique due à l'harmonie des corps vus du dessus dépend de l'uniformité des détenues qui sont conformées les unes aux autres et privées de leur individualité, interchangeables au sein du groupe.

On peut faire le même constat dans *Prisons de femmes* dans lequel un plan montre Juliette, et les deux détenues qui arrivent à la prison avec elle, se déshabiller puis, après une ellipse en fondu, enfiler les sabots de leurs uniformes et rabattre en même temps leur robe. On constate très explicitement la manière dont elles passent de leur propre personnalité avec les vêtements différents à une correspondance parfaite. Le plan suivant, qui les montre de dos avec leurs coiffes, ne permet plus alors de les identifier. Et celui qui suit encore montre toutes les détenues assises à table par rangées de quatre, toutes tournées dans le même sens dans une salle dont la longueur est accentuée par la perspective. Il apparaît donc explicitement qu'il y a une corrélation nécessaire entre l'uniformisation des détenues et la façon dont l'institution les amalgame et les range en une masse homogène. On a déjà évoqué brièvement comment, au moment du coucher, les déplacements se font à nouveau en rangs pour qu'elles rejoignent leur cellule l'une après l'autre à une cadence régulière, marquant à nouveau la cohérence des films de 1938 dans leur manière d'investir les formes pour donner à voir le fonctionnement de la discipline carcérale (fig. 30).

Mais, en se concentrant sur la dimension sonore de *Prisons de femmes*, on constate que, plus que les battements de pieds, c'est le silence qui caractérise la formation du groupe par la façon dont il isole les jeunes femmes les unes des autres. Dans tous les films, on voit que la dichotomie du silence et du bruit – cri, rire ou brouhaha – est sans arrêt rappelée par les injonctions au silence des gardiennes ou de la direction, et pour cause : empêcher les détenus de s'exprimer et de communiquer entre eux et entre elles permet d'asseoir sa domination et d'assurer son contrôle. C'est d'ailleurs une des caractéristiques des prisons de femmes les plus critiquées par les conséquences de la déshumanisation qu'elle provoquait. Instaurée en 1839, la règle du silence absolu dans les prisons centrales avait pour but d'empêcher les détenues les plus criminelles d'enseigner leurs



Figure 302 : Interchangeabilité, synchronisation et répétition perpétuelle (*Prisons de femmes*)

méthodes aux autres¹²⁹ et elle était aussi censée avoir une vertu moralisatrice en favorisant l'introspection. Malgré la constatation de l'impact psychologique très néfaste du silence imposé, cette règle restera en vigueur jusqu'à la Seconde Guerre mondiale¹³⁰. Une des raisons probables de la longévité de « cette obligation qui apparaît la plus inhumaine, la plus insupportable¹³¹ » et qui est la raison de la majorité des infractions au règlement dans les Centrales jusqu'à 1925¹³², c'est qu'elle interdit la critique : au prétoire, par exemple, « les règlements interdisent en effet formellement toute critique des sanctions infligées et ordonnent une "obéissance sans murmure " ; ils prohibent toute réclamation collective, tout soutien de la part des détenues à une de leurs camarades¹³³ », comme l'illustre très bien la scène du prétoire de *Prisons de femmes* : Régine tente de prendre la défense de Juliette en la clamant innocente et se fait alors interrompre et menacer par le directeur d'une extension de peine. Face à l'envahissement des ordres et des règlements, la parole des détenues est la faille symbolique qui met en péril l'organisation disciplinaire.

La résistance orale n'est pas la seule irrégularité qui mette en péril la rigueur formelle et l'organisation des corps détenus. En témoigne une analogie entre deux scènes du corpus qui, même si elles sont justifiées narrativement par des raisons différentes, ont des conséquences esthétiques et symboliques fortement apparentées. Il s'agit de scènes où des personnages sont amenés à quitter le rang, au sens littéral, et finissent par se faire enfermer au cachot. C'est le cas de Grosmé, choisi au hasard et puni sous les ordres de Rachin, chez Jean Dréville, mais c'est surtout, toujours dans la scène d'exposition de Léonide Moguy, le résultat du stratagème élaboré par Mme Appel pour tromper les pensionnaires et assoir son autorité. Alors que l'une d'entre elles a brisé d'un jet de pierre la vitre qui protégeait le règlement, une gardienne interromp la ronde pour mettre les jeunes filles sur quatre rangs dans la cour. Entre le cercle et le rectangle, le groupe passe par une phase informe où chaque détenue court pour gagner une place bien définie, l'ensemble reconstituant bien vite son organisation rigide malgré tout. Appel sort ensuite du bâtiment et longe le premier rang en simulant une attitude compréhensive : « Elles sont jeunes vives emportées, nous avons été comme elles ». En parallèle, la caméra détaille la rectitude des rangs et la perspective qu'ils forment par un mouvement de travelling

129 Claudie Lesselier, doc. cit., p. 131.

130 *Ibid.*, p. 139-140.

131 *Ibid.*, p. 276.

132 *Id.*

133 *Ibid.*, p. 273.

latéral qui vient rejoindre Appel. Elle insiste ensuite, souriant faussement, pour que celles qui auraient des plaintes à formuler « sortent du rang ». Au bout d'un moment, une jeune fille ose se présenter puis cinq autres qui viennent s'agglutiner les unes aux autres devant la directrice qui les expédie aux cachots (fig. 31). Devant les soupirs de protestation des autres pensionnaires, les gardiennes réinstaurent l'ordre : « Silence ! Reformez les rangs ! Une, deux, une, deux, une, deux... » et la promenade reprend son cours. Les détenues n'ont finalement prononcé aucune parole. En revanche, elles ont modifié l'agencement formel du groupe en sortant du rang et c'est cette faute, malgré la responsabilité de Mme Appel qui la leur a fait commettre, qui leur vaut leur punition. Plus intéressant encore : la séquence témoigne d'une certaine



Figure 31 : Une jeune femme brise le rang, tous les regards se focalisent dessus (*Prison sans barreaux*)

prévalence du règlement sur les comportements occasionnels du personnel. Les jeunes femmes auraient dû ignorer l'attendrissement feint de la directrice et refuser de coopérer avec elle, car la règle hégémonique est celle de la punition de la plainte. Cela fait écho à ce que nous abordions au début du chapitre précédent : il y a une voie droite à respecter dans les institutions carcérales et correctionnelles et s'en écarter, littéralement ou moralement, doit être sanctionné. Cette rupture du rang, qu'elle soit volontaire ou non, porte dans un film comme dans l'autre un fort préjudice aux individus. La masse aliénante est aussi paradoxalement un refuge moral et spatial. Tandis que, du point de vue du groupe, une fois les éléments perturbateurs extraits, il est possible d'en rétablir la forme malgré leur absence. Chaque individu serait donc en ce sens dispensable et la suppression de certains serait même souhaitable.

Voilà donc l'imaginaire sociétal que réfutent les films du corpus, un imaginaire dans lequel des laissés au ban de la société, victimes de leurs milieux sociaux, sont pris en charge par des institutions qui les méprisent et refusent d'être attentives à leurs souffrances, préférant disposer de leurs personnes pour les mettre au travail, leur infliger des peines cruelles et les isoler pour les conformer à un modèle ordonné, mais inhumain. Cela fait écho au témoignage d'un ancien colon de maison de correction, David Slamowicz, dans un entretien avec Jean-Luc Einaudi en 2004. Il résume ainsi sa situation : « Au-delà de tout manque d'affection. C'est l'absence totale de sentiments des gens qui vous entourent. On n'avait aucune considération pour nous. On était punis point final. *On était des objets qui devaient rentrer dans le rang.* Au moindre dérapage

c'était la punition.¹³⁴ » Et ce système, basé sur des règles et des répétitions immuables, répondant à son propre rythme et à son « temps immobile¹³⁵ », est pensé pour se maintenir en abolissant tout élément nouveau. Face à ce conservatisme, les colons et les détenues doivent donc apprendre à vivre avec la détention pour tenir, jour après jour, ou tenter de s'en échapper et quitter ce monde rigide et brutal auquel les condamne la violence institutionnelle.

134 Jean-Luc Einaudi, *Traces : des adolescents en maison de redressement sous l'Occupation*, Sextant, Paris, 2006, p. 259. Nous soulignons.

135 Claudie Lesselier, doc. cit., p. 314.

III. Réponses du corps : du rêve à l'émeute

En attendant l'intervention salvatrice des réformateurs et réformatrices, les prisonnières et les colons réagissent aux méthodes disciplinaires par une grande déclinaison de comportements. La maladie, l'apathie, la haine, l'amour ou la simple acceptation sont autant de réponses à la vie au sein des institutions carcérales et correctionnelles. Dans notre optique qui consiste à observer les différents agencements sociaux qui se succèdent dans les films de notre corpus et les valeurs qui les régissent, ces différentes interactions des personnages occupent une place cruciale. On pourrait résumer grossièrement la fonction discursive de ces représentations en disant qu'il s'agit d'une réponse donnée par les dominés à l'emprise qui pèse sur eux, mais qui, dans sa spontanéité, manquerait d'être tout à fait éclairée. On y voit donc se développer à la fois le meilleur – la camaraderie, l'entraide, l'affirmation de soi – et le pire – la destruction et la violence. Cette étape est centrale dans la progression didactique des films et se caractérise par l'exposition de de comportements et d'agencements esthétiques désordonnés, voire chaotiques. Sauf en de rares cas, il n'y a pas de mouvements concertés et chacun tire comme il peut son épingle du jeu, mais cette absence de structure fixe est aussi une réaction instinctive à la rigidité disciplinaire que nous venons d'examiner. Pourtant, il est possible de discerner différentes catégories pour percevoir les motivations qui poussent les détenus à adopter tel ou tel comportement et pour comprendre le rôle de jonction qu'a cette étape entre l'ancien modèle et le nouveau. Dans un premier temps, dans la continuité de la partie précédente, on verra que le corps individuel comme enjeu de la discipline est aussi le lieu privilégié de réaction à celle-ci, que ce soit volontaire ou non et, ensuite, il s'agira d'observer la réactance d'un corps social à des contraintes qui le dépassent.

Chapitre 5 : **Réactions individuelles : abandon, adaptation, rébellion**

Mis à part les personnages principaux, qui sortent du lot et servent d'exemple, les populations détenues ne sont amenées à prendre la parole ou à s'écarter du rang qu'à de rares occasions. On comprend implicitement ce manque de visibilité comme une acceptation de leur sort. Ils et elles obtempèrent sans faire de vagues et les actes de résistance se font à la marge. Il y a pourtant une autre forme de réaction spectaculaire qui, celle-ci, a trait à la santé des détenus. Le corps, poussé dans des situations extrêmes de promiscuité, d'insalubrité et d'épuisement, finit par lâcher, tant physiquement que mentalement. Mais cette conséquence évidente du régime disciplinaire demeure pourtant, à l'instar de celui-ci, un phénomène problématique à illustrer.

5. 1. Peur, maladie, nervosité : les maux qui fâchent

Yvonne : « Vous les faites crever. »

Mme Appel : « Aucune n'en est morte ! »

Yvonne : « La mortalité officielle ici est de deux pour cent. »

Mme Appel : « Deux pour cent, vous voyez ! Ce n'est pas un pourcentage, c'est à peine un déchet... »

Yvonne : « Ce n'est pas un déchet, c'est une honte. »

Mme Appel : « En vingt ans, je n'ai jamais eu de scandale ! »

Yvonne : « Mais parce que vous les étouffez ! Le pourcentage ne concerne que celles qui sont mortes à l'infirmerie. »

Mme Appel : « Il faut bien mourir quelque part. »

Yvonne : « Vous ne dites rien dans vos statistiques de celles qui sont transportées à l'hôpital ou au sana[torium]. »

Mme Appel : « Il faut bien que les hôpitaux aussi aient leurs statistiques. »

Yvonne : « Vous ne dites rien non plus de celles qui sont rendues en hâte à leurs familles pour quelles aillent agoniser plus loin. »

Mme Appel : « Il n'y a pas de quoi s'énerver. »

Ce règlement de comptes décisif dans *Prison sans barreaux* entre le nouveau et l'ancien monde est le seul moment du corpus où le problème de la mortalité dans les institutions carcérales est énoncé aussi directement. Il est difficile de connaître avec précision les chiffres exacts, mais à titre de comparaison, en 1935, la mortalité dans les prisons centrales pour femmes de Haguenau et Rennes était respectivement de 1,92 % et de 2,43 % et celle de la prison des

hommes de Fontevraud, la plus élevée, était de 4,17 %¹³⁶. Les statistiques avancées par Yvonne montrent donc que les chiffres dans l'établissement de Mme Appel rivalisent aisément avec ceux des prisons pour adultes. Et il y a en effet de gros enjeux autour de la mortalité et, plus généralement, de la santé dans les institutions carcérales et correctionnelles. En effet, l'état de santé physique et mentale des détenus concrétise la nuisance que constituent les modèles disciplinaires brutaux et offre un argument imparable aux réformateurs. Pourtant, cet élément discursif et dialectique, évident au premier abord, n'est mis à profit par les films qu'à de très rares occasions.

La maladie semble être la cause de décès avancée le plus fréquemment. Une scène au début de ce même film en témoigne. On y voit les pensionnaires entassées sur toute la profondeur de champ dans une grande salle (fig. 32), raccommoquant des pièces de tissu en silence. Tout à coup, l'une d'elles est prise d'une quinte de toux et toutes les jeunes filles se retournent vers elle d'un même mouvement, l'air inquiètes. Elles échangent quelques murmures et tout à coup l'une d'elles est prise d'un fou rire frénétique. Toutes se retournent à nouveau en même temps, alors que la voisine de la jeune femme qui rit la soutient avec compassion (fig. 33). Mme Appel entend le rire depuis le couloir et entre. Toutes les détenues se lèvent ensemble et la directrice s'exclame sèchement : « Qui a ri ? Où est la surveillante ? Vous n'êtes pas ici pour vous amuser ! ». Elle sort, et la détenue qui riait ajoute « On est ici pour crever. » et fond en sanglots.



Figure 323 : La promiscuité favorise la transmission des maladies (Prison sans barreaux)



Figure 33 : Rire nerveux : de la détresse physique à la détresse psychique (Prison sans barreaux)

Cette séquence indique bien comment la promiscuité et l'insalubrité des bâtiments doublés du régime disciplinaire favorisent les maladies tant physiques que mentales et comment les unes entretiennent les autres. Dans les faits, la proximité de la mort avait évidemment un fort impact

136 Claudie Lesselier, « Les femmes et la prison », doc. cit., p. 244.

sur les détenues, comme en témoigne Jeanne Humbert, dans le récit de son séjour à la prison de Saint-Lazare :

« quand une femme meurt à l'infirmerie, l'administration tient sa mort secrète ; elle sait trop l'effet que ce dénouement macabre produit sur les détenues. Malgré cette précaution l'événement transpire toujours et provoque une véritable panique dans tous les quartiers de la prison¹³⁷. »

Mais au-delà de la crainte pour leur camarade, les pensionnaires s'inquiètent de leur possible contamination et cela peut les pousser à la crise de nerfs. Le choix de la toux dans cet extrait n'est pas anodin, car la tuberculose a été l'une des premières causes de maladie dans les milieux carcéraux dès le XIX^e siècle¹³⁸, comme en témoigne Jeanne Humbert : « La tuberculose fait des coupes sombres parmi les novices ; presque toutes en sont atteintes¹³⁹ ». Mais cette maladie est aussi au cœur d'un des plus gros scandales des campagnes de presse des années 1930, la mort de Roger Abel, jeune homme de dix-neuf ans, enfermé pendant plusieurs semaines dans un cachot de la colonie agricole d'Eysses¹⁴⁰. Encore une fois, cela renvoie à un imaginaire populaire très répandu à l'époque et permet d'évoquer subtilement les enjeux sanitaires des maisons de correction. Mais la tuberculose, en tant que maladie du système respiratoire, est aussi plus simple à illustrer dans un film qu'une autre maladie plus tabou comme la syphilis, dont souffraient pourtant de nombreuses jeunes prostituées¹⁴¹, mais qui n'est pas évoquée dans notre corpus.

Pour ce qui est des maladies psychiques, elles ne sont pas non plus beaucoup abordées, si ce n'est à travers ce rire et dans une scène cruciale de *Prisons de femmes*. Après avoir été surprises à échanger un bout de papier pendant le travail, Juliette et Régine assistent à la messe. Cette dernière fait alors une tentative de suicide en se mutilant les avant-bras pour échapper à sa peine de cachot. La mise en scène prend le temps d'exposer l'acte en montrant successivement la jeune femme, le regard dans le vide, tournant le dos au prêtre contrairement à toutes les camarades qui l'entourent, puis avec un gros plan sur les mains lorsqu'elle se tranche le poignet, et enfin en la montrant haleter puis s'évanouir, attirant l'attention de ses codétenues bien vite remises à leur place. L'attention portée à cet acte est assez surprenante au vu du caractère réservé de ce film dans l'image qu'il donne des prisons centrales. Ce geste résume à lui tout

137 Jeanne Humbert, *Le Pourrissoir*, op. cit., p. 126-127.

138 Claudie Lesselier, doc. cit., p. 245.

139 Jeanne Humbert, op. cit., p. 167.

140 Gaillac Henri, *Les maisons de correction*, op. cit., p. 242-243.

141 *Ibid.*, p. 355.

seul la détresse immense des détenues et fait écho à certains passages du roman original de Carco dans lesquels une ancienne détenue raconte en avoir vu se donner la mort en avalant du verre pilé¹⁴². De toute évidence, la tentative de suicide de Régine est moins spectaculaire et subversive, mais demeure un des seuls cas où des maux psychologiques et leurs conséquences sont montrés dans les films alors qu'ils occupaient une place relativement importante dans les récits de l'époque. Gaillac rend compte, par exemple, de la folie d'un colon provoquée par une « correction » trop brutale¹⁴³ ou encore de jeunes femmes se scarifiant par ennui¹⁴⁴ et Lesselier consacre un sous-chapitre de sa thèse à la folie due au silence et à l'ennui abrutissants des prisons centrales¹⁴⁵.

En somme, les sujets de la maladie, de la folie et de la mort, pourtant fondamentaux et omniprésents, tant dans la réalité historique que dans l'imaginaire carcéral de l'époque, ne sont qu'à peine apparents dans les films. On se souvient de la brève mention de la folie due au cachot dans les parties censurées du scénario du *Carrefour des enfants perdus*¹⁴⁶, mais, finalement, il n'en est fait aucune mention ni dans *Les Anges du péché*, ni dans *La Cage aux rossignols*. Cela nous indique le malaise que constituent ces sujets pour le cinéma, les conséquences de la discipline héritant du même dilemme difficilement solvable entre la volonté de dénoncer et l'impossibilité de montrer. On le comprend d'autant mieux quand il s'agit d'enfants, et peut-être la mort de l'un d'entre eux, pendu dans sa cellule, dans le scénario de Carné et Prévert avait-elle eu un rôle décisif dans la censure de celui-ci¹⁴⁷. Mais même pour de jeunes adultes, on préfère ne pas aborder le sujet ou seulement avec beaucoup de discrétion et laisser au spectateur le loisir d'imaginer les conséquences sanitaires de la brutalité et de la promiscuité.

Bien que présentant une problématique un peu différente, un personnage du *Carrefour des enfants perdus* permet d'introduire ponctuellement une question en vogue dans la justice des mineurs de l'époque qui s'inscrit elle aussi dans ces considérations médicales. Il s'agit du personnage de Rougier, un détenu paranoïaque à qui Joris ment pour le pousser à participer à la révolte des pensionnaires du Carrefour. Ce dernier prétend qu'un des moniteurs de la menuiserie a demandé à envoyer Rougier à l'hôpital. Terrifié, celui-ci perd le contrôle pendant

142 Francis Carco, *Prisons de femmes*, Paris, Les Éditions de France, 1933, p. 6.

143 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 291.

144 *Ibid.*, p. 321.

145 Claudie Lesselier, *doc. cit.*, p. 249-252.

146 Voir Chapitre 3, p. 67.

147 Voir Chapitre 3, p. 59 et Carole Aurouet, « De l'Île des enfants perdus à la Fleur de l'âge : le projet chaotique et mythique de Marcel Carné et Jacques Prévert », *art. cit.*, [n. p.]



Figure 34 : Allégorie du chaos, Rougier menace ses camarades (*Le Carrefour des enfants perdus*)



Figure 35 : Aliénation complète du corps livré à lui-même (*Le Carrefour des enfants perdus*)

l'émeute, craque émotionnellement et tue le moniteur en question d'un coup de marteau. Il court ensuite, éperdu, dans l'atelier en menaçant ses camarades et en criant « Je vous crèverai. Je veux pas y aller. Non, laissez-moi ! Je veux pas y aller à l'hôpital. » Alors que ses camarades interrompent le saccage et s'éloignent prudemment, le jeune homme tremble, se plie et se crispe, suivi par la caméra, puis vient se poser devant celle-ci, les yeux fermés et replié sur lui-même (fig. 34-35). Ce corps chaotique, incontrôlé, devient ainsi le symbole de la rébellion qui échappe à ses instigateurs et la conséquence funeste d'une révolte sans objet réel puisque le Carrefour est pour eux un lieu d'accueil et non une prison. Mais une telle représentation péjorative de la folie pose problème à analyser pour plusieurs raisons. Un critique dans *La Gerbe*, journal fasciste et eugéniste, parle de Rougier en ces termes méprisants : « des spécimens

tragiquement tarés, comme cet épileptique justiciable de l'hôpital, recueilli par pitié¹⁴⁸ ». Effectivement, cette séquence et sa morale sont assez ambiguës, car il n'y est pas donné suite dans le récit. Il n'y a donc pas vraiment de compréhension à l'égard de Rougier qui, devenu meurtrier, est présenté au mieux avec condescendance comme une cause perdue que l'on déplore sans pouvoir y faire grand-chose, au pire comme un individu « tragiquement taré ». Finalement, Rougier apparaît donc comme une erreur de parcours de Jean Victor dans le choix des pensionnaires et va donc contre le mouvement général du film en démontrant qu'il existe des enfants non amendables parce que trop fragiles mentalement. Cela témoigne pourtant d'un certain régime d'incertitude dans le traitement des troubles psychologiques à l'époque. En effet, au cours des années 1930, commencent à se mettre en place des centres d'observation et

148 Georges Blond, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *La Gerbe*, 4 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* (Léo Joannon, 1944) [Recueil de presse], mis en ligne sur Gallica le 9 février 2015, consulté le 20 mars 2021, p. 6. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515946t.r=carrefour%20des%20enfants%20perdus?rk=21459;2>

plusieurs classifications de l'enfance abandonnée sont proposées où il est toujours fait mention des enfants aliénés, atteints de troubles mentaux et qui, jusque-là, rejoignaient les mêmes établissements que les autres mineurs. Par exemple, Jean Bancal, docteur en droit et inspecteur général adjoint des services administratifs, préconise en 1941 six mesures que pourraient prendre les juges à l'égard des mineurs et notamment « l'envoi de l'enfant dans un hôpital psychiatrique si son état mental l'exige¹⁴⁹ ». On perçoit donc une volonté de la part des auteurs du film d'inclure cette dimension de l'enfance abandonnée dans leur récit, mais le résultat en reste pour le moins ambigu. Elle semble conclure simplement que l'aliénation mentale est un danger pour la société, sans pour autant proposer de solution autre que l'hospitalisation et sans, cette fois, se mettre à l'écoute du jeune homme. Au point de vue narratif, la mort du moniteur est pourtant primordiale, car elle condamne le Carrefour et occasionne un revirement de situation dans le comportement des jeunes. Il est donc possible que Rougier qui, dans une version précédente sous forme de synopsis¹⁵⁰, n'avait pas de trouble de la personnalité et participait ensuite à sauver le Carrefour, soit devenu par la suite ce personnage fonction dont l'« aliénation » peut justifier l'acte meurtrier. Quoi qu'il en soit, cette scène, concession à l'eugénisme en vogue à cette période, demeure en partie inexplicable et montre aussi la zone de flou dans les représentations que peuvent constituer ces sujets sociaux lorsqu'on les analyse attentivement.

5. 2. *Le caractère caïd : s'affirmer, résister, revendiquer*

Parmi les colons et les détenus nommés et qui prennent le devant de la scène dans les films, la plupart ont des caractères marqués. On peut mettre à part les personnages de Juliette et la Puce qui témoignent de la vulnérabilité d'une partie des détenus, mais les autres, Nelly et Renée (*Prisons sans barreaux*), Régine (*Prisons de femmes*), Thérèse (*Les Anges du péché*), Joris (*Le Carrefour des enfants perdus*), Lequerec et Laugier (*La Cage aux rossignols*) sont autant de fortes têtes qui résistent plus ou moins frontalement à l'autorité. Cela peut passer par différents moyens d'adaptation à l'environnement disciplinaire, qu'il s'agisse de traits de personnalité ou d'actes de sabotage ou de confrontation avec le personnel. Bien entendu, tous les actes de résistance qui ont lieu dans les films ne se réduisent pas à ces quelques personnages, mais il y

149 Jean Bancal, *Essai sur le redressement de l'enfance coupable*, Sirey, Paris, 1941, p. 24-25.

150 Synopsis 573 IDHEC 12363, Cinémathèque française, Collection des Scénarios, Archive SCEN 0462, p. 2-3.

a dans la plupart des cas une forte dépendance entre la caractérisation et le comportement de ces personnages face à l'autorité, ce qui nous pousse à entremêler ces deux axes d'analyse.

On a déjà évoqué dans le premier chapitre le fait que la plupart des personnages cités ci-dessus ont plus ou moins de proximité avec le milieu du crime, il en ressort une certaine aisance et une facilité accrue à s'adapter dans le monde carcéral ou correctionnel. Par exemple, Régine dans *Prisons de femmes* peut rassurer Juliette lors de son arrivée à la prison, car elle parvient à relativiser son sort plus aisément. Chanteuse de cabaret sulfureuse et compagne d'un truand qui la fait fréquenter des hommes, la jeune femme est interprétée par Viviane Romance qui incarnait Gina, la femme fatale de la *Belle équipe*, deux ans plus tôt, en 1936, et Safia, l'ancienne prostituée de *La Maison du Maltais*, sorti un mois avant le film de Richebé. Habitée donc des personnages hauts en couleur, elle interprète une jeune femme à l'aise et débrouillarde. C'est elle qui fait le premier pas vers Juliette et qui lui propose un morceau de chocolat qu'elle a réussi à introduire dans la prison. Elle rappelle en ces points le personnage de Renée, interprété par Ginette Leclerc dans *Prison sans barreaux*. Elle a le même franc-parler et utilise un argot qu'un journaliste de *La Croix* qualifie de « cruel et cynique¹⁵¹ », elle parle de sujets subversifs, de sexe, d'alcool, sans tabous et a des comportements très virils qui la rapprochent de la figure du caïd. Le caïdisme, explique Élise Yvorel, correspond au fonctionnement de la loi du plus fort avec, en général, le rétablissement, entre des détenus d'un même genre, d'une bipartition genrée liée à de l'homosexualité¹⁵². Renée correspond bien à cette figure au-delà dans sa relation lesbienne avec Alice, une de ses codétenues, et au-delà, en prenant sa défense quand elle est menacée et en faisant preuve de jalousie envers d'autres. Elle témoigne dans son comportement d'une forme de virilité qui entre en résonance avec un imaginaire en vogue à l'époque, celui de la détenue perversie et sulfureuse. Comme l'explique Claudie Lesselier, « le lesbianisme est largement compris [par les moralistes] comme une inversion, c'est à dire une masculinisation de la femme¹⁵³ » dont on perçoit des échos jusque chez Francis Carco, qui ne se veut pas moraliste pour autant, quand il transcrit le témoignage d'une détenue : « Y a les hommes et y a les femmes. J'étais homme, j'mettais dans le bas d'ma jupe des épingles pour former pantalon et sur mes chaussons j'portais brodés un cœur et un poignard. Toutes celles qu'est hommes

151 Fauteuil 22 [pseudonyme de l'auteur], « Dans un fauteuil : *Prisons sans barreaux – Hercule – Légion d'honneur* », *La Croix*, 27-28 mars 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 15.

152 Élise Yvorel, *Les Enfants de l'ombre : La vie quotidienne des jeunes détenus au XX^e siècle en France métropolitaine*, PUR, Rennes, 2007, p. 320.

153 Claudie Lesselier, *doc. cit.*, p. 166.

agissent de même¹⁵⁴.» Cette vision fantasmée des rapports entre crime, virilité et homosexualité féminine est ancrée dans l’imaginaire collectif de l’époque et transparaît de manière flagrante dans le personnage de Régine. Mais la jeune femme est surtout une meneuse, elle déclenche dans le film plusieurs conflits, parvient à obtenir des cigarettes à l’intérieur de la prison et fait chanter Nelly pour voler de l’alcool à l’infirmier. Cette posture de caïd adoptée par les personnages et soulignée par le jeu d’acteur et les dialogues est donc caractérisée par deux grands traits. D’une part, elles font preuve d’une adaptation et d’une compréhension de leur environnement qui leur permet de s’y soustraire partiellement et de créer des espaces de clandestinité et, d’autre part, on repère également une tendance à se construire une identité et à se raconter soi-même, voire se donner en spectacle.

Ainsi, on la voit avec deux autres détenues, Alice et Louise, se raconter avec de grandes exagérations leurs hauts faits à l’extérieur, et ce malgré une enseignne « Silence » dressée au-dessus d’elles. Ce concours qui vise à savoir laquelle a commis les plus grands crimes pousse l’une des jeunes filles à affirmer qu’elle a volé un grand épicier et que sa photo « était en première page dans tous les journaux ». Régine, en réponse, finit par s’exclamer « Moi, je suis quelqu’un, je me suis occupé de la drogue, ma petite ! » avant de lancer une grimace narquoise. Cette conversation montre que l’image d’elles-mêmes que les pensionnaires de la maison de correction donnent à voir à leurs pairs est primordiale. Le respect des autres est un enjeu qui peut pousser les jeunes filles à en venir aux mains. Lesselier atteste de tels comportements dans les prisons de femmes et les attribue au « besoin de se faire valoir, de se faire remarquer, reconnaître pour autre chose qu’un numéro, fût-ce en jouant un rôle, en magnifiant ses délits,



Figure 36 : S'affirmer par l'exagération du geste... (Prison sans barreaux)



Figure 37 : ...et de la grimace (Prison sans barreaux)

154 Francis Carco, *op. cit.*, p. 5-6.

en racontant des récits mythomaniaques sur sa vie à l'extérieur, etc.¹⁵⁵ ». Cinématographiquement, cela se traduit par une tendance à occuper une place centrale dans le cadre et vis-à-vis du groupe, comme nous le verrons plus tard, mais aussi à faire de grands gestes et des mimiques appuyées (fig. 36-37) et à occuper l'espace sonore.

On a vu auparavant l'exigence des personnels dirigeants et encadrants quant au maintien du silence. C'est le plus souvent avec discrétion, pour ne pas se faire repérer, que les détenues cherchent à échapper à la règle, mais il peut arriver qu'elles l'enfreignent avec fracas. Par exemple, dans cette même scène, le rire des détenues est un rire franc et perçant, provocateur envers les autres détenues, mais également vis-à-vis de l'autorité. Rire à gorge déployée devant une pancarte appelant au silence, c'est clamer que l'on s'affranchit du règlement, d'autant plus quand on a vu les rappels à l'ordre du début du film. De la même manière, tout au long de la conversation, les jeunes femmes, se remettant en question les unes les autres haussent le ton à chaque réplique jusqu'à ce qu'elles s'interrompent à temps quand une autre les prévient de l'arrivée des surveillantes : « Vingt-deux, les v'là ! ». Dans une autre séquence, Renée se glisse, pendant la nuit, jusqu'au lit de Nelly et la fait chanter pour obtenir de l'alcool. Face au refus de celle-ci, elle se met à crier : « Demandez *Paris-soir* ! », malgré le silence complet. Nelly accepte alors pour la faire taire. On observe à nouveau à quel point elle ose crier là où c'est interdit, car elle sait qu'elle ne se fera pas attraper. Et on retrouve un même enjeu d'occupation de l'espace sonore dans *Les Anges du péché*. Thérèse, refusant de parler quand on la découvre pour la première fois, finit enfermée au cachot quelques instants plus tard et se met à crier de toutes ses forces et à tel point que l'on entend ses cris résonner dans toutes les pièces de la prison, aussi fragmentée soit-elle. Elle le formule même face à Anne-Marie : « Partez ! Vous m'empêchez de crier, j'ai envie de crier. » Le directeur l'a dit plus tôt, « quand elle veut crier, elle ne connaît ni le jour, ni la nuit ». Et cela paraît logique, car, comme l'explique Claudie Lesselier, c'est une réponse évidente à l'obligation du silence : « C'est la prise de parole, le cri, l'injure, qui sont l'expression première de la révolte, de l'impossibilité à subir davantage¹⁵⁶. »

Thérèse présente elle aussi des caractéristiques de caïd, dans son défi de l'autorité, mais aussi dans la description qu'en fait Agnès, l'une des prisonnières recueillies par le couvent, à sœur Anne-Marie. Cette dernière cherche à « gagner un jour la plus coupable et la plus endurcie » et Agnès la lui décrit ainsi : « Une autre dont nous-mêmes avons peur. Elle était la plus censée, elle se débattait comme une folle. Elle était la plus jolie, la haine la défigurait. » Et en effet,

155 Claudie Lesselier, doc. cit., p. 337.

156 *Ibid.*, p. 276.

l'interprétation qu'en fait Jany Holt la montre endurcie, les traits secs et crispés, recroquevillée sur elle même. Du moins, jusqu'à son acte de rébellion, ce moment de rupture où pour répondre à une bousculade de la gardienne elle lance un chariot de soupe dans les escaliers. Rupture et sabotage, voilà les réactions qui permettent de signifier de manière spectaculaire ses désaccords avec l'autorité.

On compte dans les films de nombreux exemples d'affronts, tels que la pierre jetée contre le règlement qui ouvre *Prison sans barreaux* et, dans ce même film, le piège tendu à la nouvelle directrice par Renée qui graisse le parquet pour lui faire « s'écraser la gueule par terre », mais qui finit par faire chuter Mme Appel. Dans *La Cage aux rossignols*, on peut relever le piège tendu par Lequerec au père Maxence, manquant de peu de l'éborgner, les différentes farces et chansons moqueuses visant le surveillant Clément Matthieu et surtout l'audacieuse caricature du directeur par Laugier qui, alors qu'on lui a confié la surveillance de la classe, en profite pour gribouiller le tableau (fig. 38). Cela semble plus inconséquent, mais place tout de même



Figure 38 : Tourner en dérision, la caricature de Laugier (*La Cage aux rossignols*)

les garnements de l'orphelinat de Jean Dréville, plus jeunes et moins développés que les autres personnages de notre corpus, dans ce même esprit de révolte, de désordre et de confrontation de la hiérarchie, sans pour autant en faire des délinquants affirmés.

À l'inverse, les enfants du Carrefour sont méfiants envers l'autorité et instruits à la violence des milieux carcéraux et correctionnels. On le comprend lors de la première scène de repas au centre. Alors que l'on compte les couteaux à la fin du repas, trois manquent à l'appel et les éducateurs parviennent à repérer les enfants qui les ont subtilisés et qui les rendent piteusement. On voit au visage honteux de ces enfants qu'ils ne sont pas spécialement endurcis (fig. 39-40), mais qu'il s'agit d'un réflexe défensif dans ce milieu qu'ils associent aux autres institutions carcérales et correctionnelles. Cette scène est inspirée du film soviétique *Le Chemin de la vie* (Nikolai Ekk, 1931) dans lequel ce sont tous les couverts qui sont volés par un enfant, qui finira par les restituer, dégoûté d'avoir dû manger à la main. Mais dans ce film, c'était plus l'habitude du vol chez les enfants qui était moquée que leur volonté de se défendre dans un environnement hostile. Joannon rajoute donc un élément de caractérisation à ses personnages qui ébauche un argument supplémentaire contre la discipline brutale.

Par ailleurs, c'est surtout la figure de Joris (Serge Reggiani) qui incarne le caïd par excellence. Il parvient dès le premier jour à voler une bouteille de vin, il fume la nuit dans les dortoirs, parle argot et pousse ses compagnons à défier l'autorité pour pouvoir s'échapper. Il fréquente aussi le milieu du crime et ose défier l'autorité. C'est d'ailleurs cette force de caractère qui poussera Jean Victor à voir en lui un chef. De plus, tous ces personnages rappellent encore une fois, par leurs capacités à s'affranchir des règles et leur maîtrise de la clandestinité, l'ancrage de nos films au registre du banditisme très en vogue au cours des années 1930. En effet, ils confèrent aux films un caractère sulfureux et spectaculaire qui rend le récit marquant, mais qui est compensé par leur réhabilitation ultérieure.



Figure 39 : Vulnérabilité des voleurs de couteaux 1/2 (*Le Carrefour des enfants perdus*)



Figure 40 : Vulnérabilité des voleurs de couteaux 2/2 (*Le Carrefour des enfants perdus*)

Il est toutefois difficile d'établir pour les personnages que nous venons d'évoquer si leur comportement subversif est dû à leur milieu d'origine ou à la fréquentation des prisons et des maisons de correction. Dans le cas de Nelly dans *Prison sans barreaux*, par contre, il apparaît clairement qu'elle est une fille issue d'un « milieu banal » aux dires de la surveillante Mlle Pauline, mais que le « drôle de langage » qu'elle emploie, « c'est ici [dans la maison de redressement] qu'elle l'a appris ». On la découvre alors comme un animal sauvage, pris au piège. Encadrée par les gendarmes après son évasion, se débattant et criant, elle a le visage crasseux et les cheveux en pagaille (fig. 41). Sans connaître Yvonne, elle se permet de s'en prendre à elle directement : « Dès que je tourne le dos, on en profite toujours pour faire des innovations. La dernière fois, on avait changé les assiettes, mais on mangeait toujours de la merde. Cette fois-ci, c'est la directrice qu'on change. » Cela rappelle une grande critique faite aux maisons de correction, celle de favoriser l'éducation au crime en permettant à de jeunes enfants d'en côtoyer d'autres, plus âgés et plus engagés dans le vice¹⁵⁷. L'interprétation du

¹⁵⁷ Jean Bancal, *op. cit.*, p. 24-25.

personnage par Corinne Luchaire est d'autant plus intéressante que l'on apprend dans la communication autour du film qu'elle a visité une maison de correction pour préparer son rôle, alors que c'était défendu¹⁵⁸, ainsi l'argot employé, bien qu'écrit à l'avance par le scénario, et son personnage revêche et subversif tendent à créer autour du personnage un effet de réel et à mettre en avant la dimension documentaire de ce film.



Figure 414 : Visage sale, cheveux en bataille et regard défiant (*Prison sans barreaux*)

Plus loin, Nelly explique les raisons de son évasion « Je me suis évadée pour protester contre l'injustice, et puis aussi parce que j'en ai assez de ne pas pouvoir rire, de ne marcher qu'au pas, de manger comme une chienne, de ne pouvoir ni parler, ni lire, ni chanter. Pour un peu on vous empêcherait de respirer. », puis explique que, lors de son évasion, elle travaillait aux champs. Face à la morale défendue avec rigueur par Mme Appel, un nouvel ensemble de valeurs se dessine déjà et les détenues sont capables de les revendiquer. Cela répond à une autre scène dans laquelle les pensionnaires, alignées dans le couloir pour attendre leur tour de doléances face à Yvonne, échangent sur ce qui les révolte dans l'institution et ce dont elles rêveraient. Au fur et à mesure, la caméra les suit dans leurs prises de paroles successives, laissant apparaître les visages les uns à la suite des autres (fig. 42). La revendication individuelle, que le régime disciplinaire ne peut jamais faire taire totalement, est donc mise en avant par la mise en scène à la fois comme un facteur d'unité, mais également comme une manière de regagner son identité dans le groupe. Même le personnage de Renée finit par prendre la défense de Nelly à la fin du film, osant dénoncer le mauvais comportement du docteur qui l'a séduite. Ainsi elle prouve qu'aussi revêche qu'elle soit, elle conserve certaines valeurs de justice et est capable de les prôner, à l'instar de Régine et Thérèse, et c'est loin d'être anodin, car on comprend par là qu'avant l'intervention des réformes, les détenus disposent d'ores et déjà d'un sens moral qui

158 Muriel Minguet, « Une heure avec Corinne Luchaire », *Pour vous*, n° 474, 15 décembre 1937, p. 10. Consulté en ligne le 5 juillet 2022. URL : <https://bib-num.cinemathequetoulouse.fr/viewer/1215/>

est contraint et mis à mal par des institutions qui refusent d’y donner crédit. Il suffira donc aux réformateurs d’écouter et d’encourager le développement de ce désir de morale et de liberté.



Figure 42 : De gauche à droite et de haut en bas, progression de visage en visage (*Prison sans barreaux*)

Enfin, une dernière réponse évidente à la situation d’enfermement est d’essayer de s’y soustraire totalement. En s’inscrivant par là dans le registre plus général des films de prison, il est souvent question de tentatives d’évasion plus ou moins fructueuses. Ainsi, Lequerec confie à Clément Mathieu que des enfants s’échappent tous les jours, et on voit effectivement comment



Figure 43 : Rêves d’extérieur et surimpression (*La Cage aux rossignols*)

les enfants rêvent de l’extérieur à la fin de *La Cage aux rossignols* avec une suite d’images d’arbres en fleur s’enchaînant en fondu enchaîné et superposés sur des visages d’enfants moroses (fig. 43). On a également évoqué les tentatives d’évasion de Thérèse, de Joris ou encore celle de Nelly qui témoignent de cet appel constant de l’extérieur. Cependant, on ne voit jamais, à l’image, les détenus

évadés, si ce n'est lorsqu'ils sont ramenés par les gendarmes. L'extérieur, même lorsqu'il est atteint, ne peut donc pas se concrétiser et demeure hors champ, car leur liberté finit toujours par prendre fin. Ce n'est que plus tard, sortant sous caution d'une nouvelle autorité bienveillante que l'on pourra les découvrir hors des murs. On peut même considérer la tentative de suicide de Régine comme une forme d'évasion plus extrême encore. Car il n'y a pas d'autre espoir d'évasion dans *Prisons de femmes*, comme l'indique le dernier plan du film dans lequel Régine crie et se débat avant d'être enfermée à nouveau. Elle subit son sort tout au long du film pour se retrouver finalement enfermée à perpétuité et c'est ainsi que Carco nous signifie la fatalité qui pèse sur certaines femmes qui ne sortiront jamais vraiment de la prison.

En conclusion, les personnages détenus se caractérisent justement par rapport à leur détention et toujours en réaction aux contraintes imposées par leurs milieux d'enfermements. De la maladie aux différentes formes de résistance et d'affirmation de soi et de nouvelles valeurs, le corps et la voix sont les vecteurs de ces réponses à la brutalité. Ces personnages représentent les sujets de la réforme et, en même temps, ils sont, en quelques sortes, des obstacles à celle-ci, car la figure du jeune délinquant porte en elle l'intégration de la brutalité, mais aussi un désir d'autre chose qui permettra l'action réhabilitatrice.

Chapitre 6 : Réponses collectives : camaraderie, mouvement de foule et révolte

L'hétérogénéité de comportements et de caractères dont font preuve les détenus face à leur condition se traduit également dans leurs interactions et dans les représentations de groupes. Cette fois, on retrouve peu de récurrences d'un objet à l'autre et les films de prisons de femmes, *Les Anges du péché* et *Prison de femmes*, seront moins évoqués. Dans ces deux films, les individus sont plus cloisonnés, au sens propre comme au figuré, et les jeunes femmes, quand elles ne sont pas surveillées, sont placées en cellules. Cela n'empêche pas totalement les interactions, mais cantonne les représentations de groupes à l'ordre disciplinaire. En revanche, le reste du corpus présente différents comportements de groupe et, par conséquent, une diversité des regards sur la communauté des pensionnaires. On constate des formations aussi bien chaotiques – lors de confrontations entre détenus – qu'organisées, comme dans les scènes de chahut ou de révolte. À l'inverse, des relations de camaraderie et d'intimité peuvent se mettre en place, et ce jusqu'à poser la question également controversée de l'amour et de la sexualité.

6. 1. Les animosités entre pensionnaires : violence et désordre

Les empoignades sont la forme la plus évidente que peuvent prendre les conflits entre pensionnaires, comme celui de *Prison sans barreaux* que nous avons vu dans le chapitre précédent, quand ils dégènèrent. En effet, la scène qui suit la confrontation entre Renée, Alice



Figure 44 : Explosion de violence, résultat de la brutalité disciplinaire (*Prison sans barreaux*)

et Louise est celle du travail au charbon lors de laquelle la joute se poursuit et où elles en viennent aux mains. Nelly s'interpose pour défendre Louise : « Laissez là ! Trois contre une, vous devriez avoir honte. » Alors, toutes les autres détenues se joignent à la mêlée très compacte qui se forme dans la cour (fig. 44). Toutes s'accrochent, se poussent et se frappent. Les vêtements noirs uniformisent le groupe dont ne ressortent que les mains et les visages et de larges mouvements de va-et-vient passent de corps en

corps de manière désordonnée. Alors que l'empoignade commence en plan américain, un travelling arrière ramène vite à une échelle de plan moyenne, à distance du groupe que l'on

observe de l'extérieur. Cette séquence, qui prend place au milieu du film, est mise en perspective avec deux autres scènes de groupe : la première, celle de la promenade circulaire dans la cour et une autre dans laquelle on voit les jeunes femmes travailler au champ en chantant. Elle n'est donc pas laissée au hasard, car elle marque le point d'orgue du modèle disciplinaire et de son dysfonctionnement. Elle se poursuit dans la violence des surveillantes qui traînent Nelly par terre et la confrontation directe d'Yvonne et Mme Appel et qui va entraîner un véritable renouveau dans l'institution. La violence physique et doublée par des interjections très crues, parfois difficiles à distinguer et dont la plupart viennent de Renée : envers Louise – « Ferme là ou je te casse la gueule. » et envers Nelly – « La pucelle donne des ordres ! [Va danser un peu¹⁵⁹] avec ta virginité, quand je pense qu'elle veut nous faire croire que son beau-père voulait la violer ! »

Cela témoigne de la discorde à laquelle peut pousser la promiscuité et la dureté de la vie dans l'institution. Ce n'est pas la première fois que Nelly est sujette à moqueries, mais elles prennent ici une tournure tout à fait particulière, d'autant plus quand on se souvient qu'il s'agit ici de jeunes femmes mineures. Henri Jeanson, le dialoguiste, avait déjà écrit, à l'époque, des films usant d'un registre de langue populaire, tels que *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937), et on a déjà évoqué le commentaire de *La Croix* sur cet argot « cruel et cynique¹⁶⁰ ». Mais ces termes paraissent particulièrement frappants même s'ils sont difficiles à distinguer dans le feu de l'action dès la première écoute. Nous n'avons pourtant trouvé aucune mention d'une possible censure qu'aurait subie ce film, mis à part un indice vague dans un exemplaire de *Pour vous*. Un article y aborde la question de la censure des films au cours de leur exploitation. Le film n'est pas mentionné dans ce texte, mais un photogramme de cette scène l'illustre avec la légende suivante : « Une scène de *Prison sans barreaux*, de Léonide Moguy. Mais vous n'avez pas vu cette image coupée avant la présentation du film¹⁶¹. » Cependant, la séquence occupe une place centrale dans la continuité du récit et elle figure dans les copies à notre disposition. Aurait-elle donc été supprimée par certains exploitants ou à l'échelle nationale ? Et, le cas échéant, dans quelle mesure ? La séquence qui suit avec la violence des gardiennes et la dénonciation de la mortalité dissimulée ont-elles disparu également ? Nous n'avons pu répondre explicitement à

159 Le début de la phrase est particulièrement difficile à interpréter, mais la fin demeure explicite.

160 Fauteuil 22 [pseudonyme de l'auteur], « Dans un fauteuil : *Prisons sans barreaux – Hercule – Légion d'honneur* », *La Croix*, 27-28 mars 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 13, voir p. 60 et 90.

161 Tamara Loundine, « Films mutilés... Coups de ciseaux dans la pellicule... », *Pour vous*, n° 504, 13 juillet 1938, p. 12. Consulté en ligne le 5 juillet 2022. URL : bib-num.cinemathequetoulouse.fr/idviewer/1240/12

ces questions avec les ressources dont nous disposons, mais cela ne réduit pas l'importance de cette scène en tant que démonstration du type de société que produit la discipline.

Dans *Le Carrefour des enfants perdus* et *La Cage aux rossignols*, ont lieu d'autres scènes de bagarre, mais pour d'autres raisons. Dans le premier cas, Joris veut empêcher ses camarades de



Figure 45 : Résurgence du motif violent (*La Cage au rossignol*)

quitter le Carrefour pour rejoindre les bandits de Marcel et, dans le second, les enfants s'en prennent à Laugier qui, jaloux de voir le surveillant Clément Matthieu avec sa tante, lui a jeté de l'encre au visage. Pourtant ces deux scènes offrent à leur manière un aperçu de l'habitude qu'ont ces enfants et ces adolescents de recourir à la violence, y compris avec une bonne intention. On retrouve, avec l'attroupement désordonné de *La Cage aux rossignols* (fig. 45), la même fonction de point de

passage formel, transition entre l'organisation stricte des élèves dans la cour et la nouvelle organisation en chorale. Cependant, la violence est plus de l'ordre de la chamaillerie, contrairement à la scène du *Carrefour des enfants perdus*. Celle-ci est plus longue et présente un véritable enjeu dans le chemin que Joris parcourt pour devenir un chef. Ses camarades et lui



Figure 46 : Proximité de l'action, mise en valeur du mouvement dans la violence (*Le Carrefour des enfants perdus*)

commencent par se faire face et se confronter, puis finissent par se battre longuement, mais sans s'invectiver, car la scène se passe dans le dortoir de nuit. D'autres pensionnaires observent l'empoignade sans intervenir. Cette fois, on est plus proche de l'action, filmée en grande partie en plans rapprochés. La mise en scène se focalise sur Joris, seul contre huit, le montage est bien plus fragmenté et donne un autre aperçu du désordre qui peut advenir en l'absence des surveillants. Esthétiquement, les grands gestes suivis par les mouvements de caméra,

la confrontation des corps et les grimaces d'efforts et de douleurs témoignent de ce qui se joue et de la prouesse de Joris qui finit quand même par perdre (fig. 46). Mais on verra par la suite que, cette fois, la violence n'est pas perçue comme un mal, mais comme une manière de s'affirmer et de gagner le respect de ses hommes.

6. 2. Confronter le pouvoir : pagaille et émeute

Il arrive parfois que ce désordre se structure et qu'un mouvement plus organisé naisse et entre en confrontation avec les figures d'autorité. Ainsi, quand Clément Mathieu entre dans la salle de classe pour la première fois, chaque enfant rejoint sa place et attend en silence. Un plan en panoramique montre la classe sage et attentive. Puis le surveillant étonné s'avance et découvre une pipe dans la bouche du squelette d'anatomie. Alors une clameur s'élève, tous les enfants se mettent en mouvement et lancent des boulettes de papier (fig. 47). Le cadre est saturé, fourmille de l'activité des enfants et un brouhaha fracassant occupe l'espace, noyant les appels au calme du surveillant. Enfin, le bazar est interrompu brusquement par l'entrée du directeur qui ramène instantanément le calme, ce qui illustre encore une fois la confrontation formelle de ce que l'on impose aux enfants et de ce qu'ils proposent de leur propre chef. Cela montre aussi l'impunité dont ils peuvent bénéficier tant qu'ils demeurent au sein du groupe, comme on l'a déjà évoqué¹⁶², et qui leur permet, pour une fois, de prendre le dessus sur le personnel.

Mais à ce chaos bon enfant répondent, dans les autres films du corpus, des scènes de révolte plus virulentes qui servent pourtant un propos analogue et sont apparentées



Figure 47 : Esthétique du désordre, le chahut des orphelins (*La Cage aux rossignols*)

formellement à celle-ci. Vers la fin de *Prison sans barreaux*, Renée et Alice boivent de l'alcool médical subtilisé à l'infirmerie. Renée déclenche alors l'alarme incendie et provoque un vent de panique dans le dortoir. Les pensionnaires se réveillent en sursaut et se mettent à courir dans tous les sens dans la demi-pénombre au son d'une grande musique orchestrale. Elles se répandent ensuite dans la cour, pendant que d'autres essayent de raisonner Renée qui se débat. Mme Appel entre dans le dortoir et la jeune femme lui dit ses quatre vérités :

« Te voilà enfin, toi. Y a deux ans que je t'attendais pour te dire ce que j'ai sur le cœur. Au nom de toutes mes camarades, mère Appel, je vous emmerde ! Je vous emmerde à pied, à cheval et en

162 Voir Chapitre 4, p. 80-81.

voiture ! Merde, merde et re-merde. Et si parce que j'ai dit merde, je dois rester encore cinq ans, tant pis... Merde, vieille chouette ! »

La façon dont Renée s'affranchit des règles et déclare sa révolte n'est pas sans rappeler la fameuse réplique de *Zéro de conduite* de Jean Vigo : « Monsieur le professeur, je vous dis merde ! » qui, entre autres, avait valu au film d'être censuré, cinq ans plus tôt en 1933. Certes, le contexte du film n'est pas tout à fait le même, car Moguy valorise l'État alors que Vigo le dénonçait. Mais cela donne tout de même un indice quant à l'évolution des mentalités et notamment du regard qui est porté sur la jeunesse à la fin des années 1930.

Cette séquence de chaos n'est, d'ailleurs, pas la première dans la filmographie de Moguy. En effet, dans son film précédent, *Le Mioche* (1936) les jeunes filles d'un pensionnat décidaient, après le renvoi d'un des professeurs, de dresser des barricades dans leur dortoir. On les voyait alors courir dans les couloirs, piller les cuisines et ridiculiser les personnels avec cette même dynamique de foule. Mais le film était bien plus comique et léger, alors que, dans *Prison sans barreaux*, cette séquence marque un véritable moment de tension et le potentiel échec de la réforme d'Yvonne.

Enfin, *Le Carrefour des enfants perdus* met aussi en scène une révolte remarquable. Alors que le centre vient de s'installer à Auteuil, Joris décide de préparer son évasion avec des camarades et organise pour cela une



Figure 48 : Saccage des cuisines, occupation de tout l'espace par le mouvement (*Le Carrefour des enfants perdus*)

diversion en avançant différents prétextes auprès des autres enfants. Ils mettent donc tout sens dessus dessous dans le centre et s'en prennent aux cuisines (fig. 48), aux ateliers (fig. 49), aux bureaux, aux installations sportives, renversent les voitures dans la cour. Cette scène a déjà été étudiée par Gabrielle Houbre dans un article qui complète très bien notre étude. Elle y lit, à la fois, un rejet de la bureaucratie, lorsque les enfants déchirent leurs dossiers¹⁶³, et une prémonition de la

163 Gabrielle Houbre, « Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy : l'exemple du *Carrefour des enfants perdus* de Léo Joannon », art. cit., p. 173.

fin du film, lorsque Joris prendra la place du chef Jean Victor¹⁶⁴. Elle rappelle aussi le lien que fait cette scène avec les scandales de presse qui ont eu lieu au cours des années 1930, tels que la fuite de quinze adolescents de Mettray en 1933, la révolte de Belle-Île-en-Mer en 1934¹⁶⁵ ou encore la fuite des jeunes filles de la maison de redressement de Boulogne-Billancourt en 1936¹⁶⁶.

Pour la question qui nous occupe, à savoir celle des représentations des régimes de vie en commun, on voit qu'effectivement Joris occupe une place de meneur dans la révolte, même s'il fait erreur, car il est mieux au Carrefour qu'ailleurs, comme le lui démontrera Jean Victor. Mais, comme pour le meurtre de Rougier, on observe comment cette œuvre de destruction échappe à son instigateur. En effet, à mesure que la révolte prend de l'ampleur, le mouvement de foule en vient à dépasser les simples individus. On le voit par exemple dans un plan où, dans la cour, deux courants s'entrechoquent et hésitent sur la direction à prendre (fig. 50), ou encore quand un portique de gymnastique est jeté à terre et assomme un jeune homme, laissé pour mort par ses camarades. On retrouve à nouveau des

règles de mise en scène du même ordre : saturation du cadre, mouvements chaotiques, occupation de la profondeur de champ, indifférenciation des individus, effet de foule... Le



Figure 49 : La menuiserie, saturation du cadre par les copeaux jetés, mouvement, vitesse et spontanéité (*Le Carrefour des enfants perdus*)



Figure 50 : L'indécision de la foule empêche la cohésion du groupe (*Le Carrefour des enfants perdus*)

164 *Ibid.*, p. 175.

165 *Ibid.*, p. 161.

166 *Ibid.*, p. 162.

groupe révolté et échappant à toute direction se caractérise justement par son infirmité. Cette scène spectaculaire est particulièrement remarquée par la presse. Par exemple, *Vrai* parle de « mouvement précipité¹⁶⁷ », de « révolte aveugle¹⁶⁸ » et on peut lire dans *La Gerbe* les mots suivants :

« Serge Reggiani a réussi en incarnant Jorisse [sic] une création à la Cagney, de classe internationale. On n'oubliera pas facilement ce tempérament. Les copains sont par lui rassemblés comme la limaille de fer par l'aimant : il nous fait comprendre l'expression : l'art de la révolte. Le mouvement de cette insurrection est admirable. Nous assistons à un sauvage déchaînement, mais là aussi sans attitudes, sans fioritures de figuration, bref la violence dans sa vérité. Il n'y a que le cinéma qui peut nous montrer cela¹⁶⁹. »

Et plus loin, à propos de la foule : « La spontanéité de tous ces mouvements est absolue¹⁷⁰. » Les critiques soulignent donc l'importance du mouvement dans cette scène et l'effet de réel que cela induit. Paradoxalement, aussi violente soit-elle, elle participe aussi de l'attraction que peut présenter le film et montre aussi l'élan vital qui émane de cette jeunesse et qui ne demande qu'à être canalisé.

En faisant référence à James Cagney, acteur américain connu pour ses rôles de caïd dans *Ennemis publics* ou *Les Anges aux figures sales*, l'auteur rend compte de la manière dont les productions étrangères influençaient la réception des films français. Un autre exemple notable de ce phénomène est la parenté du *Carrefour des enfants perdus* et de *Prison sans barreaux* avec *Le Chemin de la vie* de Nikolai Ekk. Ce film soviétique de 1931 a été une source d'inspiration flagrante pour ces deux films qui lui empruntent de nombreuses séquences en les restituant parfois quasiment telles quelles. Il fait le récit d'un homme qui décide de réunir des enfants orphelins pour les amener à travailler de leur plein gré dans un centre spécialisé où ils seront formés. Mais, à un moment donné, leur usine se retrouve isolée et la production est interrompue par manque de matériaux. Le responsable se rend à Moscou pour y trouver une solution. Après cinq jours, les enfants désespérés par l'ennui décident de tout détruire et une révolte éclate, visant d'abord les ateliers. Un des garçons s'oppose au reste du groupe en leur disant de ne pas détruire leur outil de travail, rappelant la phrase du moniteur du Carrefour :

167 Agnès Gravelines, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *Vrai*, juillet 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 53.

168 *Id.*

169 Georges Blond, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *La Gerbe*, 4 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *ibid.*

170 *Id.*

« Touchez pas aux machines ! Nous aussi dans le temps on a rouspété quand on n'était pas contents, mais, même dans les grèves, on n'a jamais touché aux machines. » Mais son intervention ne suffit pas à arrêter la foule aveuglée. On remarque aussi que, dans *Le Chemin de la vie*, certains plans sont accélérés pour accentuer le mouvement de foule, motif qui peut également rappeler le cinéma d'Eisenstein. En accord avec leur source d'inspiration, nos réalisateurs partagent donc la même volonté formelle d'illustrer le désordre par les déplacements d'une foule inconsciente des conséquences de son action.

Enfin, on voit bien comment Joris occupe déjà une position de chef qui sait comment trouver les mots et les arguments qui mettent en mouvement ses hommes, il n'y a donc plus, à ce niveau, la même horizontalité que dans les autres films du corpus. Une véritable hiérarchie alternative à celle que propose l'institution se met en place. Il devait en être autant dans *La Cage aux rossignols* si l'on en croit le synopsis d'une version antérieure du récit où on pouvait lire : « Brimades, chahuts sont dirigés activement par le plus retors de la bande, Roger¹⁷¹. » Ce personnage qui deviendra par la suite Laugier devait donc occuper une place toute particulière vis-à-vis du reste du groupe, mais, dans le film, l'acte le plus subversif qu'il opère est sa caricature du directeur. On s'est donc éloigné de cette volonté première pour adoucir encore une fois les personnages de l'orphelinat, ce qui fait que ce film diffère un peu plus de ses prédécesseurs.

6. 3. Solidarité et amour : prendre soin

Pendant positif à cette violence et cette rivalité dans l'auto-organisation des pensionnaires et détenues, il arrive que des liens d'affection se nouent pour traverser ensemble l'épreuve que représente l'enfermement. Ces interactions positives peuvent aller de la fraternité et la camaraderie à l'un des points les plus sulfureuses des institutions correctionnelles et carcérales, à savoir celle de l'homosexualité. Bien entendu, ces relations en appellent aussi à un traitement cinématographique particulier que nous allons maintenant analyser. Nous ne reviendrons pas sur la scène de doléances de *Prison sans barreaux* analysée dans le chapitre précédent¹⁷², mais elle constitue déjà une forme de cohésion des détenues qui s'expriment à tour de rôle et s'écoutent les unes les autres.

171 [Synopsis non nommé], Cinémathèque française, Collection Jaune, Archive CJ228-B30, p. 4.

172 Voir Chapitre 5, p. 95-96.

Mettons à part la relation de Joris et son frère, la Puce. Elle ne correspond pas tout à fait à ce que nous désignons ici, mais mérite d'être évoquée en ce qu'elle révèle le bon fond du personnage de Joris et justifie ses scrupules à nuire à Jean Victor qui a recueilli son petit frère. Lui qui se veut au début du film aussi dur et insensible a les larmes aux yeux quand la Puce lui saute au cou lors de leurs retrouvailles, puis se montre très affectueux envers lui. Plus tard, quand Marcel propose à Joris de le rejoindre avec des camarades, la Puce refuse de le suivre et insiste pour rester. Joris, d'abord jovial, finit par lui asséner une gifle. Jean Victor qui assiste à la scène en cachette intervient et finit par convaincre Joris de ne plus le trahir. La gifle a donc un rôle important dans la réhabilitation, car en voyant sa violence se retourner vers son petit frère qu'il souhaite pourtant protéger, il réalise qu'il s'engage sur le mauvais chemin et finit par se rattraper à nouveau par amour.

Mis à part celle-ci, deux relations affectives se démarquent particulièrement au sein de notre corpus : celle de Juliette et Régine dans *Prisons de femmes* et celle de Renée et Alice dans *Prison sans barreaux*. Pour les premières, c'est sur la scène de leur rencontre que va reposer principalement notre analyse. Elle a lieu lors de la première nuit de Juliette à la prison. Elle est d'abord emmenée dans sa cellule, puis les surveillantes sortent du couloir et la jeune femme se met à sangloter dans son lit. Cela attire l'attention de Régine dans la cellule voisine. Celle-ci se lève et retire une planche de la cloison de bois qui les sépare et interpelle Juliette en chuchotant



Figure 51 : Intimité et clandestinité de l'amitié (*Prisons de femmes*)

très bas pour la consoler. Régine, qui affirme avoir « toujours vécu à la dure » agit comme un mentor envers Juliette. Elle sait comment faire communiquer les cellules et interrompt leur conversation lorsque la prévôte passe dans le couloir. C'est donc elle qui crée les conditions de clandestinité qui permettent à la relation d'exister, car le reste du temps, on l'a vu, tout est fait pour empêcher que les détenues ne communiquent entre elles. Cette scène se démarque avant tout par la

dimension intime qu'elle porte. Majoritairement filmée en champ-contrechamp, les portraits des deux jeunes femmes, déjà fort proches l'une de l'autre, sont en plans très serrés, accentués par le sur-cadrage des planches de la cloison (fig. 51). Ce dispositif est complété par l'obscurité et le silence qui englobe la scène, d'autant plus que le volume des murmures demeure très bas, à tel point qu'il est parfois difficile d'en distinguer le sens. Cela crée un effet de préciosité et de

fragilité qui entre en opposition avec l'effet de groupe et l'anonymisation auxquels donnent lieu les autres séquences de prison du film.

En effet, la relation d'entraide qu'établit Régine, en proposant à Juliette d'être copines et en lui offrant un morceau de chocolat, rappelle un passage de la thèse de Claudie Lesselier :

« Les rapports que les femmes nouent entre elles en prison ne peuvent qu'être profondément marqués par la répression quotidienne et la rupture quasi totale avec le monde extérieur, enfermant chacune dans son isolement et sa détresse, tout en lui imposant (le plus souvent) une vie "collective". [Ce monde] peut aussi être le lieu d'une vivante, d'une profonde solidarité.

D'abord les détenues expriment leur désir vital de communication et tentent sans cesse malgré les punitions répétées, de rompre la solitude angoissante, de briser les multiples interdits, le silence imposé : paroles furtives dans l'atelier, au dortoir, "biftons" soigneusement dissimulés et passant de mains en mains, [...] cadeaux, échanges, petits services, qui dans ce dénuement où toute entraide, nommée trafic, est prohibée, prennent tant de poids et apportent un tel réconfort¹⁷³. »

Jeanne Humbert raconte aussi comment elle avait noué une telle relation dans la prison de Saint-Lazare¹⁷⁴ et cette scène participe elle aussi au caractère documentaire du film.

Mais, un spectateur qui aurait lu auparavant le roman de Carco pourrait en avoir une autre lecture. En effet, il y est souvent question des relations amoureuses qui peuvent se former dans les prisons et qui, à l'en croire, seraient omniprésentes. Il explique, par exemple, quand il visite justement Saint-Lazare, que « toutes n'y étaient pas préparées, mais la présence d'une fille qui pleure et n'est pas encore faite au rude contact de la cellule agit sur ses compagnes, les incite à la consoler. Du cœur aux lèvres a dit le poète... N'insistons pas¹⁷⁵. » On reconnaît là une situation très proche de celle du film, bien que ce témoignage soit à prendre avec précaution, comme nous y invite Lesselier en rappelant que le roman est une description romancée « et largement orientée par les vues personnelles de l'auteur, qui se situe dans la tendance à surestimer le lesbianisme, les problèmes de sexualité, afin de satisfaire chez les lecteurs un certain goût du "sensationnel"¹⁷⁶ ». Elle fait également remarquer que les affiches qui ont servi à la distribution du film jouent sur ces ambiguïtés, mais fait erreur en disant que le film accentue l'« obscénité » et le « vice » dépeints dans le roman. Car, mise à part la relation que Régine entretient avec le milieu, la proximité physique des jeunes femmes et le fait que Régine dise qu'elle voudrait embrasser Juliette pour la consoler, leur relation reste amicale tout au long du

173 Claudie Lesselier, « Les femmes et la prison », doc. cit., p. 332.

174 Jeanne Humbert, *op. cit.*, p. 85-86.

175 Francis Carco, *Prisons de femmes*, *op. cit.*, p. 15.

176 Claudie Lesselier, , doc. cit., p. 346, note 1.

film et cette piste est en partie désamorçée par le fait que Régine en vient rapidement à mentionner son « homme » dont elle est manifestement amoureuse.

D'une manière générale, l'homosexualité et le lesbianisme occupent une place très importante dans l'imaginaire qui entoure la prison et la délinquance depuis le XIX^e siècle, même s'il est « difficile de démêler la part de réalité et celle des mythes et des phantasmes¹⁷⁷ ». Perçues comme sujettes à une inversion et une « masculinisation de la femme¹⁷⁸ », les lesbiennes étaient vues par certains comme un danger « non seulement pour les autres, qu'elles corrompent, pour la société qu'elles minent peu à peu par le développement du célibat et le refus de la maternité, mais aussi pour elles-mêmes¹⁷⁹ » d'autant plus que « lesbianisme et délinquance occupent les mêmes espaces de la ville et de la nuit¹⁸⁰ ». La prison était donc mise en cause en ce qu'elle favorisait cette « corruption » et on pourrait voir dans l'affection en apparence naïve de Régine envers Juliette, les signes d'une telle relation. Mais Lesselier nous rappelle aussi que ces points de vue sont bien souvent masculins et que des lettres de détenues laissent entrevoir que ces relations peuvent émaner d'une haine des hommes¹⁸¹ ou encore la simple nécessité d'encouragement et de réconfort dans ce monde hostile¹⁸².

La relation qu'entretiennent Renée et Alice dans *Prison sans barreaux* fait, quant à elle, beaucoup moins de doutes, bien qu'elle ne soit pas mise en avant, car ces personnages demeurent tout de même secondaires. Nous ne reviendrons pas sur la manière dont Renée prend constamment la défense d'Alice et dont elle fait du chantage à Nelly pour obtenir les cigarettes et l'alcool que celle-ci désire. Mais on les voit aussi parler pendant la nuit, dans le dortoir. Les jeunes filles parlent de leurs amants et se les décrivent les unes aux autres, de leur côté Renée et Alice racontent leur relation avec un fleuriste et un officier de marine :

Alice : « Alors, il m'a embrassée sur la bouche. Je l'ai mordu et même qu'il a saigné. »

Renée : « Et il ne t'a pas corrigée ? »

Alice : « Mais non ! »

Renée : « Oh oui ! Il t'aimait pas... »

Alice : « Et toi tu m'aimes ? »

Renée : « Mords-moi, tu verras. »

177 *Ibid.*, p. 341.

178 *Ibid.*, p. 166.

179 *Ibid.*, p. 168.

180 *Id.*

181 *Ibid.*, p. 346.

182 *Ibid.*, p. 345.

Puis les autres parlent du docteur de l'établissement :

Alice : « Dis donc, Renée ? »

Renée : « Quoi ? »

Alice : « Le docteur... »

Renée : « Eh ben ? »

Alice : « T'aimes sa bouche ? »

Renée : « Justement j'y pensais. [*Alice lui met une gifle.*] Oh, je te demande pardon. »

La nuit offre ici aussi un cadre intime qui permet le développement des relations aussi bien amicales qu'amoureuses, mais la relation des deux jeunes femmes se traduit aussi par des gestes de tendresse et des regards doux disséminés tout au long du récit (fig. 52). C'est d'ailleurs en jouant sur un même registre d'intimité que Renée viendra par la suite faire chanter Nelly, qu'elle a vu embrasser le docteur, et ce jusqu'à venir se coucher à côté d'elle dans son lit, démontrant une fois de plus son caractère audacieux et sulfureux. Comme Régine, Renée montre sans cesse qu'elle maîtrise les codes et les combines tant pour mener les autres en bateau que pour leur rendre service.



Figure 52 : Tendresse de Renée et Alice (au centre) (*Prison sans barreaux*)

Cette relation est, selon Éric Antoine Lebon, adaptée « avec une audace atténuée par rapport à la pièce [de théâtre allemande, *Prison sans barreaux* de Gina Kaus], les liens

saphiques unissant certaines pensionnaires (les personnages incarnés par Ginette Leclerc et Giselle Prévile)¹⁸³ » et *Le Figaro*, seul journal qui semble relever cette relation particulière, en a une vision assez paradoxale :

« M. Léonide Moguy a su adroitement éviter ici l'équivoque de *Jeunes filles en uniforme* : il n'a rien mêlé de louche à l'intérêt que porte une directrice belle et jeune à la petite détenue tendre, sensible et révoltée. Entre elles deux, c'est un échange limpide de pitié et de gratitude ; peu nous importe si, en marge, dans l'ombre du dortoir, s'ébauchent des amitiés particulières sur lesquelles le réalisateur eut le bon goût de ne pas insister¹⁸⁴. »

183 Éric Antoine Lebon, *Léonide Moguy, op. cit.*, p. 90-91.

184 Jean Laury, « Les films nouveaux au Max Linder : *Prison sans barreaux* », *Le Figaro*, 1^{er} mars 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 8.

Il est vraisemblable en effet que *Jeunes filles en uniforme*, film allemand réalisé par Leontine Sagan en 1931 et qui raconte comment une adolescente est envoyée dans un internat pour jeunes filles de la haute société où elle tombe amoureuse de sa professeure, soit une inspiration au film de Moguy. La relation de Renée et Régine se trouve donc à mi-chemin entre la vision du lesbianisme portée par deux féministes allemandes et un imaginaire sulfureux entourant l'homosexualité des milieux carcéraux. Cela peut expliquer qu'elle se traduise par des indices insérés çà et là dans le film, mais qu'elle ne devienne jamais un véritable sujet au sein de celui-ci.

Enfin, il est moins question d'homosexualité masculine dans notre corpus, mais il y en a des signes discrets dans une ligne de dialogue du *Carrefour des enfants perdus* quand, lors de la première scène du film, Marcel et Jean Victor se retrouvent alors qu'ils ne se sont pas vus depuis qu'ils ont quitté la colonie agricole de Belle-Île-en-Mer. Ils se remémorent des souvenirs et Marcel saisit la veste de Jean Victor, le regarde dans les yeux et lui dit :

Marcel : « Moi aussi, ça marchait bien, tu sais, j'avais déjà trois femmes. »

Jean Victor, à Ferrand : « Tu vois, il est pas encore sorti de Belle-Île, lui. »

Marcel : « Hein ? »

Jean Victor : « Non, rien, continue. »

On comprend mieux cette phrase quand on la rapporte au témoignage d'un enfant de la colonie de Saint-Hilaire où il est placé à l'âge de 13 ans, en 1923, pour en ressortir à 21 ans, en 1930 :

« Ici, un homme se situe et se fait respecter en fonction de ses vices, et il est classé selon son attitude. Car, ou vous êtes homme, ou vous êtes la créature du plus fort. Les règlements sévères n'y font rien. La promiscuité le veut. Il y a des enfants timides et des enfants précoces. Il y a ceux qui, malgré tout et envers tout, cherchent un protecteur en échange d'un sacrifice. La surveillance a beau être sévère, bien des choses échappent au gardien qui a vingt enfants sous sa coupe. Ceux-ci sont malins et, rarement, un couple se fait prendre, et pourtant cela existe et même plus que je n'ose le dire. Je fus classé comme un homme et j'ai soutenu cet honneur¹⁸⁵. »

Les maisons de correction connaissent évidemment les mêmes critiques que les prisons de femmes concernant la contamination morale des pensionnaires les uns par les autres, comme s'en inquiète Jean Bancal en 1941, « en particulier dans le domaine de l'homosexualité¹⁸⁶ ». Aussi, cette ambiguïté qui entoure le personnage de Marcel contribue à sa construction de figure

185 R. Solente, *L'Enfance délinquante. Vie vécue et documentation*, Les Presses Montrichardaises, Montrichard, 1947, cité dans Henri Gaillac, *Les Maisons de correction*, op. cit., p. 272.

186 Jean Bancal, *Essai sur le redressement de l'enfance coupable*, op. cit., p. 49.

d'antagoniste. Là encore, l'homosexualité est associée aux mauvais instincts et à la délinquance. Sans surprise, le thème ne revient pas explicitement au cours du film et chez les pensionnaires du Carrefour, il ne sert donc ici qu'à définir le personnage de Marcel et apporter discrètement un argument supplémentaire à la critique de l'ancien modèle.

IV. La réforme : une éducation nouvelle pour une société transformée

Au fil des ans, une narration s'est mise en place à propos de l'évolution de la justice des mineurs qui avait commencé à partir du XIX^e siècle. Prenant toute son ampleur dans les années 1950, elle retraçait le passage de l'ancien modèle au nouveau, porté par des héros visionnaires. Maurice Capul décrit ainsi ce « récit légendaire¹⁸⁷ » de la rééducation :

« Il s'apparente à l'épopée des pionniers dans une période héroïque, mettant en scène des personnages nouveaux : le juge des enfants, le moniteur, l'éducateur. Ce "roman des origines" voit les années de guerre comme une césure radicale. Avant, c'est un monde sombre que l'on réprouve et que l'on oublie : hospices, orphelinats, asiles d'aliénés, maisons de correction. Où le quotidien est aux mains d'un personnel incompétent : gardiens et surveillants. Après, des jeunes gens disponibles et de bonne volonté, venus souvent de mouvements de jeunesse, comme le scoutisme, participent à la création de "centres", d'un type "inédit", en faveur de ces enfants difficiles¹⁸⁸. »

Même si ce récit est remis en question, notamment pour ce qui est de sa durée et sur le fait que les méthodes traditionnelles perdurent encore parfois après la Libération, on aura remarqué à quel point il reste proche de la dialectique de nos films. À tel point que certains critiques, à l'époque, relèvent déjà ce schéma narratif comme un lieu commun idéaliste. Ainsi, ce parcours de l'éducateur ou éducatrice qui parvient à redresser des garnements pour en faire des enfants respectueux et reconnaissants transparaît dans différentes déclinaisons dans notre corpus. Mettant en scène des héros porteurs de nouvelles valeurs, ces récits impliquent de présenter de nouvelles formes de vie collective. Ils portent donc, en leur sein, des visions politiques – celles de leurs auteurs et de leurs soutiens – mais invitent aussi, à la réception des films, à porter un regard critique sur les valeurs qu'ils transmettent, créant par là des clivages entre des commentateurs élogieux et d'autres qui blâment une vision erronée de l'éducation.

187 Maurice Capul, « Depuis la guerre 1939-1945, des lieux pour enfants perdus », *art. cit.*, p. 21.

188 *Id.*

Chapitre 7 : Quand le surveillant devient parent

Dans chaque film, il existe des personnages qui prennent à la fois le contre-pied des institutions autoritaires qui les ont précédés et des parents qui ont manqué soit par leur absence, soit par leur irresponsabilité. En cela, ils représentent des figures parentales de substitution et cherchent à corriger l'éducation reçue par leurs protégés. Il est difficile, dans le cadre de notre analyse, d'opérer une distinction claire entre les personnages d'éducateurs, ou équivalents, eux-mêmes, l'expression que prend la réforme qu'ils proposent et les valeurs inhérentes à cette réforme. Ces trois éléments sont largement interdépendants, car c'est avant tout la personnalité particulière de ces héros qui est mise en avant et constitue le cœur du renouveau qu'ils portent avec eux. Nous nous proposons donc dans ce chapitre de présenter, avant tout, leur caractérisation et la relation qu'ils entretiennent avec le reste des personnages, qu'il s'agisse de leur entourage, des antagonistes ou des pensionnaires et détenues. On s'attardera tout de même moins sur les personnages de Francis Carco dans *Prisons de femmes* et de sœur Anne-Marie dans *Les Anges du péché*, car leur intervention se distingue un peu du schéma classique selon lequel la réhabilitation se fait au sein de l'institution. Carco fait la rencontre de Juliette en prison et devient son confident une fois celle-ci mariée, mais il n'intervient pas directement sur sa condition ni sur l'institution, si ce n'est pour déconstruire les stéréotypes qui pourraient nuire aux détenues. Quant au personnage de Régine, l'écrivain ne la sauve pas du tout, et celle-ci finit encore plus victime de la prison qu'elle ne l'était au départ. À l'inverse, chez Bresson, Anne-Marie parvient bel et bien à réhabiliter Thérèse au prix de sa vie, mais l'institution qui prend le relai de la prison est le couvent et la réhabilitation relève ici de la morale religieuse, ce qui nous éloigne radicalement du débat sociétal pour approcher l'étude de la foi et la salvation religieuse. Or, si la structure narrative reste proche du reste du corpus, cette étude requerrait un développement considérable qui dépasserait de loin le cadre que nous nous sommes imposé ici. Pour autant, Carco et Anne-Marie ne seront pas tout à fait absents, car ils permettent tout de même de mettre en perspective les autres acteurs de réforme que présente notre corpus : Yvonne, Jean Victor et Clément Mathieu.

7. 1. De fortes personnalités

Le premier objet de notre corpus, *Prison sans barreaux*, établit, par son antériorité chronologique, un certain nombre de critères qui vont ensuite être repris et déclinés par les

autres films. Il fait donc, en quelque sorte, office de « film témoin » au sein de notre étude. On pourrait en dire autant du personnage d'Yvonne (Annie Ducaux) qui illustre bien le modèle type de l'éducatrice. Âgée d'une trentaine d'années, elle représente une fraîcheur et une nouveauté qui s'oppose en tous points à la rigidité de Mme Appel. La jeune femme a une relation cachée avec le docteur de l'établissement avec qui elle projette de partir vivre à Pondichéry, mais elle finit par se laisser gagner par son travail et renonce à ses projets pour demeurer auprès des pensionnaires toute sa vie. Dès son arrivée au centre, une confrontation s'amorce, la scène pastorale des retrouvailles amoureuses laisse tout à coup place à un face-à-face froid entre, d'une part, Mme Appel et sa cour habillées de noir et, de l'autre, Yvonne, très élégante, portant un chapeau, un tailleur à carreaux et un bouquet de fleurs (fig. 53-54). La musique s'arrête d'un coup et seul le bruit du vent demeure. Mais Yvonne sait aussi faire preuve d'autorité et en particulier à l'encontre du personnel, exposant d'entrée de jeu ses nouvelles méthodes d'éducation aux surveillantes. L'une d'entre elles la trouve même « joliment prétentieuse ». Elle est capable d'élever le ton et de parler sèchement quand cela est nécessaire, mais témoigne également d'une affection envers les détenues, touchée qu'elle est par les souffrances qu'elles ont subies. Enfin, on remarque tout de même que son style vestimentaire s'assagit à mesure qu'elle s'attache à son emploi et notamment sa coiffure, d'abord très élaborée, puis de plus en



Figure 53 : Des générations antagonistes : Yvonne et le docteur, jeunes et élégants... (*Prison sans barreaux*)



Figure 54 : ...Appel et sa cour, la rigidité austère de l'ancien temps (*Prison sans barreaux*)

plus simple et rangée.

Vient ensuite le personnage de Carco dans *Prison sans barreaux* qui, comme on l'a dit, se place plus dans une position d'observateur et de commentateur, participant à documenter les classes populaires et notamment la vie des prisonnières. Il intervient donc plutôt en amont du processus de rééducation. En tant que romancier, on pourrait davantage l'associer à la figure du

journaliste des campagnes de presse qu'à celle de l'éducateur. Il crée au passage des ponts entre les différentes classes de la société. La scène d'introduction du film montre justement comment la bourgeoisie qui entoure l'académicien perçoit avec un regard à la fois critique et exotique les classes populaires, l'argot et la criminalité. Carco cherche donc à modifier la vision péjorative que peuvent avoir certains, comme le mari de Juliette, sur les gens du milieu tout en accentuant paradoxalement leur exotisme. Son ton professoral et son âge, plus avancé que celui des autres personnages du corpus – une cinquantaine d'années – le distinguent tout de même de ceux-ci, d'autant plus qu'il ne fait pas partie des protagonistes, mais occupe plutôt une position paternelle et bienveillante envers Juliette, comme s'il parrainait sa liberté fraîchement retrouvée.

Sœur Anne-Marie (Renée Faure) est aussi un personnage à part. Issue d'un milieu fortuné, elle est jeune et idéaliste, ce qui la pousse à rejoindre les sœurs réhabilitantes, malgré les réserves de sa mère. Au sein du couvent, on lui reproche à plusieurs reprises sa vanité et son orgueil quand elle se met au défi d'amender la plus terrible des créatures, Thérèse. Mais elle persiste envers et contre tout, en dépit des conseils de sa famille, de ses supérieures et de ses consœurs. À la différence des autres personnages, Carco et Anne-Marie viennent d'un milieu plutôt aisé, ce qui, d'un certain point de vue, accentue la force de leur engagement envers les plus démunis et l'importance de leurs efforts. Au début du film, on la voit renoncer progressivement à ses biens matériels, même si elle a encore tendance à vouloir fleurir sa chambre, ce qui est perçu comme un gage de vanité. À l'instar d'Yvonne, elle tend, à mesure que son engagement s'amplifie, vers de plus en plus de dénuement.

Enfin, Jean Victor et Clément Mathieu sont plus proches d'Yvonne en raison de leur implication dans l'éducation des enfants, bien qu'ils soient très différents par ailleurs. Tous deux sont aussi relativement jeunes et ont une trentaine d'années, mais leurs parcours diffèrent. Jean Victor (René Dary) est un ancien colon de la colonie de Belle-Île-en-Mer qui est ensuite devenu journaliste, à la manière d'un Alexis Danan, avant de rejoindre l'armée en tant que lieutenant de réserve. Le fait qu'un ex-pensionnaire devienne journaliste par la suite rappelle, d'ailleurs, le cas d'un des premiers hommes à avoir enquêté sur les bagnes d'enfants, Louis Roubaud. Aux dires d'Alexis Danan lui-même, Roubaud, qui a visité des colonies pénitentiaires au cours des années 1920 pour témoigner des horreurs qui y avaient lieu, « y a vécu plusieurs années de son enfance, jeté dans l'une d'elles par une mère qui ne l'aimait pas¹⁸⁹. » Une fois démobilisé, Jean Victor rencontre la Puce qui se fait emmener dans un patronage et décide de

189 Alexis Danan, *L'Épée du scandale. Trente ans au service des enfants perdus*, Paris R. Laffont, 1961, cité par Henri Gaillac, *Les Maisons de correction*, op. cit., p. 286.

créer un centre aux méthodes éducatives révolutionnaires pour éviter aux enfants d'éprouver les mêmes souffrances que lui. Il s'entoure pour cela de deux autres anciens colons, Joseph Malory et Émile Ferrant, et d'une assistante sociale, Andrée Denolle. Malgré les différents obstacles qui se dressent sur son chemin, qu'il s'agisse de l'administration ou des enfants eux-mêmes, il persiste jusqu'à pouvoir céder la place à un successeur, Joris. C'est le seul film dans lequel les personnages d'éducateurs ont réellement partagé le vécu des pensionnaires, d'où leur empathie particulière à l'égard de ceux-ci.

Enfin, Clément Mathieu est un cas un peu particulier, car la première partie de *La Cage aux rossignols* n'a presque rien à voir avec la seconde, qui se passe dans l'orphelinat. La trame est issue de deux scénarios distincts, mais trop courts pour en faire des films à part entière, et qui ont donc été fusionnés¹⁹⁰. Alors, on découvre d'abord Mathieu auprès d'un collègue camelot qui s'essaye à différents petits métiers : vendre des babioles, faire l'homme-sandwich, etc. Il cherche, en même temps, à publier son roman, *La Cage au rossignols*, dans un journal et finit par y parvenir grâce à la ruse de son ami qui change subrepticement la une juste avant l'impression. Ce roman autobiographique raconte comment Clément Mathieu a rejoint l'orphelinat d'Eauxbonnes-sur-Loire comme surveillant. Encore une fois, il a donc un profil professionnel atypique, mais qui est aussi en lien avec l'écriture, comme Carco et Jean Victor, portant un témoignage sur la rééducation. S'il a un avis sur les méthodes du directeur Rachin, il n'a pas au premier abord la volonté de changer radicalement les choses, c'est plus par gentillesse et en découvrant la dureté de la discipline à laquelle les enfants sont soumis qu'il se refuse de participer à leur malheur et noue une relation plus conviviale avec ceux-ci. Il fait difficilement preuve d'autorité, mais compense par le bagout et l'humour.

On constate donc que, d'une manière ou d'une autre, ces personnages ont une vision qui entre en contradiction avec l'opinion majoritaire de ceux et celles qui les entourent, qu'il s'agisse de leurs amis, de l'administration ou encore de leur hiérarchie. Ils font, en ce sens, montre d'une grande force de caractère et d'une personnalité exemplaire. Tous ont un langage soutenu et une certaine éducation, bien qu'ils se permettent quelques écarts à l'occasion, notamment pour Jean Victor qui emploie parfois la vulgarité pour surprendre et déstabiliser les enfants du centre. Le fait qu'ils soient tous décidés et qu'ils persévèrent dans leur démarche malgré de nombreux doutes et hésitations est typique de cette période de l'histoire de la rééducation. En effet, face à l'inefficacité des textes de loi à réformer les institutions, une idée

190 Jean Dréville, *40 ans de cinéma : filmographie, propos de Jean Dréville, témoignages complémentaires*, Aulnay-sous-Bois, Les Amis de Ciné-sous-Bois, 1984, p. 26.

commence à s'implanter dès les années 1930 et atteindra son point d'orgue à la Libération. Henri Gaillac l'expose ainsi : « les innombrables circulaires ne changeaient rien, au niveau des établissements eux-mêmes, et [...] il fallait surtout mettre à la tête de ceux-ci des hommes capables de faire preuve d'imagination et de se libérer d'une réglementation tatillonne¹⁹¹ ». La réforme doit donc passer par la nomination d'individus exceptionnels, ayant des idées neuves et aptes à proposer et promouvoir des modèles d'éducation alternatifs, mais également prêts à s'engager complètement dans leur entreprise.

7. 2. Une mission morale

Après le choc de la guerre éclair de 1939-1940, de nombreux étudiants s'engagent, parfois temporairement, dans l'éducation¹⁹², Jean Bancal préconise, en 1941, que les jeunes éducateurs soient dotés de nombreux attributs : culture étendue, esprit fin et pénétrant, aptitude à doser la douceur et la fermeté, capacité à mesurer le degré de discernement et de responsabilité du mineur, connaissances de psychologie et de psychopathologie de l'enfance, dignité de vie, supériorité morale, autorité, etc. « C'est par sa propre valeur qu'il doit s'imposer à eux et acquérir l'ascendant moral nécessaire pour inculquer à des esprits frustes les grandes valeurs fondamentales : honnêteté, travail, famille, Patrie¹⁹³. » Laissons pour le moment de côté les valeurs manifestement vichystes qu'il propose et relevons simplement la prévalence de la morale que doivent incarner les éducateurs. La dimension morale qu'implique la rééducation en appelle aussi souvent à un registre du religieux. On parle alors de « vocation », de « mission » impliquant que l'on dédie sa vie entière à sa cause. Par exemple, en 1942, l'abbé Plaquevent met en place en urgence l'Institut pédotechnique de Toulouse Saint-Simon, soutenu par Vichy, qui vise à la fois la formation de nouveaux éducateurs et l'accueil de mineurs livrés à eux-mêmes par la guerre. Le recrutement des élèves insiste sur cette nécessité de la vocation, car les éducateurs travaillent à l'époque « vingt-quatre heures sur vingt-quatre et sept jours sur sept¹⁹⁴ ». Une jeune fille fait alors remarquer à Plaquevent le caractère quasi religieux de cette

191 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 305.

192 *Ibid.*, p. 362.

193 Jean Bancal, *Essai sur le redressement de l'enfance coupable*, *op. cit.*, p. 46.

194 Juliette Jover, Maurice Capul, Patricia Timsit (dir.), *L'enfance en difficulté dans la France des années 40. L'exemple de Toulouse Saint-Simon*, Érès, Ramonville Saint-Agne, 1999, p. 125.

existence qui empêche jusqu'au mariage. D'autres renoncent même à suivre la formation à cause de ce « don total¹⁹⁵ » que l'on attend d'eux.

Or, on l'a vu, nos personnages ont tous, à divers degrés, une telle logique d'engagement, qui est relevée par la presse à la sortie des films – ironiquement parfois, tel que par Lucien Rebatet (sous le pseudonyme de François Vinneuil) dans *L'Action française*, journal nationaliste d'extrême droite. Il y critique violemment *Prison sans barreaux* et commente le choix d'Yvonne : « Mais la jolie directrice vient de se découvrir des vertus d'apôtre. Elle vouera sa vie à la correction par la joie. Elle y sacrifiera même son grand amour¹⁹⁶. » Le commentaire est plus laudatif lorsque *Paris Soir* parle du « sacrifice sincèrement consenti¹⁹⁷ » de sœur Anne-Marie, que l'on peut aussi bien interpréter comme sa mort finale que comme son choix de rejoindre les sœurs réhabilitantes. Le fait de rencontrer dans notre corpus un film dans lequel cet engagement est effectivement religieux montre bien comment des films en apparence laïcs, se gardant d'aborder ces sujets, en demeurent quand même très proches par les motifs qu'ils leur empruntent. *Les Nouveaux Temps* dressent même, sur ce point, un parallèle entre *Les Anges du péché* et *Le Carrefour des enfants perdus* : « Il y a dans cet acharnement de Jean Victor à sauver Joris une foi et une confiance dans l'âme humaine qui fait songer à la mission de René Faure dans *Les Anges du péché*¹⁹⁸. », puis, à propos de Thérèse et Joris, ces êtres perdus par leur sensibilité, « l'un trouve son salut dans la religion, l'autre dans la mission laïque de sauver des âmes semblables à la sienne¹⁹⁹ ».

Observons comment cela se traduit factuellement au sein des films en prenant des exemples dans *Prison sans barreaux*. Alors qu'Yvonne commence à voir les progrès qu'elle fait dans son entreprise, le docteur se confronte à elle, l'accusant de le délaissier au profit de son travail. Il affirme qu'elle ne dort plus et ses traits tirés en témoignent. Yvonne lui répond que si elle sacrifie son travail, c'est bien une preuve d'amour et le docteur lui rétorque qu'il ne veut pas de son sacrifice avant de lui poser un ultimatum : « Il faut choisir : être une femme ou une sainte. Mille regrets, mais on n'épouse pas les saintes. » Bien plus tard, il y a un peu d'amertume dans

195 *Ibid.*, p. 126.

196 François Vinneuil [pseudonyme de Lucien Rebatet], « L'Écran de la semaine : *Prison sans barreaux* », *L'Action française*, 4 mars 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 13.

197 André Le Bret, « *Les Anges du péché* », *Paris Soir*, 5 juillet 1943, dans *Les Anges du péché* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 7.

198 Roger Régent, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *Les Nouveaux Temps*, 6 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 26.

199 *Id.*

la décision d'Yvonne qui témoigne du renoncement qu'elle fait tout de même. Après avoir affirmé la beauté de son métier, elle jette son regard dans le vide, en gros plan, et affirme :

Yvonne : « Je crois que je passerai ma vie ici. »

Mlle Pauline : « À votre âge, vous êtes folle ? »

Yvonne : « Ma pauvre Pauline ! Les jeunes filles ne font ici que passer. Un jour, elles s'en vont. Les vraies prisonnières, ce n'est pas elles, c'est nous. »

La musique qui se lève sur ces paroles accentue la gravité de sa décision, après que le docteur est parti seul pour Pondichéry. Yvonne s'approche donc, y compris par la mise en scène, d'une figure allégorique qui reprend effectivement un champ lexical et une esthétique qui relèvent de la sainteté religieuse.

Par ailleurs, Gabrielle Houbre rappelle que le « don de soi » dont fait preuve Jean Victor est aussi l'un des éléments centraux de la « rhétorique pétainiste de la discipline, de l'effort, du travail et de l'abnégation²⁰⁰ ». Or, on ne peut nier l'héritage des films qui ont traité la question auparavant, et ce avant l'avènement de Vichy. L'héritage religieux et moral rencontre donc, dans ce personnage, les aspirations du régime politique en place, prouvant par là qu'un même motif peut être repris et adapté à la valorisation de nouveaux discours, mais aussi comment, à l'inverse, les idées pétainistes ne tranchent pas complètement d'avec les discours des années 1930, mais en marquent, par certains aspects, la continuité. Comme l'explique Bertin-Maghit :

« Il s'en dégage [de la production de l'époque] une conception du monde qui renvoie à une France bien conservatrice. Mais ce n'est pas uniquement celle de Vichy qui transparaît car la société que l'on y retrouve est déjà présente dans les films avant 1940. Il est vrai qu'à plus d'un titre, on y décèle les fondements moraux de la Révolution nationale. Néanmoins, si certaines de ces valeurs fascisantes précèdent, au cinéma, la venue du régime de Vichy, elles étaient noyées à cette époque, dans un ensemble de 1300 films. À partir de juin 1940, elles occupent une place surdéterminante ; il n'y a plus qu'elles. Cependant un choix s'est opéré puisque les plus odieuses ont disparu²⁰¹. »

L'implication morale de Jean Victor va également de pair avec un autre thème capital de la rhétorique vichyste, l'imaginaire du chef. Ce dernier thème, central dans le film de Joannon, a été analysé à de nombreuses reprises, mais il mérite, pour notre étude, d'être mis en perspective du reste du corpus.

200 Gabrielle Houbre, « Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy », *art. cit.*, p. 173.

201 Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 146.

7. 3. La figure du chef

Jean Victor se revendique d'être un chef, il a une pancarte « bureau du chef » sur sa porte et transmet ces valeurs à Joris. Le terme revient aussi de manière très récurrente dans les articles de presse qui entourent la sortie du film, pour désigner tant Joris que Jean Victor, et en particulier dans les journaux collaborationnistes tels que *Le Petit Parisien*, *La Gerbe*, *L'Appel*, *Germinal*, *La France socialiste*, *Les Nouveaux Temps*, *Le Pays libre* ou encore *L'Atelier*, qui s'affirme pourtant, par ailleurs, socialiste et pacifiste. Il est intéressant de rappeler ce qui caractérise cette notion de chef.

Ce qui frappe d'abord, c'est, à en croire la rhétorique de l'époque, le caractère exceptionnel de ces individus qui peuvent diriger les autres. Tout le monde ne peut pas être chef, il s'agit



Figure 55 : Le chef Jean Victor occupe le centre du cadre et se distingue par son complet noir (*Le Carrefour des enfants perdus*)

d'un don inné. On le devine à travers des expressions telles que « tempérament de chef²⁰² » ou « âme de chef²⁰³ ». Mais disposer de ce caractère implique aussi un choix moral, celui de l'employer pour la bonne cause ou pour son intérêt personnel, comme l'explique Jean Victor : « Ah j'avais loupé le départ ! Sans Julien, le toubib... Il est mort maintenant. Sans lui, je serais devenu une gouape, parti comme j'étais, braqué, meurtri, révolté... Je devais me perdre. Y a que lui qui a su me comprendre. Merci toubib, j'ai pas

oublié. » Et plus tard, face à Joris : « Un chef, c'est un caïd qui travaille pour ses hommes. [...] Tandis qu'un caïd, c'est un mauvais chef qui se fout de ses hommes et qui les fait bosser pour lui. C'est un dégueulasse. » C'est là ce qui va distinguer Jean Victor de Marcel qui, lui, persévère dans le crime et multiplie les ruses, conservant ainsi l'état d'esprit acquis au bagne de Belle-Île-en-Mer. Mais la posture de chef de Jean Victor se traduit surtout par la mise en scène qui le place souvent au centre de son équipe, tantôt le personnel du Carrefour ou les enfants (fig. 55). Dans les situations de conflit, Jean Victor parvient aussi, malgré la taille plutôt

202 Georges Blond, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *La Gerbe*, 4 mai 1944 ; G. Ricou, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *La France socialiste*, 6-7 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 2 & 17.

203 Roger Charmoy, « *Le Carrefour des enfants perdus* au Paramount », *L'Appel*, 4 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 8.

petite de son interprète René Dary, à prendre physiquement le dessus sur ses antagonistes et à les écraser en s'approchant très proche d'eux et en se faisant plus grand, comme on l'a vu auparavant avec le fonctionnaire de Vichy ou encore avec Marcel qui, bien qu'entouré d'hommes de main, continue de craindre les menaces et l'autorité de celui qui, plus jeune, l'avait « bien dérouté » (fig. 56).



Figure 56 : Jean Victor domine physiquement le bandit qui le menace (*Le Carrefour des enfants perdus*)

Au fur et à mesure du récit, Jean Victor affirme sa posture de chef. C'est lui qui prend la défense de Ferrant embarrassé par un contrôle d'identité, puis c'est à nouveau lui qui parvient à gagner la confiance de La Puce et

décide ensuite de le livrer tout de même aux gendarmes, puis de fonder le centre, les autres le suivant dans son projet, sans jamais prendre l'initiative des décisions. Il est possible, en cela, que ce personnage soit inspiré par l'Abbé Plaquevent, fondateur de l'Institut pédotechnique de Toulouse Saint-Simon. En créant l'Institut, en 1942, Plaquevent répond lui aussi à une urgence, car les lieux d'accueil se font rares (de 1942 à la Libération, une trentaine de centres de fortune seront créés, l'Institut faisant figure d'exception, car ses objectifs et son architecture ont été pensés²⁰⁴). Déjà impliqué dans la défense de l'enfance malheureuse, l'abbé est sollicité par Vichy dès 1940, et propose un plan de sauvetage des enfants en « danger moral » dans lequel il envisage la création de plusieurs centres et leur gestion par une association²⁰⁵. Son projet reçoit un an plus tard l'agrément du secrétariat d'État à la Famille et à la Santé²⁰⁶. Outre ce soutien du gouvernement et la corrélation des dates – *Le Carrefour des enfants perdus* est produit et réalisé pendant les premières années de l'Institut – Plaquevent et Jean Victor se répondent en ce qu'ils ont une vision réfléchi et théorisée de ce que devrait être le centre de rééducation idéal.

C'est une des particularités de Jean Victor dans le film que d'avoir toujours un coup d'avance, et sur ses collègues, et sur le spectateur. Toujours confiant, il semble constamment savoir ce qui va arriver et ressent d'instinct comment vont réagir les enfants. Il parvient à être,

204 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 366.

205 Juliette Jover, Maurice Capul, Patricia Timsit (dir.), *L'enfance en difficulté dans la France des années 40*, *op. cit.*, p. 96.

206 *Ibid.*, p. 99.

selon ses propres dires, ni trop ferme, ni pas assez, « juste ce qu'il faut ». Cet instinct dont il fait preuve entre pourtant en contradiction avec un élément très en vogue chez les théoriciens de la rééducation à l'époque, à savoir l'usage de la science, et notamment de la psychologie, dans l'observation et la compréhension des mineurs²⁰⁷. Sur ce point, Joannon semble tabler plutôt sur l'empathie viscérale due à la proximité des vécus des éducateurs avec les enfants, mais sans s'embarrasser d'intellectualisme, comme on le verra plus tard.

On pourrait dès lors se poser la question de savoir ce qui distingue la posture de Jean Victor de celle d'Yvonne. Cette dernière a, elle aussi, une vision et un idéal vers lequel tendre, elle comprend aussi très bien les adolescentes dont elle a la charge – bien qu'elle n'ait pas partagé leur vécu – et sait faire preuve d'autorité. En d'autres termes, même si le mot n'est pas encore utilisé dans le film, elle possède de nombreux attributs en commun avec le chef du Carrefour. Nous avons même relevé qu'un article du *Jour*, journal de droite, emploie pour parler d'Yvonne des mots que l'on retrouvera ensuite à propos du *Carrefour des enfants perdus* : « Je pense que c'est la seule règle pour toutes les entreprises humaines. L'équipe, le chef compréhensif et humain, un règne de mutuelle affection. Et le travail est gai²⁰⁸. » Aussi, dès 1938, il était possible d'appliquer à une œuvre traitant de la rééducation, mais qui pourtant n'insistait pas autant sur l'idéologie du chef et de l'union, des éléments de discours caractéristiques d'une vision du monde conservatrice.

Mais qu'y a-t-il donc de nouveau chez Jean Victor ? Il y a bien sûr de petites différences : à part Mlle Pauline, Yvonne n'est pas entourée par d'autres éducatrices, les anciennes surveillantes demeurant fidèles à Appel ; d'autre part, elle a été envoyée par le Ministère et n'est donc pas à l'origine d'un projet nouveau. Cependant, l'une des oppositions majeures entre *Le Carrefour des enfants perdus* et le reste du corpus réside dans la prévalence de la virilité dans toutes les relations inter-personnages, qui demeure propre à ce film en particulier. La presse conservatrice marque son contentement face à l'absence quasi totale de femmes dans le film et admire la virilité qui émane de ces héros « mâles », pour reprendre le mot de François Garçon²⁰⁹ notant, lui aussi, la misogynie de l'œuvre. Nous retenons ici deux extraits d'articles caractéristiques. D'abord, Lucien Rebatet (toujours sous le pseudonyme de François Vinneuil) se trouve beaucoup plus réceptif au film de Joannon qu'il ne l'avait été à celui de Moguy et

207 Jean Bancal, *op. cit.*, p. 46.

208 Jean Barreyre, « Les films nouveaux : *Prison sans barreaux* de Léonide Moguy », *Le Jour*, 26 février 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 8.

209 François Garçon, « La tardive tentation fasciste du cinéma français », *art. cit.*, p. 128.

associe très directement la stature du chef à la virilité, là où il s’amusait de l’engagement trop prononcé d’Yvonne :

« Mais la "doctrine" que l’ancien chasseur met en action n’est nullement pleurnicharde, virile au contraire, à base d’autorité lucide. Elle développe le sens des responsabilités, de la solidarité, l’honneur. La notion trop oubliée du chef y tient une place capitale²¹⁰. »

Ensuite, Marie Mario, dans *Germinal*, associe cette fois la virilité à de la bienveillance et à de la franchise, due au passé difficile du personnage :

« leur chef (c’est René Dary), leur sauveteur, joue la même simplicité, toute bonne, toute loyale ; parce qu’il a appris, durement, douloureusement son métier d’homme ; il le fait avec conscience, et il l’apprend à d’autres, à tous ses – petits – frères les hommes²¹¹. »

On constate qu’il y a bien dans ce film une exclusion particulière des femmes, allant même jusqu’à réduire le rôle dédié à Denolle, l’assistante sociale du Carrefour. Comme le relève François Garçon, c’est elle qui devait auparavant conclure le film en déclarant son amour à Jean Victor – « je suis assistante sociale, d’accord, mais je suis aussi une femme, figurez-vous, Jean. » – scène supprimée au profit de la passation de pouvoir de Jean Victor à Joris. Cette quasi-absence des femmes est d’autant plus notable que, dans les années 1940, le secteur de la rééducation était majoritairement féminin²¹². Par exemple, pendant l’Occupation, les élèves éducateurs de l’institut pédotechnique de Toulouse Saint-Simon étaient composés d’au moins deux tiers de femmes pour un tiers d’hommes²¹³. D’autre part, le métier d’assistante sociale²¹⁴ était devenu central au cours des années 1930, car celles-ci faisaient justement le lien avec les origines des mineurs délinquants, permettant d’adapter la solution éducative aux raisons de leur détention²¹⁵.

210 François Vinneuil [pseudonyme de Lucien Rebatet], « Paramount – *Le Carrefour des enfants perdus*, film de Léo Joannon », *Le Petit Parisien*, 29-30 avril 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 5.

211 Marie Mario, « *Le Carrefours des enfants perdus* au Paramount », *Germinal*, 5 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 11.

212 Juliette Jover, Maurice Capul, Patricia Timsit (dir.), *L’enfance en difficulté dans la France des années 40. L’exemple de Toulouse Saint-Simon*, Érés, Ramonville Saint-Agne, 1999, p. 136.

213 *Ibid.*, p. 137.

214 Toujours genré au féminin à l’époque.

215 Quincy-Lefebvre Pascale, *Une histoire de l’enfance difficile : familles, institutions et déviances, 1880-fin des années trente*, Economica, coll. « Économies et sociétés contemporaines », Paris, 1997, p. 313-314.

Au-delà des confrontations avec les antagonistes, la virilité des personnages, non seulement Jean Victor, mais aussi Joris, Marcel, Ferrant, Malory, etc. passe un peu par les dialogues. Ainsi, Jean Victor fait donner sa « parole d’homme » à Joris qu’il ne le trahira plus. Elle passe aussi surtout par une proximité des corps qui peut être tantôt violente – Malory broyant la main d’un acolyte de Marcel pour lui prouver sa force sous prétexte de politesse – tantôt affectueuse, en témoignage de camaraderie – comme lors de la première rencontre de Jean Victor et Ferrant qui se donnent des tapes amicales – ou pour exprimer une forme de parentalité – pendant les face-à-face entre Joris et le directeur du Centre, par exemple. Cet étalage de virilité entre les personnages, qui semble aller de soi en 1943, prendra même un caractère équivoque auprès d’un tout autre public, en 1955. Le film est, en effet, projeté à l’issue des Journées de la santé mentale organisées par la Ligue d’hygiène mentale face à un public composé de médecins, psychiatres, éducateur, enseignants, assistantes sociales. Roxane Hamery nous dit²¹⁶ que le film de Joannon est alors très critiqué pour son caractère invraisemblable au regard des méthodes d’éducation qu’il prône (trop d’enfants pour si peu de personnel, trop grande passivité de l’assistante sociale...), mais aussi pour son « rapport ambigu à la violence enfantine » et, surtout, « ses liens d’amitié douteux » tant envers Joris qu’envers La Puce qui « se charge de connotations homosexuelles extrêmement fortes ». Nous n’irons pas jusqu’à une telle lecture – bien que l’on ait vu la place qu’occupe l’homosexualité dans l’imaginaire associé aux maisons



Figure 57 : La proximité physique, manifestation de la virilité (Le Carrefour des enfants perdus)

d’éducation et l’ambiguïté voulue autour du personnage de Marcel²¹⁷ –, mais le fait que les spectateurs de 1955 croient voir autant de sous-entendus sexuels témoigne bien de la virilité presque caricaturale que le film dépeint. Une scène en particulier semble frapper lors du débat, il s’agit de la scène où Jean Victor parvient à convaincre Joris de gagner définitivement son camp, après que ce dernier a frappé son frère. Jean Victor console d’abord La Puce et l’envoie se coucher, puis se rapproche de Joris immobile.

216 Roxane Hamery, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, AFRHC, Paris, 2017, p. 331-332.

217 Voir Chapitre 6, p. 110.

Progressivement, il se colle à lui de manière forcée, le maintenant contre le bord du cadre et occupant, ce faisant, le centre de celui-ci (fig. 57). Alors qu'il cherche à convaincre l'adolescent de renoncer à rejoindre les bandits, il maintient son regard sur Joris qui l'évite en fixant le vide devant lui. Ensuite, le directeur prend une cigarette dans la poche du garçon – « Elles sont bonnes les cigarettes de Marcel ? » – et, un peu plus loin, se rapproche encore plus de son visage quand il sent que son discours commence à prendre. Enfin, après avoir donné ses instructions, Jean Victor glisse la cigarette dans la bouche de Joris pour l'empêcher de répliquer. Mais cette tactilité des relations, malgré son caractère intrusif appuyé, serait plutôt à comprendre comme une forme de parentalité, l'éducateur faisant office de père de substitution. La scène finale du film appuie cette lecture. Jean Victor et Joris s'assoient côte à côte, respectivement à gauche et à droite du cadre, représentant les deux générations qui se relaient, mais marquant aussi, comme un miroir, la façon dont Joris est enfin devenu un chef au même titre que son maître. Jean Victor termine ainsi son mentorat en affirmant à son protégé que pour être chef, « il suffit d'aimer. C'est parce que je vous aimais tous, parce que j'avais que vous à aimer, que j'étais le plus fort. ».

7. 4. *La virilité en question*

Pourtant, si l'on observe les personnages d'Yvonne et de Clément Mathieu, on comprend vite ce que peut représenter une rééducation sans virilité. D'une part, Yvonne ne manque pas d'autorité et se révèle capable de gagner la confiance et la sympathie des pensionnaires malgré l'antagonisme de Mme Appel. On fait aisément le parallèle entre son premier face-à-face avec Nelly et ceux de Jean Victor et Joris. Alors qu'au début de la séquence, un bureau la sépare de Nelly, Yvonne se lève calmement pour se rapprocher de la jeune femme qui, déstabilisée et légèrement craintive, recule et se place derrière le dossier de sa chaise. On passe alors d'un plan américain à un plan rapproché poitrine, le montage en champ-contrechamp qui se poursuit relève bien du même genre de relation que celle que l'on a pu voir dans *Le Carrefour des enfants perdus*. Yvonne bénéficie d'une légère contre-plongée et d'un cadre aéré avec, à l'arrière-plan, une statue qui accentue la grandeur morale du personnage (fig. 58). En face, Nelly, en plongée, est surcadrée par l'amorce de la directrice et sa profondeur de champ est fermée par un mur et une pancarte du règlement (fig. 59). Cela traduit, un sentiment d'enfermement chez la jeune fille tout juste ramenée de son évasion. Or, cette fois, le fait qu'elle soit acculée ne la met pas à la merci de la discipline, mais à portée de son salut potentiel, auquel elle ne veut pas croire. Les contacts physiques sont bien plus limités que chez Joannon. Le seul contact a lieu quand Yvonne

replaces tendrement une mèche de cheveux de Nelly, mais elle se maintient par ailleurs à une certaine distance. L'arrivée fracassante de Mme Appel qui saisit le poignet de Nelly pour la punir donne une explication à son recul face à Yvonne : dans le pensionnat, le contact physique relève toujours de la violence, de la punition et de l'autorité. Il y a donc bien une forte analogie entre les deux relations éducateur·ice-pensionnaire présentes dans *Prison sans barreaux* et *Le Carrefour des enfants perdus*. Elle porte à considérer que la virilité de Joris et Jean Victor n'implique pas une altération fondamentale du schéma narratif et des enjeux du récit, mais relève davantage, à cet égard, d'un choix formel. En d'autres termes, la virilisation des comportements dans *Le Carrefour des enfants perdus* témoigne de la manière dont la rééducation elle-même peut être esthétisée.



Figure 58 : Champ : noblesse et grandeur d'Yvonne (*Prison sans barreaux*)



Figure 59 : Contrechamp : Résistance et sauvagerie de Nelly (*Prison sans barreaux*)

D'autre part, dans *La Cage aux rossignols*, Mathieu se distingue justement de l'injonction virile et autoritaire du directeur Rachin. Plutôt timide et réservé, c'est sa sensibilité qui va lui permettre de gagner l'affection des orphelins. Dès son entrée dans le centre, il est écrasé dans un plan très large par le mur de l'orphelinat et, plus tard, ne sait comment se tenir face aux enfants (fig. 60). La voix off vient accentuer le malaise flagrant du personnage qui change sans cesse de position, tentant d'arborer une forme de dureté, mais sans parvenir à l'assumer : « Tous ces jeunes yeux étaient braqués sur moi. Moi, le nouveau. Pour mon autorité future, il me fallait prendre une attitude digne et ferme. Je fis des efforts dans ce sens, mais mon naturel timide ne servit pas mes desseins... » Deux ans après *Le Carrefour des enfants perdus*, les représentations ont déjà changé et le personnage de Clément Mathieu prend le contre-pied de l'attitude assurée de Jean Victor. Les principes vichystes semblent avoir déjà perdu beaucoup de leur influence au profit de la douceur et de la gaieté. Mais cela relève aussi de la persona de l'interprète Noël-Noël, vedette de l'époque, connu surtout pour son rôle-titre dans la série de films comiques

Adémaï. La candeur de cet autre personnage crée une forme d'attente autour de l'apparition de Noël-Noël dans *La Cage aux rossignols* comme en témoignent les journaux de l'époque, satisfaits de reconnaître par moments « la face naïve et goguenarde d'Adémaï²¹⁸ » et de voir l'acteur « dans son personnage habituel, avec sa timidité, sa résignation de victime consentante, son regard de poète où passe parfois cette curieuse flamme d'impitoyable ironie mêlée d'une indulgence sans bornes²¹⁹ ». On trouve encore bien des qualificatifs pour décrire ce personnage qui évoquent toujours une certaine fragilité : tendre, fin, simple, gentil, touchant, vrai, pur, naturel, craintif, bafouillant, confus, timide, doux, etc. Ce personnage dénote par rapport au monde qui l'entoure et semble le dépasser d'une certaine manière. Georges Zevaco, non sans une



Figure 60 : Malaise de Clément Mathieu, remise en question de la virilité (*La Cage aux rossignols*)

certaine nostalgie, nous dit même qu'il est « un peu égaré dans notre siècle atomique²²⁰ ». Tout ce champ lexical, qui pourrait sembler un peu péjoratif, est globalement valorisé par la presse et s'inscrit dans la légèreté voulue du film après cinq années de guerre et d'Occupation. Mais le projet évolue aussi par rapport à ce que proposait Jean Victor, ici, les enjeux se sont allégés : Mathieu fait simplement preuve de bonté, d'humanité et de foi en la nature humaine. Il n'est plus question de former des chefs, ni même de réintégrer les enfants à la société – ils sont encore trop jeunes pour ça – mais de les amener à partager simplement la sensibilité de Mathieu, d'où l'usage de la musique.

218 Denis Marion, « *La Cage aux rossignols* », *Combat*, 22 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 13.

219 Paul Barbellion, « *La Cage aux rossignols* au Colisée et à l'Aubert », *Dernières Nouvelles*, 13 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 7.

220 Georges Zevaco, « Noël-Noël l'enchanteur », [titre du journal illisible], 19 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 18.

On peut juger aisément de cette évolution des valeurs incarnées par les personnages à la façon dont Mathieu a recourt à l'humour, ce qui, venant du surveillant, surprend et déstabilise les enfants. Il y en avait déjà des touches chez Yvonne – par exemple, quand elle demande à Nelly de lui raconter son évasion, car elle aime beaucoup les récits d'aventures – ou chez Jean Victor qui taquine les pensionnaires fraîchement arrivés et, face à l'austérité d'un Joris qui le défie du regard sans rien dire, rétorque « Moi aussi, à pied et à cheval. », référence à l'expression « emmener/emmerder à pied et à cheval ». Tous les pensionnaires éclatent alors de rire, laissant Joris désarçonné. Mais *La Cage aux rossignols* aborde la rééducation avec moins de gravité, ce qui laisse plus de place au comique. Clément Mathieu donne donc une place primordiale à l'humour, imitant Charlie Chaplin dans la cour, narguant les enfants, et ce y



compris quand ils se moquent de lui. Dès le départ, il place les bases de sa relation avec eux en répondant au croquis maladroit de Laugier par une autre caricature plus réussie : le jeune garçon lui-même portant un bonnet d'âne (fig. 61).

L'humour est une manière de gagner la confiance des enfants, mais il en existe d'autres. Mathieu trouve par exemple de nombreuses excuses pour amenuiser les punitions et Jean Victor et Yvonne

Figure 61 : Réappropriation de la moquerie, exploration de nouvelles méthodes de réconciliation (*La Cage aux rossignols*)

donnent des responsabilités aux pensionnaires. Par exemple, lors de leur premier repas au Carrefour, Jean Victor insiste sur le fait qu'on leur confie de « vrais couteaux, qui coupent ». Et cette confiance apparaît surtout dans deux scènes très remarquées alors, toutes deux adaptées du *Chemin de la vie*. Dans le film soviétique, le pédagogue confiait au plus incontrôlable des enfants l'argent pour acheter de la nourriture pour le trajet en train jusqu'à la colonie de travail. Celui-ci hésitait un instant à s'enfuir, laissant les autres s'inquiéter à l'attendre, mais revenait *in extremis* avant le départ du train. Dans *Prison sans barreaux*, Léo Joannon reprend le procédé narratif. Yvonne confie à Nelly la mission d'aller chercher des cachets au cabinet du docteur en ville. Sur le chemin du retour, Nelly regarde un train passer sous un pont et hésite à repartir. Elle s'assoit dans l'herbe et s'endort. À 9h, Mme Appel, triomphante, sermonne Yvonne et se fait interrompre par l'arrivée tardive de la jeune femme, dont le retour prouve l'efficacité de la méthode de la nouvelle directrice.

Le Carrefour des enfants perdus décline à nouveau ce motif en le mettant, cette fois, en lien avec l'actualité de l'Occupation. Après le saccage du centre d'Auteuil, le Carrefour va être fermé, mais Jean Victor confie aux enfants 200.000 francs de bons de solidarité pour lever des fonds et prouver qu'il est possible de leur faire confiance. Ils sortent en bandes vendre les bons, mais un groupe manque à l'appel à 8h, c'est le groupe de Joris dont l'un des membres, Pierrot, est parti jouer l'argent qu'il a gagné. Joris va alors le chercher, le frappe et le ramène juste à temps, à la grande joie du personnel et du fonctionnaire de l'administration qui soutient l'entreprise. Le centre est donc sauvé. À propos de la vente de bons de solidarité, Robert Brasillach confirme que « cela s'est fait, il y a eu une fois une journée en 1941. Et cela nous indique d'ailleurs la date "morale" du film. Le temps coule si vite, aujourd'hui ! Tout cela porte la marque d'il y a trois ans, beaucoup plus que celle d'aujourd'hui²²¹ ». Nous reviendrons sur l'ancrage des films dans leur contexte, mais pour l'instant notons l'intérêt de ces marques de confiance. La sortie à l'extérieur, jusqu'ici impossible n'est plus seulement permise, mais préconisée comme facteur de réinsertion. Nous avons noté qu'on ne nous montrait jamais les enfants évadés à l'extérieur. Ici, les deux scènes nous font justement découvrir le dehors de manière inattendue, mais contrôlée par la certitude d'Yvonne et de Jean Victor qu'ils ne seront pas trahis. Elles permettent aussi d'observer les pensionnaires se mélanger avec les gens de l'extérieur. On pourrait, par ailleurs, mettre ces scènes en parallèle avec le concept de liberté surveillée qui, élaboré en 1912, consistait à remettre un mineur en attente de jugement à sa famille ou une institution d'accueil et à faire surveiller sa liberté par un délégué du tribunal²²². D'abord considérée comme une mesure d'épreuve, elle devient au fil des ans une mesure éducative, mais sa mise en place reste très difficile au début. Dans les films, les deux objectifs cohabitent : le caractère d'épreuve de la liberté très temporaire accordée aux pensionnaires est flagrant ; la portée éducative et constructive en découle logiquement. Et celle-ci est nécessairement liée à la confiance que les éducateurs placent en leurs protégés. Car la relation que nouent ces personnalités exceptionnelles avec les enfants doit justement se traduire en de nouvelles formes de vie de groupe et porter de nouvelles valeurs dont l'étude constituera le dernier volet de notre réflexion.

221 Robert Brasillach, « Sur la scène : Michel Aucouturier : *Un Don Juan* (Comédie des Champs-Élysées) ; Sur l'écran : Léo Joannon : *Le Carrefour des enfants perdus* », *La Chronique de Paris*, mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, [n. p.].

222 Henri Gaillac, *op. cit.*, p. 337-338.

Chapitre 8 : Visions programmatiques : continuités et ruptures

Les thèses portées à l'image par les films se placent au cœur d'un réseau de représentations aux influences multiples. On a déjà pu le remarquer, tous les éléments qui composent les œuvres qui nous intéressent ici dépendent aussi bien d'un héritage cinématographique, que d'une évolution de la justice des mineurs, ou encore de la progression des opinions publiques. Mais c'est peut-être dans les conclusions qu'elles tirent et les propositions qu'elles font qu'elles trahissent le plus leur porosité avec le contexte qui les a vues naître. Aussi sera-t-il plus pertinent pour ce dernier chapitre d'observer pour chaque œuvre les aspects qui lui sont propres, car chacune offre un regard particulier sur les institutions carcérales et correctionnelles. En alliant ces différentes observations, on pourra donc mieux cerner tous les enjeux que cristallise un même sujet à une époque donnée et la manière dont il se réinvente et s'exprime à chaque nouvelle reprise.

8. 1. L'immutabilité des prisons de femmes

Les Anges du péché et *Prisons de femmes* abordent tous les deux la question des prisons de femmes, mais de manière secondaire et pour étendre la réflexion à des sujets plus généraux : la condition des femmes dans la société pour l'un et la lutte du bien contre le mal pour l'autre. Toujours est-il que, dans notre corpus, ils occupent aussi une place à part en raison du regard porté sur ces établissements. Il n'est jamais question de les réformer malgré la critique qui en est faite. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de salvation possible pour ces femmes, mais que celles-ci se trouvent forcément à l'extérieur et non dans une possible réforme de la justice ou du monde carcéral. Juliette parvient à s'extraire de la prison (et du fardeau qu'elle représente même une fois la liberté retrouvée) par le mariage et en dissimulant son passé jusqu'à ce que Carco plaide sa cause auprès de son mari, alors que Thérèse finit par trouver le salut dans la vie de couvent grâce à Anne-Marie, vie de couvent qui décline en de nombreux points un même imaginaire formel que le monde carcéral²²³, à ceci près que les sœurs y sont de leur plein gré. Thérèse qui vient pour se cacher après le meurtre est donc cloîtrée malgré elle, dans la continuité de sa vie de prisonnière, jusqu'à sa rédemption finale et son adhésion à la réclusion. Mais, à côté de cela, un certain fatalisme persiste. Thérèse, innocente avant son séjour en prison, devient meurtrière dès sa libération par vengeance, témoignant des dangers de l'incarcération et même

223 Voir n. 128, p. 77.

la conclusion du film pose des questions sur les efforts et les sacrifices qu'a nécessités sa réhabilitation. Mais Bresson ne condamne jamais explicitement la prison, malgré l'évocation des problèmes qu'elle implique.

En revanche, Richebé et Carco se montrent bien plus fatalistes en présentant un système carcéral englobant et dans lequel les détenues restent prises, même une fois dehors, par leur réputation ou leurs mauvaises fréquentations. En effet, si Juliette y échappe, le personnage de Régine sert de contre-exemple et s'y empêtre. À sa sortie de prison, Régine retrouve Juliette, mais Dédé, son « homme », décide de faire chanter cette dernière en menaçant de raconter son passé à son mari. Régine, jalouse de Juliette, en vient à lui tirer dessus avec une arme à feu. Victime des manipulations de Dédé, c'est tout de même elle qui, malgré toute sa bienveillance envers Juliette, finira par se faire enfermer à nouveau. Le discours du film sur ce point est frappant, car ce n'est pas sur la réconciliation de Juliette et son mari qu'il se conclut, mais sur un épilogue en trois plans : un article de journal qui nous apprend que Régine est condamnée aux travaux forcés à perpétuité (qui se faisaient alors en prisons centrales pour les femmes), puis sa descente du camion où elle se débat et pousse des cris déchirants et, enfin, un plan stylisé en travelling arrière qui, partant de son visage en gros plan, nous montre la succession de grilles et de portes qui se referment sur elle jusqu'à ce qu'elle disparaisse. Vouée au hors-champ, elle est donc exclue du monde définitivement (fig. 62).



Figure 62 : Plan final de *Prisons de femmes* : le travelling arrière fait disparaître progressivement le visage de Régine

Cette conclusion provoque des réactions dans la presse, car certains déplorent cette fin. Paul Auchard, dans *L'Ordre*, explique par exemple :

« Je ne ferai qu'un reproche au scénario : c'est de laisser condamner aux travaux forcés Régine qui, au fond, n'est qu'une victime, tandis que c'est son homme – chacun son tour – qui devrait aller "aux durs". Il est vrai que c'est là un de ces cas typiques de la relativité de cette justice humaine qui a conduit Carco à écrire sa remarquable étude sur les prisons de femmes²²⁴. »

224 Paul Auchard, « Francis Carco, auteur-acteur de *Prisons de femmes* », dans *Prisons de femmes* [recueil de presse], op. cit., p. 12.

On décèle ici la surprise du journaliste face à la thèse de ce film dans lequel le témoignage de Carco vise à une évolution, tout en constatant que l'on est encore loin du but. Mais le propos des auteurs est plus critiqué par ailleurs. Émile Vuillermoz dit que la prison est trop bien tenue pour servir l'idée de l'urgence d'une amélioration des conditions pénitentiaires, tout en se plaignant paradoxalement du manque de subtilité de l'œuvre : « Le cinéma, comme toujours, a tout grossi, tout banalisé et tout faussé. [...] Quel redoutable instrument de vulgarisation et de propagande constitue le rouleau de pellicule imprimé²²⁵. » Le journal catholique *La Croix* considère lui aussi que Richebé et Carco contredisent leur propre discours :

« Des deux détenues à qui nous nous intéressons particulièrement l'une est bien une victime. Or, sa pureté sort intacte de la prison. [...] Quant à l'autre, à peine sortie de prison elle provoque les mêmes circonstances qui l'y avaient conduite une première fois et ne tarde pas à y retourner²²⁶. »

On pourrait alors objecter que c'est justement là ce que le film cherche à démontrer, car Régine ne reçoit aucun soutien après sa sortie de prison et reste donc prisonnière de son milieu, dont le monde carcéral n'a pu l'extraire. Mais la prison de femmes, traitée avec un regard adulte et grave, est perçue comme une institution figée dans le temps, immuable. Elle est en cela le pendant pessimiste de la maison de correction, qui, à partir de 1938, semble n'exister au cinéma que pour y être réformée²²⁷.

8. 2. *Prison sans barreaux : un socialisme au carrefour des influences*

Prisons sans barreaux atteint un point de bascule au milieu du film. Il est marqué par une ellipse qui survient juste après la bagarre et qui est amorcée par la confrontation d'Appel et Yvonne. La nouvelle directrice, filmée en gros plan, le regard porté vers l'avenir, se lance dans une tirade (fig. 63) :

« Soit, je vous le dis tout de suite, je veux tout chambarder. Rien ne restera de ce qui a été fait dans cette maison depuis vingt ans, rien ! Et je changerai tout, même les surveillantes. Rien ne m'arrêtera, je transformerai cette prison. On ne punira pas, on guérira. Je veux que les enfants qu'on nous confie deviennent des jeunes filles. Je veux qu'elles oublient comment et pourquoi elles sont venues ici. Je veux qu'elles sachent que la justice ne guérit pas seulement, mais qu'elle récompense aussi. Je veux

225 Émile Vuillermoz, « *Prison de femmes* », *Le Temps*, 22 octobre 1938, dans *Prisons de femmes* [recueil de presse], op. cit., p. 10.

226 Fauteuil 22 [pseudonyme de l'auteur], « *Prison de femmes* », *La Croix*, 23-24 octobre 1938, dans *Prisons de femmes* [recueil de presse], op. cit., p. 11.

227 Ce n'était pas encore le cas, par exemple, dans un film comme *Le Coupable* en 1936 (voir Introduction, p. 11) ou dans le scénario de Carné et Prévert, qui n'a finalement pas vu le jour en tant que film.

qu'elles sachent que le malheur est illégal, que le bonheur n'est pas un droit, mais un devoir et qu'on ne le gagne qu'en le méritant. Je veux leur apprendre à vivre, à vivre ! À sourire, à redevenir jeunes... »



Figure 63 : Le discours prophétique : exposition de nouveaux idéaux (*Prison sans barreaux*)



Figure 64 : Surimpression des symboles de libération au visage d'Yvonne : concrétisation du souhait (*Prison sans barreaux*)

La mise en scène exclue directement Mme Appel et laisse le visage d'Yvonne dans un espace abstrait et complètement flou. Des trompettes triomphales prennent en puissance et un montage de différentes images vient se surimprimer sur son visage radieux (fig. 64) : plusieurs exemplaires du règlement sont retirés des murs ; les pensionnaires se couchent derrière la grille du dortoir, puis se réveillent débarrassées de ces barreaux qui obstruaient l'écran²²⁸ ; grilles, barreaux et portes en tous genres sont abattus ou déchaussés par des silhouettes anonymes ; une jeune fille au visage souriant apparaît finalement en contre-plongée. Dans le dernier plan, la pancarte « Maison de correction privée » est remplacée, en fondu enchaîné, par le fronton de l'établissement où apparaît une nouvelle pancarte « Maison d'éducation surveillée », surplombée des attributs de la République : l'acronyme RF, le drapeau tricolore et le slogan « Liberté, Égalité, Fraternité » qui surplombe le tout. Sur cette dernière image, les trompettes jouent quelques notes de la Marseillaise. Un autre fondu enchaîné nous présente les jeunes filles, un an plus tard, travaillant au champ en chantant et construisant des épouvantails.

Cette séquence concentre une grande partie de l'imaginaire porté par le film et on y retrouve un croisement d'influences esthétiques et politiques qui renvoient à la conception que Moguy a du cinéma, mais également au rôle de l'État dans la production et la diffusion du film ainsi qu'à un héritage de la mise en scène soviétique. En effet, le parallèle avec les films d'Eisenstein

228 Voir Chapitre 4, fig. 21, p. 71.

ou Dovjenko est flagrant, tant esthétiquement que dans la prétention révolutionnaire du discours, et Gabrielle Houbre le relève avant nous²²⁹, rappelant au passage les origines russes de Moguy, né à Saint-Petersbourg en 1899, et son arrivée tardive en France en 1929. Mais le film, inspiré du *Chemin de la vie*, emprunte plus que cette séquence au cinéma soviétique, il en reprend aussi l'enthousiasme socialiste pour les progrès portés par l'État, comme, par exemple, pour la révolution agricole dans *La Terre* (Alexandre Dovjenko, 1930). Il est intéressant de noter le rôle de l'État dans la conception du film au vu de la manière dont la République est glorifiée dans cet extrait, mais aussi par le fait que, dans le récit, Yvonne est directement affectée dans l'établissement par le ministère de la Justice du Front populaire nouvellement arrivé au pouvoir et inquiet de ce qui se tramait sous le joug de Mme Appel. Il semble pourtant que, dans la réalité, l'administration du Front ait eu un rôle ambigu au cours de la production, car les sources donnent des indices contradictoires. Au premier abord, il semble avoir apporté un soutien sans failles au projet. Pascal Ory dit, par exemple, qu'il a reçu l'aval des services de Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, puis qu'il a été sélectionné par le gouvernement, avec d'autres films, pour représenter la France à la Biennale de Venise, car « tout le scénario, tiré par Danan dans le sens d'une œuvre à thèse, [illustre] la supériorité d'une formule étatique et libérale sur la règle ancienne²³⁰ ». On comprend ici qu'en s'opposant au passé incarné par Mme Appel, la « formule étatique » se place automatiquement dans le camp de la nouveauté et de la jeunesse qui représente l'avenir. Et il y avait effectivement, comme on l'a vu, une volonté de changer la donne dans la rééducation par une « véritable révolution²³¹ », mais qui s'est finalement traduite par des textes juridiques qui n'ont pu être appliqués en raison du contexte. Cependant, en parallèle de ce soutien, quelque chose semble déranger. Par exemple, alors qu'il commence tout juste à s'intéresser au sujet, Moguy visite le Centre Théodore-Roussel pour y observer de nouvelles méthodes éducatives. Il tente ensuite de contacter le ministère de la Justice, mais ne reçoit aucune réponse²³². Cela va plus loin encore d'après Lebon, il doit « faire face à d'innombrables démêlés avec le ministère de la Justice, et subir critiques et intimidations visant à le dissuader de mener à bien son entreprise²³³ ». Il semble donc y avoir des dissensions au sein des différentes instances du gouvernement qui font

229 Gabrielle Houbre, « Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy », *art. cit.*, p. 163.

230 Pascal Ory, *La Belle Illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paeis, CNRS, coll. « Biblis », 2016 [édition originale : 1994], p. 675.

231 *Id.*

232 Éric Antoine Lebon, *Léonide Moguy*, *op. cit.*, p. 82.

233 *Ibid.*, p. 87.

écho à celles qui s'expriment autour du *Carrefour des enfants perdus*. Certes, le film met en valeur l'action de l'État, mais, ce faisant, il braque aussi les projecteurs sur un sujet encore très sensible à l'époque, ce qui a pu inquiéter le ministère de la Justice.

Enfin, il ne faut pas négliger l'importance de la personnalité de Léonide Moguy dans la tournure que prend le film. Licencié de droit et d'économie politique, l'auteur est très connu pour aborder des sujets sociaux dans ses œuvres et promouvoir un cinéma de progrès moral et éducatif. Anne-Marie Raimbourg cite une déclaration qu'il aurait faite en 1929, mais sans en préciser la source exacte : « Le cinéma qui est, bien entendu, un amusement, un spectacle, mais aussi un art et aussi une industrie, doit devenir une méthode nouvelle, une magnifique possibilité d'éducation collective. Pourquoi le négliger et ne pas vouloir accepter le progrès²³⁴... » Après la Seconde Guerre mondiale, il développera cette conviction dans plusieurs articles²³⁵. Cela lui vaudra d'ailleurs quelques moqueries, comme quand Roger Boussinot verra dans son œuvre un « sentimentalisme délibéré, souvent roublard et (à l'époque) efficace, prenant appui sur un problème ou un constat social²³⁶ » et dans *Prison sans barreaux* en particulier « davantage un film-plaidoyer, avec toutes les ruses de l'avocat, qu'un film à thèse proprement dit ». Claude Beylie parlera, pour sa part, d'une « carrière pavée de bonnes intentions, mais dépourvue de la moindre audace stylistique²³⁷ » et le qualifiera de « missionnaire laïc du cinéma²³⁸ ». On comprend donc que ce que Moguy projette dans le personnage d'Yvonne, ce n'est pas seulement une figure de sainte laïque ou un reflet de la volonté de l'État, mais aussi une forme d'alter ego, apportant dans la maison de correction un renouveau équivalent à ce qu'il souhaite lui-même apporter au cinéma, en réponse à une production qu'il qualifie de morbide et immorale. Ainsi, Georges Bâteau ne s'y trompe pas quand il dit dans *Paris Soir* que Moguy se fait l'« apôtre²³⁹ » de la cause des jeunes.

234 Anne-Marie Raimbourg, « Léonide Moguy », Paris, 15 novembre 1968, Cinémathèque française, Paris, fonds Léonide Moguy, Archive LM32-B9, p. 2.

235 Par exemple, même si les références et les auteurs de ces articles ne sont pas précisés, leurs titres sont flagrants : « "L'heure est aux films propres, optimistes, à ceux qui encouragent à vivre" nous dit Léonide Moguy qui prépare *L'Auberge de la vache enragée* », 1937 [probablement inexact, l'article semble dater d'après la sortie de *Prison sans barreaux* en 1938] ; « Humaniser le cinéma », 1958, Cinémathèque française, fonds Léonide Moguy, Archive LM34-B11, [n. p.].

236 Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, vol. 2 [4^e édition], Bordas, coll. « Les Savoirs Bordas », Paris, p. 1442.

237 Claude Beylie, « Moguy (Leonide Moguilevski, dit Leonide), dans Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, Paris, 1995, p. 455, cité par Hamery Roxane, *Ténèbres empoisonnées ?*, op. cit., p. 342.

238 Claude Beylie, « Le chagrin et la pitié », *Écran*, n° 48, 15 juin 1976, p. 77, cité par Hamery Roxane, *ibid.*, p. 343.

239 Georges Bâteau, « Une victoire pour les "jeunes" *Prison sans barreaux* », *Paris Soir*, 19 février 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], op. cit., p. 6.

Tous ces idéaux se traduisent formellement par des images d'Épinal, telles que celle du travail au champ qui répond directement à la tâche pénible et salissante du charbon, qui se fait dans un espace ouvert, où la muraille est remplacée par une colline boisée (fig. 65). On retrouve une même liberté dans les derniers plans du film : toutes les fenêtres sont ouvertes et laissent



apparaître des filles joyeuses qui saluent le départ d'une Nelly réhabilitée, où d'autres accourent avec des paniers pleins de leur récolte récente. Les uniformes se sont éclaircis et du lierre commence à grimper sur le mur et rompt l'homogénéité minérale qui précédait. On comprend aussi qu'aux rythmes et aux mouvements calibrés imposés plus tôt par Appel, répondent une liberté et une diversité nouvelles des

Figure 65 : *Nouvel agencement du groupe au travail, espaces aérés, désynchronisation des corps et adéquation avec un milieu organique (Prison sans barreaux)*

comportements et des déplacements. Les jeunes femmes entrent et sortent des bâtiments et du champ de la caméra comme bon leur semble. Enfin, on revoit le fronton de l'établissement quand la grille s'ouvre et se ferme pour rendre Nelly à sa liberté. Une nouvelle forme de vie collective s'est instaurée, articulée autour d'une coopération entre les pensionnaires et le personnel. Cette alliance se concrétise dans la dénonciation du seul personnage masculin, le docteur, qui, même s'il est parti de son plein gré, est par là extrait de l'Institution. En revanche, on relève qu'il n'y a pas d'école au sens propre dans ce film, l'éducation passe directement par la pratique du travail. Ainsi, Nelly se voit donner la responsabilité d'aider à l'infirmerie. L'acceptation de la responsabilité conduit *Le Jour*, pourtant marqué à droite, à faire une critique positive du film, relevant que « le ministre de la Justice veille » et surtout que le film montre « les pensionnaires heureuses, sous le joug d'une discipline librement consentie²⁴⁰ ». Il y a donc tout de même une forme de consensus dans le discours du film quant au besoin d'assouplissement et d'humanisation de la structure, mais aussi une reconnaissance de la nécessité d'une discipline à condition que celle-ci ne soit plus brutale ni injuste, mais qu'elle

240 Jean Barreyre, « *Prison sans barreaux* » de Léonide Moguy, *Le Jour*, 26 février 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 8.

permette, à terme, de réintégrer la société. On retient encore une glorification de la jeunesse propre à cette époque et une prévalence de la bonté, valeur omniprésente dans les articles de presse qui entourent la sortie du film.

Cependant, *Prison sans barreaux* n'échappe pas totalement à la critique. On a déjà cité l'article de Lucien Rebatet à propos du personnage d'Yvonne, mais le reste de l'article n'est pas plus tendre avec le film de Moguy qui, selon lui, serait « le plus irréfutable témoin de la sottise d'une époque, de la stupide et pernicieuse sensiblerie et aussi de la grossièreté qui nous submergent²⁴¹ ». Il se sert du film comme prétexte pour étaler son antisémitisme en évoquant son « ton d'odieuse pleurnicherie juive à quoi l'on reconnaît aujourd'hui tant de films français » ou pour se moquer du ministre de la Justice du Front populaire, Marc Rucart. Il critique aussi les méthodes d'Yvonne en l'accusant d'offrir trop de liberté aux détenues qui en profitent pour boire et fumer. Cette critique permet de comprendre la manière dont les films à sujets sociaux et politiques servent de support aux débats qui occupent la société. Ainsi, dans une certaine mesure, chaque sensibilité morale y trouve matière à nourrir son propre point de vue. Rebatet sera dès lors beaucoup moins incisif envers *Le Carrefour des enfants perdus*, bien qu'il lui fasse des reproches semblables. Ce qu'il remet en question dans le film sert avant tout à éclairer la difficulté de la tâche et les doutes d'Yvonne, souvent prête à baisser les bras, mais qui finalement parvient toujours à faire progresser ses idées.

8. 3. *Le Carrefour des enfants perdus* : un discours contradictoire ?

Dans les cinq ans qui séparent la sortie de *Prison sans barreaux* de celle du *Carrefour des enfants perdus*, les mentalités évoluent radicalement en raison des bouleversements politiques qu'ont constitués la fin du Front populaire, la guerre et les premières années de l'Occupation suite à l'armistice. Pourtant, il faut se rappeler que la population française de 1943 est, en grande majorité, constituée des mêmes individus que celle de 1936. Si on reconnaît une continuité entre les films, il y a aussi nécessairement une continuité des représentations collectives. Le film de Léo Joannon se nourrit donc aussi d'une multiplicité d'influences, mais doit également trouver un juste milieu entre différents enjeux. Il reprend donc des éléments libéraux et sociaux des campagnes de presse et de *Prison sans barreaux* et les associe à des idéaux relatifs au régime de Vichy, et notamment à l'imaginaire de la Révolution nationale. Pour rappel, il s'agissait, après l'armistice, de promouvoir une forme de régime « fondé sur l'autorité » où « les valeurs

241 François Vinneuil [pseudonyme de Lucien Rebatet], « *Prison sans barreaux* », *L'Action française*, 4 mars 1938, dans *Prison sans barreaux* [recueil de presse], *op. cit.*, p. 13.

chrétiennes, le caractère sacré de la famille et la dignité du travail [devaient] être encouragés, de même qu'il [devait] y avoir un retour à la terre, "qui ne ment pas" ». De plus, « il fallait condamner la foi naïve dans des doctrines telles que le libéralisme, le capitalisme, le marxisme et le rationalisme²⁴² ». Ceci place donc le film dans un entre deux qui le pousse à certaines contradictions ou ambiguïtés, comme on le verra bientôt. Mais d'abord, observons ce que prône le Carrefour en prenant le contre-pied de la discipline violente des patronages.

Gabrielle Houbre relève comment les activités physiques et le sport sont promus par petites touches au sein du film²⁴³. D'abord, on voit le portique pour les cordes à grimper du centre d'Auteuil, renversé lors de l'émeute, puis la manière dont Jean Victor envisage la construction d'un terrain de sport près de l'usine désaffectée qui servira à installer le nouveau centre de Courbevoie : « piste de course à pied, volleyball, portiques... Ce sera tout à fait moderne. » Houbre associe cela avec la Révolution nationale qui valorisait le travail du corps et la discipline, promus par Pétain. Elle le met en parallèle avec l'absence d'instruction scolaire dans le film et avec la promotion de la formation professionnelle qu'elle interprète comme « le triomphe du manuel sur l'intellectuel²⁴⁴ ». Cette valorisation du corps aux dépens de l'instruction n'est pas sans faire écho à la notion de chef et la virilité étudiées ci-dessus. Elle répond à la spoliation disciplinaire des corps dans les patronages et permet aussi de dénigrer les régimes politiques antérieurs : « Après la défaite, il était de bon ton de dire que dans le passé l'enseignement avait été trop livresque, l'accent ayant été mis sur l'instruction plutôt que l'éducation²⁴⁵ ». Or, on a vu que l'instruction était déjà absente de *Prison sans barreaux* et, de plus, la valorisation du sport dans l'éducation sous Vichy est la continuité d'un mouvement amorcé sous le Front populaire²⁴⁶. Pascal Ory développe ce dernier point en expliquant qu'avant 1936, l'éducation physique était dénigrée, car trop rattachée à la discipline militaire²⁴⁷. Le rapport au sport et au corps en général dans le film fait donc double emploi. Il a certes une portée sanitaire, mais fait aussi écho à un imaginaire militariste diffus sur lequel on reviendra après avoir approché plus en détail la nouvelle conception de l'espace rééducatif que prône Jean Victor.

242 Wilfred D. Halls, *Les jeunes et la politique de Vichy*, Syros alternatives, Paris, 1988 [première édition 1981], p. 28.

243 Gabrielle Houbre, art. cit., p. 172.

244 *Id.*

245 Wilfred D. Halls, *op. cit.*, p. 200.

246 *Id.*

247 Pascal Ory, *op. cit.*, p. 649-650.

Les objectifs du directeur du Carrefour sont de prendre le contre-pied des patronages en tous points. C'est pour cette raison qu'il pousse les enfants, dès le premier repas au centre, à parler à voix haute, se félicitant même avec ses confrères du brouhaha que cela occasionne. Malory, qui a été marqué par la discipline stricte dans sa jeunesse, a quelques réticences instinctives, mais finit par s'y faire. Jean Victor réemploie, d'ailleurs, plusieurs fois la formule « On n'est pas en prison ici. » et cela se traduit dans la gestion des bâtiments et des espaces. Le réfectoire du centre est une grande salle dans laquelle on mange « tous ensemble, en famille ». Quand la bande de Joris essaye de s'enfuir en passant par-dessus le mur au cours de l'émeute, Jean Victor leur fait remarquer que les portes ne sont même pas verrouillées (fig. 66). Enfin, quand le centre est sauvé par la distribution des bons de solidarité, Gerbault, le fonctionnaire du secrétariat général de la Jeunesse, demande où il veut que l'on déplace le centre – « à la montagne, à la campagne ? ». Le directeur décide de s'implanter à Courbevoie, autrement dit « chez eux », « leurs quartiers, les usines, la rue, c'est là qu'il faut qu'ils soient transformés ». Cette position est assez surprenante, car elle répond à une logique inverse à celle du retour à la terre prôné par Vichy et dont les premières versions du projet étaient plus proches, car il s'agissait alors d'aller construire un pont à Aspremont dans les Alpes²⁴⁸ et, encore avant cela, alors que le projet de film avait pour titre *Le Grand Départ*, de rebâtir un village abandonné pour l'offrir aux sinistrés de la guerre²⁴⁹. De plus, cette décision semble aussi entrer en contradiction avec la nécessité d'isoler les enfants du milieu qui les a mis sur la mauvaise voie, idée que l'on perçoit davantage dans les films qui ont précédé depuis *Le Chemin de la vie*. Peut-être faut-il en conclure que Jean Victor fait ce choix exprès pour amener les jeunes à refuser par



Figure 66 : La porte du centre n'est pas verrouillée, ouverture de la profondeur de champ sur la rue (*Le Carrefour des enfants perdus*)

que l'on déplace le centre – « à la montagne, à la campagne ? ». Le directeur décide de s'implanter à Courbevoie, autrement dit « chez eux », « leurs quartiers, les usines, la rue, c'est là qu'il faut qu'ils soient transformés ». Cette position est assez surprenante, car elle répond à une logique inverse à celle du retour à la terre prôné par Vichy et dont les premières versions du projet étaient plus proches, car il s'agissait alors d'aller construire un pont à Aspremont dans les Alpes²⁴⁸ et, encore avant cela, alors que le projet de film avait pour titre *Le Grand Départ*, de rebâtir un village abandonné pour l'offrir aux sinistrés de la guerre²⁴⁹. De plus, cette décision semble aussi entrer en contradiction avec la nécessité d'isoler les enfants du milieu qui les a mis sur la mauvaise voie, idée que l'on perçoit davantage dans les films qui ont précédé depuis *Le Chemin de la vie*. Peut-être faut-il en conclure que Jean Victor fait ce choix exprès pour amener les jeunes à refuser par

248 Synopsis 573 IDHEC 12363, Cinémathèque française, Paris, Fonds des Scénarios, Archive SCEN 0462, p. 4.

249 *Le Grand Départ* [synopsis à destination de la MAIC], Cinémathèque française, Paris, Fonds du Crédit National, Archive CN0676-B41, p. 3.

eux-mêmes de retomber dans le crime en participant ainsi implicitement à un remaniement de leur milieu d'origine. Quoi qu'il en soit, ce sont des locaux accueillants, spacieux et ouverts au plein air, traduisant la liberté et le confort dont bénéficient les enfants. Par ailleurs, il est ainsi possible de mettre en scène une vie en communauté fidèle à la société idéale que le film présente.

Les principes de cette vie nouvelle sont basés sur la responsabilité, individuelle et collective, et ce notamment à travers la glorification du travail et une structure hiérarchique organisée autour de figures de chef. Les enfants se mettent à nettoyer l'intérieur de l'usine en transportant, de-ci, de-là, planches, tréteaux et ballots de pailles. Au milieu de ces va-et-vient et de ces bousculades, Malory gesticule comiquement atterré par ce désordre. Déjà, l'énergie déployée au cours de l'émeute commence à se restructurer, mise au service d'un projet constructif. Plus tard, on les voit progresser dans le terrain à défricher, rangés par groupes, portant pelles et pioches et marchant du même pas au rythme d'une chanson paillardes, *Vivent les étudiants*, réécrite pour en atténuer les connotations douteuses. En tête de ce cortège, Malory, qui donne les instructions, se distingue par son costume blanc et son képi (fig. 67). Certains groupes se



Figure 67 : Retour paradoxal de la discipline : uniformité et synchronisation militarisantes (*Le Carrefour des enfants perdus*)

désolidarisent pourtant du travail et se laissent aller à l'oisiveté en jouant aux cartes, en buvant et en fumant des produits offerts gratuitement par Marcel qui veut faire capoter l'entreprise de Jean Victor. Joris parvient alors à les remettre au travail grâce à l'aide de ses chefs qui viennent

s'imposer dans la guinguette qui sert de quartier général aux malfrats. Au désordre informe qui caractérisait auparavant le groupe des délinquants, le film répond en deux lieux différents : dans le discours, il prône le travail et l'obéissance au chef (Jean Victor le dit, « pour commander, il faut d'abord apprendre à obéir ») et dans la forme, il propose une société organisée en groupes menés par des chefs et très proche de la hiérarchie militaire. Il se distingue ainsi de *Prison sans barreaux* où l'on ne retrouvait pas de structure fixe dans le groupe des pensionnaires qui étaient éparpillées et plus libres de leurs mouvements. Cette entreprise de construction du Centre fait beaucoup penser aux mouvements destinés aux mineurs sous Vichy, tels que les Compagnons de France, mouvement fondé en 1940 et qui visait à régénérer la jeunesse tout en participant à la reconstruction²⁵⁰.

En définitive, et pour reprendre les mots de François Garçon, dans *Le Carrefour des enfants perdus* comme dans les quelques rares objets cinématographiques fascisants de la période, « toujours, le collectif prime l'individu²⁵¹ », car les héros « ne voient point d'autre alternative que le combat collectif [dans] ces films où la sauvegarde et la promotion du groupe sont la ligne d'action ». Cela est tout particulièrement flagrant dans le combat final qui oppose les enfants, menés par Joris, aux bandits qui ont provoqué l'incendie du centre. Dans un premier temps, les pensionnaires se rassemblent dans la cour, rangés derrière leur nouveau chef, et à son signal se mettent à tout déblayer pour déterrer les produits du marché noir cachés là par Marcel. Puis en voyant les gangsters approcher, ils s'équipent de leurs pioches et de leurs pelles, puis imitent Joris en les jetant à leurs pieds, comme pour se battre poings nus, à armes égales. Les malfrats se réfugient dans la guinguette qui leur sert de quartier général, mais la masse des pensionnaires parvient à la détruire à coups de béliers de fortune, rythmés par les indications de Joris. Les gendarmes interviennent et arrêtent les contrebandiers. La masse des enfants les suit, mais Joris, apprenant la mort de La Puce dans l'incendie, se rue sur Marcel pour le poignarder. Jean Victor s'interpose juste à temps pour l'en empêcher. On est au cœur de l'ambiguïté du film, car la violence condamnée à plusieurs reprises dans la première partie est mise en exergue dans l'assaut final des pensionnaires. Il y a même une continuité formelle entre la scène de la révolte et le saccage final de la guinguette. Finalement, le film semble répondre à ce qu'il critique – les patronages et la délinquance – par une proposition qui, jusque dans la forme, en reste très proche. Ici, c'est une société à la fois uniformisée en masse et très hiérarchisée qui fait usage d'une violence éclatante, attributs qui étaient paradoxalement critiqués à propos des maisons

250 Wilfred D. Halls, *op. cit.*, p. 153.

251 François Garçon, « La tardive tentation fasciste du cinéma français », *art. cit.*, p. 119.

de correction. Les journaux de l'époque ne semblent pas percevoir les contradictions qui sous-tendent l'œuvre, et on trouve même de nombreux comptes-rendus admiratifs de ce « magnifique mouvement de masse²⁵² ». Nous en retiendrons un en particulier :

« Le public salue d'applaudissements la scène finale d'une bande de gosses devenus meilleurs et disciplinés, saluant au garde-à-vous et le cœur serré mais vaillant, un chef qui s'en va après s'être imposé par des méthodes que l'on peut appeler révolutionnaires²⁵³. »

La scène décrite n'apparaît pas exactement dans le film, car il se termine sur la « passation de pouvoir » de Jean Victor à Joris, mais il y a bien quelque chose de l'ordre du garde-à-vous dans la manière dont le groupe uniformisé se dresse derrière Joris. On comprend que la représentation triomphale de l'armée de Joris a pu trouver un écho dans la société française de l'époque, autant chez les opposants à l'Allemagne qui pouvaient y lire un soulèvement du peuple français, que chez les soutiens de la collaboration. On peut citer, à titre d'exemple, un article de *l'Écho de la France* qui commente à propos du film :

« Nous ne sommes pas habitués à voir dans l'enfant l'homme en puissance, l'individu qu'il sera demain. [À la différence de l'Allemagne] où les maîtres ne craignent pas de faire tenir au petit allemand un rôle qui le préparera à sa tâche de futur citoyen du Reich [...]. Nous nous souvenons de ces camps, entrevus tant de fois entre Cologne et Oppeln, où des centaines de jeunes évoluaient en bon ordre sous les ordres de chefs plus âgés de quelque quatorze ans²⁵⁴. »

Si l'on s'intéresse au contexte de production du film, on s'aperçoit qu'il est sujet aux évolutions rapides de la société d'alors, ce qui peut expliquer la position réservée qu'il occupe vis-à-vis de la Révolution Nationale dont les valeurs ne sont jamais revendiquées explicitement, bien qu'il en reprenne les principes et l'imaginaire. En effet, Garçon note la réticence de la commission de contrôle à faire apparaître le général Pétain dans les films ou à laisser passer des références trop explicites aux éléments de la propagande d'alors²⁵⁵. D'autant plus qu'en 1942, il y a déjà eu une grande déception vis-à-vis de la Révolution Nationale dont on délaisse alors les thèmes²⁵⁶, qui deviennent même parfois sujets à moqueries. On en revient, par exemple, à

252 Agnès Gravelines, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *Vrai*, juillet 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], p. 53.

253 Roger Charmoy, « *Le Carrefour des enfants perdus* au Paramount », *L'Appel*, 4 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], p. 9.

254 G. de Brasparts, « L'écran : Aux cœurs vaillants... », *L'Écho de la France*, 6-7 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], p. 19.

255 François Garçon, « La tardive tentation fasciste du cinéma français », art. cit., p. 115.

256 Wilfred D. Hals, *op. cit.*, p. 141

l'article de Brasillach dans *La Chronique de Paris* qui disait que la scène des bons de solidarité rappelait une période révolue depuis trois ans déjà. Il ajoute ceci : « redressement français, espérances, bons de solidarité (en voyez-vous encore, des bons de solidarité ?), n'insistons pas... Il ne manque que le Maréchal, parce que, avec un souci louable de discrétion, on n'a pas voulu le compromettre dans cette œuvre²⁵⁷. » Les différents synopsis et scénarios témoignent également des hésitations des auteurs au fil des années. Le synopsis du *Grand Départ*, indiquait qu'une devise de Pétain devait orner les murs du dortoir : « Une jachère de nouveau emblavée, c'est une portion de la France qui renaît²⁵⁸. » À l'inverse, dans un scénario plus tardif, Jean Victor s'insurgeait contre le fonctionnaire réfractaire de Vichy et s'exclamait : « Qu'est-ce que vous avez fait jusqu'à présent ? Rien... vous avez barbouillé des monceaux de papier... des affiches... voilà votre Révolution... quand il s'agit de passer à l'action, plus personne...²⁵⁹ »

Cette dernière phrase, supprimée par la suite, surprend quand on sait le traitement de faveur que le film a reçu de la part du gouvernement en lui permettant d'être réalisé hors du contingent réservé aux producteurs et en lui apportant des financements (1.000.000 du secrétariat d'État à la Jeunesse, 3.000.000 de la Direction générale du cinéma et 3.500.000 francs de la part du Comité d'attribution des avances du Crédit National, pour un budget total de 11.125.000 francs²⁶⁰). Face aux réticences de l'Administration pénitentiaire qui réclame des coupes, il reçoit même le soutien du directeur général du cinéma qui explique que le film vise à valoriser les nouvelles institutions que le gouvernement a mises en place depuis l'armistice²⁶¹. Il y a donc toujours une même démarche politique que dans *Prison sans barreaux* qui vise à accuser les gouvernements précédents de leur inaction. En 1944, c'est au tour du Front populaire et à la troisième république d'occuper cette place renvoyée au passé. Enfin, notons aussi, avec Houbre, que Joannon était impliqué en personne dans l'organisation du cinéma de Vichy, chargé de la présidence de la Commission provisoire d'organisation qui devrait mettre en place la Famille professionnelle des spectacles, encadrant, entre autres, le COIC²⁶².

257 Brasillach Robert, « Sur la scène : Michel Aucouturier : *Un Don Juan* (Comédie des Champs-Élysées) ; Sur l'écran : Léo Joannon : *Le Carrefour des enfants perdus* », *La Chronique de Paris*, mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], *op. cit.*, [n. p.].

258 *Le Grand Départ* [synopsis à destination de la MAIC], Cinémathèque française, doc. cit., p. 3.

259 FEMIS 3959, Cinémathèque française, Paris, Collection des Scénarios, Archive SCEN 0462, p. 21.

260 Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 146.

261 *Ibid.*, p. 102.

262 Houbre Gabrielle, *art. cit.*, p. 164.

Le film, malgré des tâtonnements sur l'approche à adopter, sert manifestement Vichy, même s'il ne fait jamais directement montre de patriotisme. Il suscite ainsi de nombreuses réactions dans la presse dont nous ne mentionnerons ici que quelques extraits remarquables²⁶³. D'abord, plusieurs journaux remarquent la simplicité idéaliste du procédé de rééducation, mais ne la condamnent pas forcément aussi radicalement que l'avaient fait les critiques du film de Moguy. *La France Socialiste*, journal collaborationniste, n'y voit pas « un essai de propagande, mais plutôt une anticipation, sans doute utopique, mais qui contient [...] des indications dont il faudra peut-être tenir compte le jour où on voudra entreprendre la réforme des maisons d'éducation surveillée²⁶⁴ ». Des critiques persistent tout de même, *Le Cri du peuple*, journal fasciste, apprécie le film, mais trouve la thèse « dangereuse et grotesque²⁶⁵ », pas en ce qui concerne la dénonciation des maisons de correction, mais pour ce qui est de la « débonnairété sans mesure » de Jean Victor qui mènerait aux saccages, à l'incendie et aux morts de La Puce et du moniteur. On remarque que *Paris Soir*, qui publiait des années auparavant les campagnes d'Alexis Danan contre les bagnes d'enfants, souligne à la fin du film un « hommage à l'esprit d'ordre, de devoir et d'autorité²⁶⁶ ». Cela témoigne de la manière dont les idées vichystes et conservatrices étaient relayées par la presse dans sa grande majorité, qui laissait pourtant parfois planer un doute sur le regard qu'elle leur portait. Plusieurs journaux relèvent aussi que le film évite les grands discours moralisateurs, ce que l'on peut interpréter comme une pique à l'encontre du cinéma social à la manière de *Prison sans barreaux*.

Pour conclure, un article de *L'Atelier*, périodique rattaché à la CGT, retient notre attention. Il mentionne les films qui ont précédé *Le Carrefour des enfants perdus* sur le sujet de l'enfance malheureuse – y compris le film de Moguy – avant de dénoncer la censure qui régnait auparavant et de rajouter : « Aujourd'hui, le cinéma peut parler de ça plus commodément. On peut dénoncer les saletés des bagnes d'enfants en collant cette ignominie au passif du régime républicain et en indiquant que maintenant on va faire du neuf et du bien plus beau...²⁶⁷ ». Il conclut en disant que Léonide Moguy a pu tourner son film, mais « pas tout à fait sans mal

263 Pour compléter cet aperçu, nous invitons à consulter l'article de François Garçon cité ci-dessus qui comporte également une brève revue de presse.

264 G. Ricou, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *La France socialiste*, 6-7 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], p. 17.

265 Georges Champeaux, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *Le Cri du peuple*, 6-7 mai 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], p. 29.

266 André Le Bret, « *Le Carrefour des enfants perdus* », *Paris-Soir*, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], p. 23.

267 M. L., « Le Nouveau film de Léo Joannon : *Le Carrefour des enfants perdus* », *L'Atelier*, 6 mai, 1944, dans *Le Carrefour des enfants perdus* [recueil de presse], p. 14.

cependant ». Quand on sait la censure qu'a subie *Le Carrefour des enfants perdus*, on discerne une certaine ironie dans le développement de l'article. Celui-ci nous intéresse aussi parce qu'il met cette œuvre en perspective de notre corpus et témoigne d'une habitude qui s'installe chez les spectateurs vis-à-vis des maisons de correction au cinéma. Avec *La Cage aux rossignols*, l'année suivante, cette habitude se transforme en lassitude.

8. 4. *La Cage aux rossignols* : la rééducation comme genre ?

Le film de Jean Dréville est très bien reçu par le public et la presse, mais de nombreux articles ne peuvent s'empêcher de noter la redondance du sujet et leur surprise de le voir bien employé. Ainsi, on peut lire que « sur ce canevas trop connu, où ne peuvent s'inscrire que des variations prévues, l'auteur a trouvé l'occasion d'exprimer une sensibilité ironique²⁶⁸ » ou que « les dangers du genre sont bien connus : une tendance quasi obligatoire à verser dans le prêchi-prêcha édifiant sans être pour cela sainement moralisateur ; [...] une banalité inévitable, parce qu'on est sûrs d'assister à la conversion d'un mauvais garçon, forte tête et meneur de révolte au début [...] qui, progressivement s'amendera²⁶⁹ ». Ce dernier article développe en disant qu'il ne faut pas mésestimer ce « genre », mais mettre en garde contre « le conformisme béat qui sévit en la matière » et que le film parvient à éviter. *La Marseillaise*, fondé par des résistants en 1943, fait référence au *Chemin de la vie* et « aussi à tous ces films un peu prêchi-prêcha qu'on nous présentait au temps de Vichy²⁷⁰ », visant assez directement *Le Carrefour des enfants perdus*. Le journaliste ajoute que le défaut majeur de ces films « c'est d'être en général utopique », puis résume, point par point, la structure narrative commune à tous ces films de rééducation, y compris *La Cage aux rossignols*.

Il y a donc bien, en quelques années, un genre cinématographique qui se dessine, inscrit dans l'ensemble plus grands des films de justice et de prison. Mais en même temps, alors que ce genre s'établit, une forme d'ennui se fait jour vis-à-vis des discours tenus par les films. Une porte de sortie a été, semble-t-il, trouvée dans la renonciation même à l'intention politique du film. *La Voix universitaire* met en garde l'« honnête homme » intéressé par l'enfance délinquante et qui sera « tenté de voir dans ce film un film à thèse, dans le genre de *Prison sans*

268 Denis Marion, « *La Cage aux rossignols* », *Combat*, 22 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 13.

269 G. Damas, « *La Cage aux rossignols* », *Témoignage chrétien*, 21 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 20.

270 Gilbert Badia, « *La Cage aux rossignols* avec Noël-Noël », *La Marseillaise*, 4 octobre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 29.

barreaux, ou du *Carrefour des enfants perdus*. Qu'il ne se leurre pas sur ce point : si vraiment il y eut cette intention dans l'esprit du cinéaste, reconnaissons qu'il n'a fait qu'effleurer son sujet.²⁷¹ » *L'Aube* va dans le même sens, en disant que le film ne veut pas traiter le grave sujet de l'enfance délinquante, mais qu'il « s'en sert simplement ». Enfin, Noël-Noël lui-même avoue qu'il « ne saurait garantir sa méthode et décline toute responsabilité²⁷² ». *La Cage aux rossignols* serait donc plutôt une fable poétique qu'un film social comme ses prédécesseurs.

Il est important de noter, comme le générique l'indique, que le scénario est adapté d'un traitement déposé en 1937, soit avant même la sortie de *Prison sans barreaux*. On ne sait pas quelle partie du film est concernée par cette mention, celle des camelots, celle de l'orphelinat ou les deux. Mais cela n'a pas tant d'importance que cela pour notre étude, car, du point de vue de la réception et des représentations véhiculées, le film se place tout de même après les autres dans la chronologie et nous n'avons pu établir ce qui avait changé au cours de son développement et de son tournage. De plus, la distance qu'il prend avec le sujet de la rééducation de l'enfance malheureuse le place aussi dans une position d'universalité et de consensus, aussi compatible avec l'atmosphère de 1937 qu'avec celle de 1945. Ceci étant dit, il faut maintenant nous interroger sur la manière dont se manifeste cette épure du genre dans le film. On a déjà évoqué à plusieurs reprises la légèreté voulue par les auteurs qui se juxtapose néanmoins avec des éléments récurrents du genre (la description de la muraille de l'orphelinat, du cachot, la diabolisation des enfants). Or, ceux-ci semblent presque dénoter d'avec le reste du récit et sont amplement adoucis pour mieux coller à l'ambiance pastorale et printanière. On repère des pendants à ces points dans le contre-modèle que le film avance et qui s'appuie sur une image centrale : la chorale.

La synchronisation des voix et l'organisation des enfants dans le chœur sont une forme d'organisation du groupe à l'instar de celles que l'on a pu observer dans les autres œuvres. Clément Mathieu en a l'idée quand il entend les enfants chanter une chanson pour se moquer de lui. Sous prétexte de ne pas supporter la fausseté de leurs voix, il commence à les faire travailler dans le dortoir. Les enfants se prêtent au jeu et se mettent à obéir au surveillant qui occupe le centre du chœur et le dirige (fig. 68). Le répertoire classique chanté par les Petits Chanteurs à la croix de bois, chorale formée par des hommes d'église en 1907, est la marque d'un certain conservatisme nostalgique qui traverse le film. Et, malgré les oppositions du

271 [Anonyme], « *La Cage aux rossignols* », *Voix universitaire*, 15 novembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 51.

272 H.-J. Salmier, « L'Écran : On tourne à Saint-Maurice », *Nouvelle jeunesse*, 29 décembre 1944, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 1.



Figure 68 : Organisation constructive du groupe social : la chorale dirigée par le surveillant (*La Cage aux rossignols*)

directeur Rachin qui dit que cela remet en cause la discipline, la chorale se développe et finit par attirer l'attention des « dames bienfaitrices de l'Œuvre » dont la présidente, une comtesse, vient visiter l'institution et entendre les enfants chanter. Cela indique que l'orphelinat est une œuvre privée et intègre au corpus une figure philanthropique bienveillante. Ainsi, le film se va, en quelque sorte, à contre-courant de la dénonciation des œuvres privées qui primait depuis les campagnes de presse. La petite troupe présente son spectacle dans le réfectoire, dont tous les bancs et tables ont été poussés contre les murs, recouvrant les injonctions morales qui y sont affichées²⁷³. L'entreprise de Mathieu finit donc par fragiliser directement l'emprise autoritaire du directeur et de ses valeurs disciplinaires, y compris dans le réagencement des lieux. Par ailleurs, on fait souvent le parallèle entre la chorale du film et celle du centre de rééducation de Ker Goat qui se met en place à la même période, mais Mathias Gardet nous met en garde : « Si ce film n'est pas inspiré par l'expérience de Ker Goat, encore balbutiante à l'époque, les dirigeants de ce dernier vont cependant rapidement le récupérer pour faire la promotion de leur propre chorale²⁷⁴. » Ceci témoigne à nouveau de l'imbrication des représentations avec les

273 Voir Chapitre 3, p. 50-51.

274 Mathias Gardet, « Ker Goat/Belle-Île : deux centres mythiques », art. cit., p. 161.

événements historiques et le régime d'influence qu'entretiennent les deux espaces. On retrouve, par ailleurs, d'autres éléments familiers de notre corpus, telle que la responsabilité confiée à Lequerec de prendre soin du père Maxence qu'il a blessé et qui finit ainsi par racheter ses fautes et être « sauvé », ou encore la sortie finale du groupe hors de l'orphelinat pendant l'absence du directeur, soulignée par la voix off : « le geôlier avait ouvert la porte de la cage ». Évidemment, « ils ont tous suivi, aucun ne s'est échappé. »

Cela sauve les enfants de l'incendie qui ravage l'orphelinat pendant leur absence, mais provoque pourtant le licenciement de Mathieu, déçu que les enfants aient reçu l'interdiction de lui dire au revoir. Mais, alors qu'il s'en va, ceux-ci jettent de nombreux petits mots par la fenêtre pour le remercier malgré la consigne. Plus tard, quand le roman de Clément Mathieu est publié, on retrouve l'orphelinat en cours de reconstruction. Le père Maxence lit la page de garde : « Le livre qui, en alertant les pouvoirs publics, a permis la suppression de certains abus. » Ce commentaire est peut-être ce qui ancre le plus le film dans la continuité politique des campagnes de presse et on apprend que Rachin a été licencié et remplacé par un directeur bienveillant. Or, les enfants trament quelque chose, et s'évadent tous ensemble. Le nouveau directeur revient vite à l'ancienne conception – « Rachin avait raison, il faut la trique pour ces petites brutes, la trique ! » – avant de découvrir qu'ils ont fugué pour chanter un alléluia à l'église pour le mariage de Mathieu. Dans ces scènes, il s'agit donc de désobéir pour le bien et le suspense occasionné ne trompe personne, il vise simplement à faire sourire le public, déjà convaincu par la nécessité de la bonté dans la rééducation.

Le final du film démontre encore une fois sa tendance au conservatisme qui n'étonne pas beaucoup chez le réalisateur, dont Jacques Siclier nous dit que « toujours excellent technicien et narrateur classique [...] Dréville manifeste une certaine nostalgie du cinéma populaire des années 30-40.²⁷⁵ » En effet, le film semble se placer à un point d'intersection entre la production légère des années 1930, le cinéma aseptisé par la censure de l'Occupation et le cinéma joyeux de la Libération. Car – rappelons-le – *Le Carrefour des enfants perdus*, en traitant de l'actualité, faisait exception dans la production du début des années 1940. À cette période, la plupart des films étaient des comédies simples ou des films en costumes. Bertin-Maghit cite, à cet égard, un article de Marcel Achard, membre du COIC : « plutôt que de courir le risque de l'interdiction, les producteurs n'envoient plus maintenant à Vichy que des histoires de la

275 Jacques Siclier, *Le Cinéma français : 1945-1968. I. De La Bataille du rail à La Chinoise*, Paris, Ramsay, 1990, p. 247.

Bibliothèque rose. C'est sans danger, mais le cinéma français y perd en virilité.²⁷⁶ » Et la référence aux livres de la bibliothèque rose est d'ailleurs employée par Georges Sadoul, relevant le manichéisme du film, dans un article pour *Les Lettres françaises*²⁷⁷. Enfin, on reconnaît aussi l'appétit du public de la Libération pour un cinéma peu politique, mais optimiste malgré tout. En effet, « les gens vont au cinéma pour oublier les difficultés matérielles présentes²⁷⁸ » et ce film constitue « une belle réalisation, sans snobisme, mais de vraie qualité française à l'actif de la renaissance de notre production²⁷⁹ ». D'une certaine manière, il boucle la série de films parus au long de ces sept années et, en dépolitisant un genre né de la presse engagée et de la critique des institutions, parvient à le transcender et à le renouveler en s'affranchissant de ses éléments fondateurs, pour n'en conserver qu'une esthétique de surface.

276 Marcel Achard, *Le Matin*, 11 juin 1942, dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, op. cit., p. 100.

277 Georges Sadoul, « *La Cage aux rossignols* », *Les Lettres françaises*, 22 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 1.

278 LEA [signature de l'article], « *La Cage aux rossignols* », *Le Réveil des jeunes*, 12 novembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 49.

279 [Anonyme], « *La Cage aux rossignols* au Colisée et à l'Aubert », *Opéra*, 12 septembre 1945, dans *La Cage aux rossignols* [recueil de presse], p. 8.

Conclusion

Notre corpus couvre une période de sept ans que nous avons examinée en restant très proches de la progression narrative des œuvres. Cette narration est, en quelque sorte, un condensé du récit historique de la rééducation qui s'écrit au même moment dans la réalité française. On remarque que les œuvres ne s'articulent pas selon un schéma tout à fait homogène. En effet, il y a un glissement progressif d'une prééminence de la dénonciation des institutions carcérales et correctives au cours des années 1930 – que l'on retrouve dans *Prison sans barreaux*, *Prisons de femmes* et, déjà moins flagrante, dans *Les Anges du péché* – vers une mise en valeur des solutions avec *Le Carrefour des enfants perdus* et un renoncement à l'ancrage social dans *La Cage aux rossignols*. Pourtant, les films continuent de dialoguer les uns avec les autres en reprenant et en déclinant tout un ensemble de codes récurrents qui les inscrivent tout de même dans un mouvement commun. Il est flagrant qu'aucun film ne prenne la défense, quel que soit son contexte de production, des institutions carcérales et correctionnelles. Il y a, sur ce point, consensus après les campagnes de presse des années 1920 et 1930. À savoir que les jeunes qui sont enfermés dans ces institutions le sont de manière injuste et y sont maltraités par des autorités malveillantes ou, tout du moins, indifférentes qui font preuve d'une brutalité disciplinaire inhumaine. On a vu comment, en toutes périodes, la dénonciation de ce fonctionnement violent pose tout de même des problèmes proprement cinématographiques, car elle ne peut faire à l'époque l'objet d'une exposition trop flagrante – sous peine de censure ou au prétexte de demeurer accessible au plus grand nombre – mais qu'elle se doit pourtant d'être évoquée, ne serait-ce que pour attirer la curiosité et la bienveillance des spectateurs et spectatrices.

Les films s'attachent tous à présenter des communautés de détenues ou de pensionnaires en s'attachant à construire des modes d'exposition des groupes et des individus pour illustrer, par métonymie, l'entièreté des sociétés carcérales et correctionnelles. On peut voir se dessiner différentes branches qui s'articulent, d'une part, autour de la réappropriation et la valorisation de leurs corps individuels, et d'autre part autour d'un corps social réunifié. Ces nouveaux imaginaires sont incarnés par des protagonistes exceptionnels et quasiment allégoriques qui, même s'ils illustrent des valeurs différentes en fonction des époques, répondent tous à leur manière aux deux agencements antérieurs : l'ordre coercitif voulu par les institutions et l'informité spontanée de la jeunesse sans repères. Il y a pourtant une distinction fondamentale entre les films soutenus par l'État et qui en traduisent, plus ou moins explicitement, l'idéologie – comme c'est le cas du socialisme étatique de *Prison sans barreaux* et de l'imaginaire fascisant

du *Carrefour des enfants perdus* – et les films plus « indépendants » qui peuvent se permettre des visions plus fatalistes (*Prisons de femmes*, *Les Anges du péché*) ou un optimisme idéaliste plus dématérialisé (*La Cage aux rossignols*). Mais tous restent attachés à un même tronc, celui de la célébration de la bonté et une glorification de la jeunesse porteuse d'avenir, et font l'impasse sur les mêmes sujets, la religion, par exemple, alors qu'elle a pourtant occupé une place fondamentale dans l'histoire de l'éducation surveillée depuis le XIX^e siècle.

Du point de vue cinématographique, on peut d'abord noter que *Prison sans barreaux* et *Prisons de femmes* sont sortis en 1938, la même année que *La Bête humaine* de Renoir, ainsi que *Le Quai des brumes* et *Hôtel du Nord* de Marcel Carné et un an avant *Le Jour se lève*. Ils ont été bien moins retenus et commentés que ces derniers et ceci nous pousse à nous interroger sur l'isolement des films du réalisme poétique dans la production de l'époque. En effet, ces films, peut-être moins stylisés, n'en traitent pas moins de sujets sociaux, et ce avec moins de fatalité que les œuvres de Carné et Renoir. Cela permet aussi de souligner que des œuvres, qui semblent en apparence moins novatrices au point de vue de la mise en scène, n'y placent pas moins des intentions et une cohérence qui frappent d'autant plus quand elles sont mises en perspectives d'objets similaires.

D'autre part, malgré les différences qui distinguent les films les uns des autres, notre étude confirme la thèse qu'une continuité se dessine entre le cinéma des années 1930, celui de l'Occupation et celui de la Libération. Elle corrobore, par exemple, l'affirmation de Jean-Pierre Bertin-Maghit lorsqu'il affirme que les thèmes vichystes sont ceux d'une France conservatrice qui a préexisté au régime, mais que c'est le reste de la production qui a disparu, mettant ces thèmes en lumière²⁸⁰. Il n'y a pas donc pas de rupture franche, si ce n'est par soustraction, mais une évolution progressive des thèmes et des choix de mise en scène. Et *Le carrefour des enfants perdus* appartient donc, à cette période, aux rares films qui abordent des sujets sociaux et d'actualité. Il n'est donc pas anodin qu'il se soit intéressé au sujet de la rééducation qui permettait de valoriser le régime. Bertin-Maghit complète, par ailleurs, cette première affirmation en commentant ainsi la période de la Libération :

« La volonté de rupture, affirmée dans l'euphorie de la Libération, n'a pas réussi à s'imposer, victime de l'échec de la révolution sociale chère aux communistes ; 1945 ne fait que prolonger Vichy. [...] Néanmoins, si la recherche de "la qualité française" a nourri un moment l'émulation face à l'oppression et a permis l'essor d'une véritable école française du cinéma, les cinéastes résistants ont occulté le débat sur les formes. Voilà la différence avec le cinéma italien de l'après-guerre qui

280 Voir Chapitre 7, p. 119.

s'est renouvelé à travers le néo-réalisme. Cet oubli, qui a limité la portée de leur combat, la concurrence des productions américaines, la pesanteur étatique, le carcan des conventions collectives sont responsables d'un essoufflement de la création. Dix années durant, il condamne le cinéma français à l'exploitation de ses acquis²⁸¹. »

Il semble que *La Cage aux rossignols*, avec la position qu'il occupe dans le corpus, soit un parfait exemple de cette direction que prend le cinéma de la Libération. À l'inverse, on s'amuse à considérer qu'un cinéaste au style aussi affirmé et hors-norme que Robert Bresson ait pu s'intéresser, bien que déjà de manière non-conventionnelle, à des sujets « à la mode » de l'époque.

On trouve, aujourd'hui encore, assez peu de travaux historiques sur les prisons de femmes en France, mais Dominique Budin nous explique cependant qu'« à la Libération, une réforme pénitentiaire est initiée, et cette réforme s'inspire des idées du courant de pensée pénale qui deviendra la "Défense sociale nouvelle"²⁸² », courant d'idées axées sur la prévention de la criminalité et la réinsertion des délinquants. Cette réforme de long terme marque donc la fin d'une immuabilité de la prison et le début d'une évolution vers la prise en compte de l'impact de la prison sur les détenus et détenues²⁸³.

Au point de vue de la rééducation et de l'enfance malheureuse, l'évolution des mentalités se poursuit et conduit, comme nous l'évoquions en introduction, à un texte de loi décisif :

« L'image de l'enfance inadaptée est largement diffusée au lendemain de la guerre, elle apparaît dans la continuité du gouvernement de Vichy comme une question prioritaire. [...] L'Ordonnance du 2 février 1945 relative à l'enfance délinquante renforce la position de la Justice à l'égard des mineurs délinquants pour lesquels elle privilégie une réponse éducative et la notion d'éducabilité [...]. Il y a pour le mineur délinquant une présomption d'irresponsabilité.²⁸⁴ »

Cette ordonnance occasionne la création de la fonction de juge des enfants et d'une direction de l'Éducation surveillée, indépendante de l'Administration pénitentiaire et marque le début d'une évolution plus concrète du système et des structures, même si des problèmes persistent. Les récits cinématographiques de la rééducation se perpétuent donc après la Libération. On le

281 Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, op. cit., p. 288.

282 Dominique Budin, « "Défense sociale nouvelle" et criminalité féminine en France 1945-1975 », dans Christine Bard, Frédéric Chauvaud, Michelle Perrot et Jacques-Guy Petit (dir.), *Femmes et justice pénale : XIX^e-XX^e siècles*, PUR, Rennes, 2002, [version numérique non paginée].

283 Hinda Hehdhili-Azéma, « La réforme d'administration pénitentiaire Amor de mai 1945 », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la Justice, des crimes et des peines*, n° 13, 2019.

284 Bourquin Jacques, « Genèse de l'ordonnance du 23 décembre 1958 sur l'enfance en danger. La période 1942-1958 », art. cit., p. 155-157.

voit d'abord dans la reprise du projet de Carné et Prévert sous le nouveau titre de *La Fleur de l'âge* qui fut abandonné à nouveau alors qu'une grande partie en avait été tournée avec notamment Serge Reggiani à l'affiche. Puis le mouvement s'est poursuivi à travers des œuvres telles que *La Cage aux filles* (Maurice Cloche, 1949) qui met en scène le parcours d'une jeune femme entre maison de redressement et prison, mais qui laisse aussi entrevoir une nouvelle forme d'éducation. On peut y ajouter *Au royaume des cieux* (Julien Duvivier, 1949) dans lequel on retrouve encore une fois Serge Reggiani et qui décrit les méthodes d'une directrice malveillante, ou encore *La Tête contre les murs* (1959), le premier film de Georges Franju qui se déroule dans un asile psychiatrique. Enfin, avec *Chiens perdus sans collier* (Jean Delannoy, 1955), on découvre une nouvelle figure bienveillante avec le juge des enfants incarné par Jean Gabin. Ici, l'attention est portée à plusieurs enfants dont la diversité des parcours est plus approfondie et détaillée que ceux des fortes têtes de nos corpus. Il serait possible de poursuivre encore en notant que *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1949), film fondateur de la Nouvelle Vague, reprend lui encore le sujet de l'enfance malheureuse, mais cette fois à hauteur d'enfant, questionnant justement le cinéma de la qualité française né à la Libération, et auquel on pourrait rattacher *La Cage aux rossignols*. Il serait passionnant d'examiner l'évolution de ce « genre dans le genre », au regard des conclusions qui ont été tirées dans notre étude.

Les films du corpus, eux-mêmes, déjà remarqués à leur sortie, auront tous une certaine notoriété par la suite, y compris *Prison de femmes*, dont le titre et le sujet seront repris en 1958 pour un autre film, réalisé par Maurice Cloche dont le scénario sera co-signé par Francis Carco. Le remake de *La Cage aux rossignols* par Christophe Barratier, *Les Choristes*, recevra lui aussi un immense succès public et critique à sa sortie en 2004, montrant la postérité dans le temps du sujet de l'éducation surveillée au cinéma.

Bibliographie

Sources archivistiques (Cinémathèque française, Paris) :

Les Anges du péché

Cote CN81-B51 : Fonds Crédit National, « *Béthanie. Les Anges du péché* », [s. d.]

Cote RICHEBE37-B4 : Fonds Roger Richebé, « *Les Anges du péché* », 1943-1945

La Cage aux rossignols

Cote CJO228-B30 : Collection Jaune, « *La Cage aux rossignols* », 1938-1946

Cote SADOUL863-B75 : Fonds Georges Sadoul, « France : "Journées d'Études des Cinéastes" (1953) – A.F.C.C. », 1947-1953

Le Carrefour des enfants perdus

Cote CN67-B41 : Fonds Crédit National, « *Le Carrefour des enfants perdus* », 1936-1945

Cote SCEN462-B135 : Collection des Scénarios, « *Le Carrefour des enfants perdus* », [s. d.]

Prison sans barreaux

Cote LM26-B10 : Fonds Léonide Moguy, « Recueil de coupures de presse et de photographies (1/2) », 1938-1953

Cote LM30-B9 : Fonds Léonide Moguy, « Texte sans titre », 1939-1955

Cote LM32-B9 : Fonds Léonide Moguy, « Biographie de Léonide Moguy », [s. d.]

Cote LM33-B9 : Fonds Léonide Moguy, « Correspondances », 1941-1968

Cote LM34-B11 : Fonds Léonide Moguy, « Recueil de coupures de presse et de photographies (2/2) », 1950-1953

Sources publiées :

Les Anges du péché (Robert Bresson, 1943), recueil de coupures de presse, mis en ligne sur Gallica le 10 novembre 2014, consulté le 20 mars 2021.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10510474j>

La Cage aux rossignols (Jean Dréville, 1945), recueil de coupures de presse, mis en ligne sur Gallica le 2 mars 2015, consulté le 20 mars 2021.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516257c>

Le Carrefour des enfants perdus (Léo Joannon, 1944), recueil de coupures de presse, mis en ligne sur Gallica le 9 février 2015, consulté le 20 mars 2021.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515946t>

Prisons de femmes (Roger Richebé, 1938), recueil de coupures de presse, mis en ligne sur Gallica le 25 août 2014, consulté le 20 mars 2021.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507481q>

Prison sans barreaux (Léonide Moguy, 1938), recueil de coupures de presse, mis en ligne sur Gallica le 1^{er} septembre 2014, consulté le 20 mars 2021.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507380w>

Pour vous : L'hebdomadaire du cinéma, n° 481 (2 février 1938) à 527 (21 décembre 1938). Consulté en ligne le 25 mars 2021 sur le site de la cinémathèque de Toulouse.

URL : <https://bib-num.cinemathequetoulouse.fr/pour-vous>

Bordeaux-Ciné : La Revue corporative libre du cinéma, n°411 (18 mars 1938) à 427 (28 octobre 1938). Consulté en ligne le 25 mars 2021 sur le site de la cinémathèque de Toulouse.

URL : <https://bib-num.cinemathequetoulouse.fr/bordeaux-cine>

Le Film : Organe de l'industrie cinématographique française, n° 67 (19 juin 1943), 68 (3 juillet 1943) et 88 (6 mai 1944). Consulté en ligne le 25 mars 2021 sur Ciné-Ressources.

URL : <http://www.cinerecources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=320>

Sources secondaires :

Contexte cinématographique :

- Bardèche Maurice et Brasillach Robert, *Histoire du cinéma : nouvelle édition définitive en deux volumes. 2. Le cinéma parlant*, Givors, André Martel, 1954.
- Bazin André, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1975.
- Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944 – signification – fonction sociale*, Paris, Revue du Cinéma/Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1980.
- Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Le cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Olivier Orban, Paris, 1989.
- Bertin-Maghit Jean-Pierre, « Le monde du cinéma français sous l'occupation ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°88, 2005.
- Burch Noël et Sellier Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, L'Harmattan, Paris, 2019 [première édition : 1996].
- Creton Laurent (dir.), *Le Front populaire et le cinéma français*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème 27 », 2017.
- Chateau René, *Le cinéma français sous l'Occupation : 1940-1944*, René Chateau/La Mémoire du cinéma, Paris/Courbevoie, 1996.
- Chirat Raymond, *Le Cinéma français des années 30*, 5 continents/Hatier, coll. « Bibliothèque du cinéma », Renens/Paris, 1983.
- Esquerre Arnaud, *Interdire de voir : sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Fayard, Paris, coll. « Histoire de la pensée », 2019.
- Garçon François, *De Blum à Pétain : cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e art », 1984.
- Garçon François, « La tardive tentation fasciste du cinéma français : septembre 1942-septembre 1943 », dans Ferro Marc, *Film et Histoire*, EHESS, Paris, 1984.
- Guillaume-Grimault Geneviève, *Le Cinéma du Front Populaire*, Paris, Lherminier, 1986.
- Lagny Michèle, Ropars Marie-Claire, Sorlin Pierre, *Générique des années 30*, Saint-Denis, PUV, 1986.
- Mitry Jean, *Histoire du cinéma : art et industrie. IV. Les Années 30*, Paris, Éditions universitaires J.-P. Delarge, 1980.
- Mitry Jean, *Histoire du cinéma : art et industrie. V. Les Années 40*, Paris, Éditions universitaires J.-P. Delarge, 1980.

- Ory Pascal, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS, 2016 [première édition : 1994].
- Régent Roger, *Cinéma de France : de La Fille du puisatier aux Enfants du Paradis*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1975.
- Siclier Jacques, *Le Cinéma français : 1945-1968. 1. De La Bataille du rail à La Chinoise*, Paris, Ramsay, 1990.
- Siclier Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 1990.
- Sadoul Georges, *Histoire du cinéma français, 1890-1962*, Paris, Club des Éditeurs, 1962.
- Thiéry Jean-François, « Le contrôle des films en France. Réflexion pour un centenaire » dans Triollet Christophe (dir.), *Censure et cinéma en France*, LettMotif, coll. « Darkness, censure et cinéma », La Madeleine, 2020.
- Tsikounas Myriam, Lepajolec Sébastien, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°4, 2002.

Enfance irrégulière et institutions carcérales :

- Bancal Jean, *Essai sur le redressement de l'enfance coupable*, Sirey, Paris, 1941.
- Burdin Dominique, « "Défense sociale nouvelle" et criminalité féminine en France 1945-1975 » dans Bard Christine, Chauvaud Frédéric, Perrot Michelle et Petit Jacques-Guy (dir.), *Femmes et justice pénale : XIX^e-XX^e siècles*, PUR, Rennes, 2002.
- Bourquin Jacques, « La difficile émergence de la notion d'éducabilité du mineur délinquant », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, PUR, 2007.
- Bourquin Jacques & Robin Michel, « De l'Éducation surveillée à la Protection judiciaire de la jeunesse. Quelques repères chronologiques, 1912-1995 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, PUR, 2007.
- Bourquin Jacques, « Genèse de l'ordonnance du 23 décembre 1958 sur l'enfance en danger. La période 1942-1958 », contribution parue dans *La protection de l'enfance : un espace entre protéger et punir*, Vaucresson, CNFE-PJJ, coll. « Étude et recherches », n°7, mai 2004 et republié dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, PUR, 2007.
- Bourquin Jacques, « René Biard, Claude Charmes, deux "enfants de justice" pendant la guerre », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°3, 2000.
- Bourquin Jacques, « Saint-Maurice, colonie pénitentiaire agricole. Le temps de la réforme : 1934-1936-1950 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Hors-série. Pages d'histoire, la protection judiciaire des mineurs, XIX^e-XX^e siècles, PUR, Rennes, 2007.

- Capul Maurice, « Depuis la guerre 1939-1945, des lieux pour enfants perdus », *Empan*, n°92, 2013.
- Dartiguenave Paul, *Les bagnes d'enfants et autres lieux d'enfermement : enfance délinquante et violence institutionnelle du XVIII^e au XX^e siècle*, Éditions libertaires, Saint-George d'Oléron, 2007.
- Debuyst Christian, Digneffe Françoise, Labadie Jean-Michel et Pires Alvaro P., *Histoire des savoirs sur le crime et la peine* en trois volumes, Larcier, coll. « Crimen », Bruxelles, 2008.
- Einaudi Jean-Luc, *Traces : des adolescents en maison de redressement sous l'Occupation*, Sextant, Paris, 2006.
- Evanson Kari, « Vers le chemin de la vie : le discours communiste lors de la campagne médiatique contre les bagnes d'enfants, 1934-1938 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°15, 2013.
- Farcy Jean-Claude, « La loi du 22 juillet 1912 sur les tribunaux pour enfants et adolescents », *Musée Criminocorpus* publié le 21 septembre 2007, consulté le 30 décembre 2020 URL : <https://criminocorpus.org/fr/ref/25/16982/>
- Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2019 [première édition : 1975].
- Gaillac Henri, *Les maisons de correction : 1830-1945*, Cujas, Paris, 1971.
- Gardet Mathias, « Ker Goat/Belle-Île : deux centres mythiques », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°4, 2002.
- Halls Wilfred D., *Les jeunes et la politique de Vichy*, Syros alternatives, Paris, 1988 [édition originale : 1981]
- Hinda Hehdhili-Azéma, « La réforme d'administration pénitentiaire Amor de mai 1945 », *Criminocorpus. Revue d'Hisotire de la Justice, des crimes et des peines*, n°13, 2019.
- Humbert Jeanne, *Le Pourrissoir (Saint-Lazare) : choses vues, entendues et vécues*, Prima, Paris, 1932.
- Jover Juliette, Capul Maurice, Timsit Patricia (dir.), *L'enfance en difficulté dans la France des années 40. L'exemple de Toulouse Saint-Simon*, Érès, Ramonville Saint-Agne, 1999.
- Jurmand Jean-Pierre, « De l'enfance irrégulière à l'enfance délinquante (1945-1950), itinéraire d'une pensée, naissance d'un modèle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°3, 2000.
- Klapisch-Zuber Christiane, Rochefort Florence, « Clôtures », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°26, 2007.
- Larralde Jean-Michel, « Le corps des personnes détenues : de l'objet de punition au respect de la personne », *Cahiers de la recherche sur les droits fondamentaux*, n°15, 2017.
- Lesselier Claudie, *Les Femmes et la prison, 1815-1939* [thèse de doctorat en histoire, dactylographiée], sous la direction de Michelle Perrot, Université Paris 7, 1982

Quincy-Lefebvre Pascale, « Les campagnes de presse : un creuset militant pour l'enfance. L'engagement d'Alexis Danan, reporter à Paris-Soir dans les années trente », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°13, 2011.

Quincy-Lefebvre Pascale, « Émotion et opinion dans la justice des mineurs en France durant l'entre-deux-guerres », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n°17, 2015.

Quincy-Lefebvre Pascale, *Une histoire de l'enfance difficile : familles, institutions et déviances, 1880-fin des années trente*, Economica, coll. « Économies et sociétés contemporaines », Paris, 1997.

Thomazeau Anne, « La clôture en question dans les internats de rééducation pour filles (1945-1975) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°26, 2007.

Yvrel Élise, *Les Enfants de l'ombre : La vie quotidienne des jeunes détenus au XX^e siècle en France métropolitaine*, PUR, Rennes, 2007.

Réalisateurs :

Bresson Robert, *Bresson par Bresson : entretiens 1943-1983 rassemblés par Mylène Bresson*, Flammarion, Paris, 2013.

Boussinot Roger, *L'encyclopédie du cinéma*, Bordas, Paris, 1995.

Dréville Jean, Papillon Emmanuel, Guiguet Claude, *Jean Dréville : 40 ans de cinéma (filmographie, propos de Jean Dréville, témoignages complémentaires)*, Aulnay-sous-bois, Les Amis de Ciné-sous-bois, 1984.

Dréville Jean, Guiguet Claude, Papillon Emmanuel, Pinturault Jacques, *Jean Dréville : Propos du cinéaste, filmographie, documents*, Paris/Aulnay-sous-bois, Dujarric/Les Amis de Ciné-sous-bois, coll. « 24 Souvenirs/Seconde », 1987.

Estève Michel, *Robert Bresson*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1966.

Glâtre Patrick, *Jean Dréville cinéaste*, Paris, Creaphis, 2006.

Lebon Éric Antoine, *Léonide Moguy : Un citoyen du monde au pays du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Sadoul Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Seuil, 1990.

Films :

Aurouet Carole, « De l'Île des enfants perdus à La Fleur de l'âge : le projet chaotique et mythique de Marcel Carné et Jacques Prévert », *1895, AFRHC*, n°47, 2005, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/330>

Carco Francis, *Prisons de femmes*, Paris, Les Éditions de France, 1933.

Chirat Raymond, *Catalogue des films français de long métrage, films de fiction, 1929-1939*, Bruxelles, Cinémathèque Royale de Belgique, 1975.

Chirat Raymond, *Catalogue des films français de long métrage, films de fiction, 1940-1950*, Bruxelles, Cinémathèque Municipale de Luxembourg, 1981.

Garçon François, « La tardive tentation fasciste du cinéma français (septembre 1942- septembre 1943) », dans Marc Ferro (dir.), *Film et Histoire*, EHESS, coll. « L'histoire et ses représentations », Paris, p. 122-135.

Hamery Roxane, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, AFRHC, Paris, 2017.

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

Filmographie

Les Anges du péché, Robert Bresson (réalisation), Robert Bresson, Raymond Leopold Bruckberger et Jean Giraudoux (scénario), Jean Giraudoux (dialogues), Philippe Agostini (photographie), Roger Claude et René Renoux (décors), Roger Richebé (production) avec Renée Faure (Anne-Marie), Jany Holt (Thérèse) et Sylvie (la prieure), produit par Synops, distribué par Les Films Roger Richebé et Gaumont, 23 juin 1943. DVD édité par Gaumont en 2020.

La Cage aux rossignols, Jean Dréville (réalisation), adapté d'un traitement par George Chaperot et René Wheeler (1937), Noël-Noël et René Wheeler (scénario), Noël-Noël (dialogues), Marcel Weiss (photographie), Raymond Drouart (décors), Charles-Félix Tavano (direction de production), avec Noël-Noël (Clément Mathieu), Micheline Francey (Micheline) et René Blancard (M. Rachin), produit par la Société nouvelle des établissements Gaumont, distribué par la CPLF, 6 septembre 1945. DVD édité par Gaumont dans le coffret « 120 ans Gaumont Volume 3 » en 2015.

Le Carrefour des enfants perdus, Léo Joannon (réalisation), Stéphane Pizella (scénario original), Jean-Georges Auriol et Maurice Bessy (adaptation), André-Paul Antoine (dialogues), Nicolas Toporkoff (photographie), Robert Dumesnil (décors), Georges Bernier et Léo Joannon (production), avec René Dary (Jean Victor), Serge Reggiani (Joris) et Raymond Bussières (Marcel), produit par la MAIC, distribué par Védis, 26 avril 1944. DVD édité par René Château en 2009.

Prison sans barreaux, Léonide Moguy (réalisation), adapté de Prisons sans barreaux de Gina Kaus (1936), Hans Whilhelm (scénario), Hans Whilhelm et Léonide Moguy (adaptation), Henri Jeanson (dialogues), Christian Matias (photographie), Georges Wakhévitch (décors), Grégoire Geftmann (production), avec Annie Ducaux (Yvonne Chanel), Corinne Luchaire (Nelly) et Maximilienne (Mme. Appel), produit par la CIPRA, distribué par OSSO et CPLF Gaumont, 18 février 1938. DVD édité par René Château en 2010.

Prisons de femmes, Roger Richebé (réalisation), adapté du roman de Francis Carco (1933), Roger Richebé (scénario), Francis Carco et René Jolivet (dialogues), Jean Isnard (photographie), Roland Quignon (décors), Pierre Schwab (direction de production), avec Renée Saint-Cyr (Juliette), Viviane Romance (Régine) et Francis Carco (lui-même), produit par Les Films Roger Richebé, distribué par Paris Cinéma Location, 13 octobre 1938. VHS éditée par René Château en 1997.