

JEAN-PIERRE & LUC DARDENNE

Le Gamin au vélo



L'AVANT FILM

- L'affiche** **1**
Bonheur fragile
- Réalisateurs & Genèse** **2**
« Oser être nous ! »

LE FILM

- Analyse du scénario** **5**
Un combat contre soi-même
- Découpage séquentiel** **7**
- Personnages** **8**
Se laisser entraîner... ou pas
- Mise en scène & Signification** **10**
La résurrection de Cyril
- Analyse d'une séquence** **14**
Le rendez-vous manqué
- Bande-son** **16**
Les mots et les actes

AUTOUR DU FILM

- Enfants placés** **17**
- Entrer dans une bande** **18**
- Jeux vidéo : la violence virtuelle** **19**
- Bibliographie & Infos** **20**

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

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

Remerciements : à Jean-Pierre et Luc Dardenne et Diaphana.

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

Impression : I.M.E.

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

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2012.

SYNOPSIS

Cyril, douze ans, refuse de croire que son père Guy, qui l'a placé temporairement dans un centre éducatif, a déménagé sans l'avertir. Il s'enfuit à plusieurs reprises pour le retrouver. Les éducateurs lui font constater que l'appartement est vide et que le vélo qu'il lui avait offert a disparu. Samantha, une jeune femme qu'il a bousculée dans sa fuite et à laquelle il s'est un instant accroché, lui ramène au Centre le vélo qu'elle a racheté. Il ne peut croire que son père l'ait vendu, mais il demande à cette inconnue de le prendre avec elle. Pendant qu'elle travaille dans son salon de coiffure, il continue à chercher Guy et doit admettre que ce dernier a bien vendu le vélo. Samantha obtient un rendez-vous avec le père, qui travaille comme cuisinier dans un modeste établissement de restauration rapide. Guy se dérobe aux questions de Cyril et promet de lui téléphoner. Samantha force alors cet homme à dire clairement à son fils qu'il ne veut plus le voir. Cyril s'effondre dans les bras de Samantha.

Le gamin rencontre Wes, un petit chef de bande qui le flatte et le surnomme Pitbull. Samantha met en garde Cyril contre ce « dealer ». Mais pour le garçon, Wes est un père de substitution et il accepte de préparer pour lui l'attaque d'un libraire. Le soir prévu, Samantha tente en vain de retenir Cyril, mais celui-ci s'enfuit en la blessant. Lors de l'agression, Cyril est vu par le fils du libraire qu'il doit également frapper. Wes refuse l'argent volé pour ne pas être impliqué. Cyril se précipite chez Guy qui rejette également l'argent volé. De retour chez Samantha, le gamin lui demande de le prendre définitivement avec elle. Elle s'engage à rembourser le libraire, auquel Cyril accepte de présenter ses excuses. Après une excursion idyllique en vélo au bord du fleuve avec Samantha, Cyril est agressé par le fils du libraire qui n'a pas pardonné. Tombé d'un arbre, inanimé, le gamin se relève, refuse les secours proposés par le libraire et part avec son vélo...

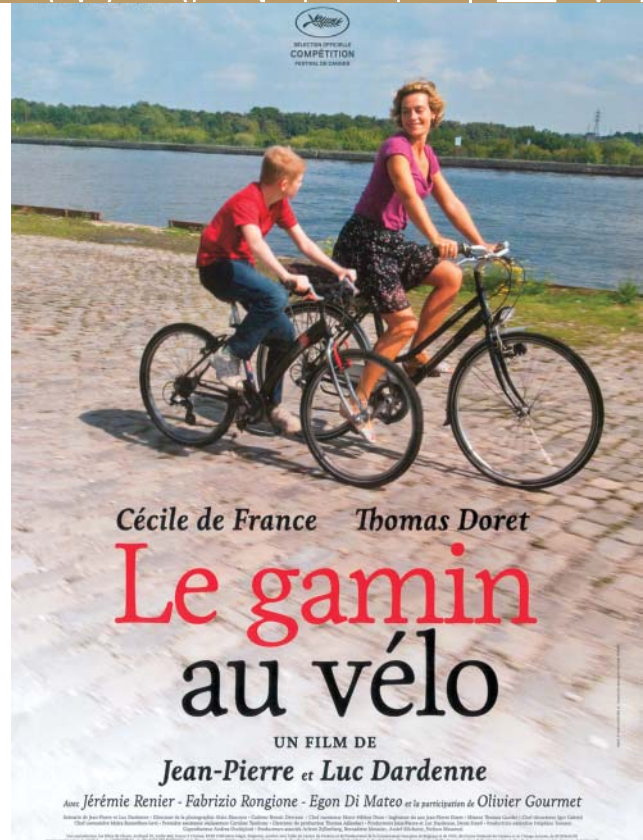
L'AFFICHE

Bonheur fragile

L'affiche du *Gamin au vélo* aurait pu orner agréablement le hall d'une salle paroissiale des années 50, n'était la jupe un peu courte de la jeune femme. En effet, on est d'abord frappé par les deux personnages qui se détachent au-dessus des titres. Un garçonnet en pull rouge roule de concert avec une jeune femme dans un paysage ensoleillé. Celle-ci respire le bonheur à la manière d'une publicité vantant les moyens d'y parvenir... Son visage rayonne d'un large sourire tandis qu'elle regarde celui qu'on imagine être son fils. On ne voit pas le visage de ce dernier, mais, puisqu'il est tourné vers la jeune femme, tout laisse supposer un regard plein d'affection.

Donner une image de bonheur est difficile au cinéma, sans tomber dans la mièvrerie. Et tant d'affiches s'y essaient sans échapper au ridicule... Celle-ci s'en distingue en jouant sur ce qui est intrinsèquement lié à la notion de bonheur, l'harmonie. La bicyclette du garçon est en effet homothétique de celle de la jeune femme, comme si celle de la figure-mère se projetait sur celle de l'enfant, l'illuminant de son amour. Derrière eux, le bord du fleuve épouse la même diagonale que les vélos. Cette eau en mouvement dans la même direction que le couple évoque sans doute une renaissance, mais aussi une puissance inquiétante canalisée, mais peut-être pour un moment seulement, comme le suggère la bordure partiellement interrompue sur la rive la plus proche.

Les lignes quasi horizontales ou faiblement diagonales suggèrent l'apaisement et partagent l'affiche en deux parties inégales. Au-delà de l'eau, le ciel est d'un bleu atténué par des nuages, la végétation (arbres et arbustes) d'un vert profond. On distingue pourtant parmi cette « nature » la perturbation de la civilisation sous la forme au moins d'un pylône (voire d'un puits de mine...). La bande constituée par l'eau d'un bleu apaisant sépare cette nature lointaine du monde où évoluent la femme et l'enfant. De ce côté-ci de l'eau, la végétation se réduit à une herbe raréfiée, jaunie, qui semble survivre difficilement. Plus de la moitié



inférieure du sol visible est occupée par le chemin en pavés qui évoque le Nord ou la Belgique. Pavés que l'on sait dangereux – le fameux « enfer du Nord » de la course Paris-Roubaix –, inégaux, mais sur lesquels nos cyclistes évoluent sans peine ni inquiétude. Dans le bas de l'image, la lumière baigne jusqu'à la surexposition ce chemin pavé. Ce sol sur lequel les personnages pouvaient s'appuyer perd sa substance, son dessin, comme s'il menaçait de se dérober...

Le bonheur, l'harmonie paraissent menacés. C'est d'ailleurs là que vient s'inscrire le titre du film. « Le gamin », en rouge, répond au polo du jeune garçon, mais ce qui semblait exprimer un sentiment fort prend ici couleur d'annonce d'un danger. Le noir de la seconde partie « au vélo » prend tout son sens : il y va sans doute de la vie d'un enfant, de la survie d'un moment de bonheur pour ce garçon et cette femme...

PISTES DE TRAVAIL

- Chercher les éléments de base de la composition de l'affiche : photo, couleurs, bandes horizontales du paysage, personnages verticaux, inscriptions.
- Déterminer ce qui frappe immédiatement : les personnages et leurs vélos (grands, au-dessus du titre, dans la partie haute, couleurs plus vives que le fond)
- Faire rechercher l'impression déçagée par les personnages.
- Qu'est-ce qui contribue à créer cette impression de bonheur et d'harmonie : attitude, vélos homothétiques parallèles à la diagonale du canal, bleu apaisant ?
- Faire rechercher ce qui perturbe cette harmonie : rouge de « gamin » et du polo, noir de « vélo », pavés, surexposition du chemin pavé.

RÉALISATEURS GENÈSE

“Oser être nous !”



Filmographie

Vidéos :

- 1978 : *Le Chant du rossignol*
- 1979 : *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*
- 1980 : *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler*
- 1981 : *R... ne répond plus*
- 1982 : *Leçons d'une université volante*
- 1983 : *Regarde Jonathan/Jean Louvet, son œuvre*

Films :

- 1987 : *Falsch*
- 1987 : *Il court, il court le monde* (CM)
- 1992 : *Je pense à vous*
- 1996 : *La Promesse*
- 1999 : *Rosetta*
- 2001 : *Le Fils*
- 2004 : *L'Enfant*
- 2007 : *Dans l'obscurité*
(in *Chacun son cinéma*)
- 2008 : *Le Silence de Lorna*
- 2011 : *Le Gamin au vélo*



Armand Gatti (DR).

Jean-Pierre (né le 21 avril 1951) et Luc (né le 10 mars 1954) Dardenne ne viennent pas du sérail cinématographique. Ils passent leur enfance et leur adolescence à Engis (où est né Jean-Pierre), commune industrielle située au bord de la Meuse, à une vingtaine de kilomètres de Liège. Engis vit de carrières et de fours à chaux, de la chimie, dans un bassin minier où de nombreuses usines utilisent le charbon (Cockerill à Seraing, proche d'Engis). En décembre 1930, une célèbre catastrophe écologique y a mis pour la première fois en évidence le rôle de la pollution de l'air dans nombre de maladies et décès. Les enfants jouent sur un crassier à gypse tout blanc ou sur les berges de la Meuse.

Le milieu familial, très uni, est marqué par le catholicisme social actif du père (employé et non ouvrier). La mère élève ses fils et deux filles. Lors de leurs études secondaires au collège Saint-Martin à Seraing, école catholique réputée « moderne », un professeur éveille l'intérêt des deux frères pour la littérature et le cinéma. Mais ils ne seront jamais à proprement parler des « cinéphiles ». En 1969, Jean-Pierre choisit de faire du théâtre avec Armand Gatti, installé en Wallonie, après l'interdiction d'une pièce anti-franquiste qu'il avait montée au TNP à Paris. Peu intéressé par les cours de littérature de l'Université de Liège, Luc se joint à eux (il sera plus tard licencié en philosophie à Louvain). La fréquentation de Gatti leur fait découvrir la politique, qui « faisait partie des choses dont on ne parlait pas chez nous. » Avec le théâtre de Gatti, les deux frères découvrent aussi l'importance du corps dans l'espace de la scène. Surtout, ils seront fidèle à la consigne qu'il leur donne : « Inventez-vous vous-mêmes ! »

Vidéo et documentaires

Dans l'effervescence intellectuelle, artistique et politique qui règne autour de Gatti, les frères Dardenne se tournent vers un nouvel outil, la vidéo dite « légère » ou « mobile », dont on attend beaucoup dans ces années 70¹. Contrairement aux cinéastes ou vidéastes « militants », les Dardenne ne filment pas les combats d'aujourd'hui pour s'y fondre ou les intensifier : d'autant que dans ces années 78-83 (cf. filmographie ci-contre) le constat politique est plutôt celui d'une impasse. Chaque film est centré sur un ou des hommes qui ne se contentent pas de s'indigner, mais qui ont résisté à un moment de leur vie et sont toujours, à leur manière des résistants : partisans de 39-45 à Liège, acteurs des grandes grèves de 1960, ancien ouvrier de l'usine Cockerill, qui a édité un journal clandestin... Il ne s'agit ni de faire revivre avec nostalgie le passé, ni d'en forcer le sens pour les luttes d'aujourd'hui. « On a voulu, expliquent-ils, interroger le passé dans ses rapports au présent »².

Le passage à la fiction se fait avec l'adaptation d'une pièce de théâtre de René Kalisky sur l'holocauste, *Falsh*, puis un premier vrai film de fiction, *Je pense à vous* (1992), coécrit avec Jean Gruault (collaborateur de François Truffaut, Roberto Rossellini, Alain Resnais...). La Belgique des années 80, la sidérurgie en déroute, les rives de la Meuse, une femme qui tente de sauver son mari licencié qui part à la dérive : quelque chose des documentaires antérieurs et l'annonce des films à venir, mais un souvenir amer. Jean-Pierre et Luc Dardenne manquent d'expérience face aux habitudes (acteurs, techniciens, commanditaires...), aux pressions insidieuses de l'industrie du cinéma professionnel. À l'arrivée, *Je pense à vous* est un film tourné par les deux frères, mais pas un film de Jean-Pierre et Luc Dardenne : « On n'a pas fait un film, on a illustré un sujet... »

Remise en cause

Ceux-ci opèrent alors une totale remise en cause de leur pratique. Ils décident de se donner les moyens de faire leurs films, pas ceux des autres : « On a décidé d'oser être nous ». Pour cela, ils transformeront leurs structures créées pour la vidéo (collectif *Dérives*) en une vraie société de production (Les Films du Fleuve, produisant également d'autres cinéastes). Ils ne réalisent que les films qui s'imposent à eux, les travaillent en profondeur, pas ce que Maurice Pialat appelait « du cinéma qu'est pas la peine. » Petits budgets – indépendance et Belgique obligent –, mais un luxe : le temps. À tous les niveaux : écriture du scénario à deux voix, qui implique discussions, disputes parfois, blocages, abandons, reprises... Un scénario des Dardenne n'est pas un schéma qui trouvera sa concrétisation au tournage : il en fait déjà partie, fourmillant de détails concrets sur les gestes des personnages, le décor, les objets. Il faut, explique Luc, « partir du concret, pas des idées, ou attendre que l'idée soit oubliée et qu'éventuellement elle revienne comme quelque chose de concret qui en est la trace. » C'est pourquoi le repérage des lieux de tournage est essentiel. Ce n'est pas pour rien que la plupart de leurs films se déroulent à Seraing ou dans la région. Ils la connaissent certes, mais ce décor est également la matrice de ces « idées concrètes ». Le choix minutieux des costumes et des objets va évidemment dans le même sens : la moto-cyclette d'Igor (*La Promesse*), les bottes de *Rosetta*, la ceinture d'Olivier Gourmet (*Le Fils*), et évidemment la bicyclette de Cyril dans *Le Gamin au vélo*. S'y ajoutent les répétitions minutieuses, dans les décors, où se fait le choix de la place de la caméra, où se vérifie ou se réinvente chaque geste. Le tournage a lieu dans l'ordre chronologique du film, même si c'est plus lent et coûteux.

Le paradoxe Dardenne, c'est que la reconnaissance vient alors vite, éclate avec la palme d'Or cannoise et le prix d'interprétation pour *Rosetta*, une seconde palme pour *L'Enfant*, un prix du Scénario (Cannes) pour *Le Silence de Lorna*, un Grand Prix (Cannes) pour *Le Gamin au vélo*. Reconnaissance de la profession mais aussi d'un public plutôt large pour ce type de production sans concessions à la sensiblerie ou la facilité.

Les six longs métrages de fiction qui débute avec *La Promesse* constituent une œuvre cohérente aussi bien dans la manière de travailler, l'écriture et les thèmes, qui se croisent sans se répéter ou se recouvrir. Chaque film confronte le personnage principal à un choix moral ou l'amène à décider en fonction de critères moraux qu'il ignorait ou n'avait jamais rencontrés jusque-là. Igor (*La Promesse*) pourra-t-il briser le lien affectif avec son père (symboliquement, « tuer » le père) pour tenir sa promesse de protéger Assita ? *Rosetta*, pour simplement « exister », aller au-delà de la trahison et du refus de l'Autre ? Olivier (*Le Fils*) renoncera-t-il à la vengeance qui travaille son corps



Émilie Dequenne dans *Rosetta*.

presque plus que son esprit ? Bruno (*L'Enfant*) prendra-t-il conscience de ce qui fait d'un enfant un être unique, non échangeable ? Jusqu'où Lorna peut-elle aller pour survivre ? Cyril (*Le Gamin...*) renoncera-t-il à la violence pour laisser apaiser sa souffrance indicible par cette jeune femme entrée par accident dans sa vie ?

“Reconstruire de l'expérience humaine”

Même si Luc Dardenne a consigné récemment ses réflexions philosophiques dans un ouvrage (*Sur l'affaire humaine*, Seuil, 2012), le cinéma des frères Dardenne a toujours su échapper à la pesanteur du sens, du message, incarnant ces interrogations dans une mise en scène charnelle, matérielle, au point qu'on leur reproche souvent leur « naturalisme ». Leur ambition est pourtant seulement d'« arriver à reconstruire de l'expérience humaine. » (*Au dos de nos images*, 19/12/1991). Non pas *construire* les conditions d'une expérience (c'est le naturalisme au sens premier), mais *reconstruire* : à partir d'un fait divers, de l'observation, de ce que l'on a vécu, de ce que l'acteur, l'actrice puise au fond de soi. Non pas reconstruire une expérience qui a déjà eu lieu, mais créer l'expérience humaine unique dont la caméra va saisir le surgissement.



Jérémie Renier dans *L'Enfant*.

Naissance du Gamin au vélo

En 2003, Luc et Jean-Pierre Dardenne vont au Japon pour y présenter *Le Fils* en pleine campagne contre la peine de mort. Une juge pour enfants leur raconte l'histoire vraie d'un enfant que son père avait confié jeune à un orphelinat. Il n'avait cessé depuis d'attendre son père en montant sur le toit de l'immeuble et de s'échapper pour le retrouver. À sa majorité, il fait d'un chef de bande un père de substitution et commet un meurtre pour lui faire plaisir... On reconnaît évidemment la trame de départ du *Gamin au vélo*. La principale transformation accomplie par rapport au récit initial est dans la tonalité : le film fera franchir à Cyril la frontière du drame, du crime,

jusqu'à l'extrême limite où, grâce à Samantha, il lui est donné de revenir sur le bon chemin. La première question que se posent les réalisateurs est : « Qu'est-ce qu'on voudrait raconter avec ça ? »³. Et non : « Quelle émotion tirer du spectateur avec cette anecdote ? Comment montrer la pression de la misère ou la force du destin ?... » On songe à une note de *Au dos de nos images* : « J'ai vu avec Baptiste *Sauvez Willy* [Simon Vincer, 1993]. Rarement assisté à une telle exploitation du dispositif émotionnel. En asservissant notre âme à un tel rendement, ces machines détruisent les sentiments qu'elles exploitent sans vergogne. » (22/02/94). Ou à celle-ci : « Refuser à nos personnages la complaisance dans leur malheur, les laisser seuls et rester sourds à leurs appels... » (28/11/93).

Ce fait divers tragique fait remonter une idée ancienne chez les frères, au temps de *La Promesse* : « Je voudrais trouver une fin optimiste [...] Non pas réconcilier l'irréconciliable mais lutter contre la perte de confiance en l'homme [...] » (16/03/94).

Le cheminement du projet passe par des références cinéphiliques, comme le célèbre *Barberousse* d'Akira Kurosawa, avec son beau message humaniste. Le déclic se produit lorsque s'impose l'idée du personnage de Samantha : une femme qui décide de prendre en charge Cyril sans la moindre explication, psychologique ou autre. Médecin ou infirmière ? Trop lourdement symbolique. Elle sera donc coiffeuse : un métier en relation avec les autres, mais qui n'a rien à voir avec le soulagement de leur souffrance ou la prise en charge de quoi que ce soit dans leur vie personnelle. *Le Gamin au vélo* reposera donc sur des mystères : la « conversion » de Cyril n'aura pas d'explication. « Il fallait que [les intentions de Samantha] restent énigmatiques, pour nous comme pour le spectateur. Pourquoi cette femme s'intéresse-t-elle à cet enfant, au point de l'accueillir chez elle ? Dans nos sociétés où tout est centré sur la sécurité, la famille, le profil de Samantha étonne et c'est cet étonnement qu'il fallait préserver. Le cinéma est fait de mystères. » Luc dit aussi avoir été marqué par un texte de Julia Kristeva⁴ qui se demandait en substance : « Où sont les mères, celles capables de canaliser la violence de leurs enfants ? »

L'écriture du scénario (commencée après le tournage de *Lorna*) a été longue, comme d'habitude (huit versions), et surtout semée de doutes : « On avait peur de se répéter... Nous avions le désir d'être optimistes sans être angéliques. »

Le choix de Cécile de France, actrice à succès, à la filmographie ondoyante⁵, pouvait paraître paradoxal. Mais il fallait justement que l'actrice surprenne, qu'elle ne soit pas dans une logique déjà dardennienne, pour qu'on accepte son comportement sans chercher d'explications. « Il nous a semblé qu'elle arrivait avec sa lumière, comme une évidence. [...] Le personnage de Samantha ne devait pas porter en elle une quelconque souffrance, une nostalgie, une tristesse... Certains portent cela sur leur visage. Pas Cécile. »

Le choix de Thomas Doret s'est fait selon les méthodes habituelles des frères Dardenne : annonce à la radio et dans la presse écrite, auditions. Cent cinquante enfants auditionnés en tout, mais pas selon les castings habituels : images dans des positions diverses, questions, etc. On a demandé à chacun de jouer la première scène du film : l'enfant appelle son père au téléphone et doit insister malgré l'annonce enregistrée et les efforts des éducateurs joués par les frères pour lui arracher le combiné... Cinquième dans l'ordre d'arrivée, dès le premier jour, Thomas a retenu l'attention : « Avec lui, sans se le dire, on a très vite cru à la situation. »

Le choix de Jérémie Regnier dans le rôle du père est venu très vite. Significativement, pour Jean-Pierre, « il reste le petit gamin de *La Promesse*. »



Toshiro Mifune dans *Barberousse*, d'Akira Kurosawa.



1) Le Sony Portapak noir & blanc portable est apparu aux USA en 1967. Il a été utilisé rapidement par les artistes vidéo et par les documentaristes politiques, souvent dans une perspective utopiste : démocratisation de la parole citoyenne, disparition de la distinction amateur/professionnels, producteur d'images/spectateur... S'y ajoutent les expériences de vidéo-animation et de télévision communautaire issues des idées de Mai 68.

2) Voir J. Aubenas, (« Bibliographie », p. 20), p. 39, et « Réfléchir le réel », p. 21-23.

3) Les propos des frères Dardenne sont empruntés à de nombreuses interventions orales à la sortie du film ainsi qu'à *Positif*, n° 604, juin 2011, et aux propos recueillis par Thomas Baurez, *Studio Ciné Live/L'Express.com*, 15 mai 2011.

4) Psychanalyste, sémiologue, romancière, Julia Kristeva, mère d'un enfant handicapé, s'est beaucoup penchée sur le rôle de la mère. Voir son site officiel : <http://www.kristeva.fr/>, en particulier le texte du film *Reliance* (« *Reliance*, ou de l'érotisme maternel ») : <http://www.kristeva.fr/reliance.html>.

5) Cf. p. 20.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Un combat contre soi-même

« Un gamin d'à peine douze ans placé dans un centre d'accueil cherche désespérément à voir son père qui le rejette mais une jeune femme est touchée par sa détresse et le tire de la voie de la délinquance dans laquelle il s'engageait. »

Si ce pitch avait réellement existé, nul n'aurait imaginé qu'il concernât un film des frères Dardenne, dont l'âpreté du regard sur la société laissait un arrière-goût de désespoir malgré le progrès moral et psychologique accompli par des héros en situation de résistance. La matière du *Gamin au vélo* est celle du mélodrame, susceptible de tirer des larmes par la simple accentuation des moments où la souffrance et le désarroi du héros, « la crainte et la pitié » chères à Aristote et sa *Poétique*, suscitent des pics d'émotion, voire de larmes. Mais compatir jusqu'à l'excès avec des êtres en proie à la douleur ne permet en rien de prendre conscience, au-delà de leurs faiblesses, de la dignité des êtres face à la cruauté de la vie. Prendre à l'inverse une distance prudente et protectrice, souvent en vertu d'une mauvaise et simpliste compréhension du principe de distanciation brechtienne, anéantit toute possibilité de partager et comprendre, comme de transmettre la souffrance des personnages.

Retrouver le père

Le Gamin au vélo est presque entièrement (sauf séq. 36) construit sur Cyril, dont le spectateur suit chaque geste, chaque trajet, chaque espoir et chaque déception. L'action est prise *in medias res* : Cyril est présent dans le centre de Theux depuis plus d'un mois. Il veut cette fois – ce n'est apparemment pas la première – rejoindre et rejoindre son père Guy qui le laisse sans nouvelles. C'est la crise qui déclenche le récit et cette **première partie** du film (1 à 25) est totalement centrée sur cette action, jusqu'à ce que Guy rende cette quête inutile par son refus (« *Ne cherche plus à me voir...* », 25). L'intérêt du spectateur repose tout entier sur la question : Cyril retrouvera-t-il son père ? C'est une sorte d'enquête policière au cours de laquelle le gamin interroge cafetier, boulanger, patron de station d'essence, repoussant tout discours contradictoire. Il s'adjoint la coopération de Samantha, qui lui permet d'enquêter hors du Centre et lui procure même un rendez-vous avec Guy. Mais le « non » du père ôte tout intérêt à cette enquête, ramenant Cyril à son point de départ affectif : il est toujours en manque de père.

Au terme d'une brève errance, **la seconde partie** (26 à 39) est lancée par une nouvelle rencontre, celle de Wes. Ce n'est plus une enquête, mais une sorte de roman d'amour, fondé sur une nouvelle illusion. Aux yeux de Cyril, Wes apparaît comme un père de substitution idéal, chaleureux, valorisant et protecteur alors qu'il ne l'a repéré et attiré dans ses filets que pour utiliser son désarroi à son profit. L'intérêt du spectateur s'inverse : il pouvait auparavant s'illusionner avec le gamin et espérer que de la rencontre avec Guy surgisse quelque chose. Ici, il est témoin du double jeu du chef de bande flatteur et médiocre et ne peut souhaiter que l'échec de ses mani-



gances, tout en craignant les conséquences d'une désillusion brutale. Cette partie s'achève effectivement par un double climax émotionnel qui élève encore l'émotion d'un cran : au rejet attendu de Wes (38) succède celui, réaffirmé, de Guy (39).

Se trouver...soi ?

Le long trajet en vélo à toute allure de Cyril qui ouvre la **troisième partie (39 à 49)** a tout d'un rétropédalage : le gamin se retrouve toujours devant le même manque supposé. Si Cyril poursuit la même chimère d'un père idéal qui lui aurait été enlevé, compte tenu des échecs antérieurs, la situation dramatique est bloquée. Et que peut attendre le spectateur ? Sur le plan de la fiction, le gamin doit tenir compte de ce qu'il avait jusque-là négligé comme allant de soi et même repoussé comme allant contre ses intérêts immédiats, la réalité des sentiments de Samantha et son attitude bien concrète à son égard. Le spectateur doit, lui, prendre en considération l'intrigue secondaire qu'il avait lui aussi quelque peu négligée : l'implication de la vie de la coiffeuse dans celle du jeune garçon. Tous les éléments ont été mis en place : intérêt affectif de Samantha, acceptation du bouleversement de sa vie (au salon, avec Gilles), déchirement de se voir rejetée au profit de Wes... Cyril a découvert que son amour n'est pas que de principe, que des actes sont conformes à ses paroles, qu'elle est capable de souffrir physiquement pour et par lui. C'est alors à une suite de happy ends que cette troisième partie nous convie. Cyril répond à ce don par une vraie demande d'amour (non plus motivée par le désir d'avoir les coudées franches pour enquêter loin du Centre), il accepte les règles sociales en présentant ses excuses au libraire, il entre avec elle dans une relation familiale (le pique-nique), où elle est à la fois mère et père (d'où l'échange des vélos).

Mais c'est oublier que ni elle ni Cyril n'ont vaincu le moindre adversaire. L'originalité de l'intrigue principale est que le héros (le gamin) se bat avant tout contre lui-même, ses opposants (les éducateurs, Samantha un temps) n'étant que passagers et sans agressivité. L'apparition d'un véritable opposant (violent et motivé par la vengeance) remet tout en jeu. La réponse de Cyril désamorçait pourtant ce rebondissement, dans la mesure où il reconnaît implicitement (en ne la relançant pas par sa propre violence) en être la cause. Ce nouveau pas dans l'évolution de Cyril est souligné par quelques mesures de musique, comme les étapes antérieures (les deux rejets paternels, 25, 39), mais la disparition du gamin sur son vélo au tournant de la rue (50), absorbé par le noir qui précède et accompagne le générique final ne fait que suspendre le récit... En le regardant disparaître, le spectateur est sans doute soulagé de cette victoire contre soi-même, mais la silhouette de Cyril n'emporte pas avec elle toutes ses inquiétudes et les souffrances qu'il a partagées avec lui, comme le travail du deuil n'efface pas la blessure initiale...



PISTES DE TRAVAIL

- Y a-t-il un personnage principal ? Justifier la réponse.
- Rechercher les trois parties du scénario et donner un titre à chacune : Cyril cherche son père (séquences 1 à 25). Cyril se tourne vers Wes (26 à 39). Cyril se tourne vers Samantha (39 à 49).
- *Première partie.* Qu'est-ce qui déclenche le récit ? Sur quoi repose l'intérêt du spectateur ? Qu'espère-t-il ? À quel type de récit s'apparente l'action ? (Enquête policière). Comment se termine cette partie pour Cyril ?
- *Deuxième partie.* Qu'espère Cyril ? Qu'espère le spectateur ? Pourquoi ? Comment se termine cette partie pour Cyril ?
- *Troisième partie.* Rechercher en quoi cette partie est une suite de happy ends (Cyril accepte l'amour de Samantha, les règles sociales, une vie de famille avec Samantha et prend conscience après sa chute).

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Générique.

2 – 0h00'42

Au Centre éducatif, Cyril refuse d'admettre que son père a déménagé sans le prévenir et tente en vain de s'enfuir.

3 – 0h02'39

Cyril endormi dans son lit.

4 – 0h03'09

Sur le chemin de l'école, Cyril s'échappe et rejoint son ancien immeuble dans une cité.

5 – 0h04'43

Il refuse de croire le concierge et réussit à monter à l'appartement, refuse de croire le voisin, s'enfuit pour échapper à ses éducateurs et se réfugie au centre de santé.

6 – 0h07'16

Là, rattrapé par ses éducateurs, il s'accroche à Samantha.

7 – 0h08'09

Accompagné de ses éducateurs il constate que l'appartement de son père est réellement vide.

8 – 0h08'55

Au Centre, sous ses draps, Cyril refuse de se lever jusqu'à ce qu'il entende Samantha, qui a ramené son vélo. Il s'habille.

9 – 0h10'50

Il récupère le vélo mais refuse de croire que son père l'avait vendu, puis fait des figures à bicyclette.

10 – 0h12'18

Cyril a rattrapé Samantha qui part et lui demande de l'accueillir les week-ends. Il rentre au Centre où l'attend son éducateur.

11 – 0h13'01

Dans un café de la cité, Cyril cherche en vain son père et se précipite dehors : il met en échec le garçon qui volait son vélo, mais fait demi-tour devant sa bande et enfourche le vélo.

12 – 0h14'17

Cyril répond sur son portable à Samantha et lui promet de rentrer.

13 – 0h14'52

Cyril cherche en vain des renseignements sur son père à la boulangerie.

14 – 0h15'08

À vélo il poursuit son enquête dans un garage où il découvre l'annonce de son père cherchant à vendre son vélo et la voiture.

15 – 0h16'22

Dans le salon de coiffure de Samantha, Cyril fait la mauvaise tête à Samantha jusqu'à ce qu'il obtienne le numéro de téléphone du vendeur de son vélo. Tandis qu'arrive Gilles, l'ami de Samantha, Cyril appelle le vendeur qui n'a pas l'adresse de son père.

16 – 0h19'59

Cyril refuse de monter dans une auto tamponneuse à côté de Gilles et s'enfuit. (Noir).

17 – 0h20'50

Cyril se lève, va regarder Samantha et Gilles dans leur lit et regagne sa chambre où Samantha le rejoint.

18 – 0h22'31

Samantha vient chercher Cyril au Centre pour un nouveau week-end. Dans la voiture, elle annonce qu'elle a obtenu un rendez-vous avec le père.

19 – 0h24'35

Le père ne vient pas.

20 – 0h25'11

Samantha accompagne Cyril chez son père et obtient de sa patronne son adresse de travail.

21 – 0h26'12

Arrivés au restaurant fermé, Samantha et Cyril cherchent à faire répondre le père, finalement surpris par Cyril en sortant ses poubelles.

22 – 0h27'50

L'homme fait entrer Cyril seul, parle avec lui mais le fait partir sans lui donner son numéro de téléphone et appelle un instant Samantha.

23 – 0h32'47

Il explique à celle-ci qu'il ne peut et ne veut plus voir son fils et le lui confie.

24 – 0h33'37

À peine dans la voiture, Cyril dit à Samantha que son père a promis de le rappeler samedi. Elle ramène immédiatement Cyril à son père pour qu'il lui dise la vérité. « *Cherche plus à me voir* », lance-t-il avant de refermer la porte devant Cyril.

25 – 0h34'53

Dans la voiture, douleur de Cyril que Samantha tente d'apaiser.

26 – 0h36'13

Cyril à vélo dans la cité fait la connaissance de garçons qui l'invitent à jouer au mini foot.

27 – 0h38'07

Il ramène les courses à Samantha, annonce qu'il va aller jouer, et mange un morceau de cake.

28 – 0h39'00

Cyril poursuit celui qui est en train de lui voler son vélo, qui le mène aux grands de sa bande. Il se bat avec l'un d'eux dans des fourrés. On le surnomme « Pitbull ». Le chef, Wes, calme le jeu. Une roue du vélo est crevée.

29 – 0h42'01

Wes raccompagne Cyril vers la cité en se montrant plus qu'aimable.

30 – 0h43'03

Wes fait entrer Cyril chez lui, relève sa grand-mère tombée du lit, continue à séduire Cyril et le pousse à mentir à Samantha qui l'appelle.

31 – 0h47'28

Wes a fait réparer le vélo de Cyril, lui offre à manger et marche avec lui jusqu'à ce qu'arrive Samantha, à sa recherche avec Gilles.

32 – 0h49'12

Dans la voiture Cyril s'enferme dans ses songes alors que Samantha lui affirme que Wes est un dealer. Elle choisit Cyril contre Gilles, qui part.

33 – 0h50'55

Dans la cuisine, Cyril continue à mentir à Samantha qui lui fait promettre de ne plus s'approcher de Wes.

34 – 0h52'36

Dans la forêt, Wes fait répéter à Cyril l'attaque du libraire.

35 – 0h54'50

Cyril, enfermé par Samantha, refuse d'aller avec Mourad et ses parents au cinéma. Il s'enfuit après avoir attaqué et blessé Samantha, qui le poursuit en vain.

36 – 0h58'03

Samantha en pleurs appelle le Centre.

37 – 0h59'16

Cyril attaque et vole le libraire, mais, surpris par son fils, il l'assomme avant de monter dans la voiture de Wes.

38 – 01h00'36

Wes refuse toute responsabilité, laisse l'argent à Cyril et le menace de mort s'il parle de lui.

39 – 01h01'30

Abandonné, Cyril se précipite à pied, à vélo et en tramway, pour apporter l'argent volé à son père qui le chasse.

40 – 01h05'25

Cyril repart à toute allure à vélo chez Samantha.

41 – 01h06'37

Elle lui annonce que la police le cherche. Après avoir rangé son vélo, Cyril part à la police avec Samantha qui accepte ses excuses et sa demande d'habiter chez elle.

42 – 01h08'30

Signature de l'accord de Cyril et Samantha (devenue sa tutrice) avec le libraire, en l'absence du fils, Denis, qui refuse les excuses.

43 – 01h10'14

Promenade à vélo et pique-nique de Cyril et Samantha.

44 – 01h13'20

Cyril et Samantha au supermarché où il n'y a plus de charbon de bois.

45 – 01h13'55

Cyril à vélo va acheter le charbon de bois dans une station d'essence où il croise le libraire et son fils Denis qui se lance à sa poursuite.

46 – 01h14'58

Celui-ci fait tomber Cyril de vélo, puis accidentellement de l'arbre où il s'est réfugié.

47 – 01h15'58

Paniqué devant Cyril inconscient, Denis appelle son père qui le rejoint.

48 – 01h17'02

Le père met au point une version disculpant Denis : il jette au loin la pierre qui a touché Cyril. Celui-ci, dont le portable sonne, se lève, refuse que le libraire appelle une ambulance et part à travers les fourrés vers la route.

49 – 01h19'13

Il récupère charbon et vélo, roule vers la cité et disparaît.

50 – 01h20'02

Noir. Musique.

51 – 01h20'12

Générique.

Durée du film en DVD : 1h23'38

PERSONNAGES

Se laisser entraîner ... ou pas



Cyril

Pour Cyril, son père, Guy, comme tout père, lui doit assistance et affection. Cela d'autant plus qu'il n'a pas ou plus de mère : celle-ci, sans doute partie (ou décédée), n'est jamais mentionnée. Et il n'imagine pas que la *dette de vie*, celle que contractent implicitement celui et celle qui donnent naissance à un enfant jusqu'à ce qu'il puisse se passer de leur aide, ne puisse être acquittée¹. Encore moins que cette dette soit effacée, comme paraît le signifier la vente du vélo offert par le père. Le plus longtemps possible, Cyril tente de maintenir la fiction d'un père prêt à le reprendre. Il n'a à l'égard de Guy aucun ressentiment, aucune violence, encore moins de haine. Pas plus qu'il n'en manifestera plus tard contre Wes. Lorsqu'il est avec Guy dans la cuisine du restaurant, il boit ses paroles, entend ce qu'il veut bien entendre (cf. « Analyse d'une séquence », p. 14). Comme il écoute avec fascination les propos de Wes, auprès duquel il peut s'imaginer retrouver une famille perdue : une grand-mère avec laquelle il s'attarderait bien, un père de substitution affectueux, généreux et autoritaire, qui lui apporte le « respect » de frères (la bande), la subsistance matérielle. Wes qui va jusqu'à payer la réparation, bien superficielle, du vélo qui lui est ainsi donné une troisième fois, après Guy et Samantha. Pour que les pères, biologique ou virtuel, s'acquittent de leur dette à son égard, Cyril est prêt à tout donner : entre autres l'argent que lui a demandé de voler Wes et qu'il offre au second, imaginant qu'il permettra au second de revenir auprès de lui. Si c'est un personnage douloureux, en souffrance, en quête de l'affection qu'on lui doit, c'est aussi un personnage dardennien, dans la lignée de Rosetta ou de Lorna, qui résiste, qui se bat avec obstination, rage, mordant tel un « Pitbull ». Il ne se bat pas contre des opposants extérieurs, sinon ceux qui, comme dans un jeu vidéo, perturbent son trajet vers son père (les éducateurs du Centre, le voleur de vélo), ou, comme le fils du libraire, vers ses avatars, Wes ou Samantha. Mais Cyril est aussi de la famille d'Igor (*La Promesse*) ou d'Olivier (*Le Fils*) : un être qui se cherche, se cogne à la réalité avant de l'accepter, de sortir de l'univers virtuel où il s'est (on l'a ?) enfermé. Son seul adversaire est lui-même. Il lui faut ouvrir les yeux, accepter ce qui est : à commencer par l'amour de Samantha, celle qui lui a offert, sans contrepartie, de payer la dette des pères défaillants.



Samantha

Elle surgit dans un plan par surprise. On ne sait ce qu'elle fait au centre de santé... Elle est juste sur le chemin de Cyril. On ignore également pourquoi elle rachète son vélo, accepte de s'occuper de lui au point de rompre avec son compagnon... Il faut prendre au pied de la lettre la réponse qu'elle fait à Cyril à ce sujet : « *Je ne sais pas* ». Pas plus que pour Cyril, Guy ou Wes, le passé n'explique son action présente. Le cliché du manque d'enfant, de l'amour maternel inné n'est pas détourné ou contourné, mais simplement ignoré. Rien non plus de métaphysique ou de spécifiquement religieux dans son trajet, qui serait de l'ordre du rachat ou du sacrifice (la rupture avec Gilles n'a pas de tonalité tragique). Le déclic est dans la brutalité de la rencontre avec le gamin et la façon dont il s'agrippe à elle, dans une sorte de volonté de fusion. Samantha est une jeune femme installée dans un apparent confort matériel et affectif que ce choc avec Cyril bouleverse. Petite-bourgeoise banale mais sympathique qui se veut parfaite : ouverte dans ses idées sur l'éducation ou l'honnêteté (argent), avec des principes tel le « bon appétit » laïc qui remplace le bénévolat en début de repas. Elle fait ce qu'elle dit et ne laisse pas les autres décider à sa place. Ni Gilles dans la voiture², ni Cyril chez elle. Reprenant la *dette de vie* (cf. ci-dessus) du père sur l'appel de Cyril, elle lui fournit, outre le vélo paternel, nourriture, portable, toit, conseils... Parfaite, elle se veut intègre, accordant les actes aux paroles. Mais son attitude reste trop longtemps formelle : il faut qu'elle lutte physiquement avec lui, accepte d'être bousculée, blessée pour qu'il comprenne la force d'un don de soi vital qui ne soit pas seulement symbolique, qu'elle peut le convaincre et déclencher de sa part une authentique demande d'amour, sans contrepartie. Elle fait preuve d'une énergie et d'une volonté comparables à celles de Cyril. Elle n'est pas simplement l'incarnation métaphysique ou morale du Bien, elle est celle qui fait du bien à Cyril.



Wes

Pas plus que Samantha, Wes n'a de biographie définie. Trois années au Centre de Theux, des grands-parents apparemment à charge, une mauvaise réputation (dealer...). C'est peu. C'est que Wes n'est qu'une image, sortie d'un reportage de magazine à sensation sur le mal des banlieues. Une image pour Cyril aussi, sur laquelle il peut superposer un temps celle, virtuelle, du père idéal perdu (voir ci-dessus « Cyril »). Il se donne lui-même (et à lui-même ?) l'image d'un héros de jeux vidéo (*Resident Evil*), auquel il emprunte son surnom, les lunettes et la tenue. Wes a l'autorité, l'attitude, la pose du chef et du héros. Personnage-cliché à ses propres yeux, mais aussi à ceux de Cyril (père) comme de Samantha (le « dealer »). Il met en scène l'agression du libraire, mais se garde bien de l'exécuter lui-même, et sa minutieuse préparation ne résiste pas au premier aléa du réel. C'est un bien piètre caïd d'une bande minuscule. Derrière le héros se profile un personnage crapuleux qui se joue avec cynisme de la vie des autres, du libraire à Cyril. Il est sur le chemin de ce dernier l'incarnation du mal, caricatural et attendu, pourtant sociologiquement crédible.

Le père (Guy)

Nous ne connaissons au début Guy qu'à travers le désir de Cyril. Ce n'est pas un père, mais un désir de père, fantasmé et idéalisé. Mais très vite son portrait s'écorné dans notre esprit. Guy n'a rien de crapuleux ou de cynique au sens de Wes : il refuse l'argent volé, mais après avoir hésité. Est-ce par honnêteté ou à cause des risques ? Pour ne pas se retrouver avec l'enfant à sa charge ? Guy est de la famille de Bruno (*L'Enfant*) et de Lorna : pas immoral, mais amoral par nécessité matérielle. À moins que celle-ci ne lui fournisse aussi un alibi... C'est plutôt la lâcheté, la démission, la fuite qui le caractérisent. Lorsqu'il ne vient pas au rendez-vous qu'il n'a pas su refuser à Samantha. Lorsqu'il se construit un mur de musique pour travailler au restaurant. Et surtout lorsqu'il esquive les questions de Cyril ou leur oppose finalement un « *je ne sais pas* » qui est le négatif de celui qu'utilisera plus tard Samantha (cf. « Analyse d'une séquence », p. 14-15). Ou qu'il promet d'appeler sachant qu'il ne le fera pas. Le définitif « *Je ne veux plus [te] voir* », c'est à Samantha qu'il le dit, réservant à son fils un plus ambigu « *je ne veux plus que tu viennes me voir* »... C'est

forcé par la jeune femme qu'il lance un « *non* » dont il se protège immédiatement en refermant la porte du restaurant. Au contraire de Samantha et de Cyril, Guy restera incapable d'affronter le monde. Le seul aspect positif de son attitude est obtenu sous la pression de Samantha : c'est son refus de reprendre Cyril, évitant de l'entraîner dans une chute matérielle et morale qui n'a rien à envier à celle de Wes.

1) Sur cette notion de « dette », voir Pierre Kammerer, « La dette de vie comme éthique d'une clinique éducative et soignante », in *Adolescents dans la violence*, cf. « bibliographie », p. 20).

2) C'est précisément à propos d'une accusation de mensonge et parce que Gilles exige à sa place des excuses de la part de Cyril qu'a lieu la rupture.

PISTES DE TRAVAIL

- **Cyril.**
 - Que refuse de croire Cyril pendant les deux premières parties ? A-t-il raison ? Pourquoi ?
 - Critique-t-il son père ? Lui en veut-il ?
 - Relever les scènes montrant que Cyril ne veut pas accepter la réalité concernant son père : refus de croire les éducateurs pour le téléphone, le concierge, le voisin, que Samantha a racheté le vélo vendu par son père...
 - Faire rechercher à partir de quelle séquence Cyril finit par accepter la réalité : séquence 41 quand, après son retour chez Samantha, il s'excuse et lui demande d'habiter avec elle.
- **Guy.** Rechercher les mots qui expriment le mieux son comportement : démission, lâcheté, fuite...
- **Samantha.** Même exercice : générosité, volontarisme, intégrité, courage...
- **Wes.** Qu'apporte Wes à Cyril dans un premier temps ? (protection et affection). De qui ce dernier attend-il cela ? Caractériser le comportement de Wes.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

La résurrection de Cyril



C'est une nouvelle fois un personnage en état de souffrance qui surgit dans les premières images du *Gamin au vélo* : Cyril en plan rapproché, les mains agrippées, presque tremblantes, au combiné du téléphone (séq. 2). Le cadre est serré, sans excès, autour du buste et de la tête du gamin, le point sur lui, l'arrière-plan un peu flou. Nous sommes immédiatement dans la proximité, l'intimité de Cyril, partageant son attente et son angoisse. Nous ressentons aussi bien les injonctions de la voix off que l'intrusion du bras de l'éducateur comme le viol d'une double intimité : celle que nous entretenons avec l'enfant comme celle que nous lui supposons avec cet interlocuteur imaginé et désiré. La suite de la scène se joue sur l'occupation du cadre par les deux corps, désignant le déséquilibre entre la taille de l'enfant et celle de l'adulte. En se plaçant à hauteur du gamin, la caméra décapite par le cadrage l'éducateur avant que le dos de ce dernier élimine Cyril à plusieurs reprises du champ. Lorsque Cyril se réfugie derrière les dossiers, il redevient le centre d'intérêt de la caméra. Nous étions prêts à voir en lui une victime à la Dickens de la dureté de l'adulte, du monde en général, d'autant que nous avons compris que cet enfant vit une situation insoutenable entre toutes : l'abandon du père. Mais la véhémence de la parole et du regard de Cyril nous interdit tout apitoiement, nous tient à distance, hors cadre, là même où est renvoyé l'éducateur.

La situation de départ du *Gamin au vélo* est celle d'un mélodrame. Non en raison d'une facile exacerbation des sentiments de Cyril, mais parce qu'est mise en place une contradiction à forte charge émotionnelle : il y a peu de situations plus violentes que cet abandon, surtout pour un enfant dont la mère est absente, du moins jamais mentionnée. Avec ses moyens d'enfant, Cyril, muré dans les certitudes de son désir et de son imagination, ne trouve pour répondre que la dénégation de la réalité. Situation et réponse appellent le spectateur à l'émotion, voire aux larmes, afin qu'il partage avec l'enfant le fardeau de la souffrance, trouve avec lui quelque solution d'apaisement, même artificielle, que le film réaliserait. Mais les Dardenne veulent affronter et faire affronter au spectateur la vérité. Non celle du fait divers initial (cf. « Réalisateur et genèse », p. 2-5), mais de la vie, où les choses ne s'arrangent pas d'elles-mêmes. Cyril doit affronter une vérité et s'en arranger désormais : le mal existe, son père ne veut plus le voir !

Pas de contrechamp

Mais dans cette première scène, Cyril donc ne se rend pas aux arguments de l'éducateur et contre-attaque. La caméra reste rivée sur lui. Nous sommes fascinés par l'énergie que met Cyril dans ses propos mais nous pressentons la faiblesse de son argumentation. À cet instant, un contrechamp sur l'éducateur nous permettrait d'entrevoir une issue : l'homme est sans méchanceté et cherche, lui aussi, à apaiser la souffrance du gamin. Mais les frères Dardenne ne nous accordent pas ce contrechamp, ou plutôt ne l'accordent pas à cet homme. Ils contreviennent au principe souvent évoqué par Truffaut évoquant Renoir (« Chacun a ses raisons... ») : donner sa chance à chaque personnage. Mais à cet instant, pas question de jouer une quelconque complicité, même justifiée, entre l'adulte et le spectateur. Pour l'enfant, la situation est injuste (et injustifiable) et doit l'être pour nous également. La caméra choisit son camp et nous oblige ainsi à choisir le nôtre : l'éducateur est éliminé, rendu absent par le cadre qui reste sur Cyril. La figure classique du champ-contrechamp n'est pas totalement absente du *Gamin au vélo*, mais elle est fréquemment éliminée là où on l'attendrait, comme lors de la visite de l'appartement abandonné par le père (7). À chaque fois que Cyril ouvre une porte, aucune image de ce qu'il voit ne répond à son regard. C'est la façon dont le vide de ces pièces le touche qui importe, affaiblissant un temps son système de défense. Son visage, son corps et non ce qu'il voit, que nous imaginons sans peine.



Dans la cuisine du restaurant (22, cf. « Analyse d'une séquence », p. 14), champ-contrechamp n'aurait aucun sens puisque Cyril colle à son père et celui-ci l'esquive : la caméra suit leurs déplacements en plans-séquences. Il en va de même lorsque Wes tente de faire entrer Cyril dans son jeu (30). En revanche, lorsque Cyril se heurte de plein fouet à la réalité, il ne s'agit plus de saisir sa réaction subjective mais de faire sentir ce choc : la figure du champ-contrechamp reprend ses droits. Ainsi lorsque, dans la voiture, Wes chasse Cyril après l'échec du hold-up (38). Le chef de bande n'est plus un simple fantasma paternel.

Cadres

Cyril n'est en effet pas en lutte contre le monde. Il n'a pas d'ennemis, pas même son père. Il n'est opposé qu'à ceux qui nient son fantasma et s'opposent à sa réalisation. Il est aux prises avec lui-même et ne peut, au début du moins, compter que sur lui-même. Toujours dans la scène d'ouverture (2), une fois l'homme rentré dans le champ pour lui arracher le téléphone, le gamin utilise ses propres armes, ses dents (morsure), sa petite taille, son agilité, sa vitesse : il se glisse sous un meuble bas pour fuir. La caméra suit son trajet, à sa hauteur, avant de le laisser partir dans un décor plus vaste pour le reprendre à l'extérieur. C'est le mouvement de Cyril dans l'espace et dans le cadre qui est le moteur de la mise en scène, qui fait exister le film. C'est pour mieux voir sa fuite dans la profondeur que le cadre s'est élargi. Les cadrages du *Gamin au vélo* rappellent l'utilisation qu'en faisait Chaplin¹. Charlot était le centre de chaque plan dont l'étendue se limitait globalement à l'espace que pouvait couvrir le corps et les membres de l'acteur prolongés par sa célèbre badine. Cyril, ici, est le centre, non pas strictement géométrique, mais dans notre perception globale de l'espace, de chaque plan, du plan rapproché au plan d'ensemble, selon qu'il s'agit d'une scène intime, d'un déplacement sur sa bicyclette ou de relations avec d'autres personnages. Dès que la situation le permet, le cadre se resserre, laissant autour de lui juste l'espace nécessaire à son action.

Mouvements de caméra

Il en résulte une économie de moyens drastique qui n'a rien d'une coquetterie stylistique. Être de bout en bout avec Cyril en exerçant un regard qui ne prétende pas se substituer à sa souffrance ou à sa conscience implique de choisir pour chaque plan la meilleure place de caméra pour observer cette action² dans son ensemble avec un minimum de mouvement (souvent un simple panoramique).

La caméra portée ou à l'épaule suivait Émilie Duquenne (*Rosetta*) ou Olivier Gourmet (*Le Fils*) pour découvrir avec eux, derrière eux ce qu'ils voyaient. Ici, la caméra, moins frénétique, accompagne Cyril plus qu'elle ne le suit. Sans avance sur lui, ni retard si possible. Une caméra qui se refuse plus que jamais (comme les cinéastes) à interpréter ce qu'elle voit a priori. Le seul décalage est dans la conscience du spectateur qui, lui, a toujours un temps de retard sur la pensée et les actes du personnage. Exemple type : il lui faut quelques minutes pour comprendre que ce que cherche d'abord le gamin en allant chez Samantha, c'est un moyen plus facile pour rechercher son père (cf. « Analyse du scénario », p. 5-6).

– Vitesse

Dans *Le Gamin au vélo*, mouvement est synonyme de vitesse. Le mouvement du récit comme du film est en permanence relancé par la course de Cyril. Prenant la suite des motocyclettes des films précédents, le vélo du gamin, don du père, est le substitut et le prolongement de ce dernier. Ce que saisit d'emblée Samantha devant qui il fait montre de sa virtuosité avant de l'utiliser pour poursuivre sa recherche du père. Subtilement, Wes le fait voler (chez Samantha !) pour attirer son futur élève et traite l'engin comme un trésor. Le vélo sert d'escabeau pour se hisser à portée du père dans la seconde visite au restaurant et le propulsera ensuite vers Samantha. Dans un court métrage de 1987, *Il court, il court le monde*, la vitesse du monde moderne poussait les personnages vers la tragédie, énonçant « une peur – ne pas voir – et une certitude – il faut prendre le temps d'ouvrir les yeux. »³ La folle course de Cyril débouche effectivement sur un regard : pour la première fois

Cyril cherche vraiment Samantha à travers les vitres du salon de coiffure, avant de chercher son regard pour lui demander de le prendre avec lui « tout le temps ». Traduisons : « Et non plus en vitesse ! » Significativement, elle lui demande alors de remiser le vélo paternel pour la suivre... Le rythme en est un temps apaisé, ce dont témoigne la promenade au bord de la Meuse. Le vélo y change même de signification, comme la vitesse. Avec le dérailleur à la position huit – « *le double de moi* », lance Cyril –, Samantha n'a pas égalé le père, elle l'a « doublé ». L'échange de vélo est devenu possible ! De même, à la fin du film, la démarche lente et posée du gamin annule la course-poursuite lancée par le fils du libraire.

– Déplacements

Si Cyril est un bolide hypernerveux réagissant tous azimuts, s'il a un but précis, ses déplacements n'en sont pas pour autant rectilignes. Il court d'abord vers son père, mais ignore où il se trouve. Les lieux identifiés, l'objet se dérobe (appartement, rendez-vous, nouveau domicile, restaurant...). Un lieu conduit à un autre : de l'appartement vers le Centre médical, du terrain de foot vers le bois, puis chez Wes... Cyril tourne en rond entre des lieux récurrents : Centre, salon, restaurant, station-service, cabane du bois... Un itinéraire préfiguré par les figures qu'il exécute devant Samantha, qui dit bien l'absence de repères de ce gamin condamné à « en sortir » pour cesser de tourner en rond. Un autre motif visuel aisément repérable dans la mise en scène du *Gamin au vélo* est évidemment celui des barrières et innombrables obstacles qui entravent la mobilité de Cyril, auxquels il se heurte avec violence : clôture du début, portes de l'école, de l'immeuble, de l'appartement, du salon de coiffure, des voitures, murs du restaurant... Sans cesse électrisé par l'événement, il contourne plus qu'il ne franchit ces obstacles, à la façon d'une anguille. Par le bas (au début) comme par le haut. Mais, symboliquement, cette issue lui est toujours défavorable : clôture du Centre, cabane, murs du restaurant... Toujours Cyril doit redescendre sur terre...

Le jeu et la vie, le virtuel et le réel

Après le premier « non » du père, Cyril se cogne la tête contre la portière de la voiture de Samantha, se griffe le visage (25). Il pressent que l'obstacle n'est pas la portière mais lui-même, ce corps qui ne peut continuer à chercher l'apesanteur d'un monde fantasmé. Il lui faudra toucher le sol, en éprouver la dureté, passer du monde virtuel de l'enfance où le désir fait loi à celui des adultes où la Loi définit le champ du désir. Ce virtuel est évoqué dans le film à travers l'épisode Wes. Ce dernier se présente lui-même (30) comme l'imitation (l'avatar) d'un personnage du jeu vidéo *Résident Evil*, Albert Wesker, et pousse Cyril à jouer au violent *Assassin's Creed*. La facilité est grande de faire de Wes la cause du passage de Cyril à la délinquance, d'autant que Samantha ne voit en lui qu'un « dealer ». Mais la caméra des frères Dardenne évite avec soin de nous placer dans la position de Cyril. Lorsque ce dernier joue à *Assassin's Creed*, il n'y a de nouveau pas de contrechamp sur l'écran de la PlayStation qui nous identifierait au gamin victimisé et nous ferait accepter l'innocence du jeu. L'interprétation ambiguë et un peu forcée d'Egon Di Mateo (Wes) nous aide à maintenir le décalage entre l'illusion de Cyril et les manœuvres de Wes.

Ce jeu vidéo est le prélude à l'agression du libraire, exécutée deux fois sous forme de répétition (34) et d'exécution *live* (37). Mais il ne s'agit pas de jouer de la dérision, à la façon des frères Coen ou de Tarantino, entre un plan parfait et une réalisation ratée. Dès la répétition, le spectateur prend conscience du risque, de l'énormité des faits envisagés, soulignés par la disproportion entre la taille de la batte de base-ball et celle du

jeune acteur. Mais il doit se rendre à l'évidence : Cyril obéira au plan de Wes parce qu'il est toujours à l'intérieur de son fantasme de la recherche d'un père de substitution. Et nous acceptons même avec lui l'explication de Wes selon laquelle le libraire ne risque rien... L'agression réelle est filmée comme dans un miroir, ou plutôt en passant du reflet (virtuel) à la réalité, en inversant les places et les directions : déplacements droite-gauche et non plus gauche-droite. Le grain de sable, le fils du libraire, surgit du hors-champ, à l'avant-plan, de la place du spectateur. C'est comme si nous, spectateur ne pouvions rester désormais à notre place, intervenir, mais trop tard, inutilement, et recevoir des coups, comme le fils du libraire. Nous payons le fruit de notre passivité. Comme Cyril échoue dans ses dernières tentatives pour demeurer dans la complaisance de sa douleur et de son fantasme, auprès de Wes comme de Guy.

« Regarder la réalité sous l'angle du mal à combattre et non du mal à prendre en pitié », écrit Luc Dardenne dans *Au dos de nos images*⁴. C'est indubitablement la leçon du *Gamin au vélo*. Les frères Dardenne refusent à leurs personnages, et ici particulièrement à Cyril mais aussi à Samantha, comme au spectateur, « toute complaisance dans leur malheur »⁵. Le moment capital du film est moins dans l'instant où, enfin, le gamin demande à la jeune femme de le prendre définitivement avec elle, mais lorsque seule, elle « craque », pleure, appelle le Centre pour qu'il reprenne Cyril. Celui-ci ne saurait être présent, puisqu'elle se refuse à prendre en charge la souffrance du gamin. Elle ne s'émue plus de la douleur de Cyril, mais de la sienne propre, confondue avec la première : elle a échoué dans son rôle de « bonne mère », à accomplir l'image idéale qu'elle se faisait d'elle-même. La voici soudainement ramenée à l'état de Cyril, obligée d'accepter la résistance du réel. Lorsque Cyril se présente après son forfait, elle n'accueille pas le fils prodigue. Chacun fait preuve d'humilité au sens le plus élémentaire du mot. Chacun est allé jusqu'au bout de son attitude, son erreur, son utopie, mais aussi de son énergie. La conversion de Cyril, qui pouvait aussi bien s'enfoncer plus encore dans la violence et la délinquance, est donnée comme une sorte de miracle, la conclusion d'un conte de fées que le spectateur ne peut qu'accepter comme tel. Reste seulement à espérer que cela est possible...

La résurrection de Cyril

C'est l'idée de miracle qui surgit à la vision du film et particulièrement de la mystérieuse séquence finale (48). Lorsque le gamin, que l'on a cru, comme le libraire et son fils, mort juste après son rachat moral, se relève. Avec ces traces de terre sur le visage, ce regard un peu hagard, cette démarche lente et un peu raide, c'est ainsi qu'on imagine aisément la résurrection de Lazare. La surprise est moins dans cette reprise de conscience que dans le refus du gamin de recourir à une nouvelle violence. Quelque chose a excédé les déterminations sociologiques et psychologiques de Cyril. Cette musique de fosse (extra-diégétique) qui accompagne le départ de Cyril ne vient pas du ciel, mais simplement du film. Elle est comme un signe des frères Dardenne qui veulent encore croire que l'homme et le monde excèdent toute programmation, immanente ou transcendante. Chacun des principaux échecs de Cyril ont été soulignés par quelques mesures de l'adagio du « Concerto Empereur » de Beethoven. La première fois après la fugue hors du Centre (3), les deux autres après le premier (25) et le second (39) refus de Guy de le revoir. Dans chacun des cas, la musique s'interrompait avant l'intervention du piano, laissant le sentiment de quelque chose d'inaccompli et de frustrant. À la fin (49-50), le motif musical se prolonge, se déploie, dans toute sa beauté, donnant au film et à la démarche de Cyril et Samantha toute leur plénitude.



PISTES DE TRAVAIL

• Une mise en scène centrée sur Cyril.

- Rechercher comment dès le début (séquence 2, Cyril, le téléphone, l'éducateur) la mise en scène fait de Cyril le centre du film : plan serré, caméra à hauteur de l'enfant qui décapite l'éducateur, éducateur de dos, puis absent du cadre où ne reste que Cyril...

- Faire rechercher dans la séquence 7 ce que l'on voit sur l'écran lorsque Cyril ouvre les portes des pièces de l'ex appartement de son père (lui de dos ou de trois quart) au lieu de voir comme habituellement dans les films, les pièces vides qu'il découvre en contrechamp.

• **Le vélo.** À partir des séquences 8 et 9 (Samantha ramène le vélo à Cyril) et de la séquence 28 (Cyril poursuit le voleur du vélo), faire analyser son rapport au vélo pour aboutir au père (vélo don, substitut et prolongement du père). Faire chercher d'autres scènes avec le vélo et leurs significations.

• **Obstacles.** Faire relever les barrières et obstacles matériels auxquels se heurte Cyril : clôture, portes, mur...

1) Avec amusement, Jean-Pierre Dardenne remarque souvent qu'en se glissant sous le meuble, Cyril agit comme Charlot.

2) Voir les démonstrations que donnent les deux frères de l'importance de ces choix de la place de caméra dans les bonus du DVD.

3) J. Aubenas, cf. « Bibliographie », p. 20.

4) Page 36, « 5/3/1994 », cf. « Bibliographie ».

5) *Id.*, p. 30, 28/11/93.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Le rendez-vous manqué

Séquence 22 (27'50 à 32'47)

Samantha a retrouvé la piste de Guy, le père de Cyril. Elle l'amène au restaurant où travaille Guy qui tente d'expliquer la situation au gamin... Ils traversent le bar puis entrent dans la cuisine.

La séquence entière est constituée de deux plans-séquences, le premier de 3'55, le second de 1'01. Nous n'analysons ici que le premier. Au lieu d'un affrontement entre le fils et le père, il s'agit d'une série d'esquives, d'élans et de fuites, dont l'écriture à elle seule suffirait à rendre compte : échelle des plans moyenne (plans américains ou rapprochés larges selon la nomenclature classique), situation le plus souvent latérale des protagonistes sans champs-contrechamps, longueur du (des deux) plan(s) maintenant la tension de bout en bout. En fait, dans ce moment crucial, le père et le fils se parlent pour ne pas se parler, se retrouvent en un même lieu sans parvenir à se rencontrer.

Plan 1 (27'50 à 31'45 = 3'55)

Cyril entre dans le bar du restaurant à la suite de Guy (1), laissant Samantha dehors. Il accepte un jus de pêche, tandis que son père coupe le son de la mini-chaîne, obstacle à toute conversation (2). Le gamin pose la question qui justifie sa présence : « C'est quand que tu viens me rechercher ? » (3). Sans réponse, il passe du bar à la cuisine, littéralement collé à son père (4) et s'arrête. Nous comprenons que c'est seulement parce que Guy pose un carton. Dès qu'il repart, Guy s'affaire à ses fourneaux, jetant un regard agacé vers cet enfant collant. (5). Ne pouvant s'éloigner d'un centimètre de son père, Cyril le suit à nouveau lorsqu'il revient en arrière et sort du champ. Un instant le gamin reste seul, regardant avidement ce hors-champ où Guy a disparu (6). À la dénégation que lance Cyril (« C'est pas grave »), succède un mouvement de Guy repartant de nouveau en sens inverse et effaçant un instant Cyril du champ (7). À l'évidence, Guy ne se déplace pas seulement en fonction de son travail, mais pour bouger, échapper à la présence et au regard de son fils. Puis le mouvement repart, le gamin suivant de près son père. (8). Ils sont tous deux de dos, côte à côte, lorsque Guy tente d'être sincère : « Je vais pas pouvoir te reprendre. Tu comprends ? » (9) Rectifiant aussitôt : « Enfin, pas tout de suite. » Guy repart de nouveau hors du cadre à droite et Cyril seul s'adresse à lui hors champ, comme à un absent, pour poser une question simple, naïve et précise : « Ce sera quand ? » (10). Guy repart de nouveau dans l'autre sens, vers ses fourneaux, semblant fuir une fois encore, physiquement (11) et verbalement (« je sais pas. »).

Derrière les tables de cuisson, Guy s'affaire, apparemment pressé, tandis que Cyril poursuit son idée : obtenir le numéro de portable de son père. Dans la composition du plan, l'ensemble du décor semble conspirer en faveur de Guy : le métal des instruments de travail envahit tout d'une teinte métallique et inhumaine à peine perturbée par le rouge du polo de Cyril brandissant le GSM, l'instrument de communication humaine (12).

Pour noter le numéro de portable de ce dernier, Guy utilise le

décor de son travail, un papier arraché et volatile, comme pour une banale commande destinée à être exécutée par obligation et oubliée... (13). Sur quoi Guy se réfugie derrière sa table de cuisson tandis que Cyril le suit, s'accroche à lui, portable (et jus de fruit offert par le père) en main pour noter un numéro qui lui restera refusé (14).

L'intelligence (ou simplement le désir) de Cyril le pousse à s'intéresser aux sauces. Guy en profite immédiatement pour changer de sujet et écarter toute allusion à la raison de la présence de Cyril. Puis il rompt carrément et repousse Cyril : « Il faut que tu y ailles. J'ai du boulot » (15) L'affrontement entre les deux, le père qui le pousse à partir, le fils qui tente de prolonger ce moment de présence du père, évite soigneusement aussi bien le champ-contrechamp que le changement de grosseur de plan. Il s'agit de ne pas rompre la tension qui s'est établie entre les deux, un équilibre provisoire dont le cadre souligne, à travers la différence de taille entre l'adulte et l'enfant, la fausseté : malgré son apparence d'adulte, Guy ne peut, ne veut assumer son rôle de père, hésitant à se montrer trop autoritaire en ordonnant vraiment à Cyril de partir.

Mais le plus marquant est le mouvement de Cyril qui, au lieu de faire demi-tour, part vers la droite à reculons, manifestant à la fois une forme de refus déguisé et une fascination sans faille pour la figure paternelle (16). Dès que Guy accepte la proposition de ce dernier de se mêler de la cuisine, le mouvement inverse (droite-gauche) prend le relais du précédent (gauche-droite). On assiste à une sorte de flux et de reflux, comme en fonction des forces qui animent le rapport du père et du fils : une avancée du père suivie d'un recul, un recul du gamin suivi d'une avancée.

Un instant semble s'établir ce qui pourrait être une relation normale entre père et fils, Guy regarde un peu attendri Cyril tourner les sauces (17), puis se remet à son propre travail... Mais l'enfant reste inquiet et s'active sans cesser d'observer son père (18). C'est ce dernier qui rompt de nouveau le charme apparent, tentant de réaliser cette fois ce qu'il n'avait pu mener à terme quelques instants plus tôt : mettre fin à la rencontre et chasser Cyril (et sa mauvaise conscience).

Pour cela, il prend les cuillères de bois des mains du gamin (19). Cette fois, le trajet de Cyril se fait « naturellement », c'est-à-dire qu'il précède Guy de dos (20) mais ne peut s'empêcher de se retourner vers lui (21) et de chercher comment prolonger la rencontre, par exemple en proposant de venir manger avec Samantha.

Plan 2 (31'46 à 32'47, non repr.) : Chemin inverse. Guy raccompagne Cyril vers la sortie en traversant le bar et l'escalier qui mène à la rue où les attend Samantha. Si Cyril ne cesse de se retourner vers son père, le lien entre les deux est distendu. Cyril est parfois filmé seul, Guy, qui accumule les promesses vagues et d'une évidente mauvaise foi, restant hors cadre. Jusqu'à ce que le père fasse entrer Samantha, laissant Cyril seul.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21

BANDE-SON

Les mots et les actes



Dès la première séquence et jusqu'au premier rejet paternel (séq. 24), le gamin au vélo est sourd à tout ce qui ne correspond pas à son fantasme d'un père aimant : message sur le répondeur, injonctions de l'éducateur pour qu'il raccroche et lâche le téléphone, ses explications raisonnées : « *Ton père n'habite plus là... Il faut que tu l'acceptes.* » Ensuite les cris du personnel du Centre pour qu'il arrête sa fuite. Cyril rejette tout message sonore comme relevant du mensonge, d'un complot imaginaire pour l'empêcher de communiquer avec son père. Il se refuse à croire aussi bien à la rationalité du langage (arguments de l'éducateur) qu'à l'évidence des faits rapportés (affirmations du concierge, du voisin). Lorsque sa conviction est une première fois ébranlée, lors de la visite de l'appartement paternel avec les éducateurs (7), c'est dans le silence. Du moins sans paroles jusqu'au rappel final en douceur d'un des deux hommes : « *Tu viens, Cyril.* ». Les bruits matériels (portes, pas sur le parquet, ambiance étouffée de la rue...), jamais poussés au mixage, résonnant dans le vide de l'appartement, rendent au plus haut point angoissante cette absence d'une parole.

Si Cyril refuse de croire les mots, c'est évidemment parce que son père (Guy) a manqué de parole, ou plutôt à sa parole, et le laisse sans nouvelles, sans mots. Et quand Cyril le rejoint enfin (21), Guy est protégé par une forteresse de murs, et surtout par une musique si puissante et agressive qu'elle le rend sourd (lui aussi) à ses appels. Guy parle par phrases brèves : « *Qu'est-ce que tu fous-là ?* » – « *Va devant !* » Il craint que le verbe ne l'engage, incapable qu'il est d'accorder ce qu'il dit à ce qu'il pense (?) et surtout ce qu'il fait. Ses gestes, ses déplacements, ses regards contredisent ses propos faits de formules biaisées, silences, non-dits...

Le discours de Wes est aux antipodes : assuré, affirmatif, voire définitif. Regardant Cyril se battre avec le voleur de vélo, il l'encourage, magnifie sa combativité, le rebaptise à son gré « *Pitbull* ». C'est par la seule voix qu'il dirige, ordonne, récompense, séduit. Il pousse le gamin à être plus violent au jeu vidéo, contrôle même sa parole en lui faisant couper son GSM pour rejeter l'appel de Samantha. Il joue, *les yeux dans les yeux*, de l'honneur comme de l'affection en préparant l'agression du libraire : « *Si tu oublies de le fouiller, ça veut dire quoi ?* » Pourtant, la parole de Wes ne vaut guère mieux que celle de Guy. Cette fois encore, la parole mène au mensonge et à la trahison.

Le rencontre brutale de Cyril avec Samantha se passe de mots. Gestes, regards suffisent. Puis, dès la demande de Cyril, la jeune femme expose et applique un principe radicalement opposé à l'expérience de l'enfant : elle parlera au directeur, puisqu'elle l'a dit. À l'opposé de Wes, elle ne tente pas de s'attacher Cyril par des discours enjôleurs, mais par la vérité ou l'explication franche. Elle mêle douceur, compréhension et fermeté. Elle ne reproche pas à Cyril de fréquenter un dealer, mais de n'avoir pas cru que ses actes suivraient ses promesses de s'occuper de lui. Son attitude et son message se résument dans une phrase lancée dans le salon qui perturbe Cyril (15) : « *Regarde-moi !* »

Cyril sait la parole d'un enfant de peu de poids et recourt aux petits mensonges ou à la dénégation (face à son père, la succession de « *Ce n'est pas grave* », 22, cf. « *Analyse d'une séquence* »). Jusqu'à ce que la parole impuissante fasse place à la violence contre Samantha. Se produit alors une inversion entre la tonalité des paroles. En tentant d'empêcher Cyril de fuir, la jeune femme est passée de la douceur raisonnée au registre de l'ordre brutal, du cri, puis de l'effondrement, perdant le contrôle de son discours. Obligé de constater la justesse des avertissements de Samantha, la cohérence du discours et des actes, Cyril passe de la voix aiguë de gamin, poussée à l'extrême pour donner un semblant de vérité à son fantasme, à celle d'un enfant acceptant la relation apaisée d'un fils avec une mère, puis à un silence proche de la sagesse antique...

NB. Sur la bande-son, cf. aussi le dernier paragraphe de « *Mise en scène et signification* », p. 12, *La résurrection de Cyril*.

PISTES DE TRAVAIL

- **Musique séq. 21** (Cyril dans le restaurant avec son père) : origine (transistor, musique diégétique), rôle (rendre le père sourd aux appels de Cyril).
- Adagio du « *Concerto Empereur* » de Beethoven. Origine (musique de fosse), fonction (souligner les principaux échecs de Cyril et la fin). Comparaison des morceaux : le motif s'arrêtait avant le piano, il ne se déploie dans toute sa beauté qu'à la fin, lorsque Cyril a accepté de vivre avec Samantha.



L'Enfance nue, de M. Pialat.

Enfants placés

Comme le héros du *Gamin au vélo* en Belgique, des enfants et adolescents français sont placés, en France, dans des établissements collectifs ou des familles d'accueil. En 2008 on en dénombrait 147 900 (sur 15,4 millions de mineurs). Leur placement a été précédé d'une évaluation « de l'état du mineur, de la situation de la famille et des aides mobilisables dans son entourage », selon l'article L.221-1 du Code de l'action sociale et des familles (CASF). Et l'enquête a estimé qu'ils étaient « confrontés [dans leurs familles] à des difficultés risquant de mettre en danger [leur] santé, [leur] sécurité, [leur] moralité [...] ou de compromettre gravement leur développement physique, intellectuel et social » (idem).

22% des placements sont des placements *administratifs* résultant d'une demande des parents. Le placement *judiciaire*, lui, intervient à la suite d'une décision du juge des enfants. Ces placements sont financés par les départements et les enfants sont confiés à l'Aide Sociale à l'Enfance (ASE), ou exceptionnellement à la PJJ (Protection judiciaire de la jeunesse). Le juge des enfants doit toujours rechercher l'adhésion des parents, mais il peut leur imposer sa décision.

Les difficultés économiques et sociales ne sont pas déterminantes. Mis à part les cas de maltraitance, on place généralement un enfant en raison de défaillances parentales lourdes pouvant mettre en danger son développement et son équilibre. Passé la petite enfance, à partir de 10-12 ans, les défaillances parentales proprement dites font souvent place à des problèmes de comportement du jeune et des tensions avec sa famille.

Un parcours à améliorer

Malgré son objectif de protection et de sécurisation, le placement peut avoir de conséquences psycho-pathologiques lourdes. En effet, le jeune enfant a besoin d'établir un lien stable et sécurisant avec une personne qui répond à ses besoins et comprend ses émotions. L'enfant qui n'a pu se constituer cette stabilité intérieure « entretient (en général) des relations de méfiance à l'égard des adultes et des jeunes de son âge. L'investissement affectif des relations est perçu comme étant dangereux et source de désillusion »¹. L'enfant peut aussi manifester une sociabilité et une recherche de contact avec les adultes, mais en les « collant », témoigner d'une indifférence affective apparente, ou encore, dès la première anicroche, basculer dans des relations conflictuelles avec les autres. C'est pourquoi les rencontres avec les parents sont conseillées pendant le placement, avec dans certains cas la présence d'un tiers professionnel aux

côtés de l'enfant. La pratique des convois d'un dépôt vers un lieu d'accueil inconnu, avec des convoyeuses de l'Assistance publique parlant du dossier familial des enfants en leur présence comme s'ils ne comprenaient rien, telle qu'on le voit dans une séquence de *L'Enfance nue*, de Maurice Pialat², n'existe heureusement plus. Les personnels encadrant l'enfant ou l'adolescent doivent l'aider à réfléchir sur ce qu'il lui est arrivé et à supporter l'évocation de ces souvenirs. Ils doivent également l'aider à construire des images parentales qui ne le détruisent pas et lui permettre d'avoir plus tard des échanges avec ses parents, tout en étant capable de supporter ce qu'ils sont dans la réalité. Il faut aussi aider l'enfant à développer de nouveaux liens d'attachement, et éviter de nouvelles ruptures, ce qui hélas n'est pas toujours le cas. Les 1 000 parcours étudiés par Isabelle Fréchon¹ révèlent que garçons et filles ont connu en moyenne *trois* placements différents. Pour une prise en charge de 1 à 3 ans, un tiers des jeunes ont connu *deux* placements et 12% en ont connu *quatre* et plus. Pour une prise en charge de 6 ans et plus (la durée totale moyenne), 23% ont vécu *trois* placements et 54%, *quatre* ou plus. La « bientraitance » a encore du chemin à faire...

1) Les citations, ainsi que de nombreuses informations, sont extraites du Rapport de Dominique Baudis, Défenseur des droits, et Dominique Derain, Défenseure des droits de l'enfant, de novembre 2011 : « *Enfants confiés, enfants placés : défendre et promouvoir leurs droits* », consultable sur le site : < <http://defenseurdesdroits.fr/> >.

2) Voir Dossier « Collège au cinéma », n°165, décembre 2008



Le placement des enfants (*L'Enfance nue*).



Scarface, de Brian DePalma.

Entrer dans une bande

D'abord attiré par des « petits » qui jouent au football, Cyril est recruté par Wes séduit par son agressivité qui le fait surnommer « Pitbull ». Samantha aura beau le mettre en garde contre ce dealer, Cyril, fragilisé par l'abandon de son père et la tentative de vol, n'en tiendra pas compte. À la recherche de protection et de reconnaissance, il entre de fait dans la bande, et sera victime de Wes, poussé à agresser le libraire. Ce cheminement rejoint les observations qui ont conduit Marwan Mohamed¹ à définir les bandes «... comme des regroupements juvéniles, informels et durables, qui se distinguent par une dynamique transgressive et un rapport conflictuel avec leur environnement immédiat. [...] L'homme bandus aurait entre 13 et 25 ans (surtout entre 14 et 23 ans), serait issu d'une famille nombreuse aux revenus modestes, résiderait dans une grande cité d'habitat social, aurait décroché scolairement dès ses premières années d'école primaire, débuté sa carrière déviante au début du collège, ce qui l'aurait précocement exposé au repérage et aux sanctions institutionnelles [...]. L'homme bandus a découvert le trafic de stupéfiants, les sollicitations du business et il est dorénavant moins vu comme un fils d'ouvrier qu'un descendant d'immigré ». Quand ils ne sont pas absents, les pères sont souvent désarçonnés devant des jeunes qui vivent autrement, avec une autre culture. Certains fils n'ont jamais vu leur père travailler, d'autres, au contraire, les ont toujours vus se tuer à la tâche. Les rares filles acceptées dans les bandes sont cantonnées à « des rôles subalternes, sexuels ou affectifs », et les bandes de filles sont rarissimes.

Quelques caractéristiques

Dans ces cités en difficulté économique et sociale, les jeunes se regroupent pour se retrouver entre pairs, tuer le temps, tisser des liens qui n'existent parfois plus en famille, se rassurer, se valoriser... Ces liens, si forts soient-ils, n'empêchent pas la concurrence et les embrouilles internes. La bande est plus fortement attachée qu'autrefois à un territoire, en particulier dans les cités. Sans ennemis externes (police, autres bandes), les bandes imploseraient. « Le leadership est empirique, il s'affirme dans l'action et c'est la vérité du terrain qui établit les positions [...] Le pouvoir que confère l'autorité d'un leader permet de manipuler et de contraindre »²

Si la bande n'est pas une simple association de pairs, vu la place qu'y occupent les transgressions, elle n'est pas non plus une association de malfaiteurs. « La délinquance crée du lien :

c'est d'abord un sujet de discussion, un hobby, un moyen de valorisation et d'accomplissement »³. Selon les analystes, elle relève encore de l'espièglerie, du défi, avec un côté bancal, amateur. Reportages télé sur les trafics dans les cités, voitures brûlées, faits divers violents sont relatés et critiqués. Braqueurs, criminels du monde réel et de la fiction, associés à la richesse et au pouvoir (Mesrine, la famille Hornec, héros des films d'Abel Ferrara, de *Scarface*, *Le Parrain*, *Taxi Driver*, etc.) sont célébrés. Tags, dégradation des espaces publics, insultes, rodéos, nuisances sonores sont de règle. On commence souvent avec les petits vols de friandise au supermarché local. Puis, on passe au centre commercial, aux « dépouilles », aux scooters, motos, autos, escroqueries à la carte bleue, braquages locaux, etc. Signes de virilité, l'alcool et le cannabis sont d'usage courant. Les membres des bandes peuvent servir de main-d'œuvre (guetteur, livreur, stockeur, ...) aux trafiquants de drogue. Mais il faut disjoindre bandes et dealers. Leurs logiques sont différentes. Les bandes se veulent visibles, le dealer se doit d'être discret et pragmatique. Le racisme reste condamné, mais il est de moins en moins rare qu'une bande tire sa cohésion et définisse ses ennemis en fonction de critères de couleur ou d'origine. Les sorties de la bande se font facilement quatre à cinq ans plus tard qu'autrefois. Chômage et précarité aidant, elles débouchent de plus en plus fréquemment vers une criminalité rémunératrice.

1) Marwan Mohammed, *La Formation des bandes*, Puf, 2001, p. 6 et 17.

2) Idem, pp. 267 et 268.

3) Idem, p.273.



Le Parrain, de Francis F. Coppola.



Albert Wesker (Shaun Roberts) dans *Resident Evil Afterlife*, de Paul W.S. Anderson.

Jeux vidéo : la violence virtuelle

Admirateur de la saga *Resident Evil* au point de faire référence au personnage d'Albert Wesker¹ pour expliciter l'origine de son nom, Wes installe *Assassin's Creed*² dans sa PlayStation 3 pour séduire Cyril. Immergé aussitôt dans ce célèbre jeu d'horreur, malgré les appels de Samantha, Cyril, qui a opté pour l'épée, appuie de plus en plus vite pour ne pas « être égorgé » et pour « buter les enfoirés », dixit Wes.

L'invention des jeux électroniques date des années 1960, mais ce n'est qu'à partir de 1970 que le grand public a découvert les jeux vidéo. Leur vogue n'a cessé de s'amplifier jusqu'à devenir une occupation essentielle de l'emploi du temps des enfants et des adolescents, surtout depuis l'arrivée des jeux sur Internet. Heureusement, tous ne vont pas jusqu'à se laisser dévorer par le désir d'aller toujours plus loin dans le jeu, comme « dopés » par les sensations fortes et la satisfaction éphémère qu'il leur procure, incapables de s'arrêter seuls. D'après une étude IPSOS réalisée en 2009 pour e-Enfance, 55% des enfants de 9 à 17 ans possédaient une console de jeux en France. 67% d'entre eux déclaraient choisir les jeux vidéo eux-mêmes, sans l'avis des parents, qui souvent n'y connaissent rien.

L'interactivité est l'une des raisons de leur succès. L'utilisateur n'est plus simple spectateur devant son écran comme au cinéma ou devant la télévision, puisque ce sont ses actes qui permettent au jeu vidéo de fonctionner. L'identification est d'autant plus grande que la plupart de ces jeux permettent de contrôler un personnage. Même si le jeu est à la troisième personne, il n'est pas rare que l'utilisateur, parlant du personnage qu'il contrôle, emploie le pronom « je ». En conséquence, il semble responsable des actes de ce personnage fictif, plus précisément virtuel. Le paroxysme de l'identification est atteint avec les *ludiciels* (*Les Sims*, *World of Warcraft*, ...) où la première phase consiste à paramétrer intégralement le personnage joué qui devient alors le double du joueur (*l'Avatar*), avant d'inventer l'histoire qu'il va vivre !

Cette spécificité rend le contenu (histoire, graphisme, ambiance sonore) particulièrement sensible. Si tous les genres existent (course, sport, réflexion, jeux de rôle, tir, horreur, stratégie, aventure, etc.), tous les jeux ne sont pas dépourvus de violence. Depuis 2003 un système de classification par âge et par contenu (PEGI : Pan European Game Information) apposé sur les pochettes permet de choisir en toute connaissance. Ainsi, la plupart des *Resident Evil* (aventures) sont-ils destinés aux plus de 16 ans – un seul est classé à partir de 12 ans –, les jeux de la série

Assassin's Creed sont déconseillés aux moins de 18 ans. Les plus violents sont en principe réservés aux adultes, mais de nombreux enfants n'ont guère de mal à télécharger illégalement les jeux dont la vente leur est interdite.

Les détracteurs des jeux vidéo violents estiment que leur brutalité inciterait à agir avec violence dans la vie réelle³. D'autres analystes pensent au contraire que certains jeunes ont un monde intérieur si terrifiant que la violence virtuelle du jeu peut leur servir d'exutoire. Mais personne ne nie que ces jeux contribuent à banaliser la violence et entraînent à choisir des solutions agressives face à des conflits. Une étude américaine rapportée par Mark Chamblér-Dubosson⁴ est particulièrement éclairante. 217 étudiants de cette étude furent scindés en deux groupes, le premier devant jouer régulièrement à un jeu violent : *Doom*, le second avait comme mission de résoudre les énigmes d'un jeu ne présentant aucun caractère violent : *Myst*. Les participants durent ensuite tous participer à un jeu oral où il était demandé de punir l'adversaire en lui envoyant une faible décharge électrique de durée choisie. Les résultats furent clairs. « Les personnes ayant joué au jeu violent infligèrent à leurs opposants des décharges plus longues que ceux ayant joué au jeu non-violent ».

1) La saga, comme le film éponyme de Paul W. S. Anderson (2002), montre une société menacée par une attaque virale d'ampleur planétaire, où la question essentielle est de *survivre*. Wesker, dans le jeu apparu en 1996 sur PlayStation, est un personnage important des agresseurs, quoique agissant parfois dans l'ombre. Lunettes noires et costume sombre le caractérisent.

2) Dans ce jeu, le héros, contemporain doit contrôler les actions de son ancêtre vivant au temps des croisades pour lui permettre de se réhabiliter. Tous deux appartiennent à un clan d'« assassins ».

3) Notons que Cyril fait la distinction entre virtuel et réel lors de la répétition de l'agression du libraire quand Wes lui présente la batte de base-ball : « Je vais pas le tuer avec ça ? »

4) Mark Chamblér-Dubosson, *Comprendre l'impact des jeux vidéo*, éd. Chronique Sociale, Lyon, 2009 (p. 56-58).

Bibliographie

Sur *Le Gamin au vélo*

- *Positif*, n°604, juin 2011 (critique de Nicolas Bauche, entretien avec les frères Dardenne par Philippe Rouyer et Yann Tobin).
- *Cahiers du cinéma*, n°667, Mai 2011, critique par Jean-Philippe Tessé.

Jean-Pierre et Luc Dardenne

- Aubenas Jacqueline, dir., *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, éd. CGRI : Ministère de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 2008. (Un ouvrage riche et indispensable)
- Héliot Louis, *Luc et Jean-Pierre Dardenne*, éd. Scope, coll. [biofilmo], 1999.
- Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, Seuil, 2005, et *Points Essais*, 2008, avec les scénarios du *Fils*, de *L'Enfant* et *Le Silence de Lorna*.
- Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, « Librairie du 20^e et 21^e siècles », Seuil, 2012.
- Jean-Pierre et Luc Dardenne, *La Promesse*, *Rosetta* (scénarios), Petite Bibliothèque, Cahiers du cinéma, 2009.
- Stéphane Malandrin, *La Promesse*, livret enseignant et fiche élève, CNC et Les Films de l'Estran, 1999 (Dossier pédagogique).
- Eugénie Zvonkine, *Le Silence de Lorna*, dossier pédagogique Lycéens et apprentis au cinéma, édité par le CNC et Centre images, 2011.

Divers

- Marwan Mohammad, *La Formation des bandes. Entre la famille, l'école, la rue*, coll. « Le Lien social », PUF, 2011.
- Mark Chamblor-Dubosson, *Comprendre l'impact des jeux vidéo*, éd. Chronique Sociale, Lyon, 2009.
- Pierre Kammerer, *Adolescents dans la violence*, préface de Caroline Éliacheff, Gallimard, coll. « sur le champ », 2000

DVD

- *Le Gamin au vélo*, DVD Pal, Zone 2, Couleur, Stéréo, Diaphana, 2011. Bonus : *Entretien avec Cécile de France*, Retour à Seraing (J.-P. et L. Dardenne). Bandes-annonces.
- *La Promesse* (Artificial Eye, Why Not), *Rosetta* (Artificial Eye, Why Not), *Le Fils* (Arte Video), *L'Enfant* (Blaqout), *Le Silence de Lorna* (Blaqout), *Chacun son cinéma* (collectif, Studio Canal) existent également en DVD, avec de nombreux bonus de qualité, souvent supervisés par les frères Dardenne eux-mêmes.
- Cinéma de notre temps, *Le Home cinéma des frères Dardenne* de Jean-Pierre Limosin, 2006.

Cécile de France

Malgré son nom, Cécile de France est une actrice belge, née près de Namur le 17 juillet 1975, de parents cafetiers. Elle apparaît sur les planches dès l'âge de 11 ans et part pour Paris à 17 ans. Elle suit les cours de Jean-Paul Denizon et est reçue à l'École dite de la rue Blanche (à Paris puis Lyon). Dominique Besnehard devient un temps son agent. Après quelques apparitions dans des courts et longs métrages, c'est Richard Berry qui lui donne, en 2001, son premier rôle important dans *L'Art (délicat) de la séduction*. Berry la reprendra dans *Moi César, 10 ans et 1/2*, *1m39* (2003). Elle touche un très large public dans le rôle d'Isabelle, l'étudiante belge homosexuelle de *L'Auberge espagnole*, de Cédric Klapisch (2002). Le film lui vaut le César du Meilleur espoir féminin et sa suite, *Les Poupées russes*, (2005), celui du Meilleur second rôle féminin, en faisant une actrice éminemment *bankable*. Avec *Haute tension*, d'Alexandre Aja (2003), Cécile de France rejoint un cinéma de genre (thriller) qu'elle apprécie. Très bien accueilli aux USA par la critique et le public, le film lui ouvre les portes d'Hollywood, avec une grosse production Disney dénuée d'intérêt, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (F. Coraci, 2004), où elle vole la vedette à Jackie Chan et Arnold Schwarzenegger. Nouveau succès spécifiquement US pour *Fauteuils d'orchestre* (Danièle Thompson, 2006), dans le rôle d'une serveuse de l'avenue Montaigne aux yeux écarquillés sur le beau monde. Bien plus marquants sont les personnages de Marion dans *Quand j'étais chanteur* (Xavier Giannoli, 2006), Mathilde dans *La Parure* de Claude Chabrol (TV, d'après Maupassant, 2006), Tania dans *Un secret* (Claude Miller, 2007) ou Jeanne Schneider dans *Mesrine : L'Instinct de mort* (Jean-François Richet, 2008). Sa prestation dans le sous-estimé *Au-delà (Hereafter)*, de Clint Eastwood (2010), marque également une filmographie jamais figée. Cécile de France n'est pas incongrue dans le cinéma des Dardenne, si ce n'est par son statut de *people* et de *star*. Elle y reprend pourtant subrepticement son accent belge d'origine. Elle a croisé Olivier Gourmet dans *Mon colonel*, film (français) de Laurent Herbiet, elle a peu joué dans des longs métrages belges avant *Le Gamin au vélo*. D'un côté, un film ovni de Guillaume et Stéphane Malandrin, *Où est la main de l'homme sans tête* (2009), qu'on a pu rapprocher du Hitchcock de *Vertigo*, de *Rosemary's Baby* et de la tradition surréaliste belge. De l'autre le rôle-titre de *Sœur Sourire*, de Stijn Coninx (2009)... En attendant *Superstar* de Xavier Giannoli, *Casse-tête chinois* de Klapisch et *Möbius* d'Éric Rochant...

Jérémy Renier

Fils d'ostéopathes, né à Bruxelles en 1981, il se passionne pour le spectacle dans ses aspects physiques : jonglage, acrobatie, mime, théâtre... À onze ans, il figure dans un film belge (*Les Sept péchés capitaux*), puis joue dans un téléfilm, au théâtre (*Pinocchio*). Après un échec pour *Toto le héros*, il se présente au casting de *La Promesse*, pour connaître l'envers du décor, dit-il (à cette époque, « on ne rêvait pas de devenir un acteur belge ! ») La lecture du scénario le déçoit : « Ce n'était pas *L'Homme de Rio* ! » Pourtant, « mon souvenir, c'est ça, avoir pris du plaisir, aller et venir, conduire des bagnoles. Un vrai film d'action à la Dardenne. » Il devient un des acteurs-fétiches des frères qu'il retrouvera dans *L'Enfant*, *Le Silence de Lorna* et *Le Gamin au vélo*.

Avec eux, il apprend combien le travail de l'acteur est physique, que, dans les grands films, il entre dans son personnage en le découvrant par les gestes. Ainsi, explique-t-il alors qu'il s'apprête à jouer un vigneron dans *The Vintner's Luck* (Niki Caro, 2009), « je vais apprendre comment on taille une vigne, comment on coupe le vin. Avoir le vrai geste, mettre ses mains dans la terre, ce n'est pas seulement une pensée, mais du réel. » Dans le récent *Cloclo* (2012), Jérémy Renier non pas s'identifie avec le chanteur, mais l'incarne au sens littéral, physique, du terme. Pour jouer le drogué Claudy dans *Lorna*, déjà quasi fluet, il perdit 15 kilos. Jérémy Renier a travaillé avec des « auteurs » : François Ozon (*Les Amants criminels*, 1999 ; *Potiche*, 2010), Bertrand Bonello (*Le Pornographe*, 2001), Eugene Green (*Le Pont des Arts*, 2004), Olivier Assayas (*L'Heure d'été*, 2008), Laetitia Masson (*Coupable*, 2008), mais aussi dans des superproductions telles que *Le Pacte des loups* (Christophe Gans, 2001). D'un grand sérieux quand cela en vaut la peine, il sait s'amuser aussi en songeant à ses enfants de 5 et 10 ans, avec *Les Aventures de Philibert, capitaine puceau* (Sylvain Fusée, 2011), une comédie de cape et d'épée « au scénario plutôt original » mais où il a « à peu près tout accepté », y compris le port de collants rouges, verts, bleus ! Sa blondeur, son sourire apparemment naïf, intéressent certains cinéastes, d'autres savent y révéler la dureté, la cruauté, la souffrance, comme Éric Guirado dans *Possessions* (2012), inspiré de la tuerie du Grand-Bornand. Il a reçu le prix Jean Gabin 2006 et le Magritte du cinéma (Césars belges) pour *Potiche*. En 2012, il est le prête Geronimo aux côtés de Ricardo Darin dans *Elefante blanco*, de Pablo Trapero. La notoriété de l'acteur belge permettra-t-elle à ce film hispano-argentin de trouver place sur les écrans français ?

Presse

Un petit joyau hollywoodien

« *Le Gamin au vélo*, dans sa forme comme dans son fond, est un authentique petit joyau hollywoodien, au sens artisanal et esthétique du terme. Un film dont l'alchimie rappelle celle des fables sociales transposées en western ou film noir à l'époque du meilleur Hollywood, celui des séries B austères, épiques et politiques à la fois, hautement morales dans leur horlogerie comme dans leur démonstration. Lorsque les frères Dardenne expliquent qu'avec ce film ils ont voulu faire une sorte de *Sauvez Willy* à leur échelle, il faut l'entendre comme une plaisanterie sérieuse. La flèche qu'ils arment et tendent depuis leur position "auteur" vise en effet la culture populaire la plus classique, dont elle perce le cœur. »

Olivier Séguret, *Libération*, 16 mai 2011

Un travail d'orfèvres, un résultat bouleversant

« Même s'il semble branché sur le réel, le cinéma des Dardenne n'est jamais abandonné au hasard ni à l'informe. Certes, le réel et son grain souvent épais s'impriment sur la pellicule, mais les deux metteurs en scène y puisent ce que bon leur semble. Faire des dizaines de prises comme ils le font, c'est trier, tamiser infiniment ce qui pénètre dans l'objectif de la caméra. [...] Pour la première fois aussi, les cinéastes belges ont tourné en été [...] »

Et puis, une petite révolution : la présence, certes minuscule, de quelques virgules musicales (du classique) pour faire le lien entre les « chapitres » du récit. Des détails, sans doute, mais qui prouvent le désir de renouvellement des Dardenne, la recherche constante de produire des films de plus en plus beaux, variés et parfaits. Du travail d'orfèvres.

Rappelons enfin que leur cinéma, au prix d'une direction d'acteurs époustouflante, reste tout aussi bouleversant. Le moment le plus fort du film, presque dreyerien, se situe cette fois-ci quasiment à sa toute fin.

Quant au dernier plan, il nous inspire la phrase des Évangiles que cite Rachel Cooper (Lillian Gish) à la fin de *La Nuit du chasseur*. Elle parle des enfants malheureux et dit : « They abide and they endure » (« Ils supportent tout et ils endurent tout »).

Jean-Baptiste Morain, *Les Inrocks*, 15 mai 2011

Humble, humaniste et hitchcockien

« La magie exemplaire du cinéma des Dardenne est celle d'un scénario et d'une mise en scène qui privilégient l'ellipse, font avancer l'histoire sans dialogues explicatifs, sondent la douleur en la filant de biais. Elle est suggérée, plus que montrée, par des lieux, des objets – le vélo, une porte fermée, une vitre derrière laquelle se profile l'ombre d'un homme insensible, un téléphone portable qui sonne en vain –, mais aussi par de poignantes métaphores. Ainsi, un robinet qui coule à flots figure le chagrin de l'enfant, qui ne lâchera pas une larme. »



Sans temps morts, sans psychologie, sans pathos, osant, pour la première fois chez les Dardenne, quelques lumineuses envolées musicales, *Le Gamin au vélo* suscite une émotion d'autant plus pure qu'elle échappe au discours édifiant. Les armes utilisées par les deux frères sont hitchcockiennes autant qu'humbles et humanistes, à l'affût d'une rédemption. La messe est rude, le héros est au désespoir, mais résonne en filigrane la soif avide d'un Pater noster. »

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 14 mai 2011

Décevant

« En abandonnant l'aspect radical de leur cinéma, en déviant de leur route, les frères Dardenne n'arrivent pas à convaincre. *Le Gamin au vélo* est nettement moins puissant que leurs œuvres précédentes. Malgré quelques scènes poignantes, on reste dans l'artifice d'un scénario tiré par les cheveux. »

Emmanuèle Frois, *Figaroscope*, 17 mai 2011

Générique

Titre	<i>Le Gamin au vélo</i>
Production	Les Films du Fleuve, Archipel 35, Lucky Red, France 2 Cinéma, RTBF, Belgacom.
Producteurs	Jean-Pierre et Luc Dardenne, Denis Freyd
Productrice exécutive	Delphine Tomson
Coproducteur	Andrea Occhipinti
Producteurs associés	Arlette Zylberberg, Bernadette Meunier, André Michotte, Stefano Massenzi
Régisseur général	Philippe Groff
Réalisation	Jean-Pierre et Luc Dardenne
Scénario	Jean-Pierre et Luc Dardenne
Première assistante réalisateur	Caroline Tambour
Images	Alain Marcoen (s.b.c.), assisté d' Amaury Duquenne
Cadreur	Benoit Dervaux
Montage	Marie-Hélène Dozo
Ingénieur du son	Jean-Pierre Duret
Chef monteur son	Benoit Du Clerck
Mixage	Thomas Gauder
Chef décorateur	Igor Gabriel
Chef costumière	Maira Ramedhan-Levi
Photographe de plateau	Christine Plenus
Bruiteur	Pascal Mazière
Effets spéciaux	Georges Demetrau
Bruitage	Pascal Chauvin, Patrick Égreteau
Interprétation	
<i>Cyril</i>	Thomas Doret
<i>Samantha</i>	Cécile de France
<i>Le père (Guy Catoul)</i>	Jérémie Renier
<i>Wes</i>	Egon Di Mateo
<i>Le libraire Surlet</i>	Fabrizio Rongione
<i>Martin, fils du libraire</i>	Valentin Jacob
<i>Éducatrice</i>	Baptiste Sornin, Samuel De Rijk
<i>Gilles</i>	Laurent Caron
<i>Cafetier</i>	Olivier Gourmet
<i>Instituteur</i>	Carl Jadot
<i>Voisin appartement</i>	Jean-Michel Balthazar
<i>Concierge</i>	Frédéric Dussenne
<i>Boulangère</i>	Mireille Bailly
<i>Cliente salon coiffure</i>	Neda Luga
<i>Grand-mère Wes</i>	Michèle Ramus
Année de production	2011
Pays	France
Film	35mm, Jpeg 2000, couleurs
Format	1 : 1,85
Durée cinéma	1h27
Durée en DVD	1h24
Visa	126 391
Sortie en France	18 mai 2011

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEURS DU DOSSIER

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

Yvette Cazaux, ex-professeur en Collège.



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

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

Avec la participation
de votre Conseil général

