

De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée

*La représentation de la banlieue des grands ensembles
dans le cinéma français de 1981 à nos jours*

David-Alexandre Wagner



Thèse pour le diplôme de Philosophiae Doctor (PhD)
Université de Bergen
2010

De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée

*La représentation de la banlieue des grands ensembles
dans le cinéma français de 1981 à nos jours*

REMERCIEMENTS

Ecrire une thèse alors que l'on est déjà en poste n'est pas une tâche des plus faciles : les charges d'enseignement, le travail administratif et les mille autres petites choses afférant à toute fonction active au sein d'une organisation font qu'il est souvent très difficile de trouver le temps et la continuité nécessaires à tout travail intellectuel d'envergure. Ainsi, souvent amené à devoir réemprunter le chemin d'un sentier déjà parcouru quelques semaines auparavant, je me suis bien des fois senti apparenté à Sisyphe, contraint de pousser certaines pierres de mon édifice plusieurs fois en haut de la même colline. De plus, étant de naissance d'un naturel assez optimiste quant à la quantité de temps nécessaire à la réalisation de toute tâche, quelle qu'elle soit, il m'a fallu de nombreuses fois déchanter et réajuster mes plans et mes prévisions. De ce point de vue, je remercie mon employeur, l'Université de Stavanger, de m'avoir donné l'occasion de me libérer de mes tâches traditionnelles, durant certaines périodes, pour pouvoir me concentrer uniquement sur ce travail de thèse.

À de nombreux égards, écrire une thèse dans le domaine des sciences humaines en Norvège, dans un pays de tradition protestante et où les milieux de recherche sont relativement étroits, est un travail très solitaire qui tient de la retraite monacale en plein désert. Il y a cependant certaines personnes sans qui j'aurais été encore plus esseulé.

Je tiens ainsi à remercier mon directeur de thèse, John Kristian Sanaker, pour tous ses conseils avisés et sa bienveillance exemplaire. Je remercie également Florian Grandena, Marie Vives, et Alexandre Dessingué, pour leurs efforts de relecture de certains chapitres et leurs commentaires. Enfin, je souhaite adresser un gigantesque merci et toute ma gratitude à ma femme, Åse Kari, pour son soutien sans faille et ses conseils, et pour avoir su supporter mon humeur parfois assombrie par le cours de ces années de travail de longue haleine. Je n'oublie pas non plus mes enfants adorés, Alexandre, Annabelle et Cordélia, qui m'ont souvent accaparé un temps et une énergie qui m'auraient permis de finir ce travail plus tôt, mais sans qui ma vie serait bien moins radieuse.

« La ville que l'on aime est une ville sans banlieue » (Peyrusse 1994 : 91)

Introduction

Depuis 1981 et les premières émeutes dans le quartier des Minguettes, à Vénissieux, dans la région lyonnaise, la banlieue des grands ensembles est devenue un élément incontournable de la société française. Au fil des années, les banlieues seraient devenues l'expression d'un malaise de la société française dans son ensemble, avec des causes profondes et des racines dans ses valeurs mêmes. C'est une conception que l'on retrouve aussi bien chez des sociologues, des spécialistes de l'urbanisme, ou encore des journalistes.

Ainsi, comme le souligne Pierre Merlin : « Le mal des banlieues n'est que le reflet exacerbé, le symptôme le plus voyant, d'une crise beaucoup plus large de cette société elle-même » (Merlin 1998 : 4). Cette conception est aussi présente chez Keith Reader, chercheur anglo-saxon en études filmiques et françaises, pour qui les banlieues constituent « the concentrated essence of French society's economic, ethnic and cultural anxieties » (Reader 1995 : 14). Parmi les journalistes, l'idée n'est pas neuve ; les banlieues sont « un bouillon de culture sociale d'où émergent les mutations qui ont tant surpris le reste du pays » (Thomas Sotinel, *Le Monde* 2/5/2002). Et cette opinion est réaffirmée à l'occasion des émeutes périodiques qui secouent le pays. Ainsi, très récemment, à la suite des troubles dans le quartier de la Tolinette, à Villiers-le-Bel (95), on pouvait lire dans l'édito du journal *Le Monde* :

Les banlieues sont le miroir grossissant et cruel des fractures de la société française. Deux ans après le drame de Clichy-sous-Bois (...), deux ans après les semaines d'émeutes que ce drame avait provoquées, le constat s'impose, plus que jamais. (*Le Monde* 25/10/2007)

Ce vaste problème, très étudié par un grand nombre de sociologues et d'historiens, a aussi attiré l'attention croissante des gouvernements qui se sont succédé depuis 1981. La priorité donnée au comblement de la fracture sociale lors de la campagne pour l'élection présidentielle de Jacques Chirac en 1995 ou à la lutte contre l'insécurité, lors de celle de 2002 du même candidat, prouvent un intérêt médiatisé manifeste pour le « malaise des banlieues ». Plus récemment, les déclarations du ministre de l'Intérieur Nicolas Sarkozy durant l'été 2005¹, élu par la suite Président de la République en 2007, confirment cette place centrale de la question des banlieues en France, aussi bien dans l'espace médiatique que dans l'arène politique et sociale, même si l'on peut douter de la réalité de cet intérêt dans la pratique, les sièges du pouvoir une fois atteints. En effet, en dépit des efforts et des priorités, les résultats de la politique de la ville sont décevants² et les problèmes dans les banlieues, après s'être aggravés³ depuis les années 1980, ne semblent pas en voie de résorption en 2007⁴. Il reste à espérer que le « plan banlieue » de la secrétaire d'État à la politique de la Ville, Fadela Amara⁵, apportera des progrès. S'il semble toujours être une priorité du gouvernement Fillon, sa mise en œuvre a accumulé les retards.⁶

Ce « malaise des banlieues » est un phénomène complexe. Il a une histoire, souvent plus ancienne qu'on ne le pense (Le Gaziou et Rojzman 2006 : 10-11), des caractéristiques et des manifestations multiples, des causes nombreuses et de graves conséquences, sur lesquelles nous ne reviendrons pas⁷. Le « malaise des banlieues » est

¹ Pour une analyse de ces déclarations et de leur rôle dans les troubles de l'été 2005, voir Demiaty Nasser (2006) : « Nicolas Sarkozy, ministre de l'Intérieur et pompier-pyromane », in Muchielli Laurent et Le Goaziou Véronique : *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*. Paris : La Découverte, pp. 53-71.

² C'est notamment ce que souligne le rapport d'information fait au Sénat le 7/11/2007 sur l'enquête de la Cour des comptes relative aux crédits d'intervention de la politique de la ville (Dallier 2007 : 17)

³ C'est ce qu'avancait le rapport de la Cour des comptes de février 2002 (Cour des Comptes 2002 : 212) sur la politique de la ville.

⁴ Par contre, le rapport 2007 de l'Observatoire national des zones urbaines sensibles (ONZUS) est plus neutre, considérant que « la situation des ZUS [Zones urbaines sensibles] rapportée à celle de leur agglomération semble peu évoluer » (p. 3).

⁵ Co-fondatrice du mouvement *Ni putes ni soumises*, en 2003, Fadela Amara a le mérite d'être issue de la banlieue et d'en avoir donc une expérience vécue.

⁶ Bronner Luc (2008) : « Le plan banlieue, toujours en retard », *Le Monde* 16/6/2008.

⁷ Il nous semble hors de propos de procéder, dans l'exposé de ce travail, à un résumé de tous ces éléments supposés plus ou moins bien connus par les lecteurs. La littérature sur ce sujet est extrêmement abondante, signe de l'ampleur du problème. Il nous est évidemment impossible de citer tous les livres

peut-être une réalité vécue, de différentes façons, par les habitants qui y vivent, mais c'est aussi et surtout le produit d'un ensemble d'images, de représentations, véhiculées par les médias auprès de l'ensemble de la population. Ces images issues des médias sont surtout à la fois véhiculées par la presse, par la télévision (journaux télévisés, reportages, documentaires, émissions et programmes divers) et le cinéma.

Il apparaît clairement que ces représentations jouent un rôle central à la fois dans la perception qu'ont des banlieues les personnes qui n'y habitent pas, et dans la perception qu'ont d'eux-mêmes les habitants de ces banlieues. C'est notamment ce que soulignent Patrick Champagne (1993 : 74), Agnès Villechaise-Dupont (2000), les propos de Boris Seguin⁸ (« Les jeunes ont intégré une mythologie de la banlieue.(...) Parfois, on ne sait plus si c'est de leur cité qu'ils parlent ou d'une représentation préexistante qu'ils puisent dans les médias... » (*Infomatin* 31/5/1995b)), ou encore ceux d'Abdellatif Kechiche, réalisateur de *L'Esquive*, au sujet des essais d'acteurs lors de la préparation de ce film : « J'ai été frappé par la déformation que les représentations caricaturales de l'univers des cités opéraient sur eux » (Aubenas 2004). Dans un cadre plus général, ces représentations alimentent l'imaginaire social, et l'ensemble des fictions et des discours par lesquels une société entretient sa cohésion (Pelletier 1983 : 28) ; elles contribuent à établir l'image que la collectivité nationale donne et se fait d'elle-même (Frodon 1998) ; elles ont une fonction idéologique et symbolique.

Parmi les médias, il faut bien reconnaître que le rôle des reportages et des informations télévisés dans la formation des représentations est prédominant. Ceci est dû à la place importante qu'occupe ce média dans la vie quotidienne des Français par rapport aux autres médias en général, et parmi les médias d'information en particulier. Comme le souligne Patrick Champagne (1993 : 62-63), la force des images est déterminante pour l'impact des informations télévisées par rapport à la presse écrite. Cependant, les médias d'information souffrent d'un certain nombre de handicaps que

importants sur la question. On peut néanmoins citer, sans prétendre ou chercher à être exhaustif ou à hiérarchiser la valeur des travaux sur la banlieue, Delarue Jean-Marie (1991) : *Banlieues en difficultés* : la relégation. Paris : Syros Alternatives ; Dubet François et Lapeyronnie Didier (1992) : *Les quartiers d'exil*. Paris : Seuil ; Lepoutre David (2001) : *Cœur de banlieue : codes, rituels et langages*. Paris : Poches Odile Jacob (1^{ère} édition 1997) ; Vieillard-Baron Hervé (1997) : *Les Banlieues*. Paris : Flammarion ; Body-Gendrot Sophie, Lussault, Michel et Paquot Thierry (ss la dir.) (2000) : *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*. Paris : La Découverte ; ou bien deux livres plus vulgarisateurs : Le Goaziou Véronique et Rojzman Charles (2006) : *Les Banlieues*. Paris : Cavalier bleu ; Cubéro José (2002) : *L'émergence des banlieues au cœur de la fracture sociale*. Toulouse : Privat.

⁸ Boris Seguin a initié une expérience de poèmes avec des jeunes du lycée Jean-Jaurès et publié à cette occasion avec Frédéric Teillard (1996) : *Les céfrans parlent aux Français: chronique de la langue des cités*. Paris : Calmann-Lévy.

Champagne a bien souligné en prenant justement pour exemple leur couverture des « problèmes des banlieues » depuis 1981.

Le cinéma a donc de ce fait aussi un rôle intéressant à jouer. Il n'est pas exempt de certains problèmes communs aux médias, mais possède aussi certains avantages. C'est un art impur, mais aussi une œuvre assez distancée et plus durable, et plus disponible. Une trace plus marquante en somme.

L'objet de cette thèse est justement d'examiner les représentations de la banlieue des grands ensembles véhiculées par le cinéma sur une période de 25 ans, de 1981 à 2005, à travers les films dont le cadre et les personnages sont essentiellement situés en banlieue.

Néanmoins, avant d'aborder les films en eux-mêmes, il nous apparaît indispensable de préciser le domaine d'étude dans lequel se place cette thèse, ainsi que son champ d'analyse et la méthode employée. Il est clair que cette thèse s'inscrit dans le prolongement d'autres travaux importants sur la question : nous verrons donc en quoi nous leur sommes redevables, mais aussi les spécificités de notre approche. Dans la mesure où notre étude se concentre sur un corpus de films ayant pour trait commun la banlieue des grands ensembles comme cadre d'un discours, elle s'apparente à l'étude de genre : il apparaît alors pertinent et naturel de discuter la notion de film de banlieue en tant que genre. Ces éléments seront traités dans la première partie de ce travail.

La deuxième partie abordera ensuite la représentation de l'univers de la cité à travers le contenu des films. Nous verrons ainsi quelles représentations sont données des gens des cités – les personnages principaux, l'image de la famille et des relations entre les sexes – et celles des éléments propres à la violence, la drogue et la délinquance, des tropes très couramment rattachés à la banlieue par les médias. Nous n'oublierons pas non plus les problèmes centraux liés aux questions d'intégration et d'identité.

Le cinéma ayant la particularité d'être un objet polysémique à la fois par son contenu et par sa forme, nous avons voulu aussi nous intéresser aux aspects formels qui nous ont semblé les plus significatifs dans l'élaboration des représentations. Nous traiterons ainsi, dans la troisième partie, de l'image des banlieues à travers celle de leur architecture, puis de l'utilisation de la musique au sein des films.

Enfin, il nous a semblé nécessaire de tenir compte du fait que le cinéma est aussi un projet industriel. C'est pourquoi nous examinerons, dans une quatrième et dernière

partie, les conditions de production et de réception des films de banlieue de 1981 à 2005, avant de conclure.

PREMIÈRE PARTIE :

THÉORIE et MÉTHODE

DOMAINE, CHAMP D'ANALYSE,
CORPUS et MÉTHODE

I. Domaine d'étude

A. Pourquoi le cinéma en tant qu'objet d'étude ?

1. Atouts et handicaps de l'étude des informations télévisées

Dans la mesure où la télévision est le média dominant dans le champ journalistique français et un agent central dans la formation et la transmission des représentations, il peut paraître surprenant de vouloir se limiter à l'étude des représentations véhiculées spécifiquement par les productions cinématographiques.

En effet, comme le fait remarquer Patrick Champagne (1993 : 61), « Les malaises sociaux n'ont une existence visible que lorsque les médias en parlent, c'est-à-dire lorsqu'ils sont reconnus comme tels par les journalistes. ». Il avance par la suite que le « malaise des banlieues » est aussi largement le produit d'une sur-mobilisation autour d'événements ponctuels et d'une fabrication médiatiques, contaminées par le biais des informations télévisées aux autres médias d'information. En raison de sa force de diffusion et du poids des images, la télévision donne largement le ton dans le champ journalistique, même si elle s'alimente aussi à la presse écrite ou aux mêmes sources qu'elle (les dépêches d'agences) (Champagne 1993 : 62-65). L'étude des représentations véhiculées par les informations télévisées et les reportages serait donc la voie royale à suivre pour qui s'intéresse aux représentations du problème des banlieues. Cependant, comme l'ont remarqué, à la même époque et chacun de leur côté, Patrick Champagne (1993 : 65-74) et Marc Ferro (1993 : 14-15), les informations télévisées capitalisent un certain nombre de problèmes et de handicaps.

Ainsi, l'impératif d'actualité et la forte concurrence entre les médias et les chaînes de télévision poussent les journalistes à travailler « à chaud » et à se focaliser sur le spectaculaire et l'exceptionnel. Cela contribue à l'amplification de clichés, comme le décrit bien Champagne à propos du « problème des banlieues » :

Les médias fabriquent ainsi, pour le grand public, qui n'est pas directement concerné, une présentation et une représentation des problèmes qui met l'accent sur l'extraordinaire. Celui-ci tend à ne retenir que les actions violentes, les affrontements avec la police, les actes de vandalisme, un supermarché en feu ou des voitures qui brûlent et à donner pêle-mêle, comme cause de ses désordres, les explications recueillies par la presse, les bavures policières, le désœuvrement des jeunes, la délinquance, « le mal de vivre » de ces banlieues, les conditions de logement, le cadre de vie sinistre, l'absence de structures sportives et de loisirs, la surconcentration de populations étrangères, etc. (1993 : 67-68)

Ceci participe à établir une dynamique qui tourne au cercle vicieux, dans la mesure où les journalistes vont avoir tendance à formater à l'avance les discours qu'ils veulent entendre et présenter. Ils vont alors recueillir et sélectionner sur le terrain les propos des habitants qui confirment les figures établies. Ils y seront aidés aussi par des résidents qui, influencés par les interprétations déjà dispensées par les médias ou désireux de « passer à la télévision », vont leur servir les discours d'emprunt qui conviennent. Dans ce cadre, la concurrence peut pousser la surenchère jusqu'à la faute, comme dans le cas connu de journalistes qui paient la mise-en-scène de « reconstitutions » (incendies de voitures, rodéos, taggings...) pour les besoins de l'image. L'ensemble aboutit à une forte stigmatisation du monde des banlieues qui n'a pas échappé à Alec G. Hargreaves (1996) ou à Pierre Merlin (1998 : 119) :

Retenant par nature les événements qui frappent l'imagination, elle [la presse] a, par un amalgame permanent, surtout répandu une vision grise (l'uniformité, l'ennui, l'isolement), puis noire (la présence étrangère, le chômage, la violence, l'insécurité) de la banlieue.

Ces critiques rejoignent les problèmes généraux qu'évoque Marc Ferro (1993 : 14-15) à propos de la télévision. Les informations télévisées posent le problème de la fiabilité de l'image – comme l'illustre le célèbre exemple du faux massacre de Timisoara, durant l'hiver 1989 de la chute de Ceaucescu en Roumanie –, mais aussi celui de l'uniformisation dont elles sont victimes. Il faut aussi y ajouter les dangers de la mésinformation/désinformation que signale Ferro à propos de la guerre du Golfe et de la complexité de la situation au Moyen-Orient. Le cas des banlieues, comme le laisse percer la citation ci-dessus, met également en valeur le risque d'amalgame que les impératifs de l'actualité font courir aux médias télévisés.

Globalement, on peut dire que les pressions et les impératifs inhérents au média surpuissant que sont les informations télévisées, à la fois prisonnières et parties prenantes de l'actualité, opèrent une sur-amplification des phénomènes sociaux que celles-ci abordent, aboutissant à une distorsion importante de la réalité. Nous sommes

bien conscients qu'il est illusoire de croire que la réalité puisse être restituée dans sa totalité – si tant est que l'on puisse définir ce qu'est la réalité, projet philosophique et métaphysique que nous n'avons ni l'ambition ni les moyens de relever – mais c'est ici la notion de degré qui est cruciale ; et l'importance de la déformation de la réalité opérée par la télévision, si elle n'est pas précisément quantifiable, nous semble indéniable.

2. Le cinéma comme objet d'étude alternatif

De ce fait, le cinéma nous paraît constituer un objet d'étude d'autant plus intéressant, car tout en étant un média de large diffusion, bénéficiant de la puissance des images et exerçant sur le public un pouvoir de fascination indubitable (Goldmann 1974 : 15), il n'est pas, contrairement à la télévision, victime de la même tyrannie de l'immédiateté.

Un média inscrit dans la durée

Le cinéma s'inscrit plus largement dans la durée. Cette durée est propre à la longueur des processus de création et de production des films : en général, il faut du temps pour faire un film. Mais cette durée est aussi inscrite dans la pérennité, voire la postérité des productions cinématographiques. Bien moins éphémères que les reportages d'information, les films laissent également une empreinte bien plus importante et durable. Ceci leur confère un avantage pratique : les films sont ainsi plus disponibles que les reportages télévisés, ce qui facilite leur étude. Sur le plan culturel, ils constituent une trace plus marquée que chaque reportage pris individuellement, certains films accédant même à une reconnaissance et un statut – on peut parler d'un « panthéon » pour les films les plus marquants de l'histoire du cinéma (Lagny 1992 : 136) – qui garantit leur place dans le patrimoine culturel national ou universel. Enfin, ne fonctionnant généralement pas « à chaud », le cinéma offre une distance salutaire pour une image plus réfléchie de la réalité.

Un espace potentiel de résistance

De plus, s'il peut être un outil de propagande et de façonnement de l'opinion aussi biaisé que l'information, il a aussi prouvé ses capacités d'indépendance vis-à-vis des pouvoirs en place. Comme le souligne Eric Savarese (2001 : 177-178) :

Contrairement aux sources officielles, qui, globalement, présentent le discours du pouvoir parce qu'elles subissent – directement ou indirectement, selon les régimes – le contrôle des institutions qui les produisent (Foucault 1971 ; Ferro 1993), le cinéma est un espace d'histoire et de contre-histoire, d'analyse et de contre-analyse de la société : indissociablement porteur des représentations sociales dominantes – classifications manichéennes, happy end ou glorification du souverain – et d'une critique radicale – divulgation du « caché », présentation du rôle occulte de certains acteurs –, le cinéma participe, dans un même mouvement, à la diffusion de stéréotypes et à leur déconstruction. En ce sens, il peut rendre à la société l'histoire dont l'institution l'a dépossédée.

Cette capacité du cinéma à servir l'élaboration d'une contre-histoire, en mettant en valeur les points de vue des oubliés de l'histoire dominante et en contribuant ainsi à des prises de conscience (Ferro 1993 : 13 ; 32-62), est une propriété très importante : de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950⁹) à *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006), en passant par *Mein Kampf* (Erwin Leiser, 1960), *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), *Soldat Bleu* (*Soldier Blue* - Ralph Nelson, 1970), *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1971), *Tous les autres s'appellent Ali* (*Angst essen Seele auf* – Rainer Werner Fassbinder, 1974), *Yol* (Yilmaz Güney, 1982), *Pixote, la loi du plus faible* (*Pixote, a lei do mais fraco* – Hector Babenco, 1982), ou encore *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), les exemples sont innombrables. Cependant, on peut aussi arguer du fait que tous les films sont loin d'être porteurs d'une telle indépendance par rapport aux discours dominants. C'est évident, mais l'atout suprême du cinéma nous semble malgré tout résider dans le phénomène de « rédemption mécanique » qui lui est propre (Frodon 1998 : 28-34).

Le siège par excellence de la « rédemption mécanique »

En alliant l'image et le récit, et en incarnant sur l'écran des êtres réels, le cinéma « sauve » même les pires personnages. L'image cinématographique étant

⁹ Dans l'ensemble de notre travail, nous retenons, pour les films cités, leur année de sortie en salle en France, et non leur année de production.

« incontrôlable »¹⁰, elle échappe toujours un peu à son réalisateur et a tendance à représenter toujours plus qu'une simple caractérisation ou une stéréotypie, quand bien même celles-ci seraient voulues. Pour s'expliquer, Frodon cite Serge Daney, selon qui, à propos de *Freaks* (Tod Browning, 1932), mettant côte-à-côte des hommes et des monstres, « le cinéma est une redoutable machine à apprivoiser : il donne les différences, mais au sein d'une ressemblance plus fondamentale » (Serge Daney 1996).

Le cinéma invite toujours, et plus que tout autre forme d'art, par la force de l'image et du récit, à une identification, à des degrés divers, et donc à une certaine forme d'empathie, voire de compassion, à l'égard des personnages. Un des exemples les plus aboutis en est la règle du « tout le monde a ses raisons » de Renoir – selon laquelle tout bon réalisateur doit aimer, au moins un peu, tous ses personnages –, mais on pourrait citer de nombreux exemples où même les personnages les plus horribles ne ressortent jamais complètement noircis d'un film qui les met en scène. C'est notamment le cas des films représentant les monstres de l'ère nazie : que ce soit dans *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), dans *La Liste de Schindler* (*Schindler's List* – Spielberg, 1994) ou dans *La Chute* (*Der Untergang* – Oliver Hirschbiegel, 2005), si le dégoût s'installe sans détour à propos de ces personnages, il n'est jamais intégral ; leur incarnation dans la réalité les humanise toujours au moins un peu, donnant à leur image des éclairs positifs, au milieu de toute sa noirceur. Cette « rédemption mécanique » est une propriété de l'image enregistrée en général, mais c'est avec le cinéma qu'elle atteint son potentiel le plus élevé. Elle est une sorte de garde-fou vis-à-vis des stéréotypies et la marque de la proximité du cinéma à la réalité.

Le cinéma, un prisme complexe de la société

Il est assez commun d'avancer la qualité du cinéma en tant que reflet de la réalité, et donc de la société qu'il représente, pour justifier son intérêt pour les études historiques et anthropologiques. Cependant, nous ne postulons pas que les représentations véhiculées par les fictions de cinéma sont *représentatives* de celles de la société française dans son ensemble. Les films ne sont pas *le* reflet de la société où ils ont été produits. Ils

¹⁰ A la différence d'un tableau, le film présente des images qu'il est impossible de planifier complètement ou de maîtriser pleinement dans leur réalisation.

sont d'abord le produit des conceptions de l'équipe qui les a réalisés, compte tenu des contraintes internes (auto-censure, désir de toucher un certain public) et des conditions externes (limites techniques et financières, censure éventuelle) qui régissent la production d'un produit commercial (Sorlin 1977). Et la vision de quelques cinéastes ne saurait engager l'ensemble du groupe social (Moinereau 1990 : III).

Les rapports entre cinéma et société sont bien illustrés dans leur spécificité par l'image de prisme que confère Jean-Michel Frodon à ce média (1995 : 13) :

Le cinéma ne « reflète » pas la société en pleine évolution, il en fait partie. Il en fait même plus partie qu'aucun autre objet avant lui : tout objet utilitaire comporte une face technico-économique et une face sociale ; tout produit de l'art comporte une face artistique et une face sociale ; ce sont des objets « plats ». Le cinéma possède à la fois une face techno-économique, une face artistique et une face sociale, c'est un prisme. Il possède ainsi le pouvoir de transmettre, de réfracter et de diffracter les rayonnements de l'époque dans laquelle il est immergé.¹¹

Ainsi, même si le film peut être lu comme le révélateur d'une société (Ferro 1993 : 27), il est épineux d'évaluer à quel point il l'est. Et il faut surtout ne pas perdre de vue qu'il est situé dans un champ complexe d'interactions. Jamais « innocent » ou « neutre », il est à la fois agent et produit d'une époque (Ferro 1993 : 22-23), et il représente la réalité à travers ses propres filtres. C'est à la fois un média puissant et un objet « impur », de par ses multiples facettes, et dont l'étude que nous en faisons en tant que document historique et anthropologique mérite d'être située et délimitée.

B. Le cadre du domaine d'étude considéré

1. Tradition et domaine historique en question

Le domaine historique général

De façon générale, notre étude s'intègre dans le domaine de l'histoire des mentalités, domaine qui s'est très fortement développé en France depuis une soixantaine d'années

¹¹ C'est nous qui soulignons.

sous l'impulsion des fondateurs puis des héritiers de l'école historique des Annales (Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Philippe Ariès, Robert Chartier, Pierre Chaunu, Georges Duby, Marc Ferro, Jacques Le Goff, Emmanuel Leroy-Ladurie,...). Cependant, en suivant Pascal Ory (1981 : 7), nous préférons le terme de *représentations* à celui, plus ambigu, de *mentalités*, qui suppose l'existence – difficile à soutenir – d'un mental collectif.

Comme on l'a mentionné en introduction, François Pelletier (1983 : 28) a bien souligné qu'« une société a besoin d'entretenir sa cohésion par des fictions qui lui sont propres » et que « l'imaginaire est le lieu du lien social ». Il est en cela très proche de Pierre Nora (1987) pour qui la nation est une représentation et de Benedict Anderson (1983) pour qui la nation est une communauté imaginaire et imaginée. Sans vouloir approfondir les liens entre nation et cinéma, nous nous concentrerons cependant sur le cinéma français et ses représentations de la banlieue des grands ensembles.

Le domaine au sein de l'histoire du cinéma

Si l'on reprend la dichotomie présentée par Robert C. Allen et Douglas Gomery (1993), puis affinée par Michèle Lagny (1992), nous distinguons quatre « branches » principales au sein de l'histoire du cinéma : l'histoire esthétique, l'histoire technologique, l'histoire économique, et l'histoire sociale, ou socioculturelle, du cinéma. Nous nous situons sur la quatrième branche, l'histoire socioculturelle du cinéma. Et sur cette branche, dans une ramification qui accorde une place à l'utilisation du cinéma en tant que témoin de son temps pour contribuer à l'histoire des représentations sociales (Lagny 1992 : 197). On peut se demander s'il s'agit d'histoire *du* cinéma ou d'histoire *au moyen du* cinéma. Or, comme le précise Michèle Lagny (1992 : 199), d'ailleurs en contradiction avec ce qu'elle affirme en introduction, la distinction est difficile à faire entre l'histoire socioculturelle du cinéma et celle des représentations à travers le cinéma tant les deux perspectives s'éclairent l'une l'autre. Nous considérons que notre approche les alimentera toutes les deux, même si c'est la seconde qui prime dans nos intentions.

2. Les études intégrant cinéma et histoire

Comme l'a souligné Rémy Pithon (1995) dans son bilan historiographique des études touchant cinéma et histoire, un ensemble de problématiques neuves et de débats stimulants ont été apportés par des approches souvent très divergentes. S'il apparaît que l'intérêt des historiens pour le cinéma est ancien, comme en témoignent les travaux de Matuszewski (1898)¹² ou de Siegfried Kracauer (1947), il est aussi clair que ce domaine a d'abord rencontré scepticisme et résistances dans le milieu universitaire français, comme l'a déploré Marc Ferro (1993 : 11)¹³ qui est considéré, avec Pierre Sorlin (1977), comme le précurseur en France d'un mouvement qui s'est très largement amplifié depuis les années 1970. Malgré la difficulté et l'aspect réducteur de toute catégorisation, Pithon distingue trois tendances essentielles dans les approches et méthodes employées.

La première est le plus souvent le fait de chercheurs anglo-saxons et consiste à étudier le contenu explicite des films et l'image qu'ils donnent de différents éléments ou catégories sociales (les femmes, les minorités ethniques...)¹⁴.

La deuxième est une analyse sémiologique des films, fortement influencée par les travaux de Christian Metz, et défendue par Pierre Sorlin (1977), qui lit le film selon une grille prédéterminée et élimine la prise en compte des conditions de production ou de réception du film.

Enfin, la troisième tendance lui paraît plus disparate. Il s'agit de mettre en valeur les représentations sous-jacentes significatives des films, au-delà de leur contenu explicite. La référence paraît claire : c'est l'ambition affichée par Ferro (1993 : 39-40) de dévoiler « l'envers d'une société, ses lapsus ». La distinction qu'opère Pithon (et Ferro) entre contenu explicite et sous-jacent nous paraît cependant difficile à défendre, et nous pensons que l'on peut fusionner la première et la troisième tendance. C'est ce que fait également Eric Savarese (2001 : 177).

¹² Matuszewski, Boleslas (2006) : *Ecrits cinématographiques : Une nouvelle source de l'histoire et La photographie animée*. Paris : AFRHC/La Cinémathèque française (première édition 1898).

¹³ *Cinéma et Histoire* (1993) est un recueil d'articles de l'auteur, publiés entre 1971 et 1993.

¹⁴ Pithon renvoie le lecteur, devant la multitude des travaux, à l'épluchage des archives de l' *Historical Journal of Film, Radio and Television* et du bulletin interne de l'International Association for Audio-Visual Media in History Research and Education (IAMHIST). Il nous semble que l'on peut citer, à titre d'exemples, les travaux de James P. Murray (1973) sur la représentation des Noirs dans le cinéma américain; ceux de Molly Haskell (1974) sur l'image des femmes véhiculée par le cinéma hollywoodien; ou encore ceux de Keith Reader (1981) sur la façon dont quatre cinémas nationaux (USA, Grande-Bretagne, France, Japon) mettent en avant et défendent leur modèle de société.

Cependant, si Pithon fait bien remarquer la nette régression de l'approche sémiologique depuis la fin des années 1980 et l'explosion du nombre d'études associant cinéma et histoire, il établit finalement un bilan en demi-teinte de la situation au milieu des années 1990. En effet, il critique le fait que de nombreuses études s'éloignent de l'étude du cinéma en tant que document historique pour constituer des histoires *du* cinéma, de l'histoire *au* cinéma, ou pour étudier divers aspects pratiques de la production cinématographique et de sa réception au lieu de regarder les films pour en dégager le témoignage historique (Pithon 1995 : 10-11).

Loin d'avoir l'ambition ou les moyens d'établir un bilan aussi détaillé pour ces études là où Rémy Pithon s'est arrêté, il nous semble nécessaire de souligner que l'intérêt du cinéma en tant que document historique, témoin de son époque, est aujourd'hui indéniable et qu'un simple regard sur l'ensemble et la diversité des publications depuis les années 1990 permet de le vérifier. Nous détaillerons notre démarche plus bas, mais s'il faut la situer dans l'ensemble des études liant histoire et cinéma, alors elle appartient naturellement à la troisième tendance fusionnée avec la première. Fortement redevable de l'apport et de l'influence des *Film Studies* anglo-saxonnes et de l'exemple des travaux de François Garçon (1984), Christian Delage (1989) ou Geneviève Sellier et Noël Burch (1996), notre étude se situe dans leur continuité tout en essayant d'être originale dans sa démarche. Surtout, elle doit être reliée et placée par rapport aux travaux déjà effectués sur sa matière, à savoir la représentation de la banlieue dans le cinéma français.

3. Les études des représentations de la banlieue au cinéma

En France

Le travail de Laurence Moinereau sur la vision de la banlieue parisienne de 1958 à 1988

Incontestablement, le travail de mémoire de maîtrise de Laurence Moinereau (1990) sur la vision de banlieue parisienne dans le cinéma français de 1958 à 1988 a exercé une

grande influence sur notre travail et a été d'une grande inspiration¹⁵. Notre étude se situe dans le prolongement de ce travail, avec des limites et une approche différentes tout de même.

En effet, Moinereau s'emploie à examiner l'évolution de la représentation de tous les types de banlieue tandis que nous nous limitons à l'étude de la banlieue des grands ensembles, c'est-à-dire du milieu des cités. De plus, elle rassemble un corpus comportant un grand nombre de films qu'elle ne peut traiter qu'en surface, eu égard au temps et aux limites impartis à son travail.

Les conclusions de son mémoire font ressortir une multiplicité des paysages et des regards des cinéastes qui placent globalement la banlieue sous le signe de la diversité. Dans la première moitié des années 60, la banlieue a encore l'image joyeuse, bon enfant et positive que l'on retrouve dans des films tels que *Le Bonheur* (Agnès Varda, 1965) ou *Quai du point du jour* (Jean Faurez, 1960). Puis, l'image s'assombrit, l'espace et la société se disloquent et la criminalité se développe. Avec l'invasion du béton se font sentir de nouveaux maux : ennui, anonymat, individualisme et peur. Les stéréotypes cinématographiques de la banlieue contemporaine se mettent en place, même si les villes nouvelles nuancent cette image : la banlieue est le siège de conditions de vie misérable ou d'un espace artificiel et déshumanisé. Et elle laisse augurer un futur effrayant, celui d'une uniformisation des paysages et des modes de vie et le symbole d'un déracinement qui menace l'ensemble de la civilisation urbaine.

Prolongeant le travail de Moinereau, nous tendrons en même temps à renouveler les analyses et à évaluer dans quelle mesure ses conclusions sont infirmées ou se vérifient pour la période qui s'étend de 1981 à 2005.

Des articles divers : Tsikounas et Lepajolec, Cadé, Les Cahiers de la Cinémathèque

Nous avons bien profité aussi d'un ensemble d'articles plus ou moins directement reliés au sujet.

Le numéro spécial « Banlieues » des *Cahiers de la Cinémathèque* (n° 59/60, février 1994) nous a été utile dans sa présentation générale des banlieues au cinéma,

¹⁵ Nous tenons d'ailleurs à la remercier encore une fois pour la gentillesse avec laquelle elle a bien voulu nous faire parvenir un exemplaire de son travail.

aussi bien historiquement – depuis les origines du cinéma jusqu'au début des années 1990 – que dans leur rapport à la ville ou aux thèmes (re)visités. Cependant, cette collection a le caractère très épars des recueils de ce type, rassemblant des articles sur des films bien précis et d'autres dépassant nettement le cadre de notre sujet.

D'autres articles, tels que celui de Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec (2002) nous ont aussi bien inspirés, par leur rigueur et leur vivacité, même quand ils sont périphériques par rapport à notre sujet. Tsikounas et Lepajolec abordent ainsi la banlieue par le biais de l'enfance irrégulière à l'écran.

Enfin, les articles de Michel Cadé (1994 ; 1999 ; 2000) ont été d'un grand intérêt, se penchant tour à tour sur la banlieue à travers la représentation de l'immigré, de la classe ouvrière dans les années 90, ou celle de la banlieue en tant que territoire.

Il nous est évidemment impossible de commenter ou de citer de façon exhaustive l'ensemble des articles que nous avons consultés. Nous y ferons référence au cours de notre exposé et nous espérons simplement, si ce n'est pouvoir leur rendre pleinement justice, ne pas leur être trop infidèles.

Ceci dit, malgré l'ensemble des articles écrits en français sur le sujet, il nous semble qu'une partie de l'intérêt de notre travail réside dans la nécessité de contribuer aux travaux sur l'image de la banlieue au cinéma par une étude d'ensemble et en langue française. A notre connaissance, aucune étude de ce type n'a été effectuée à ce jour pour la période de 1981 à 2005. Par contre, des études en anglais, issues de la tradition des *Cultural Studies*, sont venues alimenter le domaine.

Les Cultural Studies anglo-saxonnes

Au sein des *Cultural Studies* anglo-saxonnes, les *Film Studies* occupent une place non négligeable et l'étude des représentations y constituent une tradition plus ancienne et plus dynamique que dans les études cinématographiques françaises. Les problèmes des banlieues ont donc été abordés par un grand nombre de chercheurs à travers le cinéma et le traitement particulier des minorités, de la question des différences entre les sexes (« gender »), celle de la spécificité identitaire et culturelle, ou de la marginalité et de l'altérité.

Compte-tenu de leur diversité et de leur multitude, il nous est impossible de dresser un tableau de l'ensemble des recherches effectuées et des résultats obtenus. Nous nous contenterons d'évoquer ici celles qui nous ont semblé les plus importantes dans le cadre de notre étude.

Erin Schroeder : une analyse « multiculturalisante » de Krim, La Haine, Raï et Bye-Bye

La thèse de Ph-D. soutenue en 1999 par Erin Schroeder à l'Université de Rochester (NY, USA), *Banlieue Cinema : Urban Cultures in Contemporary France*, est le premier travail de thèse que nous avons eu entre les mains sur le sujet. Jamais cité à notre connaissance, ce travail est moins connu que l'article qu'elle a écrit en 2001. Elle vise à remettre en cause les affirmations d'Hervé Vieillard-Baron (1994 : 83) qui dévaluent la participation des jeunes banlieusards à la formation de nouvelles cultures populaires. A partir de quatre films sortis la même année – *Krim* (Ahmed Bouchaala, 1995), *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), *Raï* (Thomas Gilou, 1995) et *Bye-Bye* (Karim Dridi, 1995) – qu'elle classe sous la catégorie des *films de banlieue*, elle cherche à montrer comment ces films sont, à travers l'expression de nouvelles formes de culture urbaine populaire, la voix de la France pluriculturelle contemporaine ; un site dans lequel elle voit la source de solutions pour les défis à venir de la France, sans pour autant développer en quoi et de quelle façon.

Will Higbee : les figures de la marginalité et de l'ethnicité dans le cinéma français des années 1980 et 1990

Will Higbee a rédigé des articles sur la banlieue qui ont bénéficié d'une certaine popularité (2001a ; 2005). Mais c'est surtout son travail de thèse, moins cité peut-être mais non moins important, qui a attiré notre attention. Dans cette thèse soutenue en 2001 à l'Université d'Exeter, *Marginality and ethnicity in French cinema of the 1980s and 1990s*, Higbee aborde, dans une étude interdisciplinaire, la représentation de la figure du marginal et de l'Autre. Il y explore la marginalité à travers le portrait de l'exclusion sociale et de l'Autre (immigré ou ethnique) dans trois tropes présents dans le cinéma français depuis les années 1980 : l'image de la population d'Afrique du Nord et de ses

descendants ; la cité de banlieue en tant que site d'exclusion, de délinquance et d'altérité ; et une plus grande pluralité des subjectivités marginales et des espaces d'exclusion à travers le *Jeune cinéma français* et le « Nouveau réalisme » des années 1990. Ce faisant, il aborde aussi la discussion sur les films *de banlieue* et les films *beurs* en tant que catégories plus ou moins pertinentes. Enfin, dans une quatrième partie, il s'attache à décrire les tendances récentes dans la production et la distribution en France et leurs effets sur le cinéma indépendant dans les années 80 et 90. Pour notre travail, seule la troisième partie n'est pas vraiment intéressante.

Il ressort de son travail sur l'image du Nord-Africain et de ses enfants que cette dernière a fortement évolué depuis les années 1970, dans le sens d'une plus grande pluralité de subjectivités et d'espaces socio-cinématiques offerte par des réalisateurs d'origine nord-africaine aux personnages de même origine dans leurs films. Ce qui est à l'œuvre dans ces films depuis le milieu des années 1990, est un processus par lequel les sujets hybrides (franco-maghrébins) redéfinissent leur propre sentiment d'identité en relation à la fois à leurs origines nord-africaines et à la norme culturelle française, processus qui manquait dans les années 80, où le sujet maghrébin était « surdéterminé de l'extérieur » en tant qu'immigré Autre/criminel, ou figé dans la catégorie du cinéma *beur*. Cependant, cette évolution n'est ni linéaire ni continue : la marginalisation des femmes dans les films reste préoccupante, ainsi que leur accès à la réalisation ; et il existe un fossé énorme entre les interrogations complexes de l'hybridité et la différence culturelle chez certains réalisateurs, et les représentations superficielles dans le cinéma grand public, un fossé qui suggère que la majorité des spectateurs est toujours heureuse « d'accepter » une image de l'immigré nord-africain en tant qu'Autre.

En ce qui concerne la représentation de la cité – ce que Will Higbee appelle le *citéspace* –, il met en avant les tropes suivants : l'opposition cité/ville-centre ; la cité en tant que lieu circonscrit de la jeunesse marginale ; la cité en tant qu'espace masculin ; et enfin en tant que site de pluralité et espace de résistance. Finalement, Higbee en conclut que le cinéma présente une image de la banlieue proche des stéréotypes à l'œuvre dans la norme dominante et avancés par les médias, une image qu'une diversité de genres et de points de vue qui apparaît parfois ne suffit pas à contrebalancer.

Carrie Tarr : un cinéma qui réactualise la différence au sein de l'identité française

Le travail de Carrie Tarr constitue indéniablement LA référence en matière d'études sur le cinéma *de banlieue* et le cinéma *beur*. La quasi-totalité de ses articles sur le sujet a ainsi été très justement réuni dans un recueil paru en 2005, *Reframing difference : beur and banlieue filmmaking in France*. En ce qui nous concerne, la lecture de ses premiers articles a représenté une source d'inspiration et d'admiration énorme, à l'origine même de notre intérêt pour le cinéma *de banlieue* et de cette thèse. Nous ne pourrons y faire référence à tout bout de champ, mais il est certain que c'est l'étalon auquel notre travail essaie de se mesurer. Tant par son style que par la précision et la finesse de ses analyses, sans oublier l'étendue de ses connaissances sur les films et leur contexte, le travail de Carrie Tarr constitue une somme exemplaire qui suscite un profond respect.

Cependant, c'est justement sa valeur et son caractère incontournable qui en font inévitablement la référence par rapport à laquelle notre travail a cherché à se distinguer et qu'il tente de dépasser. Entretenant de plus un désaccord assez fondamental sur certaines questions avec le travail de Carrie Tarr (voir le chapitre 3 de la deuxième partie), notre approche nous semble offrir des angles et points de vue différents et plus larges qui apporteront un autre traitement et pourront éventuellement stimuler le débat. Pour reprendre une citation connue, nous essaierons d'être « un nain juché sur les épaules de géants ».¹⁶

Carrie Tarr prend pour point de départ le débat et les résistances sur l'identité de la France en tant que société plurielle et multiethnique depuis le début des années 1980. Le but de son livre est de montrer comment le cinéma en France peut contribuer à ce débat en mettant en avant les voix et subjectivités d'Autres ethniques, et en redessinant ainsi un nouveau cadre pour conceptualiser la différence. Elle traite ces aspects en auscultant principalement les représentations et les questions liées aux problèmes de différences entre les sexes, d'identité et d'intégration dans les films « beurs » et les *films de banlieue*. Il s'agit globalement d'évaluer si les films de banlieue renforcent l'image négative d'un espace homogène, alliant chômage, discrimination raciale, impunité face à la loi, et dont on ne peut s'échapper (Hargreaves 1999 : 117) ; de mesurer s'ils remettent en cause l'image hégémonique en représentant un site de différence à plusieurs

¹⁶ Les Anglo-saxons attribuent volontiers cette citation à Newton, tandis que les Français aiment à faire remarquer qu'il la tient probablement de Bernard de Chartres (XIII^{ème} s.), lui-même cité dans le livre III chap. IV du *Metalogicon* de Jean de Salisbury.

niveaux ; de jauger s'ils offrent des exemples de résistance individuelle ou de groupe à un usage de l'espace encadré par l'Etat. Après un examen au cas par cas de chaque film, qu'elle classe dans la catégorie des films soit *beurs* soit *de banlieue*, Carrie Tarr en arrive à un ensemble de conclusions en 2003.

Grâce à l'influence des cinéastes étrangers, beurs et de banlieue, l'image d'une France plurielle et multiethnique n'est plus reléguée aux marges du cinéma français. Les acteurs *beurs* et noirs occupent maintenant une place qui n'est plus exotique ou démonisée. La remise à jour de la différence est particulièrement significative dans les œuvres des réalisateurs beurs, parce que leur relation à la francité est différente de celle des réalisateurs blancs ou émigrés. Pour eux, il s'agit aussi de leur propre position dans la société française. Il a été avancé que la majorité des Français beurs cherchent à négocier des identités qui confirment leur francité tout en conservant des éléments de différence. Les films confirment ce désir. En dépit de certains silences, les films visent à désarmer les peurs sur l'altérité. Finalement, Tarr conclut que les cinémas *beur* et *de banlieue* mettent en avant une société française plurielle et multiethnique, et que leurs cinéastes sont des exemples d'intégration, réactualisant les espaces symboliques de la culture française.

Notre thèse se positionnera par rapport aux conclusions de ces travaux effectués précédemment, en s'en distinguant aussi bien par sa méthode que par son objet d'analyse.

II. Champ d'analyse : le *film de banlieue* est-il un genre ?

A. Délimitations temporelles et conceptuelles

1. Délimitations temporelles : de 1981 à 2005

Les premières émeutes urbaines en France datent des années 1970 : émeutes à la cité des 4000 à La Courneuve (Seine-Saint-Denis) en 1971 ; émeutes à Vaulx-en-Velin, dans la banlieue de Lyon, en 1979. Mais les premiers troubles qui jouissent d'une couverture médiatique importante sont ceux de Vénissieux en 1981, dans la cité des Minguettes, toujours dans la banlieue de Lyon. Ils ont lieu durant l'été, juste après l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand et des socialistes et coïncident donc avec l'entrée de la France dans une nouvelle époque. C'est ce qui a déterminé notre choix de l'année 1981 comme point de départ de cette étude, en supposant que l'irruption de ce « malaise des banlieues » sur la scène médiatique aurait des échos sur la production cinématographique nationale.

Afin de pouvoir repérer des évolutions significatives, il nous a paru naturel d'étendre au maximum la période étudiée, et nous nous sommes donc arrêtés à l'année 2005, considérant que 25 années sont une période acceptable en matière d'histoire contemporaine.

2. Délimitations conceptuelles

Délimitations spatiales : les *cités*

Notre étude de la représentation de la banlieue se limite à la banlieue des grands ensembles, c'est-à-dire à celle des *cités*. Il est en effet admis qu'il n'y a pas *une* banlieue, mais *des* banlieues qui représentent des réalités très différentes. On recense ainsi au moins sept types de banlieues qui sont le produit d'une évolution historique (Merlin 1998) : les faubourgs, aujourd'hui disparus ou intégrés à la ville ; la zone (également aujourd'hui disparue) ; les bidonvilles (aussi disparus depuis les années 1970) ; la

banlieue industrielle ; la banlieue pavillonnaire ; les grands ensembles ; et les villes nouvelles.

Or, il est reconnu que dans l’imaginaire collectif, les grands ensembles, les *cités*, ont tendance à fonctionner comme une métonymie des banlieues lorsqu’on évoque le « malaise des banlieues » (Papieau 1996 : 161, Grandena 2003 : 4 ; Higbee 2001 : 141 ; Jazouli 2001). Il nous apparaît donc crucial de ne pas mélanger des espaces qui, bien que rangés sous la même appellation générique, *la banlieue*, constituent des réalités radicalement différentes (Le Goaziou et Rojzman 2006 : 9-10). Souligner de ce fait que la banlieue regroupe une part énorme de la population française – Alec Hargreaves (1996 : 613) fait état de 43% de la population française selon les statistiques – ou dire avec provocation qu’ « on est tous de la banlieue »¹⁷ est abusif, car les banlieues cossues de l’ouest de Paris (Neuilly-sur-Seine, Ville d’Avray, Saint-Germain-en-Laye...) n’ont, en réalité, rien à voir avec les banlieues HLM de l’est ou du nord de la capitale qui sont classées en zones sensibles. La Délégation interministérielle à la ville (DIV) comptait ainsi en 2007 près de 5 millions d’habitants résidant dans 2 200 quartiers en difficulté, dont 751 zones urbaines sensibles (ZUS), soit près de 8 % d’une population française d’environ 63,5 millions de personnes en 2007¹⁸.

C’est pour cela que nous ne nous intéresserons qu’à la représentation des grands ensembles, les *cités*, dans les films français de 1981 à nos jours. Nous adoptons ainsi la même perspective sur le sens du mot *banlieue* que le sociologue Marc Hatzfeld (2004 : 2).

Délimitations par rapport aux travaux précédents

Par rapport aux travaux de Laurence Moinereau, nous avons donc limité la banlieue à un espace plus homogène, même si cette banlieue des grands ensembles est encore susceptible d’être divisée en quatre types différents selon les situations sociales et territoriales (Jazouli 2001).

A la différence des travaux des chercheurs anglo-saxons mentionnés, nous opérons aussi une distinction nette entre les films *beurs* et les films *de banlieue* pour ne

¹⁷ Ce sont les propos que place Bertrand Blier dans la bouche de Maurice (Jean-Michel Noirey) dans *Un, deux, trois soleil* (Blier, 1993).

¹⁸ Source: INSEE. http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?ref_id=NATTEF02133®_id=0.

nous intéresser qu'à ces derniers, tout en sachant que ces deux catégories ne sont pas étanches et que certains films classés dans l'une peuvent aussi faire partie de l'autre. Par rapport aux travaux de Carrie Tarr, très centrés sur les questions d'identité et d'intégration, il nous semble intéressant d'intégrer l'étude d'autres éléments, de forme et de fond, porteurs des représentations de la banlieue dans les films.

Ainsi, notre étude vise une catégorie relativement homogène de films. Ce qui nous amène à traiter la question centrale de savoir si *le film de banlieue* peut être considéré comme un genre.

B. Le film de banlieue est-il un genre ?

L'apparition en France, dès le début des années 1980, de films ayant pour cadre et dénominateur communs l'univers de la banlieue des grands ensembles a pu faire penser à l'éclosion d'une nouvelle variation au sein du genre du film social. La discussion de la question du genre n'a d'ailleurs pas échappé à la plupart des universitaires qui ont travaillé sur ces films. Afin d'examiner si les films de banlieue peuvent être considérés comme un genre à part entière, nous discuterons, dans un premier temps, les éléments qui fondent et constituent un genre cinématographique. Cette première partie reprendra essentiellement les travaux récents de Rick Altman (1984 ; 1995 ; 1999) et de Raphaëlle Moine (2003 ; 2005). À partir de ces éléments, nous nous demanderons, dans une deuxième partie, s'il est effectivement adéquat de considérer le film de banlieue comme un genre à part entière. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous nous intéresserons aux particularités et à l'intérêt de cette catégorie de films pour l'étude des genres filmiques.

1. Qu'est-ce qu'un genre ?

Première définition du genre

Francesco Casetti (2005 : 298) donne du genre une définition à la fois simple et concise :

C'est dans ce contexte que se découvre l'existence d'un accord de fond qui lie celui qui fait un film à celui qui le regarde. Le genre est cet ensemble de règles partagées qui permettent à l'un d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre d'organiser son propre système d'attentes.

Cette définition permet de préciser que nous nous situons dans la perspective de genres historiques – c'est-à-dire correspondant à la formalisation d'un modèle à partir des données concrètes observées dans les films reconnus au sein d'un genre – et non dans celle de genres théoriques – c'est-à-dire correspondant à la formalisation d'un modèle abstrait à partir de toutes les données possibles et imaginables.

L'apport d'Altman sur la définition des genres : ce qu'ils ne sont pas

Cette définition permet aussi de souligner le fait que les genres procèdent de structures textuelles et de fonctions spécifiques (communicationnelle, culturelle, économique, idéologique, sociale). Ainsi que l'a souligné Altman (1995 : 14), le mot « genre » est aussi employé dans quatre acceptions différentes selon le domaine et l'activité : c'est à la fois un modèle, une formule pour la production cinématographique ; une structure textuelle ; une étiquette pour des distributeurs et des exploitants ; et un contrat tacite avec les spectateurs.

Comme il l'a brillamment et méthodiquement démontré (Altman 1999), chaque genre peut être considéré comme une entité mue par un processus dynamique et instable, sans être linéaire ni continu, et jamais achevé. Altman leur prête, à force d'exemples et de raisonnements, les contre-propriétés suivantes, par opposition aux conceptions habituellement en vigueur :

a. Des entités qui ne sont ni préexistantes, ni transhistoriques ou a-historiques

A l'opposé d'une tradition qui, depuis la *Poétique* d'Aristote, cherche à affirmer que les genres sont des catégories préexistantes ou qui, dans le sillage des travaux structuralistes d'anthropologues tels que Claude Lévi-Strauss, vont faire des genres des

catégories transhistoriques et universelles rattachables aux mythes¹⁹, Altman donne l'exemple de la comédie musicale américaine ou du western pour affirmer le contraire.

Le terme de « musical » n'est ainsi employé comme substantif qu'à partir de 1933, alors que ce genre est considéré aujourd'hui comme à son apogée en 1929-1930 et en chute libre en 1931-1932. Le terme de « western », en tant que thème générique, ne s'affirme, lui, qu'au cours des années 1920 (Cohen 2005 : 28) et s'applique, à partir de ces années-là, à des films tournés antérieurement et pas forcément identifiés comme tels au moment de leur sortie.

Il en déduit que l'identification de certains films à un genre peut être anachronique et s'effectuer a posteriori. Selon Raphaëlle Moine, l'acte de naissance des genres et catégories est le plus souvent postdaté : la reconnaissance d'un genre induit qu'on y classe *a posteriori* un certain nombre de films réalisés antérieurement (Moine 2005 : 122-125). Cette démarche n'est pas artificielle ou condamnable ; elle est naturelle et quasiment inévitable, puisque la reconnaissance d'un genre implique qu'un certain nombre de films répondant aux critères aient été réalisés. Ce n'est donc qu'après un certain temps que certains films seront classés dans un genre qui n'existait pas encore au moment de leur sortie.

Pour compléter sa description des genres et affirmer leur non-préexistence, Altman (1999 : 35) avance qu'un genre se constitue d'abord à partir de caractéristiques de surface présentes dans d'autres genres dominants ; et il a beau exister dans un autre média, il doit tout de même être « réinventé » pour devenir un genre filmique.

b. La reconnaissance d'un genre est progressive

Si l'on poursuit le raisonnement d'Altman (1999 : 49-68), la reconnaissance et l'affirmation d'un genre ne sont pas données, elles se font selon un processus progressif. Altman en donne pour preuve un ensemble de mécanismes qui font passer un cycle de films au statut de genre :

¹⁹ Altman cite notamment John G. Cawelti (1975 : 30) : « Genre is universal, basic to human perceptions of life » et Will Wright (1975 : 187) : « the Western, though located in a modern industrial society, is as much a myth as the tribal myths of the anthropologists ».

- la description de ces films se fait d'abord à l'aide d'un adjectif commun qui va devenir un substantif à mesure que le genre s'affirme : aux expressions *western drama*, *western comedy* ou *western romance* va succéder le substantif *Western*²⁰.

- les critiques vont progressivement abandonner les guillemets pour caractériser un genre de films : c'est le cas du *woman's film* (Altman 1999 : 73-76).

Mais comme le précise Raphaëlle Moine, ce modèle d'affirmation d'un genre par substantivation d'un adjectif est discutable en dehors du cadre de réception anglo-saxon (Moine 2005 : 125). Ainsi, il est vrai que les *musicals*, bien que genre largement reconnu, restent en France des *comédies musicales* et que les *ganster movies* restent des *films de gangsters*. La langue française et les langues romanes en général ne se prêtent pas aussi facilement que l'anglais ou les langues d'origine germanique à l'association directe d'un nom et de son déterminant sans complément.

c. Les genres ne sont pas des entités stables

Des entités soumises à la dynamique de concurrence du marché cinématographique

Dans un système de studios comparable à celui d'Hollywood, les producteurs tentent de reproduire les formules de films à succès. En même temps, deux phénomènes se manifestent. D'une part, les producteurs ont intérêt à lier leurs films à un succès commercial précédent, sans toutefois les cantonner à un genre en particulier. D'autre part, des formules trop identiques à celles d'un succès original finissent par ne plus attirer le public. Les producteurs sont donc amenés à introduire des éléments nouveaux tout en conservant certains éléments « porteurs ». Ce mécanisme entraîne donc un certain renouvellement des traits d'un genre tout en assurant une certaine continuité (Altman 1999 : 44-48).

²⁰ Le substantif apparaît autour des années 1910, d'après Leutrat, Jean-Louis et Landrat-Guigues, Suzanne (1990) : *Les Cartes de l'Ouest: un genre cinématographique, le western*. Paris: Armand Colin, p. 105. Cité dans Cohen 2005 : 29.

Les genres ne connaissent pas d'évolution prévisible, linéaire ou continue

Altman réfute les schémas préétablis d'évolution prévisible, linéaire ou continue d'un genre, de type anthropomorphique (naissance, développement, conscience de soi, puis mort) ou d'origine biologique (Altmann 1999 : 21-22). Ainsi, il remet en cause l'idée avancée par Christian Metz d'un schéma d'évolution d'un genre (Metz 1977 : 113-114) passant successivement par les stades âge classique - parodie - contestation - critique/déconstruction, ou celle de Focillon, repris aussi par la suite par Thomas Schatz (1981 : 37), qui établit un modèle passant par les stades suivants : âge expérimental / âge classique / âge du raffinement / âge baroque (Focillon 1993 : 16-17).

Exemples à l'appui, Altman montre plutôt que des films appartenant aux différents stades supposés d'un genre peuvent coexister à différentes périodes. Les genres sont, selon lui, plutôt sujets à différentes évolutions : diversification, redéfinitions, extinction, renaissance, etc.

d. Des entités sans définition claire et précise

Contrairement à ce qu'ont pu affirmer certains (au prix de divers types de manipulations : réduction abusive du nombre de films attribués à un genre, généralisation abusive d'une étude à partir d'un nombre réduit de films), il est impossible de délimiter clairement et strictement un genre. Cela tient probablement à la nature même du genre, qui réunit en fait une masse importante d'unités (les films) qui sont en elles-mêmes chacune très complexe. Chaque film, comme toute œuvre, recèle une complexité sémantique et formelle qui fait qu'il peut être interprété différemment à différentes époques, et donc classé différemment. Sur ce point, Altman a le mérite de poser clairement une propriété dans la lignée de ce qu'affirmait déjà Todorov (1970 : 27 ; 1978 : 53)²¹.

²¹ Et Todorov cite lui-même Friedrich Schlegel : « Le jeu de la communication et de l'approximation est l'affaire et la force de la vie, la perfection absolue n'est que dans la mort » (Schlegel, F. « Gespräch über die Poesie », *Kritische Ausgabe*, II, p. 286). Et conclut lui-même : « il faut apprendre à présenter les genres comme des principes dynamiques, sous peine de ne jamais saisir le véritable système de la poésie » (Todorov 1978 : 53).

Les conditions nécessaires à l'existence d'un genre

Toutes ces contre-proprétés remettent en question certaines conceptions usuelles des genres et même leur existence. Cependant, Altman reconnaît l'existence d'un genre aux conditions suivantes :

- 1) La reconnaissance et l'utilisation d'un terme générique par une partie non négligeable des institutions et des professionnels qui œuvrent autour du cinéma (producteurs, réalisateurs et professionnels du cinéma, critiques, journalistes et universitaires) et du public.

C'est la dimension pragmatique d'un genre. Pour exister, un genre doit être reconnu ou avoir été reconnu en tant que tel par une communauté. Fixer la taille minimum de cette communauté est évidemment un problème et il est clair que tous les genres ne jouissent pas du même degré de reconnaissance. Si le western est un genre de stature internationale, certaines variations du film d'horreur (*épouvante, splatter, gore, slasher*) ne sont pour l'instant reconnues comme des genres que par des communautés réduites de spécialistes et d'amateurs (Moine 2005 : 25), tandis que certaines variations du « film d'arts martiaux », genre homogène pour un spectateur occidental ordinaire, seront perçues comme des genres différents par des spectateurs asiatiques. Sur ce plan, le dessin animé est un exemple encore plus marquant de la relativité de la définition des genres. C'est ce qui fait du genre une catégorie de l'interprétation, et des cartes des genres plutôt des points de vue historiquement, géographiquement, socialement et culturellement déterminés sur les films de cinéma (Moine 2003 : 4). En tout cas, la nécessaire dimension pragmatique d'un genre semble rayer de la liste les genres théoriques s'ils ne bénéficient pas d'une reconnaissance pratique réelle.

- 2) La production et la diffusion d'un certain nombre de films reconnus comme appartenant à cette catégorie.

Cette condition va de soi : pour être reconnu, un genre doit avoir à son actif un certain nombre de films. Cette condition explique, comme on l'a vu, que l'acte de naissance d'un genre est généralement postdaté et que les critiques constituent a posteriori le corpus

des films d'un genre. On peut même ajouter que ce processus est un indice de plus de la constitution d'un genre : dès qu'un ensemble de films commencent à être regroupés ou intégrés dans un réseau de références par un certain nombre de personnes (critiques, professionnels, amateurs), c'est la marque d'un processus de « genrification ».

Il est, certes, difficile de fixer un nombre minimum de films requis. Par contre, il est clair que plus cette quantité sera importante, plus la reconnaissance du genre en question sera solide.

3) Des éléments sémantiques et syntaxiques communs à un ensemble de films.

C'est, à notre avis, la contribution la plus décisive d'Altman à la théorie des genres cinématographiques. Selon lui, les théoriciens des genres filmiques sont divisés en deux camps (Altman 1984 : 6-18). D'une part, il y aurait les partisans d'une définition des genres à partir de critères sémantiques (Altman cite l'exemple des définitions respectives du western de Jean Mitry (1963 : 276) et de Marc Vernet (1976 : 111-112)). Schématiquement, on peut dire que les éléments sémantiques sont les thèmes du genre (types de personnages, comportements, lieux, scènes-types). D'autre part, il y aurait les tenants d'une définition des genres à partir de critères syntaxiques (Altman cite l'exemple des définitions respectives du western de Jim Kitses (1970 : 10-14) et de John Cawelti (1975)). Schématiquement, on peut dire que les critères syntaxiques du genre touchent les structures narratives du genre (par exemple, les oppositions bien/mal, nature/culture, individu/communauté).

L'originalité d'Altman est de concilier les deux camps : ces deux approches sont complémentaires et doivent être combinées pour permettre de définir correctement les genres. Cependant, Altman reconnaît lui-même que ce modèle n'est pas sans problèmes. Où situer la limite entre les éléments sémantiques et les éléments syntaxiques des genres (Altman 1984 : 15) ? Il semble n'y avoir qu'une différence de degré entre éléments sémantiques et éléments syntaxiques, et non une différence de nature. Quels éléments syntaxiques et sémantiques sélectionner en particulier parmi tous ceux existant dans un film ? Comment tenir compte des différences d'interprétations des multiples publics d'un même film ? C'est pour répondre à ses problèmes qu'Altman ajoute à son modèle une dimension pragmatique qui va dans la direction de l'analyse des différentes réceptions des genres (1999 : 214) :

In 1999, however, we no longer need to be reminded that different audiences can make different meanings out of the same text. Instead, what we need is an approach that

- addresses the fact that every text has multiple users ;
- considers why different users develop different readings ;
- theorizes the relationship among those users ; and
- actively considers the effect of multiple conflicting uses on the production, labelling, and display of films and genres alike.

Si je ne peux qu'être d'accord avec Raphaëlle Moine sur la souplesse et le caractère intellectuellement séduisant de l'approche sémantico-syntaxico-pragmatique de Rick Altman²², je ne peux cependant éviter de me poser certaines questions et de lui opposer certaines critiques qui me permettront d'élaborer un schéma personnel d'interprétation.

Mon schéma d'interprétation

Limites du modèle sémantico-syntaxico-pragmatique

Tout d'abord, les questions formulées par Altman lui-même me semblent ne pas avoir reçu de réponse et rester très pertinentes. Où situer la limite entre les éléments sémantiques et les éléments syntaxiques des genres? Quels éléments syntaxiques et sémantiques sélectionner en particulier, parmi tous ceux existant dans un film ? La prise en compte de la variété des usages et des lectures des genres par différentes communautés peut sembler résoudre ces problèmes, mais ne mène-t-elle pas finalement, en reconnaissant la possibilité de lectures différentes d'un même genre, à la conclusion qu'aucun modèle sémantico-syntaxique stable et précis ne peut être défini?

Finalement, les genres ne seraient ainsi véritablement qu'une catégorie de l'interprétation²³ où primerait en fait la dimension pragmatique. Bref, il suffirait qu'une communauté reconnaisse un corpus de films comme un genre pour que celui-ci existe en tant que tel. Pour reprendre la définition donnée par Andrew Tudor (1995 : 5), le genre

²² Moine résume bien l'attrait du modèle d'Altman en le resituant dans l'histoire de la théorie des genres (2005 : 58-59):

« Comme nous l'avons vu, les différentes théories structurelles des genres s'appuient dans la recherche des règles du genre, sur une théorie du cinéma, du langage ou de la signification. C'est dire qu'elles portent toutes la marque des mouvements de pensée et des époques qui les ont vu naître. Si nous privilégions la définition sémantico-syntaxique, c'est certes parce qu'elle offre un modèle théorique assez souple pour s'articuler avec une histoire des genres ou un examen des relations intergénériques. Mais c'est aussi sans doute parce qu'elle s'accorde davantage avec les orientations intellectuelles et scientifiques actuelles. »

²³ Pour reprendre l'expression de Raphaëlle Moine (2003).

serait alors une simple convention collective de classement. Car, en effet, si le modèle d'Altman est lumineux pour analyser les genres sur le plan théorique, on peut lui opposer un argument de taille. Le public, les professionnels et les critiques qui emploient les termes génériques n'ont pas forcément conscience ou connaissance de leurs éléments sémantico-syntaxiques. Notamment pour ce qui est du grand public en général, la reconnaissance d'un genre est, au minimum intuitive, et au plus liée à certains éléments sémantiques ou syntaxiques symboliques ou marquants qui font figure de simples icônes et varient selon les individus²⁴. Pour qualifier un film de western, il suffit d'un décor de grands espaces supposés de l'Ouest américain²⁵, ou de la présence de cow-boys ou d'un sheriff, d'indiens ou de pistoléros ; dans les films d'arts martiaux, c'est la présence de nombreux combats d'arts martiaux, japonais, chinois ou autres ; pour une comédie musicale, il suffit qu'il y ait plusieurs scènes chantées et éventuellement dansées.

Selon moi, le modèle sémantico-syntaxico-pragmatique est très utile pour définir et discuter les genres a posteriori – tout en sachant que leur définition ne sera jamais définitive – mais ne constitue pas une condition sine qua non de leur existence. Par contre, certains éléments sont probablement déterminants pour leur capacité à survivre. Les conditions de l'existence d'un genre se limitent, en pratique, à la reconnaissance par diverses communautés d'un certain nombre, variable, de films classables dans une même catégorie du fait de la présence d'un certain nombre, variable lui aussi, d'icônes, plus ou moins communes.

Une opposition apparente entre Altman et Todorov

Ensuite, on peut alléguer que caractériser les genres d'après des éléments à la fois sémantiques, syntaxiques et pragmatiques n'est pas nouveau. En effet, en 1970, Todorov (1970 : 24-25) distinguait déjà trois aspects de l'œuvre littéraire dans sa recherche des caractéristiques des genres : l'aspect verbal, l'aspect syntaxique et l'aspect sémantique. Plus tard (Todorov 1978 : 50-51), il y ajoutait une dimension pragmatique et avouait

²⁴ Un peu dans la lignée de ce que mentionne Thomas Schatz (1981 : 22-24)

²⁵ Nous disons bien *supposés* car dans le cas des *westerns spaghetti*, les grands espaces de sierras et de déserts espagnols ont fait largement l'affaire.

reprendre en partie la terminologie du sémioticien Charles Morris²⁶. De même, Todorov (1978 : 53) reconnaissait le caractère variable des genres. Au premier abord, ce n'est pas vraiment une critique du modèle d'Altman. Mais, à y regarder de plus près, on peut se demander si leurs conceptions respectives du genre ne diffèrent pas radicalement.

En effet, pour Todorov, l'important semble être d'identifier les traits *spécifiques*²⁷ des genres. Si un genre est caractérisé par un seul trait spécifique, c'est un genre élémentaire ; s'il est défini par plusieurs traits (sémantiques, syntaxiques ou pragmatiques), c'est un genre complexe (Todorov 1970 : 19-20). Or, pour Altman, les genres semblent définis par un ensemble de traits, pas forcément spécifiques en eux-mêmes, mais dont *la combinaison globale* est spécifique. Ces deux approches sont-elles contradictoires ? Selon moi, ce sont deux approches différentes du genre. La première, celle de Todorov, est inclusive, mais laconique. Dire que les westerns sont des films ayant pour cadre le Far-West entre 1840 et 1900 permet d'admettre beaucoup de films au sein de ce genre. Mais cela ne nous dit pas grand-chose sur ce que représente un western. Par contre, l'approche d'Altman invite à l'analyse d'un grand nombre d'éléments sémantico-syntaxiques et pragmatiques de ces films – et de leurs évolutions. Elle est moins précise mais plus productive. En fait, ce que je propose n'est qu'un affinement du modèle d'Altman en combinant les deux approches. On pourrait imaginer le modèle suivant pour le genre :

Traits spécifiques	Autres traits sémantico-syntaxiques et pragmatiques	Éléments iconiques
--------------------	--	--------------------

Si les traits spécifiques et la reconnaissance par le public (à travers des éléments iconiques) sont les éléments les plus essentiels à la notion de genre, les autres traits peuvent sembler superflus, mais constituent en fait sa richesse. Tous ces traits sont susceptibles d'évolution, hormis la reconnaissance du public (« tel film est un western »), même si cette reconnaissance s'articule, à mon avis, sur des éléments iconiques qui peuvent varier.

²⁶ Dans le même temps, Todorov (1978 : 48-49) revient sur ses premières conceptions à l'égard des genres théoriques et historiques (1970 : 18-19) et confirme la notion de genre historique comme la plus commode et la plus opérante, tandis que celle de genre théorique est jugée moins intéressante.

²⁷ C'est nous qui soulignons.

Logiquement, l'étude d'un genre visera à mettre en évidence les traits mentionnés ci-dessus, et leurs évolutions. Elle sera plus ou moins complète selon le nombre de traits auxquels elle se consacrera.

2. Le film de banlieue existe-t-il ?

C'est en nous limitant aux trois conditions détaillées ci-dessus – l'existence d'un certain nombre de films reconnus par diverses communautés sous la même appellation générique, du fait de certains éléments sémantico-syntaxiques, plus ou moins communs à ces films, et éventuellement réduits à de simples icônes – que nous examinerons si l'on peut considérer le *film de banlieue* comme un genre à part entière.

Naissance et reconnaissance d'un genre

Le terme de *film de banlieue* n'est pas aussi récent que certains peuvent le penser. En 1981 déjà, dans un article, Jean-Pierre Jeancolas employait tour à tour les termes de *cinéma de banlieue*, *cinéma des banlieues*, *film de banlieue*, *films-sur-la-banlieue*, *film sur la banlieue*, *film à propos de la banlieue*, *film situé en banlieue* (Jeancolas 1981). Cette hésitation sur les termes est symptomatique de la nouveauté de la notion. Cela ne l'empêchait pas cependant d'affirmer (1981 : 3) :

Le film de banlieue ne constitue pas un genre. Il n'a ni règles, ni codes. Il se définit par un décor, un climat, c'est un cinéma de situations.

Cependant, si l'on épiluche les critiques de la presse quotidienne et hebdomadaire grand public concernant les films ayant pour cadre la banlieue des grands ensembles²⁸ depuis le début des années 1980, il en ressort une évolution très lente vers la reconnaissance d'un genre « film de banlieue ».

²⁸ L'annexe 2 regroupe une courte analyse, pour chaque film de notre corpus, du rattachement du film à la banlieue ou à un genre spécifique dans les articles des revues de presse disponibles à la Bifi (Bibliothèque internationale du film, Paris).

Une notion pratiquement inexistante dans la presse au début des années 80

Au début des années 1980, la notion est quasiment inexistante et ne sert pas encore à désigner un genre. Pour la grande majorité des films dont le cadre principal est la banlieue des grands ensembles, ce cadre est bien mentionné mais ne constitue pas un élément qui caractérise le film, un véritable élément d'identification du film. Ce cadre n'est qu'accessoire, il n'est précisé que pour donner le « ton » et la « couleur » de films classés sous d'autres genres reconnus. *La Smala* (Jean-Loup Hubert, 1984) et *Réveillon chez Bob* (Denis Granier-Deferre, 1984) sont des comédies, *Louise l'insoumise* (Charlotte Silvéra, 1985) est avant tout un film sur l'enfance, *Billy-ze-kick* (Gérard Mordillat, 1985) est un polar (burlesque) ou une comédie, *Pierre et Djemila* (Gérard Blain, 1987) est une histoire d'amour tragique dans la lignée de *Roméo et Juliette*. Même *La Thune* (Philippe Galland, 1991), pourtant plus tardif, est avant tout une « love-story » et une comédie et confirme cette tendance.

Par contre, de petites évolutions se font sentir. Certains films, tout en étant aussi classés sous d'autres genres, sont clairement caractérisés par leur cadre – le monde des HLM, la banlieue des grands ensembles. *Interdit aux moins de 13 ans* (Jean-Louis Bertucelli, 1982) est fortement caractérisé par son cadre mais reste surtout un polar rattaché au réalisme poétique. *Laisse béton* (Serge Le Péron, 1984) est nettement caractérisé par son cadre, mais est avant tout étiqueté sous le genre « film d'enfants ». Le cadre des grands ensembles autour du quartier de la Défense, à Paris, est clairement souligné dans les critiques de *Il y a maldonne* (John Berry, 1988), mais la référence générique est inmanquablement celle du polar et des films noirs tournés auparavant par son réalisateur avant qu'il ne soit contraint à l'exil par le maccarthysme.

Une affirmation progressive du milieu des années 80 au début des années 90

La première inflexion sérieuse apparaît avec *Le Thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985) et *De Bruit et de fureur* (Jean-Claude Brisseau, 1988) : si ces films sont qualifiés de « film de copains » pour l'un (l'équivalent du genre anglo-saxon du « buddy-film »), et de tragédie/film sur l'enfance pour le second, ils sont aussi reconnus comme des « films sur la banlieue », des films dont la banlieue est le sujet central.

Par la suite, la tendance s'accroît et la notion de *film sur la/les banlieues* est largement employée pour des films tels que *Le Petit criminel* (Jacques Doillon, 1991), *Un, deux, trois soleil* (Bertrand Blier, 1993), *Hexagone* (Malik Chibane, 1994). Ils seront aussi clairement rattachés à l'actualité du « problème des banlieues ». En ce qui concerne *Toujours seuls* (Gérard Mordillat, 1991), c'est le réalisateur lui-même qui, dans une diatribe véhémement, vante la banlieue HLM comme le cœur de son film, une « histoire de banlieue » qu'il revendique contraire à l'image véhiculée par les médias (Mordillat 1991).

On assiste donc, dès la fin des années 1980, dans les critiques de la presse grand public, à un glissement vers une identification de plus en plus nette des films à leur cadre, et au début des années 1990 à leur rattachement à l'actualité d'un « problème des banlieues », mais toujours sans mention spécifique d'un genre à part entière.

Une affirmation gênée par celle de la notion de cinéma beur ?

En fait, durant les années 1980, certains films ayant pour cadre la banlieue sont plutôt associés à l'émergence d'un *cinéma beur*. Et encore, même si le terme de *beur* existe dès la fin des années 70-début des années 80²⁹, on ne parle encore à cette époque que de *cinéma de l'immigration* ou de *films de la deuxième génération* (Bosséno 1983 : 125). La notion de *cinéma beur* s'affirme vraisemblablement à partir de 1985, avec la sortie du *Thé au harem d'Archimède* (Frodon 1985), puis celle de *Bâton Rouge* (Bosséno 1985 ; Aidan 1985), les deux films étant rapidement reliés à un troisième long-métrage sorti en 1984, *Le Thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1985) Cette notion se concrétisera encore avec la parution d'un dossier « Le cinéma beur en France » dans la revue *Cinématographe* (n° 112, juillet 1985, pp. 1-25), et sera reprise par la suite dans de nombreux articles et dossiers (notamment *CinémAction* 1990 : 140-190 ; Prédal 1990 : 18 ; Bosséno 1992 ; Tarr 2005). On fait alors remonter ce cinéma de l'immigration au début des années 1970.

²⁹ Elle apparaît notamment sur la scène publique avec la naissance de Radio Beur en 1981 (Hargreaves 1990 : 29), avant la célèbre "Marche des beurs" de 1983 qui achèvera de populariser le terme. Mais le terme est probablement d'usage antérieur, peut-être du milieu des années 1970 : il provient de l'expression en verlan de arabe >be-a-ra>beur, utilisée dans les banlieues pour désigner les Arabes et par extension les jeunes d'origine maghrébine. Aujourd'hui, le terme « beur » est intégré dans les dictionnaires de la langue française, notamment le *Petit Robert*.

Il est de coutume de citer Bosséno (1990 : 146) pour la définition du *cinéma beur* : « Relève du cinéma beur tout film réalisé par un jeune immigré maghrébin né ou ayant grandi en France, et qui met en scène, le plus souvent, des personnages de beurs ». On peut aussi signaler celle, antérieure, qu'en donne Francine Laurendeau (1987) dans sa critique de *Bâton Rouge* :

« Si on le [*Bâton Rouge*] rapproche du *Thé au harem d'Archimède* de Mehdi Charef et du *Thé à la menthe* d'Abdelkrim Bahloul, je crois qu'on peut saluer l'émergence d'un nouveau cinéma *beur*, un cinéma dont les réalisateurs et les personnages sont en majorité de jeunes Algériens nés en France et décrivent, de l'intérieur et avec chaleur, une réalité sociale et humaine jusqu'à ce jour inexplorée. »

Le cinéma beur, une catégorie problématique et inopérante

Or, ces définitions recèlent en elles-mêmes plusieurs problèmes qui ont bien été soulignés (Hargreaves 1999). En effet, elles imposent une double condition concernant à la fois l'origine du réalisateur – liant par là même étroitement le film à son réalisateur en tant qu'auteur – et celles des personnages principaux ou du sujet du film.

Il est clair que le respect de ces deux conditions s'avère problématique pour établir un corpus cohérent de films qui puissent être classés sous l'étiquette *beur*. Ainsi, des réalisateurs comme Merzak Allouache, Abdelkrim Bahloul ou Mahmoud Zemmouri, dont les films sont traditionnellement classés par certains chercheurs dans cette catégorie des films *beurs* (Tarr 2005), ne sont pas nés en France et n'y ont pas non plus grandi. Et quand bien même on s'autoriserait un certain flou sur ces notions d'origine ou de culture, un autre point pose problème : le contenu des films de ces réalisateurs.

En effet, les sujets abordés par les films de certains réalisateurs dits *beurs* s'éloignent radicalement de thèmes ou de personnages *beurs* : ils s'avèrent ne décrire « de l'intérieur et avec chaleur, une réalité sociale et humaine jusqu'à ce jour inexplorée » que dans un ou deux de leurs longs-métrages. Bien souvent, comme le signale Bosséno, ce sujet *beur* n'est abordé que dans un seul film qui fait figure d'exutoire pour des cinéastes qui refusent le plus souvent l'étiquette de cinéaste *beur* et aspirent en fait à l'intégration (Bosséno 1992 : 55-56). Pour preuve, leurs autres films abordent des sujets ne mettant pas en scène des *beurs*. Charef ne met pas en avant des beurs en tant que personnages principaux dans *Miss Mona* (1987) (un travailleur immigré et un vieux travesti français), *Camomille* (1988) (un Français et une Française),

Au pays de Juliets (1992) (des détenues en permission). Karim Dridi ne met en scène des beurs que dans *Bye-Bye* (1995), son second film après *Pigalle* (1995) et avant *Hors-jeu* (1998) et *Fureur* (2003). Rachid Bouchareb, après *Bâton Rouge* (1985) et *Cheb* (1991), tournera ensuite *Poussières de vie* (1995), l'histoire d'enfants vietnamiens (de pères américains) emprisonnés dans des camps. Nous pourrions encore poursuivre cette énumération, mais il apparaît clairement que le problème de cette définition du cinéma beur est d'enfermer ces cinéastes dans une identité culturelle liée à leur origine ethnique, et suppose un regard spécifiquement beur que ces cinéastes ne revendiquent pas et qui ne se vérifie généralement pas dans leurs films ultérieurs.

De plus, la notion même de cinéma ou d'art beur a été fortement rejetée par les artistes qu'elle est censée concerner (Higbee 2001 : 85-86), notamment en raison de la charge stigmatisante et essentialiste qu'elle concentre, ou du refus courant des artistes, dans leur quête de l'universel, de se laisser enfermer dans une catégorie en général. C'est un peu comme si on avait voulu appliquer à ces cinéastes dits beurs la notion, importée des Etats-Unis, de cinéma « black » ou « afro-américain » qu'incarne un réalisateur comme Spike Lee, qui ne tourne pratiquement que des films sur la minorité afro-américaine. Nous citerons ainsi la réponse de Malik Chibane, à qui le critique Stéphane Bouquet (1994) demandait s'il se voyait en porte-drapeau du cinéma beur :

Le cinéma beur fait référence à une grille de lecture, à une tradition communautaire plutôt anglo-saxonne, ça véhicule un peu un côté ghetto, et la société française fonctionne avant tout sur l'idée d'intégration. Il y a peut-être une fibre, une sensibilité beur, mais cette sensibilité est française aussi, puisqu'ils veulent ça, être Français. Après tout, Pagnol a surtout filmé le sud de la France.

On peut soutenir que Chibane tient ce discours parce que la société française, avec son modèle d'intégration républicain, n'est pas prête à en entendre un autre. C'est ce que fait Mireille Rosello (1998 : 68-71) en accusant les médias et les artistes beurs de s'allier pour qu'un nouveau stéréotype s'installe : la négation de l'existence d'une culture beure, un stéréotype tout à fait logique dans l'idéologie républicaine laïque et universaliste qui domine en France. Carrie Tarr adopte une position similaire (2005 : 73-74), bien qu'elle reconnaisse ensuite dans une note de bas de page (2005 : 85) que la notion de cinéma beur semble avoir disparu du vocabulaire critique et est rejetée par les cinéastes en question. Il est un peu difficile de croire que les enfants issus de l'immigration nord-africaine seraient manipulés au point de nier l'existence d'une culture beure spécifique, qui en fait existerait sans qu'ils le veuillent ou en soient conscients. Cette position nous

semble très critiquable. C'est en fait une vision essentialiste qui revient à imposer, de l'extérieur, une identité réductrice à un groupe qui la refuse. Ce serait, en quelque sorte, une (ré)ethnisation de force des enfants d'immigrés nord-africains. C'est la démarche coloniale, en fait, appliquée par des universitaires qui s'attachent justement à la combattre.

Enfin, suivant Christian-Marc Bosséno (1992 : 47) ou Abbas Fahdel (1990 : 147-148), on peut douter grandement de l'existence d'une esthétique *beure* ou d'un regard collectif. Tout ceci nous amène à rejeter vivement la notion de *cinéma beur* en tant que catégorie pertinente, ou même souhaitable, de concert avec Will Higbee (2001 : 91), et contrairement aux usages ou à l'argument de commodité avancés par d'autres (Tarr 2005 ; Hargreaves 1999). Selon nous, cette catégorie est apparue du fait de conditions historiques qui ont rendu visibles médiatiquement des jeunes que l'on s'est empressé de catégoriser – dans la foulée des émeutes de Vénissieux, puis de la fameuse Marche pour l'égalité et contre le racisme, dite « Marche des beurs », d'octobre à décembre 1983, et l'éclosion et le succès du mouvement SOS Racisme. Mais cette catégorisation s'est avérée peu opérante et en contradiction avec la tradition française concernant l'idée d'intégration.

Nous avancerons donc qu'à partir du moment où la notion de cinéma *beur* commençait à vraiment s'affirmer, cette définition ethnicisante de l'identité des individus s'est avérée contraire aux idéaux de la société française et peu satisfaisante. De plus, le « problème des banlieues » s'imposait dans l'actualité et cela devait finir par se ressentir dans la critique et les études cinématographiques.

L'affirmation du cinéma de banlieue à partir de 1995 et la sortie de La Haine

Ainsi, *Les Cahiers de la Cinémathèque* (n° 59/60 « Banlieues », février 1994) consacraient un numéro spécial à la banlieue dans le cinéma français. De nombreux articles s'attachaient à donner à ce thème une tradition historique remontant jusqu'aux débuts du cinéma. Marie-Claude Taranger (1994 : 60) s'était limitée à avancer la banlieue comme un genre dans l'information télévisée, et aucun article n'allait jusqu'à parler nommément d'un genre cinématographique. Mais on peut considérer que ces

articles constituaient d'ores et déjà, par cette démarche établissant une tradition historique, un début de genrification du film de banlieue.

Il faut finalement attendre 1995 et la sortie de *La Haine* pour que cette notion apparaisse noir sur blanc. Mais elle n'apparaît pas sous la plume des critiques de quotidiens et d'hebdomadaires grand public, elle naît sous celle de critiques des *Cahiers du cinéma*. Ils vont, selon eux *inventer*³⁰, selon nous *réactiver*³¹, la notion de « banlieue-film » à l'occasion du battage médiatique autour du succès de *La Haine*. Ce que les critiques des *Cahiers* apporteront de nouveau, et ce n'est pas rien, c'est la reconnaissance du *film de banlieue* en tant que genre, même si c'est pour discuter son existence³², au sein de l'influent milieu des critiques. Yann Tobin, également, dans *Positif*, fait du *banlieue-film* un genre qu'il assimile à une version urbaine du western (Tobin 1995).

La question de savoir si le film de banlieue existe, s'il est un genre, va être discutée, notamment par Thierry Jousse (1995a) et Luce Vigo (1995). Indépendamment des résultats de ces considérations, l'important est que par la suite, nombre de publications spécialisées et d'articles de chercheurs et d'universitaires utiliseront le terme et contribueront ainsi à entériner la reconnaissance d'un genre spécifique. Il nous est impossible de les citer tous. Nous nous contenterons de certains exemples.

Olivier Mongin (1995 : 172-174) reconnaît implicitement l'existence d'un genre qu'il peine à nommer, le qualifiant de « banlieues-films », puis de « film-banlieue »³³. Quand Joël Garreau se demande, en 1996, si les *banlieue* films sont un genre cinématographique nouveau, c'est le terme « nouveau » qui le préoccupe ; il en profite pour développer ses arguments sur une série de films remontant au moins au début des années 1980. La notion de *banlieue* film en tant que genre semble, pour lui, être établie ; il ne la discute même pas. Carrie Tarr utilise couramment la notion de *banlieue cinema* à côté de celle de *beur cinema* dans ses travaux à partir de 1996. Myrto Konstantarakos, en 1998, use du terme de *banlieue film* pour désigner un nouveau type de films qui, pour la première

³⁰ Voir notamment Burdeau, Emmanuel (1998) : « 68/98, retours et détours », *Les Cahiers du Cinéma* numéro hors-série 68, pp. 43-46.

³¹ On peut dire que cette notion est simplement *réactivée* car, comme on l'a vu, Jeancolas l'avait déjà évoquée.

³² Citons ainsi Toubiana, Serge (1995) : « L'effet « Itinérés » », *Les Cahiers du Cinéma* n° 493 (été), pp. 32-33 ; Jousse, Thierry (1995) : « Prose combat », *Les Cahiers du Cinéma* n°492 (juin), pp. 32-35, et Jousse, Thierry (1995a) : « Le banlieue-film existe-t-il ? », *Les Cahiers du Cinéma* n°492 (juin), pp. 37-39.

³³ Comme nous l'avons déjà précisé, les hésitations concernant le nom d'un genre illustrent bien sa fraîcheur, le processus de genrification qui est à l'œuvre.

fois depuis le western, tire leur nom d'un caractère géographique. De son côté, Keith Reader, dans son *Encyclopedia of Contemporary French Culture* (Hughes et Reader 1998 : 106), consacre un bref article au cinéma de banlieue, qu'il définit de la manière suivante :

The label given a number of films that attracted attention in mid-1990s France through the depiction of the class and ethnic tensions, often issuing in rioting, that were common in the French **suburbs**. The best known example, a major international success clearly influenced by American cinema, is Mathieu Kassowitz's *La Haine* (1995), but works by beur directors and independent French filmmakers also form an important part of the category.

Il est clair que Reader ne considère pas explicitement ces films comme un genre ou un sous-genre. Il emploie plus prudemment les termes d'étiquette (« *label* ») et de catégorie et rattache l'émergence de ces films au milieu des années 1990 et particulièrement au sillage du débat autour de *La Haine*. Cette prudence reflète cependant assez bien la jeunesse d'une catégorie reconnue, mais peut-être pas assez mûre pour que l'on se risque à la qualifier de genre.

Michel Cadé, lui, reconnaît clairement un genre attaché à la banlieue (2000 : 59) qu'il nomme film de banlieue, sans guillemets ni italiques (2000 : 61). Dominique Bluher (2001) et Florian Grandena (2002 ; 2003) reconnaissent le genre *banlieue film* au point de ne même pas avoir besoin d'en discuter la notion. Et en 2003, Olivier Millot et Patrick Glâtre reprennent la posture du numéro spécial des *Cahiers de la Cinémathèque* (n° 59/60, fév. 1994) et effectuent une liaison historique remontant aux débuts du cinématographe entre la banlieue au cinéma et le cinéma en banlieue. Cette petite liste est loin d'être exhaustive. Mais elle vise à défendre l'idée que la notion de films de banlieue ou de banlieue-films est relativement établie au sein d'une large communauté de chercheurs et d'universitaires.

La presse quotidienne et hebdomadaire, quant à elle, reconnaît bien, dès *La Haine*, que la banlieue est le sujet central d'un certain nombre de films, mais n'en fait pas nommément un genre. Hormis l'article de Fabrice Pliskin (1995) dans *Le Nouvel Observateur* sur *Etat des lieux* (Jean-François Richet, 1995), qui utilise le terme de film-banlieue, ce n'est qu'à partir de 1997 et la sortie de *Ma 6-T va crack-er* (Jean-François Richet, 1997) que certains quotidiens et hebdomadaires font spécifiquement état d'un genre « film de banlieue »³⁴. Par contre, *La Haine* constitue bien un tournant, car après sa

³⁴ Voir « *Ma 6-T va crack-er* » (Jacques Mandelbaum, *Le Monde* 17/5/1997) et « Richet, direct du gauche » (propos recueillis par Anne Boulay et Didier Péron, *Libération* 18/5/1997).

sortie, les références à ce film deviennent pratiquement inévitables pour les films ayant la banlieue des grands ensembles pour cadre. Les critiques reconnaissent bien l'existence d'une catégorie de films sur la banlieue qui servent de cadres de référence. Cette catégorie est ensuite progressivement reconnue dans pratiquement tous les quotidiens et les hebdomadaires comme un genre. Banlieue-films, films(-)banlieue, films de banlieue, films sur la banlieue, films dits de banlieue, films sur les cités, film de cités ; avec ou sans guillemets, associées aussi à d'autres genres (le film social, la comédie, le film sur l'enfance), les appellations sont diverses et fluctuantes, et les guillemets et la mise en italique disparaissent progressivement. Cela démontre bien la jeunesse et la nature encore instable de ce nouveau genre, le processus de « genrification » (Altman 1999 : 62-68) qui est à l'œuvre. À l'heure actuelle, on peut donc considérer que la reconnaissance d'un genre « film de banlieue » ou « banlieue-film » par une communauté de chercheurs, de critiques et de professionnels du cinéma est relativement établie.

La reconnaissance du grand public : une reconnaissance plutôt passive

Par contre, en ce qui concerne la reconnaissance auprès du grand public, l'analyse est plus compliquée : il n'y a pas d'étude d'envergure pour affirmer ou infirmer la reconnaissance d'un genre spécifique.

Sur Internet, une petite recherche fait apparaître l'existence d'un forum (vite délaissé) consacré aux films sur la banlieue sur www.clubic.com. La consultation de la rubrique « Critique Spectateurs » du site www.allocine.com est, cependant un exemple plus édifiant. Le terme qui y est le plus souvent employé pour les films en question est celui de *film sur la banlieue*. Les internautes ne les considèrent pas comme formant un genre à part entière. Par contre, il est souvent fait référence aux clichés misérabilistes des films sur la banlieue, ce qui constitue en fait un double aveu de reconnaissance : c'est d'une part la reconnaissance d'un groupe de films ayant une thématique commune ; et d'autre part, reconnaître l'existence de clichés implique celle d'éléments sémantico-syntaxiques. De toute évidence, beaucoup de films sur la banlieue sont jugés caricaturaux et ne sont pas particulièrement appréciés – on ne peut pas vraiment parler d'une communauté d'amateurs. Mais la reconnaissance d'une véritable catégorie est

patente. On peut en conclure que c'est la marque de la reconnaissance intuitive d'un genre qui doit encore s'affirmer auprès du grand public.

Finalement, nous croyons pouvoir dire que selon les milieux, la reconnaissance du film de banlieue en tant que genre est plus ou moins établie ou en cours. Le film de banlieue serait donc au moins au stade de la « genrification », et au mieux un genre à part entière. La question suivante est de savoir si l'on peut définir tout un corpus de films appartenant à cette catégorie.

Un ensemble de films de banlieue

Au fil des travaux des chercheurs et des critiques, il est possible de définir tout un corpus de films de banlieue. C'est un tel corpus que nous avons établi pour notre travail (voir la partie III plus bas et l'annexe 3). On peut ainsi compter au moins 50 films de banlieue produits de 1982 à 2005. Et il est intéressant de constater que sur cette période de 24 ans, 16 films sont sortis durant les 12 premières années (de 1982 à 1993), 15 films de 1994 à 1999, et 19 films de 2000 à 2005. Cette accélération du nombre de productions est un élément supplémentaire en faveur de la reconnaissance de l'émergence d'un genre.

De plus, on peut renvoyer, encore une fois, aux articles et travaux qui replacent le thème de la banlieue au cinéma dans une longue tradition remontant aux débuts du cinématographe. Ces travaux tissent des liens entre ces films et participent au processus de genrification. Ainsi, le film de banlieue se découvre *a posteriori* une longue tradition, même auprès des professionnels du cinéma. A titre d'exemple, nous pouvons citer les propos de Rabah Ameur-Zaïmeche dans *Télérama*, à l'occasion de la sortie de son film *Wesh Wesh, Qu'est-ce qui se passe ?* (Rabah Ameur-Zaïmeche, 2002) :

Télérama : Est-ce que vous acceptez l'étiquette de « cinéaste de la banlieue » ?

Rabah Ameur-Zaïmeche : Je la revendique même, vu que le cinéma est né en banlieue ! Les premières caméras ont filmé la banlieue, les usines, et la plupart des studios de cinéma, que ce soit à Montreuil ou à Joinville, ont été bâtis en banlieue. La thématique de la banlieue ne date pas d'aujourd'hui, voyez *Casque d'or*, de Jacques Becker, avec ses « apaches » de Neuilly-sur-Marne : les « caillera » sont leurs dignes descendants. Qui dit cinéma de banlieue dit cinéma populaire. Pour moi, il n'y a rien de péjoratif à être populaire. (*Télérama*, 30/4/2002, propos recueillis par Jacques Morice)

On peut aussi revenir aux propos de Jean-Pierre Jeancolas (1981 : 3), cités plus haut. Il concluait en partie son article de la façon suivante (1981 : 14) :

Le cinéma a fait la banlieue au moins autant que la banlieue faisait du cinéma. La banlieue naissait sans modèles. L'écran lui en a fourni.

Des décors.

Des comportements.

Des Jean Gabin et des Marlon Brando.

Et les faux Brando de banlieue à leur tour devenaient (au temps du cinéma-vérité) les héros exemplaires de films-sur-la-banlieue... Comme le far west, la banlieue s'est donnée une image, a imposé son image d'abord par le cinéma. Certes le film de banlieue (faut-il dire le film sur la banlieue, à propos de la banlieue, situé en banlieue ?) n'a jamais eu la spécificité du western. Parce que l'Ouest du cinéma s'est rapidement figé en un catalogue limité de situations, et que l'Ouest de la réalité était devenu trop différent de celui du cinéma. La banlieue, elle, bougeait sans cesse, bouge sans cesse. [...]

Le film de banlieue n'est certes pas un genre.

On pourrait longuement se demander si Jeancolas ne se contredit pas et n'admet pas, implicitement, l'existence d'un genre « film de banlieue ». Ce qui est clair, c'est qu'il reconnaît là une catégorie de films qu'il a, certes, des difficultés à nommer, mais à laquelle il reconnaît une identité et une tradition, en faisant notamment référence aux personnages incarnés par Gabin et Brando. Enfin, il s'aventure à comparer cette catégorie au western, un autre genre « géographique ». Certes, c'est pour affirmer que ce n'est justement pas un genre car tandis que l'image du Far West se serait figée au cinéma, celle de la banlieue resterait mouvante. Or, on peut alléguer, face à cet argument peut-être défendable en 1981, qu'aujourd'hui, au début du XXI^{ème} siècle, l'image de la banlieue est justement celle d'un univers bloqué et figé.

Nous exposerons plus bas, en même temps que notre méthode, le corpus de films que nous considérons comme des films de banlieue. Il nous reste, avant cela, à voir si l'on peut esquisser un ensemble d'éléments syntaxiques et sémantiques communs aux films de banlieue.

Des éléments sémantiques et syntaxiques communs

Comme nous l'avons souligné plus haut, distinguer éléments syntaxiques et éléments sémantiques peut s'avérer assez difficile, au même titre que la frontière entre forme et fond est parfois très variable. La distinction que nous dressons n'est donc pas dogmatique et pose plutôt les jalons de l'analyse que nous effectuons dans cette thèse.

Éléments sémantiques

- 1) Le site principal du film : la banlieue des grands ensembles, les marges de la ville-centre

C'est le principal élément sémantique du « film de banlieue ». Au même titre que le western, le film de banlieue est caractérisé avant tout par une aire géographique à une certaine époque. Dans le cas du film de banlieue, c'est la cité des grands ensembles, née à partir de la fin des années 1950, mais véritablement identifiée à la banlieue à partir des années 1980-1990, dans l'imaginaire collectif, avec l'apparition d'un « malaise des banlieues » (Papieau 1996 : 161).

Bien évidemment, dans bon nombre de films, la cité n'est pas le seul espace représenté. Un certain nombre de scènes peuvent se dérouler en dehors de la cité, dans la ville-centre la plus proche ou dans la campagne environnante. Mais la cité et son milieu sont des éléments centraux du film, son cadre principal et celui de ses personnages principaux. Ce critère est, selon nous, évident pour tous, même s'il n'est pas sans ambiguïté, comme nous le verrons dans la justification du choix des films de notre corpus³⁵.

- 2) Le profil des personnages : de jeunes gens marginalisés ou en passe de l'être ; des communautés pluriethniques

En général, les personnages principaux sont de jeunes adultes ou des adolescents issus de la cité et qui y habitent. Ils sont aussi souvent issus de différentes communautés ethniques et de classes sociales modestes, défavorisés, marginalisés ou en passe de l'être, rejetés ou stigmatisés par le monde extérieur à la cité, et souvent délinquants, dealers ou violents. Surtout, au quotidien, ils constituent ou font partie d'un groupe, d'une bande à dimension variable.

³⁵ Ainsi, si ce critère permet de classer aisément dans cette catégorie des films comme *La Haine*, *Petits Frères*, ou *L'Esquive*, s'en servir pour y classer des films tels que *Le Ciel, les oiseaux... et ta mère !* (Djamel Bensalah, 1999), *Il était une fois dans l'oued* (Djamel Bensalah, 2005) ou *Camping à la ferme* (Jean-Pierre Sinapi, 2005) est nettement moins aisé. En effet, ces personnages centraux sont bien issus de la cité et y habitent, mais le cadre du film est presque exclusivement en dehors du cadre de la cité et de son milieu.

3) La violence du milieu social et des rapports interpersonnels

Le milieu de la cité est marqué par le chômage, la pauvreté, les problèmes familiaux. Les corollaires en sont la solitude, l'ennui, la déprime, la violence, la délinquance, la criminalité et les trafics divers, ainsi que la consommation de drogue et l'alcoolisme.

La violence du milieu social et des rapports entre les individus est un des éléments essentiels du milieu décrit. Elle peut donner lieu à un certain nombre, non exhaustif, de scènes-types.

Scène-type 1 : le conflit des jeunes de la cité avec les forces de l'ordre ou les institutions (l'école, les services publics)

Scène-type 2 : la discrimination, le racisme, l'exclusion et le rejet qui touchent les jeunes des cités. Ces scènes peuvent aller du classique refoulement à l'entrée d'une boîte de nuit à l'illustration du chômage et de la discrimination devant l'emploi.

Scène-type 3 : les conflits internes à la cité ou inter-cités. Ce sont les scènes classiques de bagarres ou « d'embrouilles » issues de conflits d'influence ou de trafics divers (drogue, recel, etc.) au sein de la cité ou entre habitants de cités rivales.

4) Un univers essentiellement masculin et en opposition par rapport à la norme

L'univers de la cité est généralement représenté comme un monde « barbare » où règnent inculture (analphabétisme, vacuité, échec scolaire) et rapports de force (loi de la rue, loi du plus fort), tandis que le monde de la ville-centre serait plus « civilisé ».

Éléments syntaxiques

1) Une froideur des couleurs et des tons

La représentation du milieu consolide souvent une impression de malaise. La cité est généralement représentée comme un espace délabré, dégradé et déshumanisé. Cela se manifeste par des plans présentant le gigantisme du cadre et des individus « perdus » au

sein de ce milieu urbain. La froideur des tons ou des couleurs et la présence d'une forte tension contribuent à ses sentiments.

2) Un langage spécifique

Il est couramment rattaché aux jeunes des banlieues l'usage d'un langage propre s'opposant généralement à la norme : alliant diverses formes d'argot et de verlan, et un « accent » et une prosodie particulières, il semble témoigner de l'existence d'un sociolecte spécifique des cités.

3) Une musique qui s'oppose à la norme

Que ce soit par le rock'n roll avant de passer à la musique ethnique, puis au hip-hop et au rap, la musique utilisée dans les films est aussi un élément qui contribue à l'étiquetage spécifique de la banlieue comme un univers à part.

4) Un souci de réalisme social

Les films de banlieue n'ont évidemment pas le monopole du réalisme social, mais il semble clair qu'ils sont souvent ancrés dans une réalité vécue par les réalisateurs, le besoin d'être en phase avec leur société ou le désir de contribuer à des changements ou des prises de conscience. Le cinéma est alors considéré comme un agent social. On peut considérer que ces films ont, à leur manière et peut-être malgré eux, réintroduit le politique dans le cinéma français (Chibane et Chibane 2003 : 36).

Conclusion partielle

Les genres sont des catégories de classement qui ont la particularité d'être instables et imprécises, et qui n'existent qu'à partir du moment où elles sont reconnues par une partie non négligeable de la critique, du milieu du cinéma et finalement du public.

Les genres connaissent une dynamique d'évolution dont les moteurs sont multiples, que ce soient la recherche de profit ou les motivations personnelles des professionnels du cinéma, ou le contexte social, économique ou technologique de la société dans laquelle ces genres éclosent.

Dans le cas des films de banlieue, l'important est qu'ils semblent bien en passe de s'imposer comme une catégorie de films à part entière dans le paysage cinématographique français contemporain. Que l'on nomme cette catégorie un genre ou un sous-genre est, après tout, une simple question de classement. L'essentiel est que les films de banlieue, en tant qu'entité relativement homogène, semblent reconnus. Il convient donc maintenant de préciser notre méthode et l'objet de nos analyses.

III. Corpus et méthode d'analyse

Par de nombreux aspects, notre démarche est proche de celle adoptée par Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec (2002) à propos de l'image de l'enfance irrégulière dans le cinéma français de 1957 à 1997. Nous avons choisi une période exploitable historiquement, et nous procédons à une analyse synchronique, d'une part, et à une comparaison diachronique, d'autre part, pour identifier des constantes et des variables dans l'image de la banlieue véhiculée par le cinéma. Pour cela, il a fallu définir un corpus de films.

A. L'établissement du corpus

1. Les sources

Pour établir un corpus à analyser, nous avons utilisé le travail de nos prédécesseurs, publié avant 2000. Mais nous nous sommes aussi servis des listes de la vidéothèque de Paris et nous avons épluché le synopsis de tous les films de l'annuaire des *Saisons cinématographiques* et des fiches cinéma en consultation à la Bifi des films sortis de 1981 à 2006. Malheureusement, ce travail fastidieux n'a probablement pas empêché des oublis, mais on peut espérer avoir dégagé un échantillon de films suffisamment représentatif.

2. Quels films sélectionner ?

Définitions et limites

L'objectif de départ n'était rien de moins que d'étudier l'ensemble de l'image des cités au cinéma. Cependant, ainsi que précisé plus haut, devant la masse de documents traitant

des banlieues, nous avons choisi de limiter cette étude aux longs-métrages français de fiction diffusés au cinéma. Cela élimine donc les courts-métrages, les documentaires et les fictions TV, mais l'objectif restait d'étudier tous les longs-métrages concernés.

Nous avons sélectionné les films dont le cadre principal et/ou le sujet portait uniquement sur la *banlieue des grands ensembles*, pour les raisons évoquées plus haut (notamment la métonymie banlieues = cités) et pour éviter le problème de l'hétérogénéité de la notion de banlieue, où banlieues pavillonnaires, HLM, bidonvilles et villes nouvelles sont confondus sous le même vocable de « banlieue », alors qu'ils correspondent à des univers extrêmement différents. De ce fait, les films ayant pour cadre des villes nouvelles, notamment certains films d'Eric Rohmer, ont été exclus. On pourrait en effet assimiler le cadre des villes nouvelles à des grands ensembles améliorés, mais nous avons décidé de ne pas les intégrer dans ce corpus, parce que cet univers apparaît aussi très différent de celui des cités : dans un film comme *L'Ami de mon amie* (Eric Rohmer, 1987), c'est l'habitat d'une classe moyenne bourgeoise généralement bien formée. Nous nous sommes donc concentrés sur les films qui ont pour cadre principal la « cité », construite à partir du début des années 1950 et jusqu'à l'avènement des villes nouvelles.

Pour ce qui est de la période considérée, nous nous sommes arrêtés aux films sortis en 2005 : des productions telles que *Regarde moi* (Audrey Estrougo, 2007), *Des poupées et des anges* (Nora Hamdi, 2007), *13 m²* (Barthélémy Grossmann, 2007), ou *A ta rencontre* (Abdé Kéta, 2007) n'ont donc pas pu être prises en compte.

Certains films sortis avant 2006 se sont affirmés d'emblée comme des films dont le sujet ou le cadre principal est la banlieue des grands ensembles et ses habitants. Des films comme *Le Thé au harem d'Archimède*, *Hexagone*, *La Haine* ou *Banlieue 13* constituaient d'office des objets d'analyse. Par contre, la définition retenue pour la sélection posait aussi un certain nombre de problèmes.

Problèmes de sélection

En effet, comme pour toute définition de catégorie ou de genre, intervient un niveau arbitraire de degré et de perception, et un certain nombre de questions sont apparues.

Comment classer un film dont une petite partie seulement se déroule dans une banlieue des grands ensembles (*Bâton Rouge* (Rachid Bouchareb, 1985), *Blessure* (Michel Gérard, 1985), *Killer Kid* (Gilles de Maistre, 1993), *Le Petit criminel* (Jacques Doillon, 1990), *L'Amour* (Philippe Faucon, 1990), par exemple) ? Ainsi, certains films, parfois inclus dans le registre des films de banlieue par des critiques ou des universitaires, ne nous ont pas paru correspondre vraiment aux limites que nous nous sommes fixés ; c'est le cas de *Les histoires d'amour finissent mal* (Anne Fontaine, 1993), *Bye Bye* (Karim Dridi, 1995), *Assassins* (Mathieu Kassovitz, 1997), *Salut cousin !* (Merzak Allouache, 1998), ou encore *Comme un aimant* (Kamel Saleh et Akhénaton, 2000).

Fallait-il retenir des films dont presque tous les personnages principaux sont de l'univers des cités, mais dont le cadre est transplanté ailleurs (*Le Ciel, les oiseaux... et ta mère !* (Djamel Bensalah, 1999), *Le Raid* (Djamel Bensalah, 2002), *Total Western* (Eric Rochant, 2000) par exemple) ?

En effet, même si ce n'en est pas le sujet principal, ces films véhiculent bien, par l'intermédiaire de ces personnages, une image de la banlieue qui a son importance dans la représentation que se fait le spectateur de ce milieu. Et une importance d'autant plus forte auprès de spectateurs qui n'iraient pas voir de « purs » films de banlieue. Mais dans ce cas, où arrêter la sélection ? On peut reconnaître que tous les films qui donnent, par le biais d'une séquence ou de quelques plans, une image de la banlieue des grands ensembles, contribuent à façonner ou ancrer une image générale de cette banlieue et de ses habitants. De ce point de vue, ils sont tous intéressants. Mais, il devenait alors impossible de traiter tous ces films dans le cadre réduit de ce travail de thèse. Là encore, notre ambition « totalitaire » a dû être revue à la baisse.

Enfin, certains films se sont trouvés indisponibles ou ont été découverts trop tard par mes soins pour être inclus dans le corpus examiné.

3. Le corpus des films

Finalement, notre corpus regroupe 43 films, classés comme suit selon leur date de sortie :

Interdit aux moins de 13 ans (Jean-Louis Bertucelli, 1982)

Laisse Béton (Serge Le Péron, 1984)
La Smala (Jean-Loup Hubert, 1984)
Réveillon chez Bob (Denis Granier-Deferre, 1984)
Louise l'insoumise (Charlotte Silvéra, 1985)
Le Thé au harem d'Archimède (Mehdi Charef, 1985)
Billy-ze-kick (Gérard Mordillat, 1985)
Pierre et Djemila (Gérard Blain, 1987)
Il y a maldonne (John Berry, 1988)
De bruit et de fureur (Jean-Claude Brisseau, 1988)
Toujours seuls (Gérard Mordillat, 1991)
La Thune (Philippe Galland, 1991)
Un, deux, trois soleil (Bertrand Blier, 1993)
Hexagone (Malik Chibane, 1994)
Krim (Ahmed Bouchaala, 1995)
La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)
Raï (Thomas Gilou, 1995)
État des lieux (Jean-François Richet, 1995)
Douce France (Malik Chibane, 1995)
Souviens-toi de moi (Zaïda Ghorab-Volta, 1996)
Le plus beau métier du monde (Gérard Lauzier, 1996)
Zone franche (Paul Vecchiali, 1996)
Ma 6-T va crack-er (Jean-François Richet, 1997)
Malik le maudit (Youcef Hamidi, 1997)
100% Arabica (Mahmoud Zemmouri, 1997)
Ados Amor (Zarina Khan, 1998)
Petits frères (Jacques Doillon, 1999)
Calino Maneige (Jean-Pierre Lebel, 1999)
Voyous voyelles (Serge Meynard, 2000)
La Squale (Fabrice Genestal, 2000)
Samia (Philippe Faucon, 2001)
Yamakasi (Ariel Zeitoun, 2001)
De l'amour (Jean-François Richet, 2001)
Fais-moi des vacances (Didier Bivel, 2002)

Jeunesse dorée (Zaïda Ghorab-Volta, 2002)

Wesh-wesh, qu'est-ce qui se passe ? (Rabah Ameer Zaïmeche, 2002)

Le Défi (Blanca Li, 2002)

L'Esquive (Abdelatif Kechiche, 2004)

Les Amateurs (Martin Valente, 2004)

Banlieue 13 – B 13 (Pierre Morel, 2004)

Ze film (Guy Jacques, 2005)

Dans tes rêves (Denis Thybaud, 2005)

Voisins, voisines (Malik Chibane, 2005)

Certains films, qui avaient été sélectionnés, se sont avérés indisponibles. C'est le cas de *La Queue de la comète* (Hervé Lièvre, 1988), *Les Matins chagrins* (Jean-Philippe Gallepe, 1990), *Sabine* (Philippe Faucon, 1993), *Djib* (Jean Odoutan, 2000), *Ligne 208* (Bernard Dumont, 2001) et *Gagner la vie* (João Canijo, 2001). Un film a été découvert trop tard pour être intégré dans le corpus : *Old School* (Kader Ayd et Karim Abbou, 2000).

Sur un total de 50 films, nous en traitons donc 43, soit 86 %, ce qui représente un échantillon largement représentatif.

B. Méthode d'analyse

1. Une méthode « impure »

Notre méthode peut être considérée comme « impure » dans la mesure où elle est à cheval entre les démarches qualitatives et quantitatives.

L'étude n'est pas tout à fait qualitative, car on n'entrera pas dans un traitement très détaillé de chaque film en soi. Chaque film n'est pas traité dans le détail de tout ce qui pourrait en être dit, ni dans sa spécificité ou sa cohésion propre en tant que film. Pour faire cela, le nombre de films considérés est bien trop important. Les études qualitatives se concentrent généralement sur une ou deux poignées de films, tout au plus.

Mais notre étude n'est pas non plus vraiment quantitative, car elle se limite à une bonne quarantaine de films dits de banlieue. Or, pour avoir une image plus complète, on pourrait imaginer un recensement de toutes les représentations véhiculées dans bien d'autres films, dans des scènes mineures, des allusions, ou à travers certains personnages qui représentent aussi la banlieue, parce qu'ils en sont issus. Cela aurait requis un corpus bien plus large, d'au moins quelques centaines de films, et un rétrécissement substantiel des angles et des éléments d'analyse.

Notre travail est plutôt une « désarticulation » de certains éléments de représentation dans chaque film que l'on cherchera à évaluer sur l'ensemble des films du corpus. On perd ainsi l'interaction qui est à l'œuvre entre les différents éléments de contenu et de forme au sein d'un film en tant qu'entité, au profit d'une intégration dans un tout pour révéler une vue d'ensemble, avec ses constantes et ses évolutions, sur un corpus de taille moyenne. C'est en quelque sorte une entreprise de déstructuration au profit d'une vision longitudinale sur toute la période considérée.

De plus, la taille du corpus nous permettra d'établir quelques statistiques, et nous nous attacherons à produire un ensemble de tableaux et de chiffres qui étayeront nos constatations. Au lieu d'avancer des idées généralisées à l'ensemble des films de banlieue à partir de constatations faites uniquement sur quelques-uns d'entre eux, nous pourrons alors montrer véritablement dans quelle mesure elles s'appliquent à l'ensemble du corpus.

2. Critères d'analyse

Une analyse du fond et de la forme

Nous ne confronterons pas des hypothèses de départ aux films du corpus – comme l'a fait François Garçon (1984) à partir des productions de 1936 à 1944 ; nous partirons plutôt de l'analyse des films pour dégager les représentations – comme l'a fait Christian Delage (1989).

Nous nous référerons au modèle et aux principes développés par Marc Ferro, sans pour autant y être complètement fidèle (1993 : 49). Nous sommes bien d'accord avec Ferro (1993 : 40) sur la nécessité de :

Partir de l'image, des images. Ne pas chercher seulement en elles illustration, confirmation ou démenti à un autre savoir, celui de la tradition écrite. Considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir.

Par contre, nous sommes nettement plus sceptiques lorsqu'il limite l'intérêt des films à l'exploitation de « lapsus », de « révélateurs » qui aident à constituer une « contre-analyse de la société »³⁶. Il nous semble important de mettre en valeur à la fois le contenu apparent des films et leurs messages latents. Cependant, la frontière entre messages implicites et explicites nous paraît très fine, et nous ne nous attacherons pas à les différencier clairement. Nous n'irons pas non plus jusqu'à verser dans la psychologie du cinéma, inspirée par les travaux de Lacan, ou dans les développements psychologiques, comme l'a brillamment fait Martine Beugnet (2000) à propos des questions de marginalité et sexualité dans certains films français contemporains.

En fait, nous choisirons une approche empirique d'analyse du contenu des films. Des incursions dans le domaine sociologique seront indispensables, puisque c'est sur l'évolution des représentations que l'on mettra l'accent. Nous chercherons à effectuer une analyse filmique du fond et de la forme qui mette en évidence les structures les plus signifiantes pour notre sujet.

En ce qui concerne le fond, nous nous intéresserons aux évolutions touchant les éléments de la narration qui nous semblent les plus intéressants pour évaluer la description de milieu social :

- L'image de la banlieue des grands ensembles à travers son architecture
- L'image des principaux personnages
- L'image des rapports hommes-femmes
- L'image de la famille
- Les rapports entre les générations
- La place de la drogue
- La place de la violence et de la délinquance
- Les questions d'intégration et d'identité culturelle
- La représentation du racisme, de la discrimination et des rapports interethniques
- La place et l'image accordées à la religion et à d'autres marqueurs identitaires

³⁶ Mais cela tient sûrement au fait que Ferro étudie les débuts de l'URSS et voit dans l'analyse de films soviétiques de la période 1917-1926 un moyen de repérer des éléments qui ont échappé à la censure et qui remettent en cause l'idéologie en vigueur.

Nous n'oublierons pas d'examiner aussi, quand cela nous semblera significatif et nécessaire, le supplément de sens qu'apporte au fond la forme cinématographique elle-même par l'intermédiaire des éléments suivants :

- La musique et son utilisation
- Le(s) langage(s) parlé(s) par les personnages
- Les tons et les couleurs, et éventuellement la lumière, employés à travers l'image architecturale de la cité
- Certains éléments de cadrage et de découpage intéressants au regard de certains éléments de fond³⁷

Un examen des conditions de production et de réception des films – des films placés sur un pied d'égalité

Comme Thomas Schatz le souligne notamment (1981 : 12-13), le contexte de production et de réception des films est aussi important dans l'analyse d'un genre. Nous n'avons pas oublié cet aspect et nous lui consacrerons une partie de notre étude.

Cependant, dans la mesure où l'on s'intéresse aux représentations véhiculées par les films de banlieue, la question est de savoir si les différences d'impact de ces films doivent être prises en compte dans notre travail de synthèse. En clair, faut-il placer sur le même plan tous les films du corpus ou bien faut-il tenir compte de leur nombre d'entrées et de leur impact médiatique ? Peut-on traiter sur un pied d'égalité les représentations véhiculées par *La Haine* et *Yamakasi* (respectivement plus de 2 millions et près de 2,5 millions d'entrées en France) et celles de *Calino maneige* et de *Zone franche* (respectivement 2 500 et 403 entrées en France) ?

Il ne s'agit bien évidemment pas de classer des œuvres cinématographiques selon leur valeur artistique, mais de les classer selon leur degré supposé de représentativité ou d'impact médiatique auprès du public. Or, pour évaluer vraiment le degré de représentativité, il faudrait effectuer des enquêtes auprès d'un échantillon de population représentatif. Cette démarche serait intéressante mais complexe et au-delà de nos

³⁷ Nous avons planifié et débuté une analyse plus complète du découpage et des cadrages, mais devant le peu de résultats que ce travail a révélé, nous en avons abandonné l'achèvement.

moyens. Par contre, nous disposons de deux critères pour évaluer l'impact médiatique : le nombre de spectateurs et l'impact critique d'un film.

L'impact critique nous semble mesurable par le biais de deux éléments. D'une part, le nombre de prix et de récompenses obtenus par un film. D'autre part, le nombre d'articles produits par les journalistes ; en la matière, nous disposons des revues de presse de la BIFI (Bibliothèque internationale du film), qui regroupe les articles publiés par les quotidiens et périodiques de la presse nationale. Nous avons également collecté les articles de certaines revues spécialisées, notamment les *Cahiers du cinéma* et *Positif* (mais pas exclusivement)³⁸.

Les chiffres concernant le nombre de spectateurs en salles en France métropolitaine pour les films sortis avant 1993 sont relativement compliqués à obtenir³⁹. Par contre, il est possible de retrouver le nombre des entrées à Paris et en région parisienne. On pourrait aussi tenir compte du nombre et des scores d'éventuelles diffusions à la télévision, mais nous n'avons pas été en mesure de rassembler ces données de façon systématique.

Cependant, une hiérarchisation des films selon leur impact supposé a aussi des limites. Une synthèse qui ferait coïncider de façon rigide nombre de spectateurs et impact du film sur l'image de la banlieue apparaît problématique : comment accorder littéralement 12 fois plus d'importance aux représentations véhiculées par *La Haine* qu'à celles de *De Bruit et de fureur*, ou près de 30 fois plus à celles de *Yamakasi* qu'à celles de *Laisse béton* ? En même temps, il serait biaisé d'ignorer le fait que *Yamakasi* a eu un succès populaire important, même si la critique ne reconnaît à ce film qu'une faible valeur esthétique. Tout comme il serait partial de ne pas tenir compte du fait que des films comme *Souviens-toi de moi*, *Krim*, *Calino maneige*, *Malik le maudit*, *Zone franche*,

³⁸ La liste de ces articles figure à la suite de la bibliographie.

³⁹ Les sociétés de production ou celles qui sont détentrices des droits des films sortis avant 1993 sont souvent difficiles à retrouver, et n'ont généralement plus (ou ne veulent pas donner) les chiffres des entrées nationales de films aussi « anciens ». Or, ce n'est qu'à partir de 1993 que *Le Film français* a publié systématiquement des données annuelles pour les films sortis en métropole. Pour la période antérieure, il faut se contenter d'informations à la semaine sur les entrées à Paris et en région parisienne, dans les numéros hebdomadaires du *Film français*. Et encore, les données sont parfois lacunaires et souvent difficilement cumulables pour donner un total cohérent. Nous avons donc consulté, avec bonheur, le livre de Paul Cohen-Solal (1991) qui recense, pour tous les films produits entre 1980 et 1990, les résultats des sorties à Paris et en région parisienne. Depuis très récemment, ces chiffres sont aussi disponibles sur les fiches de consultation de certains films (mais pas de tous, malheureusement !) sur le site internet de la Bifi. Nous avons pu aussi retrouver certaines données sur le site Internet du Catalogue des ayants-droit des films français produits de 1990 à 2000 (http://www.lefilmfrancais.com/ayants_droits/index.htm). Malheureusement, ce site n'est maintenant plus accessible en libre-service. Enfin, nous avons aussi obtenu certains chiffres grâce aux services (payants) de CBO box-office (<http://www.cbo-boxoffice.com>).

pour des raisons peut-être diverses⁴⁰, ont eu une diffusion que l'on peut qualifier de confidentielle.

En fin de compte, il y a au moins trois différents modes possibles de sélection des films à analyser. D'une part, on peut négliger l'impact en termes de nombre d'entrées et considérer que les films sont des œuvres représentatives a priori de conceptions en cours au moment de leur production. Dans ce cas, tous les films sont traités sur un pied d'égalité. D'autre part, on peut hiérarchiser les films produits à une même époque selon leur impact supposé sur le public. Dans ce cas, l'étude ne porte plus vraiment sur les représentations véhiculées par le cinéma (dans son ensemble), mais combine plutôt les représentations et la réception de ces représentations. Elle devient plus subtile mais aussi plus difficile à mener, car évaluer l'impact d'un film au cours du temps n'est pas une mince affaire. Enfin, il est aussi concevable de ne sélectionner que les films ayant eu un certain impact médiatique et critique, en considérant les autres œuvres comme des valeurs négligeables, ayant laissé peu de traces et étant peu représentatives.

Nous nous en tiendrons à la première approche, tout en étant conscient de ses limites, parce que notre étude ne porte pas sur l'impact supposé auprès du public. Si c'était le cas, il conviendrait plutôt de mener une enquête sociologique de terrain sur les conceptions et les représentations de la banlieue auprès d'un échantillon représentatif de personnes. Notre travail vise les représentations véhiculées par les productions cinématographiques au cours d'une période de 25 ans. C'est pour cela que nous nous concentrerons avant tout sur les films, même si leurs conditions de production et de réception ne seront pas oubliées, et que nous ne nous limiterons pas à l'analyse de quelques films-phares seulement.

⁴⁰ On pourrait discuter longuement des causes de l'échec ou du succès commercial d'un film : qualités narratives du film, ou bien reflet des préoccupations et/ou des attentes du public à une époque, ou encore fruit d'une politique commerciale et de distribution agressive (ou au contraire disposant de peu de moyens). Ainsi, les résultats d'un film distribué dans près de 200 salles seront a priori meilleurs que ceux d'un film à petit budget dont seules 5 copies ont été faites, indépendamment de leurs qualités intrinsèques.

DEUXIÈME PARTIE :
LA VIE DE CITÉ

Pour commencer cette étude des représentations, il nous a semblé naturel d'aborder en premier les hommes et les femmes qui habitent la cité dans les films. Nous nous pencherons donc tour à tour sur les caractéristiques des personnages principaux, du cadre familial et sur l'image des femmes, des hommes et de leurs relations. Puis, nous nous intéresserons aux représentations de la violence, la délinquance et la drogue, avant d'examiner les problématiques liées aux questions d'identité et d'intégration telles que nous les percevons dans les films de notre corpus.

I. Les gens des cités

A. Les personnages principaux

1. Profils des personnages centraux

« Couleur ethnique » et nombre de personnages centraux

Le nombre de personnages centraux

Traditionnellement, le trio « black-blanc-beur » mis en avant par *La Haine* est présenté comme un cliché établi du film de banlieue. Or, un décompte détaillé à partir des films de notre corpus fait ressortir une situation plus nuancée, à la fois en ce qui concerne le nombre de personnages centraux et leur « couleur ethnique ».

Film	Année	Composition des personnages centraux				
		Pers. unique	Duo(s)	Trio	Famille	Groupe
Interdit aux moins de 13 ans	1982		X			
Laisse béton	1984		X			
La Smala	1984				X	
Réveillon chez Bob	1984					X
Louise l'insoumise	1985	X				
Le Thé au harem d'Archimède	1985		X			
Billy-ze-kick	1985				X	
Pierre et Djemila	1987		X			
Il y a maldonne	1988		X			
De bruit et de fureur	1988		X			
Toujours seuls	1991				X	
La Thune	1991		X			
Un, deux, trois soleil	1993	X				
Hexagone	1994					X
Krim	1995	X				
La Haine	1995			X		
Raï	1995					X
État des lieux	1995	X				
Douce France	1995		X			
Souviens-toi de moi	1996	X				
Le plus beau métier du monde	1996	X				
Zone franche	1996					X
Ma 6-T va crack-er	1997					X
Malik le maudit	1997	X				
100% Arabica	1997					X
Ados Amor	1998					X
Petits frères	1999					X
Calino maneige	1999		X			
Voyous voyelles	2000			X		
La Squale	2000		X			
Samia	2001				X	
Yamakasi	2001					X
De l'amour	2001		X			
Fais-moi des vacances	2002		X			
Jeunesse dorée	2002		X			
Wesh wesh	2002					X
Le Défi	2002					X
L'Esquive	2004					X
Les Amateurs	2004					X
Banlieue 13 - B13	2004		X			
Ze film	2005			X		
Dans tes rêves	2005					X
Voisins, voisines	2005					X
Total		7	14	3	4	15

Tableau 1. Configuration des personnages centraux dans les films de banlieue

On s'aperçoit que l'on est plutôt en présence de duos ou de groupes (de plus de trois personnages) au centre des films. Le trio est loin de représenter la norme. Sur 43 films observés, les deux tiers sont dominés à parts égales par des duos ou des groupes de personnages principaux, les personnages uniques, les trios et les familles se partageant le dernier tiers.

Surtout, le tableau 1 fait ressortir une évolution intéressante. Ainsi, tandis que les duos sont majoritaires jusqu'au début des années 1990, les groupes n'apparaissent qu'à partir du milieu des années 1990, mais deviennent alors rapidement prépondérants. Les films sont passés globalement d'une représentation centrée sur un ou deux personnages à un accent sur des groupes de plus de trois personnages. D'une représentation individuelle, les films ont évolué dans le sens de l'association de la banlieue à un groupe d'individus. On peut en déduire que d'une identification possible à un ou deux personnages, les films sont ainsi passés à une représentation plurielle, mais aussi potentiellement moins proche du spectateur, plus inquiétante et aliénante, dans la mesure où celui-ci se retrouve plus largement face à un groupe. De ce fait, il devient alors intéressant d'examiner si cette tendance à représenter la banlieue sous un jour plus distant et « autre » à travers le nombre de personnages centraux se retrouve dans la composition raciale de ces rôles.

La « couleur ethnique »⁴¹ des rôles principaux

Pour qui s'intéresse à cet aspect, il est possible de classer les films en six catégories :

- (1) des personnages principaux de type blanc uniquement
- (2) des personnages principaux de type « beur » uniquement
- (3) des rôles principaux occupés à la fois par des Blancs et des Beurs.
- (4) des Blacks et des Beurs
- (5) des Blancs et des blacks
- (6) des personnages centraux blacks, blancs et beurs (et éventuellement autres)

⁴¹ La notion d'ethnicité nous apparaît à la fois difficile à cerner et empreinte d'un présupposé racaliste (au mieux) ou raciste (au pire) que nous rejetons fortement en tant que critère de définition ou de classification des individus. Cependant, c'est une notion si couramment utilisée qu'il nous a paru impossible de l'esquiver. C'est pourquoi, afin de nous en détacher, nous utilisons ici les guillemets.

Film	Année	"Couleur ethnique" des personnages centraux					
		Blancs	Beurs	Blancs+beurs	Beurs+Blacks	Blancs+Blacks	Black-blanc - beur (et +)
Interdit aux moins de 13 ans	1982	X					
Laisse béton	1984			X			
La Smala	1984			X			
Réveillon chez Bob	1984	X					
Louise l'insoumise	1985	X					
Le Thé au harem d'Archimède	1985			X			
Billy-ze-kick	1985	X					
Pierre et Djemila	1987			X			
Il y a maldonne	1988	X					
De bruit et de fureur	1988	X					
Toujours seuls	1991	X					
La Thune	1991			X			
Un, deux, trois soleil	1993	X					
Hexagone	1994		X				
Krim	1995		X				
La Haine	1995						X
Raï	1995			X			
État des lieux	1995	X					
Douce France	1995			X			
Souviens-toi de moi	1996		X				
Le plus beau métier du monde	1996	X					
Zone franche	1996						X
Ma 6-T va crack-er	1997						X
Malik le maudit	1997		X				
100% Arabica	1997						X
Ados Amor	1998						X
Petits frères	1999						X
Calino maneige	1999			X			
Voyous voyelles	2000	X					
La Squale	2000				X		
Samia	2001		X				
Yamakasi	2001						X
De l'amour	2001						X
Fais-moi des vacances	2002				X		
Jeunesse dorée	2002	X					
Wesh wesh	2002			X			
Le Défi	2002						X
L'Esquive	2004			X			
Les Amateurs	2004						X
Banlieue 13 - B13	2004	X					
Ze film	2005			X			
Dans tes rêves	2005					X	
Voisins, voisines	2005						X
Total		13	5	11	2	1	11

Tableau 2. « Couleur ethnique » des personnages centraux

De façon surprenante, on constate d'abord qu'avant 1995 et *La Haine*, aucun rôle central n'est occupé par un(e) protagoniste noir(e)⁴² dans un film de banlieue. La réalité multiculturelle popularisée depuis avec l'expression « black-blanc-beur » (et la victoire de l'équipe de France à la Coupe du monde de football en 1998) apparaît cinématographiquement avec ce film. Cela ne veut pas dire que les Noirs étaient complètement invisibles dans les films de banlieue avant 1995 : ils n'y occupaient simplement aucun rôle *principal*.

On remarque ensuite qu'avant 1995, la quasi-totalité des films de banlieue correspondent aux catégories 1 (personnages centraux blancs uniquement) et 3 (Blancs et Beurs). Et à partir de 1995, par contre, c'est la catégorie 6 (Blacks-Blancs-Beurs et +) qui s'affirme. De ce point de vue, cela confirme bien le fait que *La Haine* constitue un film-charnière dans la reconnaissance et la représentation d'une réalité multicolore. Mais surtout, cela corrobore ce que nous avons avancé plus haut : les films ont évolué d'une représentation centrée autour de personnages blancs uniquement ou blancs et beurs, vers une dimension pluriraciale qui fait de la banlieue un espace plus largement « coloré », pluriel et potentiellement « autre ».

L'âge et le sexe des principaux protagonistes

Une prédominance des jeunes adultes

Pour ce qui est des représentations et des processus d'identification potentielle, l'âge et le sexe des principaux protagonistes sont aussi importants. C'est ce qui est répertorié dans les tableaux 3 et 4.

Les personnages centraux d'un même film peuvent appartenir à plusieurs catégories d'âges. Cependant, on constate que la catégorie la plus représentée est celle des jeunes adultes de 18 à 25 ans – présents dans plus de la moitié des films –, tandis les jeunes préadolescents, les moins de 14 ans, sont les moins représentés (présents dans 7 films sur 43, soit 16 %). Les films de banlieue sont donc relativement peu des films sur l'enfance. Ils touchent plutôt les premières années de l'âge adulte.

⁴² Si l'on se penche sur des films périphériques à notre corpus, on peut tout de même signaler *Romuald et Juliette* (Coline Serreau, 1987) comme exception et film pionnier à cet égard.

Film	Année	-14 ans	14-17 ans	18-25 ans	+25 ans
Interdit aux moins de 13 ans	1982				X
Laisse béton	1984	X			
La Smala	1984		X		X
Réveillon chez Bob	1984	X			X
Louise l'insoumise	1985	X			
Le Thé au harem d'Archimède	1985			X	
Billy-ze-kick	1985	X			X
Pierre et Djemila	1987		X		
Il y a malbonne	1988			X	
De bruit et de fureur	1988		X		
Toujours seuls	1991	X		X	X
La Thune	1991			X	
Un, deux, trois soleil	1993		X	X	
Hexagone	1994			X	
Krim	1995				X
La Haine	1995			X	
Raï	1995			X	
État des lieux	1995				X
Douce France	1995			X	
Souviens-toi de moi	1996			X	
Le plus beau métier du monde	1996				X
Zone franche	1996		X	X	X
Ma 6-T va crack-er	1997		X	X	
Malik le maudit	1997			X	
100% Arabica	1997				X
Ados Amor	1998		X		
Petits frères	1999	X			
Calino maneige	1999			X	
Voyous voyelles	2000		X	X	
La Squale	2000		X		
Samia	2001		X	X	X
Yamakasi	2001			X	
De l'amour	2001			X	
Fais-moi des vacances	2002	X			
Jeunesse dorée	2002		X	X	
Wesh wesh	2002			X	X
Le Défi	2002			X	
L'Esquive	2004		X		
Les Amateurs	2004			X	
Banlieue 13 - B13	2004				X
Ze film	2005			X	
Dans tes rêves	2005			X	
Voisins, voisines	2005				X
Total		7	12	24	14

Tableau 3. Tranches d'âge des personnages centraux

Ce tableau fait aussi ressortir des évolutions intéressantes. En effet, alors que la répartition de ces rôles apparaît relativement équilibrée entre les quatre classes d'âges dans les années 1980, l'accent se déplace clairement vers le groupe des 18-25 ans, et dans une moindre mesure vers celui des plus de 25 ans, à partir du début des années 1990. Et la réapparition, au milieu des années 90, de jeunes de 14 à 17 ans dans des rôles principaux ne modifie pas cette tendance générale. Les jeunes de 18 à 25 ans sont globalement les sujets principaux des films de banlieue.

Une large domination masculine ?

La domination masculine de l'espace dans les films de banlieue a déjà été soulignée (Higbee 2001 : 188-192 ; Tarr 2005 : 7 ; 86), mais jamais à travers un tableau synthétique. Sans vouloir nous attarder sur la notion de « regard masculin », telle qu'elle a pu être présentée par Laura Mulvey (1975) ou sans avoir l'ambition de présenter une analyse de ce « regard » dans les films de banlieue, nous avons simplement décompté les films où les rôles masculins sont largement prépondérants, ceux où, au contraire, ce sont les caractères féminins qui dominent, et ceux où les rôles centraux sont relativement partagés (Tableau 4).

Il en ressort que, dans une nette majorité des films, les caractères principaux sont occupés par des hommes. Un quart de films font une part relativement équilibrée aux caractères masculins et féminins, bien que, là encore, on peut dire que les rôles et le « regard » masculins ont souvent tendance à être dominants.

Les films où les caractères principaux et le « regard » sont nettement féminins sont au nombre de 7 (sur 44 films) : *Louise l'insoumise*, *Un, deux, trois soleil*, *Souviens-toi de moi*, *Voyous voyelles*, *La Squale*, *Samia* et *Jeunesse dorée*. La quantité est modeste, mais on peut faire remarquer que tandis que les trois premiers films sont isolés chronologiquement, les quatre derniers sont sortis sur une période courte, entre 2000 et 2002. Combinée à une recrudescence de films où les rôles principaux sont partagés entre les sexes, cela laisse présager une plus grande diversité des regards cinématographiques qui correspond, peut-être, à une tendance plus générale au sein du cinéma. Mais l'on ne peut que rester prudent à cet égard. Le cinéma de banlieue est et

Film	Année	Domination masculine	Domination féminine	Rôles partagés
Interdit aux moins de 13 ans	1982	X		
Laisse béton	1984	X		
La Smala	1984			X
Réveillon chez Bob	1984	X		
Louise l'insoumise	1985		X	
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X		
Billy-ze-kick	1985	X		
Pierre et Djemila	1987			X
Il y a maldonne	1988	X		
De bruit et de fureur	1988	X		
Toujours seuls	1991			X
La Thune	1991			X
Un, deux, trois soleil	1993		X	
Hexagone	1994	X		
Krim	1995	X		
La Haine	1995	X		
Raï	1995	X		
État des lieux	1995	X		
Douce France	1995	X		
Souviens-toi de moi	1996		X	
Le plus beau métier du monde	1996	X		
Zone franche	1996			X
Ma 6-T va crack-er	1997	X		
Malik le maudit	1997	X		
100% Arabica	1997	X		
Ados Amor	1998			X
Petits frères	1999			X
Calino maneige	1999			X
Voyous voyelles	2000		X	
La Squale	2000		X	
Samia	2001		X	
Yamakasi	2001	X		
De l'amour	2001			X
Fais-moi des vacances	2002	X		
Jeunesse dorée	2002		X	
Wesh wesh	2002	X		
Le Défi	2002			X
L'Esquive	2004			X
Les Amateurs	2004	X		
Banlieue 13 - B13	2004	X		
Ze film	2005	X		
Dans tes rêves	2005	X		
Voisins, voisines	2005			X
Total		25	7	11

Tableau 4. Domination des rôles principaux selon le sexe

reste fortement dominé par une vision et des caractères surtout masculins⁴³, même si un rééquilibrage semble s'amorcer.

Des délinquants et des exclus ?

En 1994, José Baldizzone (1994 : 12) avançait que la majorité des personnages centraux dans le cinéma de banlieue sont des exclus et des marginaux, des rejetés du système. En reprenant par le détail tous les films de notre corpus, nous pouvons même ajouter qu'il s'agit aussi le plus souvent de délinquants (et parfois même de criminels) et d'antihéros en quête d'un avenir (Tableau 5 ci-dessous). Cependant, cette affirmation mérite d'être nuancée et affinée.

D'une part, des films comme *La Thune*, *Hexagone*, *État des lieux*, *Douce France*, *Souviens-toi de moi*, *Zone Franche*, *100% Arabica* ou *Ados Amor* nous donnent, dès le début et le milieu des années 90, une image plus diverse des personnages principaux : il n'y a plus le cliché automatique, mais une variété de caractères. Les personnages principaux ne sont plus toujours des délinquants ou des victimes en voie de marginalisation. Ainsi, dans *La Thune*, Kamel (Sami Bouajila) cherche à échapper à la cité en créant sa propre entreprise. De même, dans *Hexagone*, Slimane (Jalil Naciri), Staf (Hakim Sahraoui) et Ali (Karim Chakir) cherchent à s'en sortir par les études ou en trouvant du travail, et sont loin de la délinquance de Samy (Farid Abdedou) ou du dealer du quartier, Karim (Driss El Haddaoui). Malik Chibane poursuit sa remise en cause des clichés dans *Douce France*, en nous montrant des jeunes hommes et femmes qui ont un travail et des ambitions respectables, à l'instar des jeunes Français de leur âge. Dans *Zone Franche*, à côté de personnages délinquants, on trouve des jeunes de la cité qui rejettent cette image délinquante attachée à leur quartier par l'inspecteur de police qui les harcèle.

⁴³ Un film comme *La Squale*, qui présente pour la première fois un gang de filles, ne change rien à cette vision d'ensemble.

Film	Année	Personnages principaux délinquants	« Couleur » des délinquants
Interdit aux moins de 13 ans	1982	X	Blanc et beur
Laisse béton	1984	X	Blanc et beur
La Smala	1984	X	Blanc et beur
Réveillon chez Bob	1984		
Louise l'insoumise	1985		
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	Blanc et beur
Billy-ze-kick	1985		
Pierre et Djemila	1987		
Il y a malbonne	1988	X	Blanc
De bruit et de fureur	1988	X	Blanc
Toujours seuls	1991	X	Blanc et beur
La Thune	1991		Beur
Un, deux, trois soleil	1993	X	Black-blanc-beur
Hexagone	1994	X	Beur
Krim	1995	X	Beur
La Haine	1995	X	Black-blanc-beur
Raï	1995	X	Black-blanc-beur
État des lieux	1995		
Douce France	1995		
Souviens-toi de moi	1996		
Le Plus beau métier du monde	1996		Black-blanc-beur
Zone franche	1996	X	Black-blanc-beur
Ma 6-T va crack-er	1997	X	Black-blanc-beur
Malik le maudit	1997	X	Blanc-beur
100% Arabica	1997		
Ados Amor	1998		
Petits frères	1999	X	Black-blanc-beur
Calino maneige	1999	X	Blanc
Voyous voyelles	2000	X	Blanc
La Squale	2000	X	Black-blanc-beur
Samia	2001		
Yamakasi	2001		
De l'amour	2001		
Fais-moi des vacances	2002		Beur
Jeunesse dorée	2002		
Wesh wesh	2002	X	Black-blanc-beur
Le Défi	2002		
L'Esquive	2004		
Les Amateurs	2004		
Banlieue 13 - B13	2004		Black-blanc-beur
Ze film	2005		
Dans tes rêves	2005		Blanc-black
Voisins, voisines	2005		
Total		20	

Tableau 5. Des personnages principaux délinquants ou en marge

De même, certains chercheurs ont mis en avant le fait que les personnages maghrébins ou d'origine maghrébine étaient présentés – lorsqu'ils n'étaient pas tout simplement absents des films – presque exclusivement sous les stéréotypes de victimes ou de délinquants dans les années 70 et 80 (Higbee 2001 : 64-71, Tarr 2005 : 9-10, Prolongeau 1989). Ainsi, comme le souligne Abdelkrim Bahloul (*Grand Maghreb* 1989 : 58) :

Le Maghrébin était absent des films ou alors montré d'une façon caricaturale parce que la communauté maghrébine n'avait pas les moyens de tenir son image. Nous, en tant que cinéastes issus de cette communauté, nous n'avons pas envie de nous enfermer dans les problèmes d'immigration. Notre imaginaire est beaucoup plus large que ça. C'est parce que nous constatons l'insuffisance ou la déformation des images de notre communauté à l'extérieur du paysage cinématographique que nous nous sentons poussés à parler et à en reparler encore.

Par la suite, cette représentation est remise en cause à partir des années 90 (Higbee 2001 : 138), notamment avec *La Thune*, puis les films de Malik Chibane (*Hexagone* et *Douce France*). Et depuis le début de la dernière décennie, on peut dire que c'est un cliché qui n'a plus vraiment cours dans les films de banlieue. Mais surtout, le tableau 5 permet de remarquer que les rôles de délinquants ne sont généralement pas tenus d'office et exclusivement par des beurs dans les films de banlieue sur l'ensemble de la période. Quand il est délinquant, le jeune d'origine maghrébine n'est pas seul, il est accompagné d'autres Français blancs ou noirs. À tel point qu'il faut bien se rendre à l'évidence : la délinquance est présentée comme un phénomène social et très rarement comme un problème lié particulièrement à une origine ethnique supposée des parents ou à une couleur de peau. Cela va dans le sens de ce que souligne Eric Savarese (2001 : 182) selon qui, à partir des années 80, la représentation des jeunes maghrébins s'homogénéise ; ils sont saisis en fonction de leurs conditions de vie et leur situation sociale, et non plus de leur caractère racial.

Finalement, le tableau ci-dessus fait ressortir que l'affirmation de Baldizzone est surtout valable avant 1995. À partir des années 1990, il faut la nuancer car une pluralité de caractères se manifeste. Un bon nombre de films s'éloignent de ce poncif de la réputation de jeunes « desperados » et de délinquants, potentiels ou avérés, qui colle à la peau des jeunes de banlieue. Ils leur donnent une image de jeunes ordinaires – comme dans *L'Esquive*, dans *Samia* ou dans *Jeunesse dorée* – ou de jeunes travailleurs, peut-être touchés par la précarité et effectuant des petits boulots, mais qui ne sont pas des délinquants (*État des lieux, De l'amour, Les Amateurs*) ou des marginaux rejetés du « système ». Certains films mettent même en valeur une image très positive de ces

jeunes. Ce sont des sportifs de haut niveau transformés en Robins des bois modernes, comme dans *Yamakasi*⁴⁴, ou en justiciers « (auto-)nettoyeurs » de la banlieue et d'une sphère politique véreuse (*Banlieue 13*), quand ce ne sont pas de jeunes artistes, de hip-hop comme dans *Le Défi*⁴⁵, *Dans tes rêves*, *Voisins, voisines*, ou qui veulent réaliser un film (*Ze film*). Face à l'image du personnage principal délinquant ou exclu qui ne maîtrise ni son environnement ni son avenir, une image plus ordinaire se profile depuis le début des années 1990, avant de s'affirmer plus nettement depuis les années 2000. Elle est même parfois ponctuée de figures franchement héroïques, plus largement maîtresses de leur destin, qui établissent des modèles positifs en contraste avec l'image du jeune banlieusard poissard des années 1980 : c'est le cas des voltigeurs-équilibristes redresseurs de torts de *Yamakasi* ou de *B13*, des artistes hip-hop de *Dans tes rêves*, du *Défi* ou de *Voisins, voisines*, des apprentis-cinéastes de *Ze film*, ou encore des jeunes adultes de *De l'amour*. La banlieue apparaît ainsi comme le foyer de ressources créatrices et positives. Mais on peut se demander si cette image plus chatoyante se retrouve également dans les aspirations des personnages – le traditionnel désir de partir de la cité – et l'issue que leur donnent les films.

2. Aspirations personnelles des personnages principaux et résultats

Les aspirations des personnages

En 2004, Olivier Millot affirmait que « la grande affaire de la périphérie et de ses banlieusards est de rejoindre le centre et/ou d'en sortir. » (Millot 2003 : 29), et que « quitter la banlieue devient la grande affaire de ses habitants » (Millot 2003 : 31). Si ce fait est bien reconnu par les sociologues (Le Goaziou et Rojzman 2006 : 19 ; Maurin 2004 : 18), cette assertion n'est pas complètement confirmée au cinéma par l'ensemble des films de banlieue. Comme on peut le voir dans le tableau 6 ci-contre, partir est bien

⁴⁴ Le titre du film affiche d'ailleurs un sous-titre révélateur de cette ambition (*Yamakasi - Les Chevaliers des temps modernes*) et rattaché à un ensemble de valeurs et de représentations collectives positives.

⁴⁵ Dans *Le Défi*, la scène de la première rencontre entre Helena (Blanca Li) et la bande de Monzon (Marco Prince) joue sur ce cliché qui associe jeunes de banlieue et délinquance pour mieux s'en moquer et le contredire : Hélène est seule près de sa voiture sur un terrain vague, la bande de Monzon s'approche sur un fond de musique inquiétante. Tandis que l'on nous montre une Helena angoissée et qui s'attend au pire, les jeunes se révèlent inoffensifs et aimables, complètement à l'inverse des clichés en cours.

une aspiration manifeste, mais elle n'est clairement affirmée que dans un peu moins de la moitié des films (19 sur 43). Et elle est plutôt prépondérante jusqu'au milieu des années 1990 pour décroître ensuite. De plus, dans certains films récents où l'envie de partir se manifeste, il ne s'agit que d'un désir d'ailleurs temporaire et non d'un rêve de départ définitif de la cité : les deux jeunes héros de *Fais-moi des vacances* veulent juste partir en vacances, si possible à la mer, tandis que les deux jeunes filles de *Jeunesse dorée* souhaitent changer d'air par goût de l'aventure et de la découverte, ou pour échapper à un climat familial pesant.

Partir n'est pas non plus la motivation majeure : la quête de l'amour est un thème plus présent, ce qui est somme toute bien naturel, compte tenu de l'âge des personnages principaux. On trouve également des aspirations à mener une vie normale, à percer professionnellement (« réussir »), ou à décrocher « le gros lot » par chance ou par le biais de la délinquance.

Cependant, on pourrait se dire que si partir de la cité n'est pas une aspiration exprimée clairement dans chaque film, c'est parce qu'elle est intériorisée et tellement évidente pour le public qu'elle n'a pas besoin d'être constamment répétée. Mais sur ce plan, on remarque justement ces dernières années, dans certains films, le désir exprès de rester vivre en banlieue, la cité s'affirmant comme le lieu des racines et d'une certaine sociabilité. C'est le cas dans *Voisins, voisines*, où le dialogue entre Moussa (Insa Sané) et son agent, dès la première scène, est sans équivoque :

« Qu'est-ce que tu fous ici, au pays des RMIstes, là ? J'comprends pas pourquoi t'as pas déménagé...
- Déménager ? Mais j'vais pas écrire des textes sur les...sur les gens du XVIe non plus ! »

C'est aussi le cas dans *Banlieue 13 – B13* : Leïto (David Belle) refuse catégoriquement l'offre de Damien (Cyril Raffaelli), à la fin de l'aventure :

« Bon, t'es sûr ? Tu veux pas rester d'ce côté-là ? Avec la prime qu'ils vont t'filer, t'as d'quoi t'payer un bel appart'...
- J'ai déjà un appart'. Et puis, c'est là, ma ville. J'y suis né. Maintenant, j'aimerais juste pouvoir y vivre tranquillement. »

Film	Année	Aspirations des personnages principaux					
		Partir	L'amour	« Réussir »	Décrocher « le gros lot »	Rester	Autres
Interdit aux moins de 13 ans	1982	X	X				
Laisse béton	1984	X		X			
La Smala	1984	X	X		X		
Réveillon chez Bob	1984		X				X
Louise l'insoumise	1985	X					
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X		X		
Billy-ze-kick	1985			X			
Pierre et Djemila	1987	X	X				
Il y a maldonne	1988	X	X				
De bruit et de fureur	1988	X					
Toujours seuls	1991	X	X				
La Thune	1991		X	X			
Un, deux, trois soleil	1993		X				
Hexagone	1994	X	X	X			
Krim	1995	X					X
La Haine	1995	X					
Raï	1995	X					
État des lieux	1995						X
Douce France	1995		X	X			
Souviens-toi de moi	1996		X				
Le plus beau métier du monde	1996		X			X	
Zone franche	1996		X			X	
Ma 6-T va crack-er	1997						
Malik le maudit	1997	X	X				
100% Arabica	1997		X	X			
Ados Amor	1998		X	X			
Petits frères	1999		X				X
Calino maneige	1999		X				
Voyous voyelles	2000		X				X
La Squale	2000		X		X		X
Samia	2001	X	X				
Yamakasi	2001						X
De l'amour	2001	X	X				
Fais-moi des vacances	2002	X					X
Jeunesse dorée	2002	X	X				
Wesh wesh	2002				X	X	X
Le Défi	2002			X			
L'Esquive	2004	X	X				
Les Amateurs	2004		X				
Banlieue 13 - B13	2004				X	X	X
Ze film	2005		X	X			
Dans tes rêves	2005			X			
Voisins, voisines	2005		X	X		X	X
Total		19	28	11	5	5	11

Tableau 6 : Aspirations des principaux personnages

On peut aussi citer *Jeunesse dorée* et le dialogue des deux voyageuses (Alexandre Jeudon et Alexandra Laflandre) avec deux jeunes filles qui expriment leur attachement à leur cité alors qu'elle vient d'être détruite sous leurs yeux. On mentionnera également *Wesh Wesh* et le personnage de Kamel Karichi (Rabah Ameer-Zaimeche) qui revient de deux ans d'expulsion au bled et dont le souhait premier est de travailler et de rester en France. Enfin, on notera que l'aspiration à rester en banlieue est exprimée dès le milieu des années 90. Dans *Le Plus beau métier du monde*, même si le spectateur est en droit d'être incrédule devant ce « happy-ending », Monier choisit sciemment de rester dans son collège de banlieue, par attrait professionnel et goût du défi pédagogique – les collèges de la ville-centre ont beau être mieux lotis, on s'y ennue. Dans *Zone franche*, la famille Coulibaly vient d'emménager dans la cité et aspire à y vivre une vie normale. Enfin, on peut noter que dans *Petits frères*, la banlieue constitue même un refuge pour Talia (Stéphanie Touly) qui fuit un climat familial qui l'opresse.

On remarquera aussi que dans l'écrasante majorité des cas, ce n'est pas le centre ou la ville-centre qui attirent les candidats au départ. Ce sont des destinations lointaines qui sont évoquées – le Canada (*Malik le maudit*), les cocotiers (*La Smala*), le Liban (*Interdit aux moins de 13 ans*), la Lune (*Toujours seuls*), les Etats-Unis (*La Squale*, *Le Défi*, *Hexagone*), le bout du monde (*De l'amour, L'Esquive*) – quand il ne s'agit pas de desserrer l'étau de l'emprise familiale (*Samia*, *Louise l'insoumise*) ou simplement de partir en vacances (*Fais-moi des vacances*).

De même, Tsikounas et Lepajolec (2002 : 8-9) veulent voir chez les jeunes héros de l'enfance irrégulière une aspiration à s'élever, à atteindre (en vain) un inaccessible ou un point d'équilibre et une incapacité à se situer dans le monde social, les jeunes hésitant entre marginalisation et tentatives d'insertion. Notre première remarque à ce propos est que « trouver sa place » dans le monde est une préoccupation généralement naturelle et propre à tous les jeunes, quels que soient leur profil (délinquant ou non) et leur condition sociale. De fait, dans l'ensemble des films de banlieue, il nous semble que peu de jeunes *hésitent* vraiment entre insertion et marginalisation. La plupart du temps, ils optent clairement pour la marginalisation et la délinquance ou la criminalité pour « réussir », s'inspirant au passage du modèle du caïd ou du gangster nord-américain⁴⁶,

⁴⁶ A titre d'exemples, on peut citer les références au personnage de Scarface, dans *Hexagone*, dans *La Haine* et même dans *B13 - Banlieue 13*, ou aux gangsters en général, à travers des références répétées aux films de Martin Scorsese – *Mean Streets* et *Taxi Driver* dans *La Haine* (Vincendeau 2000 : 320-323), *Goodfellas* (1990, *Les Affranchis*) dans *Rai* et *Wesh wesh*.

ou bien ils cherchent réellement à s'intégrer socialement, même si cela n'est pas sans problèmes.

Résultats et dénouements

En ce qui concerne les aspirations des personnages, il est intéressant d'examiner aussi la tournure que leur donnent les films.

On s'aperçoit que plus de la moitié des dénouements sont positifs (tableau 7). Tout finit par s'arranger, tout se termine bien ou respecte la morale – les personnages principaux voient leurs vœux se réaliser ou ressortent grandis de l'histoire qui nous a été racontée, les coupables sont punis, par la prison ou par la mort. On est donc loin de ne trouver que des fins négatives et pessimistes dans les films de banlieue. Peut-être faut-il voir dans cet a priori une distorsion opérée sur les mentalités par le succès de certains films comme *La Haine* ou *Le Thé au harem d'Archimède*⁴⁷ ?

Dans quelques cas, la fin est plutôt neutre et ne statue pas sur les aspirations des personnages (ainsi, Talia part en foyer dans *Petits frères*, sans que l'on sache si son avenir sera meilleur ; chacun a refait sa vie dans *Calino Maneige* ; la vie continue pour Krimo dans *L'Esquive*).

Dans un peu moins d'un tiers des films seulement, la fin est franchement négative : c'est généralement la mort ou la prison qui attendent les protagonistes. Fait intéressant, à une exception près (*Wesh Wesh*), ces fins pessimistes sont cantonnées aux années 1981-1997, *Ma 6-T va crack-er* constituant le dernier avertissement apocalyptique de l'explosion d'émeutes générales dans toutes les banlieues de France.

Il ne s'agit pas, bien évidemment, de juger le bien-fondé de telles fins, mais de faire remarquer qu'il n'y a pratiquement plus de dénouements négatifs depuis 1998. Sans en conclure hâtivement à une image métamorphosée et angélique de la banlieue, on peut affirmer que cela correspond à une vision plus optimiste de la vie et du monde de la banlieue ces dix dernières années.

⁴⁷ *La Haine* a totalisé 2 042 070 spectateurs au moment de sa sortie dans les salles, tandis que *Le Thé* en a compté 516 487 (source CBO Box-office). Cependant, il y a bien d'autres films dont la fin est plus positive et qui affichent aussi des chiffres imposants, tels que *Yamakasi*, avec plus de 2,4 M, et *Le Plus beau métier du monde*, avec plus de 2,2 M d'entrées.

Film	Année	Optimiste	Neutre	Pessimiste
Interdit aux moins de 13 ans	1982			X
Laisse béton	1984	X		
La Smala	1984	X		
Réveillon chez Bob	1984	X		
Louise l'insoumise	1985	X		
Le Thé au harem d'Archimède	1985			X
Billy-ze-kick	1985	X		
Pierre et Djemila	1987			X
Il y a maldonne	1988			X
De bruit et de fureur	1988			X
Toujours seuls	1991		X	
La Thune	1991	X		
Un, deux, trois soleil	1993		X	
Hexagone	1994	X		
Krim	1995	X		
La Haine	1995			X
Raï	1995			X
État des lieux	1995		X	
Douce France	1995	X		
Souviens-toi de moi	1996	X		
Le plus beau métier du monde	1996	X		
Zone franche	1996			X
Ma 6-T va crack-er	1997			X
Malik le maudit	1997		X	
100% Arabica	1997	X		
Ados Amor	1998		X	
Petits frères	1999		X	
Calino maneige	1999		X	
Voyous voyelles	2000	X		
La Squale	2000	X		
Samia	2001	X		
Yamakasi	2001	X		
De l'amour	2001	X		
Fais-moi des vacances	2002	X		
Jeunesse dorée	2002	X		
Wesh wesh	2002			X
Le Défi	2002	X		
L'Esquive	2004		X	
Les Amateurs	2004	X		
Banlieue 13 - B13	2004	X		
Ze film	2005	X		
Dans tes rêves	2005	X		
Voisins, voisines	2005	X		
Total		25	8	10

Tableau 7 : Nature du dénouement des films de banlieue

B. La famille

Les relations familiales occupent une place centrale dans plus de la moitié des films de banlieue. Elles touchent quasiment tous les films de banlieue jusqu'au milieu des années 1995. Et à partir de 1995-1996, ce thème tend à s'effacer, bien que subsistent des films où elles restent très marquantes (*Petits frères, Voyous voyelles, Samia, Fais-moi des vacances, Wesh wesh*), comme si les situations familiales ne constituaient plus une préoccupation ou un facteur majeur d'explication et de description du milieu banlieusard. C'est ce que nous mettons en évidence dans le tableau 8 ci-contre, ainsi que certains traits relatifs aux configurations familiales représentées dans les films.

1. Les configurations familiales

Des familles de milieux populaires d'origines françaises et immigrées

Généralement, les familles décrites dans les films de banlieue sont, sans que cela constitue une surprise, des familles de milieux populaires d'origines françaises ou immigrées.

Cependant, contrairement à ce que pouvaient laisser penser les premiers films des années 80, comme *Laisse béton, Louise l'insoumise, Le Thé au harem d'Archimède, ou Pierre et Djemila*, les films ne mettent pas, globalement, en parallèle à la fois des familles françaises et des familles d'origine immigrée. Ce type de comparaison, de mise en miroir, plus ou moins explicite, ne concerne ainsi qu'un peu plus d'un quart des films du corpus (12 sur 43) seulement sur l'ensemble de la période.

Par contre, les familles immigrées sont généralement des familles nombreuses (avec 3 enfants ou plus), tandis que les familles françaises sont réduites à un ou deux enfants, selon le modèle classique de la famille perpétué dans la société⁴⁸. Les films ne

⁴⁸ La famille-modèle classique est composée de deux parents et deux enfants, comme le reflètent un bon nombre de schémas véhiculés par les médias (publicité, films) ou par exemple les forfaits-famille des agences de voyage, bien que le nombre d'enfants dont rêvent les mères oscille entre 3 et 4 selon une enquête TNS-Sofres de 2005 (http://www.tns-sofres.com/etudes/consumer/070605_nbenfants_n.htm). En revanche, près de 80% des familles avec des enfants de 0 à 24 ans en 1999 comptaient un ou deux enfants, selon l'Institut National des Études Démographiques (INED). (http://www.ined.fr/fr/pop_chiffres/france/couples_menages_familles/familles_nombre_enfants/)

Film	Année	La famille, un élément central	Mise en parallèle famille française/immigrée	Nombre d'enfants par famille	
				"immigrée"	"française"
Interdit aux moins de 13 ans	1982			2	0
Laisse béton	1984	X	X	4	1
La Smala	1984	X			5
Réveillon chez Bob	1984	X			1
Louise l'insoumise	1985	X	X	3	
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X	3	2 / 1
Billy-ze-kick	1985				1
Pierre et Djemila	1987	X	X	5	1
Il y a maldonne	1988	X			2 / 1
De bruit et de fureur	1988	X			1 / 3
Toujours seuls	1991	X			5
La Thune	1991	X	X	4	5
Un, deux, trois soleil	1993	X		++++	++++
Hexagone	1994	X		3 / 3	
Krim	1995	X		1	
La Haine	1995			2 / 3	2
Raï	1995	X	X	3 / 3	2
État des lieux	1995				3
Douce France	1995	X	X	3 / 3	1
Souviens-toi de moi	1996	X		4	
Le plus beau métier du monde	1996			4	2
Zone franche	1996	X	X	4 / 4	1
Ma 6-T va crack-er	1997			?	?
Malik le maudit	1997			1	
100% Arabica	1997			2	1
Ados Amor	1998		X	1 / 1 / ?	1 / ?
Petits frères	1999	X	X	5	2
Calino maneige	1999		X	1	1
Voyous voyelles	2000	X			2
La Squale	2000	X		3 / 3 / 1	
Samia	2001	X		8	
Yamakasi	2001			2	
De l'amour	2001			1 ?	1
Fais-moi des vacances	2002	X	X	3	3
Jeunesse dorée	2002				3 / 1
Wesh wesh	2002	X		5	
Le Défi	2002	X		2	1
L'Esquive	2004			1	1
Les Amateurs	2004			2	1
Banlieue 13 - B13	2004				2
Ze film	2005	X	X		1
Dans tes rêves	2005			2	
Voisins, voisines	2005				
Total		25	13		

Tableau 8 : Éléments de configurations familiales dans les films (1^{ère} partie)

divergent donc pas des données statistiques de l'Insee qui confirment bien la taille supérieure des familles immigrées par rapport aux familles françaises (Tavan et al. 2005 : 58-66). Cependant, on remarque aussi une tendance à une homogénéisation dans ce domaine à travers les films les plus récents. Cette tendance est limitée à trop peu de films et mériterait d'être confirmée ultérieurement pour être vraiment soulignée. Cependant, elle serait intéressante, dans la mesure où elle indiquerait la volonté des films de banlieue de gommer cette différence traditionnelle dans les représentations des familles immigrées et françaises.

Enfin, comme on l'a vu pour les personnages principaux, la représentation s'est progressivement diversifiée pour inclure également des familles noires, à côté des familles blanches et d'origines maghrébines, dans le sillage de la reconnaissance accrue de la réalité d'une France multicolore.

Des familles anomiques...

Fait significatif, dans plus de la moitié des films et sur l'ensemble de la période, on nous montre ostensiblement des familles anomiques : des familles déséquilibrées, disloquées, et éventuellement recomposées. On retrouve ici un des traits décrits par Myriam Tsikounas et Sébastien Lepajolec (2002 : 6) à propos de l'enfance irrégulière au cinéma de 1957 à 1997. Dans l'écrasante majorité des films, ceci est marqué par l'absence de la figure du père. Les cas où la mère est absente sont rares (*Ze film, Banlieue 13, De Bruit et de fureur*). L'absence paternelle peut parfois être virtuelle – comme dans *Le Thé au harem d'Archimède* ou *Un, deux, trois soleil*, où les pères sont là physiquement mais réduits à l'état de légume ou d'alcoolique au dernier degré – ou due à un divorce ou à un séjour en prison – comme dans *Laisse béton, Réveillon chez Bob, Le Plus beau métier du monde, Krim* ou *L'Esquive*. Le plus généralement, sans que l'on en connaisse forcément la cause, l'absence du père est bien réelle. La déficience parentale constitue même parfois un élément sursignifiant troublant. Dans *Le Thé au harem*, c'est à la fois Pat, Madjid et le petit Stéphane (Nicolas Wostrikoff) qui sont sans père. Le jeune Bruno, dans *De Bruit et de fureur*, est pratiquement laissé à lui-même (il semble ne pas avoir de père, et sa mère n'est jamais là). On constate aussi dans *La Haine* que deux des trois protagonistes sont touchés par ce phénomène : il semble qu'Hubert (Hubert Koundé) n'a plus de père,

Film	Année	Famille anémique ou défaillante	Absence du père	Absence de la mère
Interdit aux moins de 13 ans	1982			
Laisse béton	1984	X	X	
La Smala	1984	X		X
Réveillon chez Bob	1984	X		
Louise l'insoumise	1985			
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X	
Billy-ze-kick	1985			
Pierre et Djemila	1987			
Il y a maldonne	1988			
De bruit et de fureur	1988	X	X	X
Toujours seuls	1991			
La Thune	1991			
Un, deux, trois soleil	1993	X	X	
Hexagone	1994	X	X	
Krim	1995	X	X	
La Haine	1995	X	X	
Raï	1995	X	X	
État des lieux	1995			
Douce France	1995			
Souviens-toi de moi	1996			
Le plus beau métier du monde	1996	X	X	
Zone franche	1996	X	X	
Ma 6-T va crack-er	1997			
Malik le maudit	1997			
100% Arabica	1997			
Ados Amor	1998	X	X	
Petits frères	1999	X	X	
Calino maneige	1999	X	X	
Voyous voyelles	2000	X	X	
La Squale	2000	X	X	
Samia	2001			
Yamakasi	2001			
De l'amour	2001			
Fais-moi des vacances	2002			
Jeunesse dorée	2002	X	X	
Wesh wesh	2002			
Le Défi	2002	X	X	
L'Esquive	2004	X	X	
Les Amateurs	2004		X	
Banlieue 13 - B13	2004	X	X	X
Ze film	2005	X		X
Dans tes rêves	2005	X	X	
Voisins, voisines	2005			
Total		23	21	4

Tableau 9 : Éléments de configurations familiales dans les films (2^{ème} partie)

tandis que Vinz (Vincent Cassel) est orphelin et élevé par sa grand-mère. Leïto et sa sœur Lola (Dany Verissimo) sont aussi orphelins dans *Banlieue 13*. Enfin, les trois protagonistes principaux de *La Squale* (Désirée, Toussaint et Yasmine) sont sans père au foyer. La famille monoparentale dont le père est absent fonctionne donc bien souvent comme un élément récurrent et prépondérant dans la représentation de la banlieue au quotidien.

... qui expliquent bien des problèmes...

De même, il semble patent que monoparentalité, absence paternelle ou problèmes au sein de la famille sont considérés comme un facteur explicatif, explicite ou implicite, du comportement anormal ou délinquant des jeunes personnages jusqu'à la fin des années 1990. Dans quasiment tous les films où c'est le cas, on remarque un cas de délinquance, même s'il n'y a pas pour autant un manichéisme automatique. Ainsi, les jeunes sans père ou dans des familles anormales ne sont pas obligatoirement condamnés à la délinquance, mais les risques sont là. La position des deux frères dans *Hexagone* et *Raiï* illustre notamment cela : si les frères aînés (Samy et Nordine) tombent dans l'enfer de la drogue, ce n'est pas le cas des cadets (Slim et Djamel). *De Bruit et de fureur* offre aussi un exemple significatif sur ce plan. À la huitième scène du film (17'), Bruno (Vincent Gasperitsch) lit une rédaction sur sa situation personnelle, dont les premières phrases sont les suivantes :

« J'ai passé ma belle jeunesse à la CAF ; ça veut dire Caisse d'allocations familiales. C'est pour les enfants qui ont des problèmes de famille, comme moi. La réputation de la CAF est une réputation de voyous, de voleurs et de bandits. Mais moi, je crois que c'est seulement des garçons malheureux à cause de leurs parents, comme moi. »

La délinquance du camarade de Bruno, Jean-Roger (François Négret), va aussi dans le même sens. Bien que sa famille soit au complet et que son père (Bruno Cremer) exerce une autorité parentale sévère et bien réelle, sa délinquance s'explique surtout par sa configuration familiale : un père criminel et psychotique dont Jean-Roger recherche l'amour et la reconnaissance, tandis que le père préfère son fils aîné (Thierry Helaine) et néglige le cadet. Mais Brisseau n'exprime pas non plus un déterminisme social implacable : le jeune Bruno lui-même cumule les problèmes familiaux mais n'est pas un

délinquant pour autant⁴⁹. Le cas du jeune Arco (Arco Descat C.), lui, dans *Ma 6-T va crack-er*, illustre bien le malaise qui touche certains jeunes, son origine familiale, et ses conséquences – un comportement violent et délinquant. Arco confie lui-même son malaise à son copain Malik (Malik Zeggou), de façon assez lucide et touchante, ce qui, sans l’excuser, permet tout au moins de le comprendre (scène 22, env. 50') :

- Arco : En vérité, j’rigole, j’casse tout... T’sais, l’délire il est bien ; on est tous là, entre potes. Mais tu sais, j’suis trop dégouté, hein...
- Malik : – Vas-y, raconte, pourquoi ? Qu’est-ce qu’il y a ?
- T’sais, j’reentre chez moi, il est cinq heures. J’prends l’cartable, j’le jette dans le coin de ma chambre. Front kick balayette. J’sors dehors, j’nique tout. J’reentre à huit heures, j’mange. Mes parents, ils m’posent des questions : j’leur réponds pas. Moi j’leur pose des questions : ils m’répondent pas, ils m’ignorent. T’sais, c’est même pas la peine...
- Et alors ? Regarde : avant, ton père il t’mettait des droites dans ta gueule, il t’riquait ta race : t’étais pas content. Maintenant, il t’laisse tranquille : t’es pas content. Faut savoir c’que tu veux, non ?
- Ouais, dans un sens t’as raison. Dans un autre sens, c’est pas bien. Parce que avec mon père, c’est mon père quand même, t’as qu’un père. Tu vois c’que j’veux dire ?
- Ben ouais.
- J’m... Tu sais, on n’avance pas, on s’évite, tu vois. Et c’est pas en s’évitant qu’on va résoudre quoi qu’ce soit.
- Mais laisse le temps. Regarde : si ça s’trouve dans un an, tout ira bien. Si ça s’trouve la semaine prochaine, tout ira bien. Laisse le temps, ça va résoudre beaucoup d’problèmes.
- L’temps, il résout rien du tout. Moi, j’suis trop fier, et lui il est trop fier. Jamais... il y a pas un qui va pardonner l’autre, tu vois ? Ça fait que les problèmes ils sont toujours là.
- Vas-y, y a rien, change de conversation, là : les meufs, le biz', qu’est-ce qu’il y a ? Vas-y, raconte, là, ça prend la tête, ça !

On retrouve des problèmes de communication classiques entre parents et enfants, liés à des problèmes de violence domestique, de conflit de génération et de tempérament ou de masculinité. Dans cet exemple, il est aussi frappant de constater que le copain ne conseille pas à Arco de faire le premier pas pour se réconcilier avec son père. Il l’invite plutôt à une attitude escapistes (« laisser faire le temps »), puis à changer de sujet de conversation, ce qui laisse penser qu’il connaît le même type de problème, sans savoir y faire face.

... mais seulement jusqu’à la fin des années 90

Par contre, à partir du début des années 2000, la situation familiale n’est plus à l’origine, ou la cause, de tels comportements. Les jeunes sans père, ou avec des problèmes

⁴⁹ L’attitude de Jean-Roger laisse plutôt penser à une incapacité à éprouver de l’empathie, à la différence de Bruno.

familiaux, ne deviennent plus forcément des délinquants – cela vaut pour *Jeunesse dorée*, *Le Défi*, *Les Amateurs*, *L'Esquive*, *Banlieue 13*, *Dans tes rêves*. Et inversement, *La Squale*, *De l'amour* et *Wesh Wesh* montrent bien que l'on peut devenir délinquant (ou criminel) alors que l'on bénéficie d'un climat familial aimant et chaleureux⁵⁰. Autrement dit, alors que les personnages sans père ou vivant des situations familiales difficiles semblaient presque automatiquement « mal tourner » jusqu'au début des années 2000, cette logique est remise en cause ces dernières années. Les conséquences de la figure ectoplasmique⁵¹ du père semblent moins fatidiques et funestes qu'auparavant. Cela va aussi de pair avec le fait que les jeunes de banlieue ne sont plus autant présentés comme des délinquants.

2. La famille, refuge ou siège de conflits ?

Quand l'image de la famille est clairement dépeinte, est-ce sous un jour positif ou négatif ? Est-ce un lieu où l'on se sent bien, un refuge et un lieu de solidarité ? Ou au contraire, est-ce un lieu de conflits de générations et de tensions, où l'on se sent mal et dont on veut partir ? Ou bien trouve-t-on une image plus nuancée, qui mélange ces deux aspects ?

Globalement, l'image de la famille est assez partagée. C'est un lieu de refuge et de solidarité dans plus d'un tiers des films, près d'un cinquième des films en donne une image plus nuancée, mélangeant à la fois des aspects négatifs (petits conflits, tensions) et positifs, tandis que dans un peu moins d'un tiers des cas, la famille est clairement présentée comme un lieu de malaise ou carrément d'oppression.

Il est aussi intéressant d'observer que c'est le plus souvent dans les familles maghrébines que les conflits et les tensions se manifestent. Cela alimente l'idée que les familles d'origines nord-africaines connaîtraient plus de problèmes que les autres, notamment des conflits de générations d'ordre culturel et liés aux mentalités. On retrouve ici les constatations avancées par Begag et Chaouite (1990) et Higbee (2001 : 121). De ce point de vue, le cinéma se ferait l'écho des conceptions en cours au sein d'une large partie de la société française.

⁵⁰ C'est le cas de Toussaint dans *La Squale*, contrairement à Yasmine et Désirée, pourtant exposées, elles aussi, à des situations familiales tendues. Mais il est vrai que ce sont des filles.

⁵¹ Pour reprendre l'expression de Tsikounas et Lepajolec (2002 : 6)

Film	Année	Image générale de la famille			
		Positive	Négative	Les deux	Indéfinie
Interdit aux moins de 13 ans	1982		X		
Laisse béton	1984			X	
La Smala	1984	X			
Réveillon chez Bob	1984	X			
Louise l'insoumise	1985		X		
Le Thé au harem d'Archimède	1985			X	
Billy-ze-kick	1985				X
Pierre et Djemila	1987		X		
Il y a maldonne	1988			X	
De bruit et de fureur	1988		X		
Toujours seuls	1991	X			
La Thune	1991		X		
Un, deux, trois soleil	1993			X	
Hexagone	1994			X	
Krim	1995			X	
La Haine	1995	X			
Raï	1995		X		
État des lieux	1995	X			
Douce France	1995			X	
Souviens-toi de moi	1996		X		
Le plus beau métier du monde	1996				X
Zone franche	1996	X			
Ma 6-T va crack-er	1997		X		
Malik le maudit	1997				X
100% Arabica	1997	X			
Ados Amor	1998			X	
Petits frères	1999		X		
Calino maneige	1999			X	
Voyous voyelles	2000	X			
La Squale	2000			X	
Samia	2001		X		
Yamakasi	2001	X			
De l'amour	2001	X			
Fais-moi des vacances	2002		X		
Jeunesse dorée	2002		X		
Wesh wesh	2002	X			
Le Défi	2002	X			
L'Esquive	2004	X			
Les Amateurs	2004	X			
Banlieue 13 – B13	2004				X
Ze film	2005	X			
Dans tes rêves	2005	X			
Voisins, voisines	2005				X
Total		16	12	10	5

Tableau 10 : Image générale de la famille

Cependant, on notera que si les différentes représentations se répartissent assez uniformément sur la période jusqu'à la fin des années 1990, l'image positive de la famille prédomine clairement à partir des années 2000. L'échantillon est trop réduit pour statuer que le cinéma de banlieue opère alors un renversement, en ne faisant plus de la famille immigrée un lieu classique de conflit et de tensions. Mais on peut tout de même considérer que c'est une tendance qui semble s'amorcer et méritera d'être examinée ultérieurement.

C. L'image des femmes, des hommes et de leurs rapports

1. L'image des femmes

L'image des femmes dans les films de banlieue mérite probablement une étude entière et plus approfondie que celle que nous avons effectuée. Nous avons choisi, compte-tenu à la fois de contraintes de place et de temps, de mettre en lumière seulement certains aspects qui nous ont semblé se distinguer (Tableau 11). Ils ne sauraient évidemment prétendre constituer une image exhaustive des femmes dans les films du corpus.

Des jeunes filles plus studieuses et plus travailleuses que les garçons...

Dans la plupart des films, les jeunes filles sont présentées comme plus studieuses et plus travailleuses que les garçons. Elles apparaissent comme plus actives, plus entreprenantes et détentrices d'un avenir plus prometteur. C'est ainsi le cas dans plus de 60% des films considérés. Et dans la plupart des films où cela n'apparaît pas clairement, ce n'est pas que les garçons soient alors plus sérieux que les filles, c'est simplement que ce rapport n'est pas précisé.

Les exemples foisonnent.

Film	Année	Des jeunes filles plus sérieuses ?	Des femmes de caractère?	Des femmes faciles et volages?
Interdit aux moins de 13 ans	1982			X
Laisse béton	1984	X		X
La Smala	1984	X	X	X
Réveillon chez Bob	1984			X
Louise l'insoumise	1985	X	X	
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X	X
Billy-ze-kick	1985	X	X	X
Pierre et Djemila	1987	X		
Il y a maldonne	1988	X		X
De bruit et de fureur	1988	X		X
Toujours seuls	1991	X	X	X
La Thune	1991			
Un, deux, trois soleil	1993		X	X
Hexagone	1994	X	X	
Krim	1995			X
La Haine	1995	X		
Raï	1995	X	X	X
État des lieux	1995	X		
Douce France	1995	X	X	
Souviens-toi de moi	1996	X	X	
Le plus beau métier du monde	1996	X	X	
Zone franche	1996	X	X	
Ma 6-T va crack-er	1997	X		
Malik le maudit	1997			
100% Arabica	1997			
Ados Amor	1998	X	X	
Petits frères	1999		X	
Calino maneige	1999	X	X	
Voyous voyelles	2000		X	
La Squale	2000		X	
Samia	2001	X	X	
Yamakasi	2001			
De l'amour	2001			
Fais-moi des vacances	2002	X		
Jeunesse dorée	2002	X	X	
Wesh wesh	2002	X		
Le Défi	2002		X	
L'Esquive	2004	X	X	
Les Amateurs	2004	X	X	
Banlieue 13 - B13	2004			
Ze film	2005			
Dans tes rêves	2005		X	
Voisins, voisines	2005		X	
Total		26	23	12

Tableau 11 : Quelques traits distinctifs de l'image des femmes et des jeunes filles

On peut commencer par citer le cas des jeunes sœurs, que ce soient celles de Norredine dans *Laisse béton* ou de Madjid dans *Le Thé au harem d'Archimède*. La plupart du temps silencieuses, on ne les voit pratiquement qu'en train de faire leurs devoirs, de réviser ou d'aider aux tâches ménagères. Dans *Le Thé au harem*, le contraste de leur position avec l'oisiveté et la paresse du grand frère qui a rapidement arrêté l'école est évident. Le parallèle est aussi valable pour Chantal, la sœur de Pat : elle est censée travailler comme secrétaire (tandis que son frère semble allergique à toute forme de travail), même si l'issue du film révélera une activité moins respectable – elle se prostitue pour gagner sa vie.

On retrouve ces éléments dans d'autres films, mais peut-être est-ce dans *Le Plus beau métier du monde* que la démonstration est la plus flagrante. Malou est l'élève douée et travailleuse qui est remarquée et encadrée tout spécialement par son professeur d'histoire-géographie, M. Monier (Gérard Depardieu). Ses résultats lui permettront de quitter l'enseignement technique pour réintégrer l'enseignement général, ce qui souligne au passage la hiérarchisation très française des filières d'enseignement, les filières pratiques et techniques étant dévalorisées et considérées comme inférieures aux filières de l'enseignement général. Le film ne fait qu'user à l'excès d'un cliché éculé sur les vertus et les mérites de l'école républicaine, mais il est caractéristique que ce soit une jeune fille dont l'exemple contraste avec celui des jeunes délinquants (mâles) de la cité⁵².

Quand les films ne mettent pas en avant des jeunes filles qui réussissent mieux à l'école que les garçons, elles les montrent plus actives et travailleuses. C'est notamment le cas dans *Hexagone*, où toutes les filles et sœurs ont un travail, même si c'est un petit boulot précaire, tandis que les garçons sont au chômage. On peut citer également le cas des rares filles présentes dans *Ma 6-T va Crack-er*, qui s'oppose à l'oisiveté ou à la situation d'échec scolaire des garçons. La même différence s'observe entre Mimouna et son frère dans *Souviens-toi de moi*, entre Toussaint et ses grandes sœurs dans *La Squale*, ou encore entre Yacine et ses sœurs en âge de travailler dans *Samia*. Enfin, certains films soulignent plus ou moins clairement un niveau d'étude ou une réussite professionnelle des filles plus brillants que ceux des garçons. La distinction est patente dans *Les Amateurs*, entre Malika et son frère J.P, Maya et son « cousin » Christophe, mais aussi

⁵² Et le fait que le jeune Mouloud (Ouassini Embarek) soit aussi à l'honneur à la fin du film n'y change rien : c'est sur le cas de Malou que le film focalise en particulier.

entre frères et sœurs dans *Toujours Seuls*, tandis qu'on apprend, au détour d'une conversation dans *Wesh wesh*, que la grande sœur de Kamel et Mouss est avocate, ce qui contraste fortement avec leur position de délinquant ou d'ex-délinquant sans formation et au chômage. Dans *Calino Maneige*, les capacités et la détermination de Nejma se distinguent aussi de celles de Nicolas. Enfin, cela peut simplement être une question d'avenir, comme dans *Raï*, où seul l'horizon de Sahlia, l'unique protagoniste féminine d'importance, semble pouvoir s'éclaircir à la fin du film, alors que les garçons de la cité préfèrent s'abandonner à la spirale de l'émeute.

Cette mise en avant du caractère plus sérieux et prometteur des femmes et des jeunes filles n'est pas un fait révélé par le cinéma, c'est un trait de société qui a déjà été souligné par les sociologues des quartiers difficiles (Le Goaziou et Rojzman 2006 : 93) comme un facteur positif de l'intégration des filles. Dans les films de notre corpus, cette image est véhiculée, dans l'ensemble, sur toute la période de 1981 à nos jours. Mais on peut remarquer que cet aspect est quasiment systématique les quinze premières années, alors qu'il tend à être moins souligné depuis quelques années, comme si cette différenciation classique entre garçons et filles était atténuée depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000.

... mais qui souffrent aussi plus du climat familial

De ce fait, il peut paraître étonnant de constater que ce sont le plus souvent les filles qui souffrent du climat familial, tandis que les garçons s'en accommodent ou y sont à leur aise. On retrouve ces différences au cœur de certains films : c'est le cas dans *La Thune*, mais aussi dans *Petits frères*, où la situation familiale de Talia s'oppose à celles des garçons, dans *Calino Maneige* – Nejma est en conflit ouvert avec ses parents, Nicolas trouve refuge auprès de sa mère – dans *Samia* ou dans *La Squale*. Sans vouloir généraliser, on peut dire que cette focalisation met en évidence une émancipation et une prise d'indépendance plus difficiles pour les jeunes filles que pour les garçons. Là encore, le cinéma met en image des aspects qui ont déjà été signalés par les sociologues, notamment en ce qui concerne la difficile position des jeunes filles d'origine maghrébine, forcées d'effectuer des compromis souvent douloureux entre leur désir d'émancipation

et les pressions familiales pour qu'elles respectent des traditions culturelles d'une autre culture et souvent d'un autre âge (Guénif Souilamas 2000).

Des femmes de caractère

De façon combinée, les femmes apparaissent aussi bien souvent comme dotées d'une grande force de caractère, parfois supérieure à celle des hommes. Cette caractéristique, qui tranche avec l'image traditionnelle d'une femme dont la personnalité serait soumise et effacée face à celle de l'homme, est présente dans plus de la moitié des films (Tableau 11).

Dans un bon nombre d'entre eux, les femmes font figures de remparts face à l'adversité ou de forces motrices sans équivalent, face à des hommes absents, mous, ou en panne de ressources. Les personnages de Simone (Josiane Balasko) et Rita (Dominique Lavanant) dans *La Smala* en sont une bonne illustration, tout comme les mères respectives de Madjid et de Pat dans *Le Thé au harem*, qui incarnent des rôles de mères-courage exemplaires. Pour ce qui est des films plus récents, on peut citer le rôle joué par les femmes dans *Dans tes rêves* autour du rappeur Ixe (Sérigne M'Baye). Que ce soient par sa mère (Firmine Richard), sa petite amie (Blandine Bury), ou sa productrice (Béatrice Dalle), il est entouré de femmes fortes qui l'assistent et lui permettent de percer dans sa carrière d'artiste.

Le spectre de la prostitution et de la fille facile

Une image très présente jusqu'au milieu des années 1990...

Par contre, si les filles et les femmes dans les films de banlieue sont généralement dotées d'un fort caractère, on remarque aussi que jusqu'en 1995, dans la grande majorité des films plane sur les femmes le spectre de la prostitution ou l'image de la « femme facile ». Cela se manifeste à différents degrés selon les films.

Dans *Le Thé au harem d'Archimède*, comme l'a bien signalé Carrie Tarr (2005 : 33), pratiquement toutes les jeunes filles ou femmes, sauf les mères de Madjid et Pat ainsi que Josette et Anita, sont montrées comme des prostituées. Dans le cas de Josette,

on peut même se demander si elle n'est tentée par la prostitution, en raison de sa situation économique dramatique. Une scène où on la voit, pensive, enlever ses bas peut nous le laisser penser.

Dans *Interdit aux moins de 13 ans*, c'est le personnage principal de Lucie qui effectue des strip-teases pour le compte de son petit frère.

Dans *Laisse béton*, l'attitude de la mère de Brian et son activité professionnelle (serveuse topless, en attendant qu'un casting lui offre un rôle au cinéma) laissent peu d'ambiguïté quand à la nature des « extras » qu'elle effectue de temps à autre.

Dans *De Bruit et de fureur*, le personnage de Maria, la jeune élève qui attire par ses charmes des garçons dans les caves pour le compte de Mina (Fejria Deliba) et sa bande, véhicule encore cette image.

Dans *Krim*, nous trouvons le personnage de Sabine, la prostituée (jouée par Mireille Perrier), mais aussi les jeunes filles droguées et prêtes à tout pour une dose.

Enfin, on peut signaler le personnage de Sahlia, dans *Raï*. Ce rôle, s'il n'incarne pas clairement celui d'une prostituée, apparaît comme celui d'une fille aux mœurs libres, et est marqué par l'autre carrière cinématographique de son interprète, Tabata Cash, star du X hyperconnue du grand public à l'époque.

Car en effet, quand les femmes ne sont pas clairement des prostituées, elles sont décrites comme des femmes faciles ou aux mœurs très libérées. C'est le cas de la mère et de la fille aînée dans *Toujours Seuls*, des deux nymphomanes qui capturent Louis Alban (Jean Rochefort) dans *Réveillon chez Bob* ou de Flo (Agnès Soral) dans un rôle de belle idiote dans le même film, de Juliette Chapeau (Zabou) et Miss Peggy (Marie France) dans *Billy-Ze-Kick*, de la sœur de Luc (Luc Thuilier) dans *Il y a maldonne*, ou encore de Victorine (Anouk Grinberg) dans *1,2,3 soleil*.

...mais qui disparaît presque complètement ensuite

Sur les films de notre corpus de 1982 à 1995, seuls 6 films sont épargnés par cette présence de prostituées ou de femmes « faciles ». Mais de façon surprenante, cette image disparaît complètement des films qui suivent.

À partir de 1995 et de *Souviens-toi de moi*, plus aucun film ne véhicule cette image de fille tentée ou touchée par la prostitution, ou aux mœurs libres⁵³. On peut penser que cette image de la tentation permanente de la prostitution dans les années 1980 est notamment héritée de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Godard, 1966) ou/et du phénomène réel et connu de prostitution diurne des femmes au foyer en banlieue dans les années 1960-1980. On peut également se dire que ceci reflète une évolution des mentalités vers une image plus respectueuse de la femme. A partir du milieu des années 1990, le regard évolue et les femmes n'apparaissent plus comme des prostituées ou des filles trop faciles, mais comme des femmes qui sont plus maitresses de leur sexualité et peuvent choisir d'être prudes ou libérées, beaucoup plus à égalité avec les hommes.

2. L'image des modèles masculins

Par contre, les hommes, et notamment les pères, ne bénéficient pas, dans l'ensemble, d'une image aussi positive sur l'ensemble de la période.

Des pères absents ou faibles

Nous avons déjà remarqué à propos de la famille que la grande constante était l'absence ou la défaillance paternelle. Comme on peut le voir dans le tableau 12 ci-dessous sur les principaux défauts des modèles masculins/pères de famille, la défaillance – que ce soit par absence ou par faiblesse – est le trait prédominant de l'image des modèles adultes et des pères de familles dans l'ensemble du corpus.

Jusqu'au milieu des années 1990, des Français alcooliques

Dans les années 1980, un bon nombre d'hommes sont associés à l'alcoolisme, sans que ce soit un trait aussi prononcé que dans *Le Thé au harem*, où l'identification du Français à l'alcoolisme est quasiment systématique. On retrouve d'ailleurs un clin d'œil à ce cliché

⁵³ À l'exception de *La Squale*, peut-être, qui pourrait prêter à discussion sur ce point.

dans *La Haine*, dans la scène où Vincent Lindon joue le rôle d'un individu complètement soûl qui permet aux jeunes d'échapper à la police. Dans la même veine, dans *État des lieux*, c'est le jeune gardien de la paix avec lequel Pierre Céfás a une altercation verbale qui colporte cette image⁵⁴.

Mais après le début des années 1990, ce trait disparaît presque totalement.

Des hommes autoritaires ou violents

Quand les figures paternelles ne sont pas faibles, absentes, ou alcooliques, elles sont souvent trop autoritaires ou violentes. Mais, on remarque que ces deux figures s'estompent dans les années 2000. Et alors que l'autoritarisme (et son corollaire qui est le manque de communication) est réparti sur l'ensemble des décennies 80 et 90, le caractère violent des modèles masculins occupe plutôt seulement la fin des années 80 et la décennie suivante.

Tous ces éléments peuvent contribuer à un manque de repères qui est, comme on l'a vu plus haut à propos de la famille, souvent mis en avant pour expliquer les problèmes et la délinquance des jeunes personnages. Il peut aussi expliquer le désir d'identification des jeunes à la figure négative, et souvent américaine, du gangster, du caïd, qui est une référence récurrente dans les films de banlieue.

Finalement, dans l'ensemble, et compte tenu de nuances à retenir, les femmes capitalisent une image et des valeurs plus positives que les hommes, comme si elles constituaient un rayon de soleil ou d'espoir à côté de protagonistes masculins cumulant handicaps et problèmes. Peu de figures masculines adultes peuvent vraiment servir de modèles positifs aux jeunes protagonistes. Comme nous l'avons souligné à propos du profil des personnages principaux, ce n'est qu'à partir des années 2000 que des figures plus « héroïques » surgissent franchement. Schématiquement, et comme le fait dire le réalisateur d'*Hexagone* à son personnage principal en conclusion du film, c'est la petite phrase d'Aragon qui semble prévaloir pour qui compare la représentation des deux sexes en banlieue : « la femme est l'avenir de l'homme ». Ce qui nous amène à nous pencher sur les rapports hommes-femmes.

⁵⁴ Cependant, ces personnages ne sauraient faire office de modèles : c'est pourquoi nous soulignons cette caractéristique par une croix entre parenthèses (X).

Film	Année	Absent/Faible	Alcoolique	Violent	Autoritaire
Interdit aux moins de 13 ans	1982			X	X
Laisse béton	1984	X	X		X
La Smala	1984	X	X		
Réveillon chez Bob	1984	X			
Louise l'insoumise	1985	X			X
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X		
Billy-ze-kick	1985				
Pierre et Djemila	1987				X
Il y a maldonne	1988	X	X		
De bruit et de fureur	1988		X	X	X
Toujours seuls	1991	X		X	
La Thune	1991				X
Un, deux, trois soleil	1993	X	X	X	
Hexagone	1994	X			
Krim	1995	X	(X)	X	
La Haine	1995	X	(X)		
Raï	1995	X			
État des lieux	1995		(X)	X	
Douce France	1995		(X)	X	X
Souviens-toi de moi	1996			X	X
Le plus beau métier du monde	1996				
Zone franche	1996	X			
Ma 6-T va crack-er	1997	X		X	X
Malik le maudit	1997				
100% Arabica	1997	X			
Ados Amor	1998	X			X
Petits frères	1999	X		X	
Calino maneige	1999	X		X	X
Voyous voyelles	2000	X			
La Squale	2000	X			
Samia	2001	X		X	X
Yamakasi	2001	X			
De l'amour	2001				
Fais-moi des vacances	2002	X			
Jeunesse dorée	2002	X			
Wesh wesh	2002				
Le Défi	2002	X			
L'Esquive	2004	X			
Les Amateurs	2004	X			
Banlieue 13 - B13	2004	X		X	
Ze film	2005				
Dans tes rêves	2005	X	(X)		
Voisins, voisines	2005	X			
Total		30	11	13	12

Tableau 12 : Principaux défauts des modèles masculins/pères de famille

3. Les rapports hommes-femmes

Nous examinerons sommairement ces rapports, et seulement sous l'angle de la domination. Il nous a été matériellement impossible de détailler pour chaque film et pour l'ensemble du corpus, la nature des rapports entre hommes et femmes. Mais nous nous sommes demandés qui dominait les rapports, dans l'ensemble de chaque film et en particulier parmi les personnages principaux, et par quel moyen. Les résultats de ces considérations sont consignés dans le tableau 13.

Dans l'ensemble, les rapports hommes-femmes sont dominés par les hommes, généralement en raison de la tradition (l'autorité) ou de leur force physique. Quand les rapports sont dominés par les femmes, c'est généralement en vertu de leur force de caractère ou de leur intelligence, de leur culture ou de leur réussite.

De jeunes hommes soucieux d'affirmer leur masculinité

On retrouve aussi chez les jeunes protagonistes masculins, un désir d'affirmation de leur masculinité à travers la culture de la violence et de valeurs machistes. Cette culture peut être interprétée comme la résultante de l'absence de modèles masculins ou l'attachement à la reproduction de rapports traditionnellement machistes. Chez les jeunes maghrébins notamment, la figure classique est alors celle du grand frère qui contrôle au plus près la liberté de ses sœurs. Les exemples foisonnent, au point que cette figure est traitée comme un cliché dont on finit par se moquer dans *Les Amateurs*.

Dans l'ensemble, ce désir d'affirmation s'articule autour de la sexualité (et la domination sexuelle) qui devient ainsi un enjeu majeur et occupe une place importante dans le langage. La sexualité est alors fantasmée – comme dans *De bruit et de fureur*, *La Thune*, *La Haine*, *Rai*, *Malik le maudit*, *Ma 6-T va crack-er*, *Petits frères*, *Fais-moi des vacances*, *L'Esquive*, *Les Amateurs* – et renforce alors le constat d'impuissance des jeunes protagonistes. Ou bien, la sexualité est vécue, mais elle est alors souvent représentée sous l'angle d'un rapport de domination – comme dans *Interdit aux moins de 13 ans*, *Le Thé au harem*, *Billy-ze-kick*, *Il y a maldonne*, *Toujours seuls*, *Un, deux trois soleil*, *Krim*, *Etat des lieux*, ou à plus juste titre encore dans *La Squale* ou *De l'amour*.

Film	Année	Domination des rapports		La sexualité comme rapport de domination	
		Masculine	Féminine	Fantasmée	Vécue
Interdit aux moins de 13 ans	1982	F			X
Laisse béton	1984	A			
La Smala	1984		C		
Réveillon chez Bob	1984	A			
Louise l'insoumise	1985	A	C		
Le Thé au harem d'Archimède	1985	S	A	X	X
Billy-ze-kick	1985	A, S			X
Pierre et Djemila	1987	A, F			
Il y a maldonne	1988	F, S			X
De bruit et de fureur	1988	F, S	A	X	
Toujours seuls	1991	F, S	C		X
La Thune	1991	R		X	
Un, deux, trois soleil	1993	F, S	C		X
Hexagone	1994	A	C, A		
Krim	1995	F, S			X
La Haine	1995	A		X	
Raï	1995	A, F		X	
État des lieux	1995	F, A, S			X
Douce France	1995	F, A	I, C		
Souviens-toi de moi	1996	A, F			
Le plus beau métier du monde	1996	A			
Zone franche	1996	A	C		
Ma 6-T va crack-er	1997	F, A		X	
Malik le maudit	1997	A		X	
100% Arabica	1997	A			
Ados Amor	1998				
Petits frères	1999	F		X	
Calino maneige	1999	F	C		
Voyous voyelles	2000		C		
La Squale	2000	A, F, S			X
Samia	2001	F, A			
Yamakasi	2001	F	A		
De l'amour	2001	A, F, S			X
Fais-moi des vacances	2002	A, F		X	
Jeunesse dorée	2002				
Wesh wesh	2002	A, F			
Le Défi	2002		A		
L'Esquive	2004		I, C	X	
Les Amateurs	2004		I, C, R	X	
Banlieue 13 - B13	2004	F			
Ze film	2005	A, R			
Dans tes rêves	2005	R	C		
Voisins, voisines	2005	A	C, A		
Total				11	10

Tableau 13 : Rapports de domination hommes-femmes.

Moyens de domination : A : Autorité (institutionnelle) ; C : Force de caractère ; F : Force physique ; I : Intelligence ; R : Réussite scolaire/professionnelle ; S : Sexuel

Des rapports hommes-femmes plus équilibrés à partir de 1995

Par contre, il semble clair que si elle reste représentée comme fantasmée dans des proportions comparables tout au long de la période, la sexualité apparaît de moins en moins représentée comme vécue comme un rapport de domination de l'homme par la femme à partir du milieu des années 1990. C'est le cas dans *Douce France*, dans *Souviens-toi de moi* ou dans le second long-métrage de Zaïda Ghorab-Volta, *Jeunesse dorée*, dans *De l'amour* – pour ce qui est de la relation de Maria avec Karim et celle de Manu et Lynda – aussi bien que dans *Wesh wesh*, *Le Défi*, *Ze film*, ou *Dans tes rêves*. Les rapports entre les sexes ont tendance à s'équilibrer dans une relation d'égal à égal plutôt que dans un rapport de force. Et c'est en phase avec une tendance à l'œuvre au sein de la société. L'idée d'une banlieue qui serait forcément le siège d'une culture rétrograde de domination machiste est ainsi largement remise en cause. Les relations de couple en banlieue sont finalement « comme les autres ».

II. Délinquance, violence et drogue dans les films de banlieue

La délinquance, la violence et la drogue sont probablement les trois tropes les plus récurrents rattachés au malaise des banlieues par les médias.

La délinquance et son évaluation dans les films

L'Observatoire National des Zones Urbaines Sensibles (ONZUS), créé par la loi du 1^{er} août 2003 pour cerner avec précision la situation des « quartiers », établit depuis 2004 un rapport annuel qui recense notamment les faits de délinquance relevés chaque année dans les ZUS. En suivant pratiquement la même classification, nous nous sommes attachés à faire le décompte des crimes et délits présentés dans chaque film du corpus. Les résultats apparaissent dans le tableau 14 ci-dessous. Le décompte a parfois été difficile et a nécessité des interprétations⁵⁵. Ces chiffres sont donc avant tout à considérer comme une tendance et une échelle de comparaison des films entre eux, en ce qui concerne la quantité d'actes de délinquance, bien que nous ayons essayé d'effectuer un décompte très précis. Par contre, ce tableau ne rend pas bien compte de la gravité des actes. Certains films peuvent dénombrer un nombre comparable de faits de délinquance, mais varier complètement en termes de gravité de la délinquance présentée à l'écran. Le détail de la classification des actes (Tableaux 19 et 20) fournit certains renseignements supplémentaires, mais un examen au cas par cas des films reste souvent indispensable pour parler de son niveau de délinquance.

⁵⁵ Par exemple, doit-on considérer la gifle d'un frère à sa soeur (comme dans *Pierre et Djemila*) comme un acte de violence physique non crapuleuse ? Au même titre qu'une suite de coups d'une mère à sa fille (comme dans *La Squale*) ? De même, dans le cas de films d'action comme *B13*, ou dans les cas d'émeutes urbaines, comme dans *Ma 6-T va crack-er*, le comptage peut s'avérer difficile, tant les actes de violence sont multiples et leur enchaînement soutenu.

Mesurer la violence

La violence et le degré de violence, de leur côté, sont des éléments encore plus difficiles à évaluer. Tout d'abord, parce que la notion de violence, comme le souligne Michel Wieviorka (1999 : 8-10), est subjective, variable dans l'espace et dans le temps, et en partie conditionnée par les médias. Définir une typologie de la violence apparaît aussi très subjectif. Cependant, nous nous sommes efforcés d'en établir une qui rende compte du type et du niveau de violence présents dans chaque film (Tableau 21).

En combinant les tableaux sur les actes de délinquance et ceux sur les types et niveaux de violence dans les films en général avec une analyse de la place de la violence et de la délinquance dans les films au cas par cas, nous pensons pouvoir effectuer un ensemble d'observations et de remarques intéressantes à ce propos sur les films du corpus.

Le problème des drogues

Dès qu'on évoque le problème des drogues et de la toxicomanie, on se heurte d'abord à un problème de définition. Que faut-il classer sous le terme de drogue ? Si l'on considère comme une drogue tout ce qui provoque une dépendance, la liste des drogues peut être considérable, s'étendant du chocolat aux stupéfiants comme la cocaïne ou l'héroïne, en passant par le café, le tabac, ou les jeux d'argent.

La mission interministérielle de lutte contre la drogue et la toxicomanie (MiLDT) définit sous le terme de psychoactives les substances qui modifient l'activité mentale, les sensations et le comportement, et provoquent des effets somatiques variés. Elle établit une distinction entre les substances illicites que sont le cannabis, la cocaïne, l'ecstasy, l'héroïne, et les produits licites que sont les médicaments psychoactifs (anxiolytiques, hypnotiques, antidépresseurs), l'alcool et le tabac, dont la vente et l'usage sont réglementés. Une classification plus précise des drogues les range en trois catégories, selon leurs effets sur le système nerveux central⁵⁶:

⁵⁶ <http://www.etape.qc.ca/drogues/#CLASSIFICATION>

PERTURBATEURS	STIMULANTS	DÉPRESSEURS
Cannabis	Cocaïne	Alcool
Solvants & Produits volatiles	Amphétamines	Barbituriques
Hallucinogènes	Caféine	Benzodiazépines
	Nicotine	Opiacés

Cependant, dans l'esprit de la plupart des gens, la caféine et la nicotine ne sont pas considérées comme des drogues à part entière, dans la mesure où ce sont des produits licites, ainsi que l'alcool, qui occupe une situation particulière : c'est dans les cas de forte dépendance à l'alcool, l'alcoolisme, qu'il est considéré comme une drogue. De plus, les drogues illicites sont généralement partagées entre les drogues dites douces (cannabis) et les drogues dites dures (opiacées, cocaïne, amphétamines, hallucinogènes)⁵⁷. Nous nous intéresserons donc surtout à la place et à l'image de l'alcool et des drogues illicites dans les films de banlieue, laissant de côté la consommation de tabac et d'autres substances licites.

A. La délinquance dans les films du corpus : données générales

1. Nombre d'actes de délinquance : chiffres et évolutions

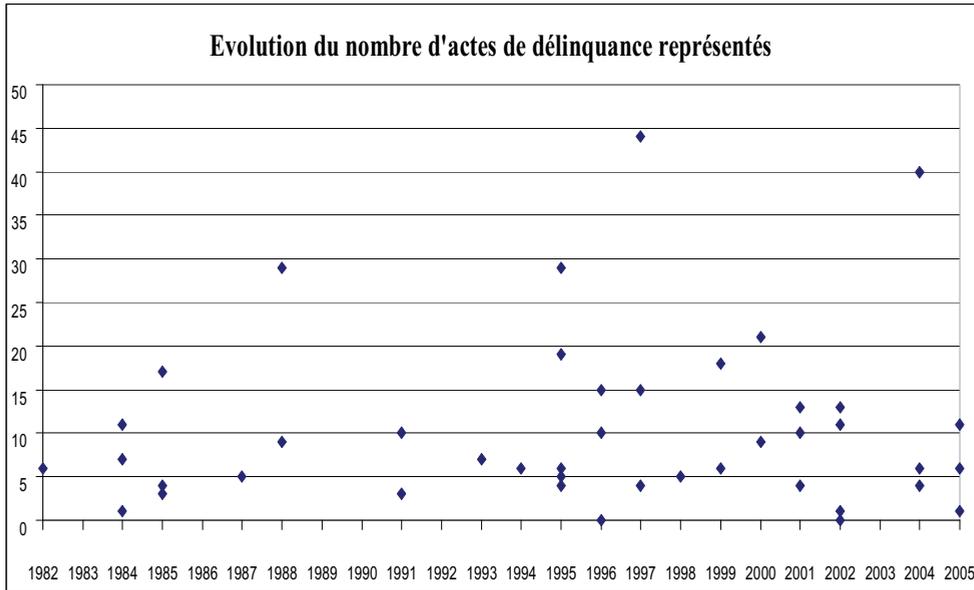
Un nombre d'actes hétérogène

Comme le montrent le tableau 14 et le graphique 1 qui l'illustre, le nombre total d'actes de délinquance ne connaît pas une évolution homogène. Au premier abord, la tendance globale laisse deviner une légère augmentation, mais qui est peu significative.

⁵⁷ Mais il est certain que cette classification est discutable. Voir à ce sujet Bernard Roques (1999) et Joseph Confavreux (2006 : 111-112).

Film	Année	Total	Film	Année	Total
Interdit aux - de 13 ans	1982	6	Ma 6-T va crack-er	1997	44
Laisse béton	1984	7	Banlieue 13 - B13	2004	40
La Smala	1984	11	De bruit et de fureur	1988	29
Réveillon chez Bob	1984	1	Raï	1995	29
Louise l'insoumise	1985	4	La Squale	2000	21
Le Thé au harem d'Archimède	1985	17	La Haine	1995	19
Billy-ze-kick	1985	3	Petits frères	1999	18
Pierre et Djemila	1987	5	Le Thé au harem d'Archimède	1985	17
Il y a maldonne	1988	9	Le Plus beau métier du monde	1996	15
De bruit et de fureur	1988	29	100% arabica	1997	15
Toujours seuls	1991	10	Yamakasi	2001	13
La Thune	1991	3	Fais-moi des vacances	2002	13
Un, deux, trois soleil	1993	7	La Smala	1984	11
Hexagone	1994	6	Wesh-wesh	2002	11
Krim	1995	4	Ze film	2005	11
La Haine	1995	19	Toujours seuls	1991	10
Raï	1995	29	Zone franche	1996	10
État des lieux	1995	5	De l'amour	2001	10
Douce France	1995	6	Il y a maldonne	1988	9
Souviens-toi de moi	1996	0	Voyous voyelles	2000	9
Le plus beau métier du monde	1996	15	Laisse béton	1984	7
Zone franche	1996	10	Un, deux, trois soleil	1993	7
Ma 6-T va crack-er	1997	44	Interdit aux - de 13 ans	1982	6
Malik le maudit	1997	4	Hexagone	1994	6
100% arabica	1997	15	Douce France	1995	6
Ados Amor	1998	5	Calino maneige	1999	6
Petits frères	1999	18	Les Amateurs	2004	6
Calino maneige	1999	6	Dans tes rêves	2005	6
Voyous voyelles	2000	9	Pierre et Djemila	1987	5
La Squale	2000	21	État des lieux	1995	5
Samia	2001	4	Ados Amor	1998	5
Yamakasi	2001	13	Louise l'insoumise	1985	4
De l'amour	2001	10	Krim	1995	4
Fais-moi des vacances	2002	13	Malik le maudit	1997	4
Jeunesse dorée	2002	0	Samia	2001	4
Wesh-wesh	2002	11	L'Esquive	2004	4
Le Défi	2002	1	Billy-ze-kick	1985	3
L'Esquive	2004	4	La Thune	1991	3
Les Amateurs	2004	6	Réveillon chez Bob	1984	1
Banlieue 13 - B13	2004	40	Le Défi	2002	1
Ze film	2005	11	Voisins, voisines	2005	1
Dans tes rêves	2005	6	Souviens-toi de moi	1996	0
Voisins, voisines	2005	1	Jeunesse dorée	2002	0
Total		448	Total		448

Tableau 14 : Nombre d'actes de délinquance dans les films de banlieue, et classement des films selon ce nombre d'actes



Graphique 1 : Evolution du nombre d'actes de délinquance représentés dans les films⁵⁸

Cependant, si l'on calcule les moyennes respectives de nombre d'actes dans les films des périodes 1982-1994 (14 films) , 1995-1999 (14 films), 2000-2005 (15 films), on remarque que l'on passe de 8 actes en moyenne de 1982 à 1994 à 13 actes entre 1995 et 1999 avant de redescendre à 10 actes en moyenne de 2000 à 2005. On peut donc dire qu'après une forte augmentation du nombre moyen d'actes de délinquance dans les films à partir de 1995, les années 2000 font preuve d'une décade. Mais ces chiffres constituant des moyennes, il est important d'examiner la répartition de ces actes selon les films.

Une délinquance concentrée dans les films les plus connus

Ainsi, le classement des films selon le nombre d'actes est particulièrement intéressant (Tableau 15). Il fait apparaître que près de la moitié des films comptent un nombre assez faible d'actes (de 0 à 6) et représentent 18% du total des actes de délinquance. A l'autre extrémité, 8 films concentrent 48% du nombre total d'actes de délinquance représentés.

⁵⁸ Chaque point représente le nombre d'actes décomptés dans un film selon son année de sortie en salles.

Entre les deux, le « ventre mou » rassemble 14 films dont le nombre d'actes s'échelonne de 7 à 15 et représente 34% du total (Tableau 15).

Nombre de films	Nombre d'actes par film	% du total
8 films	de 17 à 44 actes	48 %
14 films	de 7 à 15 actes	34 %
21 films	de 0 à 6 actes	18 %

Tableau 15 : Concentration du nombre d'actes dans l'ensemble des films

Pour résumer, on peut dire que le nombre d'actes de délinquance est faible dans près de la moitié des films, tandis que la délinquance est assez présente ou très présente dans l'autre moitié des films du corpus. Ce constat est en partie en contradiction avec l'idée répandue d'une délinquance omniprésente en banlieue. En tout cas, on ne peut pas dire que les films, dans leur ensemble, offre une image systématiquement délinquante de la banlieue. Au contraire, comme le laissent deviner les tableaux ci-dessus et comme le confirmera une analyse plus détaillée des films, la présence de la violence et la délinquance y est plutôt variée et hétérogène.

Par contre, si l'on tient compte de la notoriété des films, il est certain que les films les plus connus et ayant eu le plus de spectateurs figurent dans la première partie du classement, c'est-à-dire parmi les films où la délinquance est importante ou très importante. Hormis *L'Esquive* ou *Réveillon chez Bob*, les films de banlieue présentant peu de délinquance sont peu connus, voire confidentiels. Si l'image d'une banlieue délinquante est surreprésentée par rapport à l'ensemble des films de banlieue de notre corpus, elle correspond bien à celle véhiculée par les films qui ont eu le plus d'impact auprès du public.

2. Typologie et décompte global des actes de délinquance

Dans le détail, les actes de délinquance sont généralement répartis entre les atteintes aux biens et les atteintes aux personnes. Nous avons établi un tableau récapitulatif reprenant la typologie de l'ONZUS pour l'ensemble des actes de délinquance. Cependant,

nous avons rajouté certaines rubriques à la catégorie « Atteintes aux personnes », afin de souligner l'occurrence particulière, dans les films de banlieue, de certains crimes et délits qui n'apparaissent pas dans les tableaux de l'ONZUS. Nous avons aussi ajouté une catégorie « Autres » pour rendre compte de divers crimes et délits difficiles à classer parmi ces deux catégories (Tableau 16).

	Nombre	%
Total atteintes biens	163	36 %
Vols	122	75 %
Vols avec violences	21	17 %
Avec armes	15	71 %
Sans armes	6	29 %
Vols sans violences	101	83 %
Cambriolages	21	21 %
Vols liés aux véhicules à moteur	23	23 %
Vols simples contre établissements	26	26 %
Vols simples contre particuliers	31	31 %
Destructions et dégradations	41	25 %
Total atteintes aux personnes	252	56 %
Menaces ou chantages	42	17 %
Violences physiques crapuleuses	21	8 %
Violences physiques non crapuleuses	122	48 %
Violences et outrages à fonctionnaires	25	10 %
Viols et tentatives de viol	10	4 %
Abus et violences policières	24	10 %
Faux-témoignages	8	3 %
Autres⁵⁹	54	21 %
Total	448	100 %

Tableau 16 : Actes de délinquance dans les films de banlieue du corpus (1982-2005)

Le total des trois lignes principales ne correspond pas au total final car, dans les statistiques établies par les services de police, les vols avec violence sont répertoriés à la fois parmi les atteintes aux biens et les atteintes aux personnes. Nous avons suivi le même principe. Il est alors intéressant de comparer les données chiffrées présentes dans les films et celles répertoriées dans la réalité (Tableau 17).

⁵⁹ Racolage, recel, trafics de drogues, trafic de faux-billets, détention illicite d'armes à feu etc...

	ZUS		CSP	
	Nombre	%	Nombre	%
Total atteintes biens	221 034	85 %	1 402 763	88 %
Vols	148 784	67 %	1 038 112	74 %
Vols avec violences	17 280	12 %	102 161	10 %
Avec armes	1 419	8 %	9 317	9 %
Sans armes	15 861	92 %	92 844	91 %
Vols sans violences	131 521	88 %	935 951	90 %
Cambriolages	28 570	22 %	182 488	19 %
Vols liés aux véhicules à moteur	69 067	53 %	67 442	7 %
Vols simples contre particuliers et étés	36 690	28 %	318 021	34 %
Destructions et dégradations	72 250	33 %	364 651	26 %
Total atteintes aux personnes	57 720	22 %	299 985	19 %
Menaces ou chantages	10 689	19 %	54 287	18 %
Violences physiques crapuleuses	17 280	30 %	102 161	34 %
Violences physiques non crapuleuses	29 751	52 %	143 537	48 %
Total 28 index	261 474	100 %	1 600 587	100 %

Tableau 17 : Atteintes aux biens et aux personnes en 2006 dans les ZUS et leurs CSP

Source : ONZUS - Rapport 2007⁶⁰

Champ : 674 ZUS de métropole et des Dom dépendantes de 266 circonscriptions + les 9 ZUS de Paris et la ville de Paris.

Une large surreprésentation des atteintes aux personnes

On remarque que le nombre d'atteintes aux personnes est bien supérieur au nombre d'atteintes aux biens, dans un rapport presque du simple au double. C'est intéressant car c'est tout à fait en contradiction avec la réalité sur le terrain. Les chiffres de la délinquance recensés par l'ONZUS pour 2006 (Tableau 17) dans les quartiers et dans leurs circonscriptions de sécurité publique (CSP) font apparaître, au contraire, un nombre bien supérieur d'atteintes aux biens par rapport aux atteintes aux personnes, de l'ordre du quadruple. Les films de banlieue, dans leur représentation de la délinquance, surreprésentent donc nettement les atteintes aux personnes par rapport à la réalité. Cela confirme, chiffres à l'appui, que ces films offrent une image très disproportionnée de la délinquance et exagérément centrée sur son caractère le plus choquant et le plus traumatique, l'atteinte aux personnes. C'est ce que souligne également le rapport entre les vols violents avec armes et sans armes. Alors que dans la réalité, les vols violents

⁶⁰ L'ONZUS établit un tableau Métropole et Dom hors Paris et un tableau pour Paris, pas de tableau général. Le tableau 17 cumule ces deux tableaux (Rapport ONZUS 2007, pp. 95-96 et 106-107).

avec armes sont très minoritaires, dans les films, ils représentent la large majorité des viols violents.

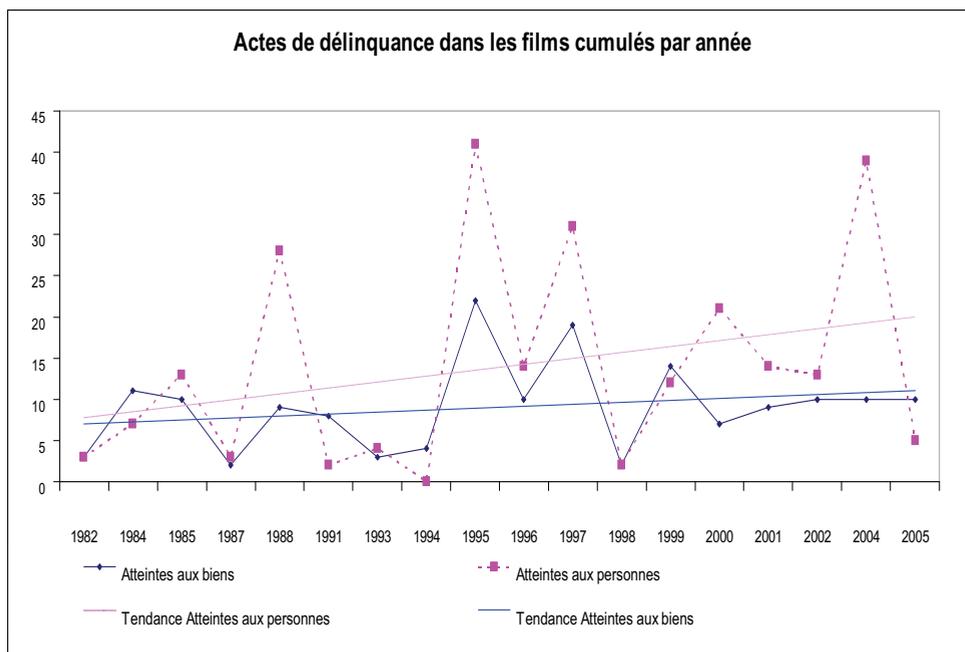
Autre élément spécifique des films de banlieue, les abus et violences policières occupent une place non négligeable alors que cette catégorie n'apparaît pas dans les chiffres de l'ONZUS. Ainsi, comme on pouvait s'y attendre au vu des actualités sur les émeutes dans les quartiers difficiles, les confrontations des jeunes avec la police sont un trope qui est déployé dans les films de banlieue. Cependant, s'il est mis en avant par des films qui ont eu un certain impact (*La Haine*, *Ma 6-T va crack-er*, *De l'amour*, *L'Esquive*), il est loin d'être récurrent dans un grand nombre de films. Là aussi, ce thème est fortement surreprésenté à l'échelle du corpus⁶¹.

Une évolution relative plus conforme à la réalité

Par contre, ainsi que le montrent les lignes de tendance du graphique 2, dans les films qui nous préoccupent, le nombre d'atteintes aux personnes tend à augmenter avec les années, tandis que le nombre d'atteintes aux biens n'a qu'une tendance légère à la hausse. Or, ceci est plutôt conforme aux évolutions constatées par l'Observatoire National de la Délinquance (OND). Entre 1996 et 2006, les atteintes à l'intégrité physiques des personnes auraient quasiment doublées, tandis que les atteintes aux biens restent stables ou seraient en légère baisse sur la même période à l'échelle de la métropole⁶². De ce point de vue, les films ne sont pas en décalage par rapport à la réalité.

⁶¹ Cette différence s'explique notamment par le fait que nombre de films mettent en scène des histoires impliquant une dramaturgie où prédominent les tensions entre individus.

⁶² Voir sur le site de l'Institut national des hautes études de sécurité (INHES) les tableaux de bord mis en ligne :
(http://www.inhes.interieur.gouv.fr/fichiers/OND_TDB_006_Atteintes_Integrite_Physique_metropole_1996_2006.pdf) et
(http://www.inhes.interieur.gouv.fr/fichiers/OND_TDB_007_Atteintes_biens_metropole_1996_2006.pdf)



Graphique 2 : Nombre d'actes de délinquance, cumulés selon l'année de sortie des films.

3. Décompte des actes de délinquance dans chaque film

Les trois tableaux ci-dessous donnent, pour chaque film, la répartition entre les atteintes aux biens, les atteintes aux personnes et autres (Tableau 18), le détail des atteintes aux biens (Tableau 19) et le détail des atteintes aux personnes (Tableau 20). Ils confirment les traits généraux signalés plus haut, et la nécessité d'un examen de la délinquance et de la violence dans chaque film au cas par cas. Mais d'abord, il nous faut faire le point sur les types et les degrés de violence dans les films dans leur ensemble.

Film	Année	Atteintes aux biens	Atteintes aux personnes	Autres ¹	Total
Interdit aux - de 13 ans	1982	3	3	1	6
Laisse béton	1984	4	2	1	7
La Smala	1984	7	4		11
Réveillon chez Bob	1984	0	1		1
Louise l'insoumise	1985	1	3		4
Le Thé au harem d'Archimède	1985	9	7	2	17
Billy-ze-kick	1985	0	3		3
Pierre et Djemila	1987	2	3		5
Il y a maldonne	1988	3	7	2	9
De bruit et de fureur	1988	6	21	2	29
Toujours seuls	1991	7	2	1	10
La Thune	1991	1	0	2	3
Un, deux, trois soleil	1993	3	4		7
Hexagone	1994	4	0	2	6
Krim	1995	0	3	1	4
La Haine	1995	8	9	2	19
Raï	1995	13	19		29
État des lieux	1995	0	5		5
Douce France	1995	1	5	1	6
Souviens-toi de moi	1996	0	0		0
Le Plus beau métier du monde	1996	8	6	1	15
Zone franche	1996	2	8	1	10
Ma 6-T va crack-er	1997	12	25	7	44
Malik le maudit	1997	2	1	1	4
100% arabica	1997	5	5	5	15
Ados Amor	1998	2	2	1	5
Petits frères	1999	11	9	1	18
Calino maneige	1999	3	3		6
Voyous voyelles	2000	4	4	1	9
La Squale	2000	3	17	2	21
Samia	2001	1	3		4
Yamakasi	2001	5	4	5	13
De l'amour	2001	3	7		10
Fais-moi des vacances	2002	8	5	2	13
Jeunesse dorée	2002	0	0		0
Wesh-wesh	2002	1	8	3	11
Le Défi	2002	1	0		1
L'Esquive	2004	2	2		4
Les Amateurs	2004	4	2	1	6
Banlieue 13 - B13	2004	4	35	3	40
Ze film	2005	7	2	2	11
Dans tes rêves	2005	2	3	1	6
Voisins, voisines	2005	1	0		1
Total		163	252	54	448

Tableau 18 : Répartition de la délinquance entre atteintes aux biens, atteintes aux personnes et autres dans les films du corpus.

¹ Atteintes aux mœurs, racolage, recel, divers trafics illicites.

La vie de cité

Film	Année	Atteintes aux biens							Total Atteintes aux biens	
		Vols avec violence		Vols sans violence				Destructions/ dégradations		
		Avec armes	Sans armes	Cambriolages	Vols de véhicules	Vols contre états	Vols contre particuliers	Biens publics		Biens privés
Interdit aux - de 13 ans	1982	1					1		1	3
Laisse béton	1984					2	1		1	4
La Smala	1984				1	3	1		2	7
Réveillon chez Bob	1984									0
Louise l'insoumise	1985						1			1
Le Thé au harem d'Archimède	1985		1		2	2	3		1	9
Billy-ze-kick	1985									0
Pierre et Djemila	1987								2	2
Il y a maldonne	1988	2	1							3
De bruit et de fureur	1988				3		1		2	6
Toujours seuls	1991			2	1		4			7
La Thune	1991						1			1
Un, deux, trois soleil	1993			2	1					3
Hexagone	1994					4				4
Krim	1995									0
La Haine	1995				1	2	1	2	2	8
Raï	1995	2	1		2	1	4	2	1	13
État des lieux	1995									0
Douce France	1995	1								1
Souviens-toi de moi	1996									0
Le Plus beau métier du monde	1996			1		2		4	1	8
Zone franche	1996	1		1						2
Ma 6-T va crack-er	1997				1	2		4	5	12
Malik le maudit	1997			2						2
100% arabica	1997			2		1	1		1	5
Ados Amor	1998				2					2
Petits frères	1999	1	2	1	2	2	2		1	11
Calino maneige	1999				1	2				3
Voyous voyelles	2000						4			4
La Squale	2000	1					1		1	3
Samia	2001							1		1
Yamakasi	2001	1		4						5
De l'amour	2001			1		1		1		3
Fais-moi des vacances	2002	1	1		1	1	3		1	8
Jeunesse dorée	2002									0
Wesh-wesh	2002	1								1
Le Défi	2002			1						1
L'Esquive	2004				1		1			2
Les Amateurs	2004	1		2		1				4
Banlieue 13 - B13	2004	2			1				1	4
Ze film	2005			2	3				2	7
Dans tes rêves	2005						1		1	2
Voisins, voisins	2005								1	1
Total		15	6	21	23	26	31	14	27	163

Tableau 19 : Tableau détaillé des atteintes aux biens dans les films du corpus

II. Délinquance, violence et drogue

Film	Année	Atteintes aux personnes							Total Atteintes aux personnes
		Menaces	Violences crapuleuses	Violences physiques non crapuleuses	Violence/ outrage à fonctionnaire	Viol et tentative	Abus et violences policières	Faux témoignage	
Interdit aux - de 13 ans	1982	1	1	1					3
Laisse béton	1984			1			1		2
La Smala	1984			2				2	4
Réveillon chez Bob	1984	1							1
Louise l'insoumise	1985	1		2					3
Le Thé au harem d'Archimède	1985	1	1	3		2			7
Billy-ze-kick	1985			3					3
Pierre et Djemila	1987	2		1					3
Il y a maldonne	1988		3		2		2		7
De bruit et de fureur	1988	4		13	1	2		1	21
Toujours seuls	1991			2					2
La Thune	1991								0
Un, deux, trois soleil	1993			2		1	1		4
Hexagone	1994								0
Krim	1995			2		1			3
La Haine	1995			3	2		4		9
Raï	1995	4	3	9	3				19
État des lieux	1995	1		2	1		1		5
Douce France	1995		1		2		1	1	5
Souviens-toi de moi	1996								0
Le Plus beau métier du monde	1996	3		3					6
Zone franche	1996		1	3	2		1	1	8
Ma 6-T va crack-er	1997			12	8		5		25
Malik le maudit	1997			1					1
100% arabica	1997	4		1					5
Ados Amor	1998			1		1			2
Petits frères	1999	1	3	4	1				9
Calino maneige	1999			3					3
Voyous voyelles	2000	3						1	4
La Squale	2000	4	1	10		2			17
Samia	2001	1		2					3
Yamakasi	2001	2	1					1	4
De l'amour	2001			2	1	1	2	1	7
Fais-moi des vacances	2002		2	3					5
Jeunesse dorée	2002								0
Wesh-wesh	2002	1	1	1	1		4		8
Le Défi	2002								0
L'Esquive	2004			1			1		2
Les Amateurs	2004	1	1						2
Banlieue 13 - B13	2004	4	2	27	1		1		35
Ze film	2005	1		1					2
Dans tes rêves	2005	2		1					3
Voisins, voisines	2005								0
Total		42	21	122	25	10	24	8	252

Tableau 20 : Tableau détaillé des atteintes aux personnes dans les films de banlieue.

B. La violence dans les films du corpus : tentative d'évaluation

1. Chiffres et évolutions

Essai de typologie

Nous avons tenté d'établir une typologie qui rende une image fidèle de la violence dans les films. Nous avons fait la distinction, d'une part, entre trois catégories principales de violence : la violence domestique, la violence commise à l'extérieur du domicile familial ou conjugal, et la violence sociale. D'autre part, nous avons subdivisé la violence domestique et la violence commise à l'extérieur selon quatre types de violence : la violence verbale, la violence psychologique (autre que verbale), la violence physique et la violence sexuelle. En l'absence de données claires pour la France, nous nous sommes inspirés de la typologie établie par le ministère de la Justice du Canada pour la violence conjugale⁶³, en excluant toutefois la violence économique (quasiment absente des films considérés) et en regroupant ou détaillant certaines catégories.

Par contre, il nous a semblé judicieux d'introduire le terme de violence sociale afin de rendre compte de la violence symbolique exercée par la situation sociale sur les individus (situations patentes d'exclusion et de discrimination économique, sociale ou ethnique). Globalement, cette situation est un caractère général inhérent à la banlieue des grands ensembles. Nous nous sommes attachés ici à la répertorier quand elle apparaît comme un trait patent et souligné dans le film, et non simplement comme un élément latent et supposé.

Le nombre de **X** vise à représenter le degré de violence repéré (de X= un peu à XXXXX= degré extrêmement élevé). Tout ceci est cependant une quantification approximative et subjective qui tente d'élaborer une échelle de comparaison entre les films.

⁶³ Voir ainsi <http://www.justice.gc.ca/fra/pi/vf-fv/vc-sa.html>

Une prédominance de la violence à l'extérieur sur la violence domestique

Il ressort tout d'abord de ce tableau (Tableau 21) que la violence à l'extérieur dépasse nettement la violence domestique. De plus, depuis 2002, la violence domestique est un aspect qui est presque complètement évacué des films de notre corpus, soit parce que la vie au sein du foyer n'y est pas traitée, soit parce que les rapports y apparaissent plus apaisés. Cette tendance reste cependant à confirmer, quatre années et une petite dizaine de films étant trop peu pour installer une nouvelle image de la famille comme lieu relativement calme au lieu d'être un espace de conflits de personnalités et de générations.

Une violence surtout verbale et physique

Ensuite, on peut remarquer que violence verbale et violence physique sont présentes voire très présentes à l'extérieur, la violence verbale dépassant souvent la violence physique. Cette place importante de la violence verbale est assez logique et correspond bien à ce que nous soulignons concernant les pratiques langagières (voir le chapitre 3 ci-dessous). Par ailleurs, dans la sphère privée, la violence qui domine est surtout verbale et psychologique.

Enfin, il est important de noter la place non négligeable accordée, surtout depuis 1994-1995, à la violence sociale, et la place relativement discrète mais tout de même assez ancienne, de la violence sexuelle.

Globalement, ce tableau remet en question le cliché d'une violence surtout physique rattachée à l'univers de la banlieue : la violence physique y est certes présente, notamment en dehors de la sphère privée, mais la violence y est aussi largement verbale, psychologique et sociale.

La vie de cité

Film	Année	Violence domestique				Violence à l'extérieur				Violence sociale
		verbale	psy autre	physique	sexuelle	verbale	psy autre	physique	sexuelle	
Interdit aux - de 13 ans	1982	X	X			XX		XXX		X
Laisse béton	1984		X	X		X	X	XX		
La Smala	1984					X		X		
Réveillon chez Bob	1984					X				
Louise l'insoumise	1985	X	XX	X						
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X			XX		XX	X	XX
Billy-ze-kick	1985							XX	X	
Pierre et Djemila	1987	X	XXX	X		X	X	XX		
Il y a maldonne	1988					X		XXX		
De bruit et de fureur	1988	XXX	XXX	XX		XXX	X	XXXX	XX	X
Toujours seuls	1991	X		X		X		X		
La Thune	1991	XX								
1,2,3 soleil	1993	X				XX		X	X	X
Hexagone	1994	X				X		X		XX
Krim	1995	XXX	XX	XX		XX	X	X	XX	
La Haine	1995	X				XXXX		XXX		XXX
Raï	1995	XX				XXXX	X	XXXX		
État des lieux	1995	X				XXX	X	X		XXX
Douce France	1995	X		X		X		X		X
Souviens-toi de moi	1996	X	X	X		X	X	X		
Le plus beau métier du monde	1996					X		X		
Zone franche	1996		X			XX		X		X
Ma 6-T va crack-er	1997		X	X		XXXX	X	XXXX		X
Malik le maudit	1997					X	X	X		
100% arabica	1997	X	X			X	X	X		
Ados Amor	1998		X		X	X	X	X		
Petits frères	1999	XXX	X	X	X	XXXX	X	XXX		
Calino maneige	1999	X	X			X		X		XXX
Voyous voyelles	2000	X				XX	X			
La Squale	2000	XXX	XXX	X		XXXX	XX	XXXX	XXXX	
Samia	2001	XXX	XXX	X		XX		X		X
Yamakasi	2001					X		X		X
De l'amour	2001	X				XX		X	XX	XX
Fais-moi des vacances	2002	XX	XX	X		XX		X		X
Jeunesse dorée	2002	X	X			X		X		X
Wesh-wesh	2002					XX	X	XXX		X
Le Défi	2002	X				X				
L'Esquive	2004					XXX		X		
Les Amateurs	2004					X		X		
Banlieue 13 - B13	2004					XX		XXXXX	X	XX
Ze film	2005		X			X		X		
Dans tes rêves	2005					X		XX		
Voisins, voisines	2005						X			

Tableau 21 : Présence et degré de violence dans chaque film du corpus

2. Hiérarchisation des films selon leur degré de violence

Si on classe les films du tableau 21 en fonction de leur degré de violence (Tableau 22), la hiérarchie obtenue est un peu différente de celle résultant du nombre d'actes de délinquance (tableau 14). Il est bien sûr très discutable de cumuler de la sorte des données non cumulables, en pratique comme en théorie. Nous insistons cependant sur le fait que notre approche est subjective, et que c'est une tentative d'évaluer une donnée (le degré de violence et de délinquance) elle-même très difficile à cerner et à quantifier, en réalité comme en théorie.

Selon le tableau 22 ci-dessous, certains films s'avèrent nettement moins violents que ne laissait le penser le recensement du nombre d'actes de délinquance. C'est le cas du *Plus beau métier du monde*, de *Yamakasi*, de *La Smala*, de *Ze film*, et dans une moindre mesure des *Amateurs*, *d'Il y a maldonne*, de *Toujours Seuls* et de *Dans tes rêves*. A l'inverse, *Krim*, *Samia*, *Etat des lieux*, et *Pierre et Djemila* sont les films qui remontent le plus nettement au classement.

De plus, on peut remarquer qu'il n'y a apparemment pas de corrélation entre l'année de sortie du film et son degré de violence. Le degré de violence est réparti de manière hétérogène, tout comme le nombre d'actes de délinquance (Tableau 14, Graphique 1).

Cette approche fait intervenir une perception plus subjective de la violence dans chaque film, fondée sur un traitement au cas par cas. C'est à cet examen chronologique et au cas par cas de la violence dans les films que nous allons maintenant nous attacher, en passant parfois assez rapidement sur certains films et en nous arrêtant plus longuement sur d'autres.

La vie de cité

Film	Année	Violence domestique				Violence à l'extérieur				Violence sociale
		verbale	psy autre	physique	sexuelle	verbale	psy autre	physique	sexuelle	
La Squale	2000	XXX	XXX	X		XXXX	XX	XXXX	XXXX	
De bruit et de fureur	1988	XXX	XXX	XX		XXX	X	XXXX	XX	X
Petits frères	1999	XXX	X	X	X	XXXX	X	XXX		
Krim	1995	XXX	XX	XX		XX	X	X	XX	
Ma 6-T va crack-er	1997		X	X		XXXX	X	XXXX		X
La Haine	1995	X				XXXX		XXX		XXX
Rai	1995	XX				XXXX	X	XXXX		
Samia	2001	XXX	XXX	X		XX		X		X
Banlieue 13 - B13	2004					XX		XXXXX	X	XX
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X			XX		XX	X	XX
Pierre et Djemila	1987	X	XXX	X		X	X	XX		
État des lieux	1995	X				XXX	X	X		XXX
Fais-moi des vacances	2002	XX	XX	X		XX		X		X
Interdit aux - de 13 ans	1982	X	X			XX		XXX		X
De l'amour	2001	X				XX		X	XX	XX
Calino maneige	1999	X	X			X		X		XXX
Wesh-wesh	2002					XX	X	XXX		X
Laisse béton	1984		X	X		X	X	XX		
Un, deux, trois soleil	1993	X				XX		X	X	X
Souviens-toi de moi	1996	X	X	X		X	X	X		
Hexagone	1994	X				X		X		XX
Douce France	1995	X		X		X		X		
Zone franche	1996		X			XX		X		X
100% arabica	1997	X	X			X	X	X		
Ados Amor	1998		X		X	X	X	X		
Jeunesse dorée	2002	X	X			X		X		X
Louise l'insoumise	1985	X	XX	X						
Il y a maldonne	1988					X		XXX		
Toujours seuls	1991	X		X		X		X		
Voyous voyelles	2000	X				XX	X			
L'Esquive	2004					XXX		X		
Billy-ze-kick	1985							XX	X	
Malik le maudit	1997					X	X	X		
Yamakasi	2001					X		X		X
Dans tes rêves	2005					X		XX		
La Smala	1984					X		X		
La Thune	1991	XX								
Le plus beau métier du monde	1996					X		X		
Le Défi	2002	X				X				
Les Amateurs	2004					X		X		
Ze film	2005		X			X		X		
Réveillon chez Bob	1984					X				
Voisins, voisines	2005						X			

Tableau 22 : Classement des films selon le degré et les types de violence

C. Examen chronologique de la violence : les films au cas par cas

1. D'*Interdit aux moins de 13 ans* à *Un, deux, trois soleil* : la violence dans les films de banlieue des années 1980 au début des années 1990

Les treize films de cette période peuvent être classés, globalement, en deux catégories : d'une part, des films placés sous le signe du réalisme social (*Interdit aux moins de 13 ans*, *Laisse béton*, *Louise l'insoumise*, *Le Thé au harem d'Archimède*, *Pierre et Djemila*, *Il y a maldonne*, *De Bruit et de fureur*) ; d'autre part, des comédies (*La Smala*, *Réveillon chez Bob*, *Billy-ze-kick*, *Toujours Seuls*, *La Thune*, *Un, deux, trois soleil*).

La violence dans les comédies de banlieue de 1984 à 1993

Dans ces comédies, la présence de la violence peut varier, mais elle est finalement édulcorée et neutralisée par le ton même du film.

La Smala

C'est le cas dans *La Smala*, où la violence est très peu présente dans le film, mais fait son apparition dès la première scène, sous la forme de violences urbaines, à savoir l'incendie, au milieu de la cité, d'une voiture volée par Lucie (Candida Romero) et ses deux frères jumeaux (Hassine et Hocine Aouichi). Cette utilisation de la violence est intéressante, car elle sert à identifier immédiatement le cadre auprès du spectateur, en reprenant l'association que font les médias, à l'époque, entre rodéo/incendie de voitures et banlieues depuis les événements aux « 3V » (Vaulx-en-Velin, Villeurbanne et Vénissieux) entre 1978 et 1980⁶⁴. Or, l'acte devient presque festif (il associe tous les jeunes de la cité comme dans une fête) et le ton ironique du film achève de le neutraliser

⁶⁴ D'ailleurs, le clin d'œil du film est pour le moins signifiant : la cité en question s'avère située dans la région lyonnaise.

complètement, telle la remarque de Robert (Victor Lanoux) de sa fenêtre, devant le spectacle de l'incendie : « On vit une époque formidable ! », qui signifie en fait tout le contraire (« On vit une époque misérable où tout fout le camp ! »). En dehors de cette scène d'ouverture, les autres scènes de violence sont assez « inoffensives » et typiques du genre de la comédie : une ou deux bagarres à mains nues, entre hommes, au café du coin ou au bas de l'immeuble ; un mari éconduit qui est accueilli à coups de fusil par l'amant de sa femme.

Réveillon chez Bob, Billy-ze-kick et La Thune

La pantalonnade se poursuit avec *Réveillon chez Bob*. La violence est quasiment absente de cette comédie de réveillon et associée, cette fois, à un autre cliché en vogue sur la banlieue : la figure caricaturale du locataire psychotique, Douglas (Michel Galabru), qui tire sur les enfants de la cité qui font trop de bruit.

Billy-ze-kick est une comédie policière loufoque, adaptée d'un roman de Jean Vautrin par Gérard Mordillat. La violence y est liée aux actes du personnage mi-réel, mi-rêvé de Billy-ze-kick et n'est pas vraiment montrée. On retrouve un peu du ton déjanté de ce film dans la comédie familiale suivante de Mordillat, *Toujours Seuls*, avec le même effet neutralisateur sur le peu de violence présente.

Dans *La Thune*, la violence se limite au cadre des relations familiales ou conjugales/amoureuses et reste donc très limitée. De façon surprenante, cette comédie est émaillée de scènes réalistes et bien que l'espace architectural de la banlieue soit présenté sous un jour assez sinistre dans certaines scènes, la délinquance et la violence y sont quasiment absentes. A l'instar du personnage principal, Kamel (Sami Bouajila), la banlieue apparaît plutôt en quête d'une nouvelle respectabilité par rapport à un cliché l'associant à la délinquance et la violence.

Un, deux, trois soleil

Enfin, pour le tournage de *Un, deux, trois soleil*, la violence était apparemment une des préoccupations avouées de Bertrand Blier :

Pourquoi avoir choisi d'installer cette histoire dans la banlieue ?

- D'abord, pour des raisons d'actualité (...). L'autre raison est simple : il fallait un lieu où la violence soit constamment présente. (*L'Événement du jeudi* 15/7/1993)

et aussi :

J'avais une envie de fille dans de la violence. Où ? Forcément en banlieue. (*L'Express* 12/8/1993)

La violence y est à la fois verbale, physique, sexuelle et sociale, mais elle est finalement presque toujours atténuée et comme transformée par le comique à la fois carnavalesque et grinçant amplement utilisé par Blier: c'est la scène de viol de l'institutrice, dont on ne sait si c'est vraiment une scène de viol, puisqu'elle semble effrayée puis consentante ; c'est celle de l'initiation sexuelle de Victorine, par plusieurs garçons à la fois, sur la banquette arrière d'une voiture ; c'est la scène du meurtre de Petit Paul par un « beau » maniaque de l'auto-défense qui arrange la scène et prend des photos avec la coopération de sa femme et de Petit Paul lui-même ; c'est un petit garçon abattu par erreur par le sergent Boigny et que la femme de ce dernier ressuscite miraculeusement. Finalement, l'attitude de Blier vis-à-vis de la représentation de la violence paraît ambiguë :

Dans la scène d'amour existe le problème de la pudeur par rapport à la gravité du sujet et au respect des personnes. On ne déconne pas avec ces choses-là. Une institutrice violée en classe, c'est arrivé. Je désirais une institutrice troublée, pressée par tous ces garçons. L'autre scène, Anouk dans la voiture, ne devait pas apparaître comme un viol, mais comme un passage rituel. Elle est un peu consentante, un peu braquée. C'est un partage de la beauté : elle est un cadeau, donc elle s'offre. (Blier, *L'Express* 12/8/1993)

Peut-être s'agit-il d'une pudeur qui veut que certaines choses soient trop graves pour être représentées sérieusement ? Outre les aspects provocateurs et satiriques du film, il en ressort tout de même aussi un sentiment de bagatellisation de la violence et une impression de misogynie de la part de Blier.

Violence et réalisme social de 1982 à 1988

Interdit aux moins de 13 ans

Sorti en 1982, *Interdit aux moins de 13 ans* infirme l'idée que l'association de la violence à la banlieue serait un phénomène plutôt récent, datant surtout du milieu des années

1995. La violence y est crue et manifeste, présente à l'extérieur de la sphère privée comme au sein des rapports amoureux. Elle est aussi bien physique que psychologique. Mais le plus intéressant est de constater que la violence semble inhérente à l'univers de la banlieue et qu'elle est finalement considérée comme étant, avant tout, sociale. Louis (Patrick Depeyrrat), le personnage principal, est certes un meurtrier sans scrupules, et Nœncœil (Akim Oumaouche) un petit délinquant patenté, ils apparaissent cependant aussi comme des victimes d'un milieu (la banlieue) qui est le grand coupable, par le manque d'alternatives qu'il semble offrir. La violence nous est présentée comme la seule issue trouvée par Louis pour « s'en sortir ». Comme le précisait Sandra Montaigu, actrice et coscénariste du film : « Les actes qu'ils [les personnages] commettent ne sont que les fruits d'une société chaotique. » (*L'Humanité dimanche*, 9/7/1982).

Laisse béton

Avec *Laisse béton*, on reste dans un cinéma porteur de réalisme social, mais par contre, si la violence est assez présente, c'est sous une forme très édulcorée et peu effrayante. Elle se limite à de la violence physique et psychologique : de la petite délinquance (du chapardage dans les magasins), des rapports d'intimidation et du racket (de la part de Jerry Lewis envers Norredine et Brian), de la bagarre codifiée selon les règles du règlement de comptes d'homme à homme, à mains nues. Ou alors c'est l'incendie de la boutique du receleur/indicateur de la police, ce qui rend l'acte en quelque sorte justifiable. Le cas de Rachid, le grand-frère, est exemplaire : il a maîtrisé sa violence en pratiquant un sport de combat, en l'occurrence le full-contact (la boxe américaine). On est finalement dans un univers de violence maîtrisée, bon enfant, ou justifiée. Il n'y a pas de tension omniprésente ou une violence sous-jacente et inhérente au monde de la banlieue.

Louise l'insoumise

Dans *Louise l'insoumise*, la violence se recentre sur la sphère privée uniquement. A la fois verbale, physique et psychologique, c'est une violence exercée surtout par la mère sur

ses filles dans le but de les contrôler. En réponse, Louise est animée par une violence intérieure et rêvée (elle rêve de la mort de ses parents) afin de pouvoir s'émanciper de ce contrôle maternel étouffant. On a affaire à une violence propre au conflit de générations et de cultures ; la banlieue ne fait pas figure d'univers dangereux.

Par de nombreux aspects, la violence dans *Louise* est comparable à celle représentée dans *Pierre et Djemila* ou dans *Samia*, qui fait de la famille et de ses traditions culturelles un espace d'oppression et de réclusion.

Mais tandis que dans ces deux derniers films, ce sont la culture et les traditions maghrébines qui sont fustigées, Louise présente le cas (autobiographique) d'une famille juive séfaraïte dans les années 1960, ce qui nuance et met en perspective les discours qui voudraient opposer l'occident et le monde musulman dans une lutte inédite de « civilisations ».

Le Thé au harem d'Archimède

Le Thé au harem d'Archimède est un des films les plus violents de la période. La violence est très présente dans l'univers de cette banlieue, même si Mehdi Charef se défend d'avoir sciemment voulu mettre en avant ce thème :

Cela me fait un peu mal d'entendre parler de violence à propos de mon film car j'ai vraiment fait le contraire. J'ai plutôt souligné l'humanité des lieux, la solidarité et l'amitié entre les deux personnages, Pat et Madjid. (Propos recueillis par Danièle Parra, *Revue du cinéma* n° 406, juin 1985, pp. 43-45.)

On y trouve pourtant pratiquement toutes les formes de violence : une violence verbale et physique, issue de la tension entre bandes rivales ou entre la bande de jeunes et l'espèce de milice de quartier animée par des hommes plus âgés ; une violence sexuelle de la part des plus jeunes et des « bons français » de la cité ; une violence domestique due à l'alcoolisme ; une violence sociale, par le manque de perspectives qui s'offrent aux jeunes, la discrimination et le racisme dont est victime Madjid, et le chômage qui guette tout le monde ; enfin, une violence scolaire également, soulignée par un flash-back en noir et blanc.

On a un grand nombre de formes de violence, mais cependant pas d'escalade, et une violence qui reste ordinaire et maîtrisable, atténuée par les soins mêmes du réalisateur : les bagarres se règlent à main nues entre hommes ; le viol d'Anita n'est pas

montré et est vite éludé quant aux séquelles qu'il aurait pu laisser, et le doute plane sur les autres violences sexuelles, à moitié consenties (la mère alcoolique que le duo prostitue) ou excusables (après tout, la jeune Mado est un peu demeurée, et il suffirait d'y mettre les manières) ; la tentative de suicide de Josette (Laure Duthilleul) se termine bien.

Finalement, il n'y a que la violence sociale qui semble vraiment impitoyable et fustigée, notamment par le biais de la sympathie qu'inspire le personnage de Madjid.

Pierre et Djemila

Dans *Pierre et Djemila*, comme nous venons de le signaler, la violence domestique est en partie comparable à celle présente dans *Louise*. Mais, dans le film de Gérard Blain, la violence est plus forte, elle va plus loin et elle est aussi nettement sexiste. Il s'agit de la domination exercée par les hommes sur les femmes, de la violence de traditions imposées aux enfants contre leur gré. C'est une violence qui mène aussi au meurtre et au suicide, à la fin du film.

La violence prend la forme d'une escalade et, fait assez nouveau au cinéma mais tout à fait dans l'air du temps à l'époque, même si la violence raciste de certains Français n'est pas occultée, la violence est surtout rattachée à l'Islam et à la culture musulmane, et renvoie à l'idée d'un conflit entre deux cultures, deux « civilisations » qui seraient inconciliables. C'est d'ailleurs une des critiques qui ont touchées le film dès sa présentation à Cannes en 1986.

Il y a maldonne

Cette violence a peu de choses à voir avec celle présente dans *Il y a maldonne*. Pour une fois, celle-ci émane aussi bien des jeunes que de la police.

La violence est quasiment absente de la sphère domestique, elle est surtout physique et paraît désorganisée et incontrôlée, allant du vol à l'arraché au meurtre en passant par l'attaque à main armée. Ce qui la rend moins crue que dans *Le Thé au harem*, est le fait que le film se veut dans la tradition des polars noirs que le réalisateur, John

Berry, a déjà réalisés avant d'être victime du maccarthysme. Et surtout, loin d'être endémique, la violence est délinquante et limitée à quelques individus.

Le choc de De Bruit et de fureur

Dans ce contexte, on comprend facilement que *De Bruit et de fureur* ait constitué un choc. La violence y est, en effet, presque omniprésente, prend toutes les formes, et suit une escalade cathartique liée aux thèmes métaphoriques du film sur la chute et la rédemption. Elle met mal à l'aise par son ampleur et sa crudité, comme le prouve notamment l'histoire mouvementée de la production et de la distribution du film⁶⁵.

Refusé par les producteurs pendant dix ans parce que jugé exagérément violent, le film obtient en 1986 l'avance sur recettes puis le Prix du Meilleur Scénariste. Le tournage doit cependant attendre un an pour commencer, suite à l'interdiction de la collaboration d'un acteur de 14 ans par la Commission pour l'emploi des enfants dans le spectacle, « au vu du scénario qui les inquiète pour sa santé morale » (V. Ostria, *Les Cahiers du Cinéma* n° 398, 41, cité par Haggemuller (1994 : 51)). En 1988, la Commission de contrôle interdit le film aux moins de 18 ans, alors que le film reçoit à Cannes le Prix Perspectives du cinéma français et le Prix Spécial de la Jeunesse ; les réactions vives et contradictoires qui entourent le film semblent montrer qu'il touche un phénomène social qui, en 1988, n'est pas encore vu ou ne veut pas être vu (Haggemuller 1994 : 52).

La violence prend, dès le début du film, une dimension universelle (Haggemuller 1994 : 51), comme le souligne la citation de Shakespeare en exergue (« Le sang fut versé aux temps anciens avant que des lois humaines eussent adouci les mœurs » *Macbeth*). Elle oppose le monde, barbare, de la cité, et celui des lois humaines, symbolisé essentiellement par l'école. (Haggemuller 1994 : 52). La violence sert à la mise en scène de phénomènes sociaux et apparaît, notamment, comme compensatrice d'une grande solitude dans le cas de Jean-Roger. Elle est suggérée plutôt que montrée et ne sert pas des buts commerciaux (Haggemuller 1994 : 55-56). D'ailleurs, Brisseau s'est bien expliqué sur ses partis pris stylistiques sur la violence (Positif n° 328 : 7-8) :

⁶⁵ Notre analyse de la violence dans ce film doit beaucoup à l'article de Frauke Haggemuller (1994) : « 'De Bruit et de fureur' Banlieue ordinaire et récit symbolique », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n°59/60, février, pp. 51-56.

Il fallait évidemment montrer la violence, mais je me suis tout de suite arrêté à plusieurs principes. Le premier était énoncé dès la déclaration d'intentions pour l'Avance : j'excluais de réaliser un film genre *Classe 1984*, qui traite de choses un peu semblables mais où la jouissance du spectateur est organisée sur la violence. Je voulais qu'on voie la violence, mais qu'on éprouve un sentiment de gâchis, une tristesse considérable et qu'on ne soit pas avec les gens qui commettent des actes de violence. Il ne fallait pas pour autant esquiver la violence, mais la rendre elliptique, chaque fois que c'était possible.

Et aussi :

Plus le temps passe et moins j'ai envie d'organiser la jouissance du public sur la violence. La violence commence à m'énervier. Je me suis réservé la possibilité d'une action parallèle de manière à ce que la violence soit plus signifiée qu'autre chose... (cité par Ostria 1987: 40).

A notre avis, la représentation n'en devient que plus efficace : suggérer la violence et la laisser à la libre imagination du spectateur la rend encore plus marquante⁶⁶.

Par contre, avancer que la violence est montrée comme la conséquence des inégalités sociales (Haggenmuller 1994 : 56) nous paraît constituer une fausse piste. En effet, le jeune Bruno n'est pas violent, alors qu'il est bien la victime et le symbole des inégalités sociales, tandis que la famille de Jean-Roger a de l'argent, même si c'est le produit de la criminalité du père.

Finalement, le plus intéressant est que, pour la première fois, la violence devient le sujet central d'un film et d'une réflexion sur l'ensemble de la société à travers la banlieue. C'est un regard critique qui montre que les sources de la violence extrême résident dans des formes de violence sociale plus acceptées – la violence d'un système de valeurs basé sur l'individualisme (la philosophie de Marcel, avec ses références aux valeurs américaines représentées par le western) ; le manque d'empathie et la fascination pour la violence (véhiculée par l'exploitation commerciale de la violence par les médias) ; la solitude d'enfants livrés à eux-mêmes et victimes d'un manque d'affection ; le laxisme ou l'impuissance des institutions scolaires et sociales.

Enfin, le film évoque aussi, avant l'heure et avant *La Squale*, le phénomène des « filles pirates » (Beaud et Pialoux 2003 : 358), en la personne de Mina (Fejria Deliba), l'implacable chef de bande.

⁶⁶ Les exemples de ce type de mise-en-scène sont innombrables, mais on peut citer notamment la redoutable efficacité en la matière de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958).

2. D'Hexagone à Voisins, voisines : une violence qui prend aussi le contrepied des clichés

De 1994 à 2005, les représentations de la violence sont plus variées encore que celles de la période précédente. Bon nombre de films remettent en cause l'image d'une banlieue violente, tandis que d'autres en accentuent les clichés.

En plus de la dichotomie entre comédies et films à la fibre socio-réaliste, déjà vue à propos des films de 1982 à 1993, on peut ajouter une nouvelle catégorie : les films d'action. Les films empreints de réalisme social sont de loin les plus nombreux, tandis que les comédies sont en nombre plus restreint mais dominant largement les productions les plus récentes, ce qui est une tendance intéressante (mais qui reste à confirmer). Enfin, les films d'action sont récents et encore peu nombreux, mais remarquables par le nombre important d'entrées qu'ils réalisent.

Les comédies de banlieue de 1994 à 2005

Comme dans les comédies de la période précédente, violence et délinquance peuvent être relativement présentes, mais le ton du film les atténue ou les rend bénignes. C'est le cas dans les films de la première partie de la période : *Le Plus beau métier du monde* (1996), *Malik le maudit* (1997), *100% Arabica* (1997) et *Voyous voyelles* (2000). Plus récemment, les comédies de banlieue innovent en exploitant les clichés en circulation.

Le Défi et Voisins voisines

Ainsi, dans *Le Défi* (2002) et *Voisins voisines* (2005), la violence et la délinquance sont quasiment absentes.

Dans *Le Défi*, la seule trace en est le cambriolage de la boutique de la mère de David (Benjamin Chaouat) pour que son groupe de danseurs dispose de costumes pour la *battle*. Ce qui est intéressant, par contre, c'est que le film joue de façon comique sur le cliché de la banlieue-lieu de délinquance endémique, pour mieux lui tordre le cou.

Helena (Blanca Li) est ainsi paniquée, dès son entrée dans la cité, par le risque de se faire agresser. Elle se fait un peu chahuter par des jeunes désœuvrés à la tombée de la nuit, et on lui confirme qu'il n'y a plus de taxi qui s'aventure en banlieue le soir. Le lendemain, sa première rencontre avec Monzon (Marco Prince) et sa bande est de prime allure présentée comme une agression quasi-certaine : c'est ce que laissent supposer la musique de fosse inquiétante, les plans sur les différents membres du groupe (comme s'ils sortaient d'une cachette, à l'affût d'une proie) et l'hystérie qui s'empare d'Helena, qui jettent ses objets de valeur à la volée en criant : « violez-moi ! Tuez-moi ! Mais laissez-moi tranquille ! ». Finalement, les jeunes lui rendent ses affaires en s'inquiétant de sa santé, et Monzon ira même jusqu'à la raccompagner chez elle.

La remise en cause est encore plus nette dans *Voisins voisines*. La délinquance est évoquée par certains locataires, mais la présence de l'interphone à l'entrée de l'immeuble en est la seule marque. Les jeunes, supposés agressifs, présents dans le hall sont d'inoffensifs rappeurs ; et si les locataires veulent des caméras de surveillance, c'est suite au faux cambriolage orchestré par Moussa (Insa Sané) pour créer un peu d'ambiance dans un immeuble où il ne se passe rien. La violence et la délinquance ressortent plus du fantasme que de la réalité.

Ze film et Dans tes rêves

Dans *Ze film* et *Dans tes rêves*, la violence est limitée à quelques individus, et n'est absolument pas liée aux personnages principaux, qui eux, sont porteurs de valeurs positives. S'il y a un peu de petite délinquance, elle est intégrée dans une économie parallèle de subsistance.

Les Amateurs

Enfin, dans *Les Amateurs*, la violence vient surtout de l'extérieur de la cité (les braqueurs). Le dealer local est un sympathique petit caïd déprimé, en cheville avec la police. C'est plutôt la police et les risques de bavures qui effraient les habitants de cette cité tranquille.

Les films de banlieue réalistes de 1994 à 2005

Comme nous l'avons déjà souligné, ces films sont les plus nombreux sur la période. Ce sont aussi ceux qui ont le plus marqué le genre du film de banlieue. Pourtant, leur représentation de la violence est loin d'être homogène. Si certains films confirment et contribuent à l'image d'une banlieue où la violence est quasiment omniprésente (*Krim* (1995), *Raï* (1995), *Etat des lieux* (1995), *Ma 6-T va crack-er* (1997), *Petits Frères* (1999), *La Squale* (2000), *Wesh-Wesh* (2002)), certains autres en prennent nettement le contrepied (*Hexagone* (1994), *Douce France* (1995), *Souviens-toi de moi* (1996), *Ados Amor* (1998), *Jeunesse dorée* (2002), *L'Esquive* (2004)), tandis que d'autres en donnent une image nuancée (*Zone Franche* (1996), *Calino Maneige* (1999), *De l'Amour* (1999), *Samia* (2001), *Fais-moi des vacances* (2002)). Dans *La Haine* (1995), la représentation de la violence constitue un cas suffisamment particulier pour que nous choissions de la présenter dans un chapitre particulier.

Le cas de La Haine

Nous traitons *La Haine* comme un cas à part pour plusieurs raisons. D'abord parce que ce film est probablement le plus connu des films de banlieue, et un des plus discutés. Il constitue ainsi, dans l'esprit de beaucoup de gens, une espèce d'archétype du film de banlieue, un étalon du genre. Mais c'est aussi parce que *La Haine* est surtout un film sur la violence. C'est peut-être sa grande force et ce qui fait son actualité, plus de dix ans après sa sortie. La violence est un des thèmes majeurs, si ce n'est LE thème majeur du film. Selon Ginette Vincendeau (2000 : 319), Kassovitz a compris que la spectacularisation de la violence était nécessaire pour assurer le succès du film.

Ce thème a été très discuté. Pour certains, il imprègne le film tout entier et est son aspect le plus controversé (Eskjær 2001 : 154 ; Higbee 2005 : 5), bien plus que la mise en scène de l'exclusion sociale ou la représentation de la race et de l'ethnicité ; il établit un lien avec la tradition états-unienne du thriller violent néo-noir (Vincendeau 2000 : 323). La violence verbale et physique est apparue comme le seul moyen d'expression des jeunes banlieusards (Grandena 2002 : 3), et comme une tentative pour les jeunes

banlieusards d'acquérir un semblant de pouvoir et de contrôle de leurs vies (Higbee 2005 : 129-130).

Comme Will Higbee l'a très bien remarqué, la violence est aussi le seul moyen d'expression de leur masculinité pour les jeunes des cités, qu'elle soit auto-infligée (dégâts de l'émeute dans la cité), dirigée vers les médias ou conforme aux attentes des mêmes médias, psychanalytique (la dimension phallique du revolver détenu par Vinz), proclamée (la volonté de Vinz de tuer un flic si Abdel meurt), ou quasiment automatique dans tous les contacts qu'a le trio avec la société.

Et cette violence est directement liée au besoin de domination sexuelle. Ce besoin apparaît en filigrane : c'est l'impératif pour Saïd de « niquer ce soir », dans la scène de sa coupe de cheveu (« Me rate pas ! Sur la tête de ma mère, j'ai besoin d'niker, Vinz ! Me rate pas ! »). Ce besoin apparaît aussi nettement dans la scène chez Astérix (François Levantal) ou dans la galerie d'art. Astérix demande à Saïd « Tu baisses ? Moi, plus que jamais ! » et la suite tourne à l'affrontement entre les egos mâles de Vinz et du dealer. Dans la galerie d'art, c'est la tentative de drague qui tourne à l'affrontement. Ce lien entre violence et domination sexuelle est présent jusque dans l'interrogatoire de police où la dégradation de Saïd et Hubert passe par la violence du verbe et une féminisation à caractère verbal et d'ordre sexuel (Johnston 2005 ; Higbee 2005 : 128). Enfin, Higbee (2005 : 123) voit dans le film des références à la tradition des films américains de Scorsese (la scène où Vinz imite, devant sa glace, De Niro dans *Taxi Driver* ; l'image d'un Hubert boxeur qui rappelle *Raging Bull*), de De Palma (allusion à *Scarface* et Al Pacino : « le monde est à nous ») et des films de gangsters en général – la scène de bagarre avec les skins ; la scène finale, à la John Woo (*The Killer*) ou à la Tarantino (*Reservoir Dogs*) – où affirmation de la masculinité et sexualité sont aussi nettement liées (cf. les termes vulgaires employés en français et en anglais pour traduire la notion de 'dominer').

Les dimensions métaphoriques et symboliques de la violence sont aussi difficiles à ignorer. Elles se manifestent sous de nombreux aspects. C'est notamment le symbole que constitue le revolver, qui fait avancer l'action (Kassovitz, *L'Humanité* 29/5/1995). C'est aussi l'histoire de Grunwalsky, racontée par le petit homme des toilettes (Tadek Lokcinski), et dont Kassovitz dit :

Ce texte est de moi. Il vient tout droit du style d'humour de mon grand-père juif hongrois. Mais quelque chose comme ce que je raconte est arrivé à un ami du vieux monsieur polonais. Vue et entendue dans le contexte global du film, cette scène pose la question de « jusqu'où peut aller la

haine », la haine nazie. Parce que les ghettos, ce n'est pas Saint-Denis. C'est pire encore.»
(*L'Humanité* 29/5/1995)

Cette histoire semble adressée notamment à Vinz, le juif de la bande, pour illustrer le « La haine engendre la haine » d'Hubert, et peut-être pour donner à Vinz une crédibilité face aux deux autres opprimés que sont le black et le beur (Tarr 2005 : 70). On peut y voir la pesanteur des crimes du siècle et d'une banlieue dans laquelle il ne faut pas se laisser piéger (Mongin 1995 : 179) ; en quelque sorte, une adjuration à revenir à l'essentiel, la survie.

Mais surtout, c'est essentiellement une violence subie par le trio (Tarr 2005 : 76), la jeunesse et la banlieue, qui est présentée. C'est ce qui nous paraît le plus intéressant à propos de la violence dans *La Haine*. Le film est clairement du côté des victimes pour ce qui est de sa focalisation. C'est ce qu'affirme Kassovitz à la presse sur les motivations de son film (dénoncer les violences policières). C'est ce que l'on retrouve aussi dans l'ouverture, qui souligne l'inégalité des forces en présence entre les jeunes et les forces de l'ordre (« Vous êtes que des assassins ! Vous tirez ? C'est facile, hein ? Nous, on n'a pas d'armes, on n'a que des cailloux ! ») ou dans la dédicace du film (« Ce film est dédié à ceux disparus pendant sa fabrication »). La violence subie s'exprime aussi à travers les premières séquences, comme le montre le montage des images ponctuées en simultané par les textes du *Burnin' and lootin'* de Bob Marley :

*This morning I woke up in a curfew
Oh God ! I was a prisoner too - yeah !*

(Images de cars de CRS que l'on équipe de grilles, défilé d'une manifestation de jeunes)

*Could not recognize the faces hanging over me
They were all dressed in uniforms of brutality. Eh !*

(Plans sur les armes des forces de l'ordre et sur des rangées de CRS)

*How many rivers do we have to cross
Before we can talk to the boss*

(Face aux forces de l'ordre, des étudiants qui dansent)

All that we've got, it seems we have lost

(Un CRS, caché derrière ses collègues, jetant un projectile sur les manifestants, et sautant pour le voir atterrir)

We must have really paid the cost

(Une voiture en feu : un incendie déclenché par le projectile lancé par le CRS ?)

That's why we are gonna be burnin' and lootin' tonight

(Une masse de jeunes faisant simplement face à un petit nombre de CRS)

*I say we gonna burn and loot
Burnin' and lootin' tonight
Burning all pollution tonight*

(Jeunes cassant des vitrines et pillant les magasins)

*Burning all illusion tonight
Oh ! Stop them !
Give me the food and let me grow*

(Les policiers traînent un manifestant à terre)

*Let the Roots Man take a blow.
All them drugs gonna make you slow now;
It's not the music of the ghetto. Eh!
Weepin' and a-wailin' tonight;*

(Scènes de bagarre : des policiers en civil tabassent des manifestants)

*Ooh, can't stop the tears!
Weepin' and wailin' tonight;
We've been suffering these long, long-a years
Weepin' and wailin' tonight*

(Gros plan sur un interphone, puis sur un blessé qu'on ranime, puis un placard « La police tue » « Que justice soit faite pour Mako » ; plans sur un CRS qui prend des photos, sur des commerces en feu, de nuit, sur des munitions, sur des forces de police déployées face à l'émeute)

Le montage est tout à fait explicite : la violence est organisée et infligée par les forces de l'ordre, tandis que pas un seul acte de violence envers les CRS ne provient de la foule des manifestants. Il y a bien des plans de pillage de magasins, mais la violence physique sur les individus est uniquement le fait de la police. On peut aussi ajouter que la référence à mai 1968 semble manifeste et renvoie aux débordements des forces de l'ordre à cette époque-là, ce qui renforce, par effet de translation, l'idée d'une violence essentiellement policière.

La séquence qui suit appuie définitivement, si besoin était, cette idée. Comme l'affirme la présentatrice du journal télévisé :

Ces émeutes font suite à la bavure d'un des inspecteurs du commissariat des Muguets. Il y a deux jours, il avait sévèrement blessé un jeune de la cité pendant une garde à vue. L'inspecteur a été démis de ses fonctions, mais Abdel Ichaa est toujours en observation à l'hôpital Saint-Georges, où son état est jugé grave par les médecins.

La violence policière est ainsi confirmée sans la moindre ambiguïté. Il ne s'agit pas d'une poursuite en voiture ou d'un cas éventuel de légitime défense ; ce sont clairement les méthodes d'interrogatoire et de traitement de la police qui sont en cause. La thèse est avancée, l'histoire peut débiter pour l'illustrer.

Par la suite, la violence des jeunes est verbale, pour s'affirmer et chercher le respect des autres. C'est « l'art de la vanne » et les rapports d'intimidation par la parole. C'est ce que souligne la scène d'imitation par Vinz de Robert de Niro dans *Taxi Driver* (« C'est à moi qu'tu parles comme ça, mec ? »), la truculence verbale de Saïd, les tags sur les murs (« Ta mère elle suce des oufs ») ou l'apostrophe lancée au maire du toit de l'immeuble par un jeune : « Nique sa mère au maire, fils de pute ! »

La violence des trois jeunes, en plus d'être surtout verbale, est latente (Jousse 1995 : 34) et finalement fantasmée. Elle n'est pratiquement jamais réalisée. Au-delà des menaces répétées de Vinz depuis le début du film de « fumer un keuf », c'est ce que montre clairement la scène (rêvée) du meurtre du policier par Vinz en sortant du Forum des Halles (scène 45 : 4:27). C'est ce que démontre encore mieux l'avant-dernière scène du film, où Vinz tient l'occasion de sa vengeance et de vider ses frustrations sur un skinhead (Mathieu Kassovitz lui-même). La scène est construite pour restituer une tension maximale : l'enjeu narratif est capital ; les gros plans s'enchaînent en champ/contre-champ et contre-plongée/plongée sur Vinz/Hubert et la victime suppliante ; les encouragements ironiques et provocateurs d'Hubert contribuent à accroître la tension. Finalement, Vinz ne parvient pas à appuyer sur la détente et se retrouve dans le RER qui ramène le trio vers la cité au petit matin. Cette scène fait ainsi figure de rite de passage initiatique pour Vinz vers une plus grande maturité et corrobore le propos général du film sur l'inanité de la violence. C'est ce qui rend la scène finale si efficace également : la bavure policière est commise de façon anodine et inopinée et apparaît comme un contrepoint (tragique) par rapport à la scène précédente.

Finalement, on reste bien dans une configuration où la violence est avant tout, et très largement, d'origine policière, ce qui s'oppose à l'image médiatique de jeunes de banlieue uniques propagateurs de violences. Sur ce plan, *La Haine* cherche bien à remettre en cause divers stéréotypes et à « choquer le bourgeois » (Sadock 2004). Par rapport à *La Haine*, les autres films à la fibre réalisto-sociale de la période donnent de la violence une image souvent assez différente.

Des films qui confirment l'image d'une banlieue violente

Krim

Même s'il ne contient pas d'émeutes urbaines ou d'agressions crapuleuses, *Krim* est un film qui recèle beaucoup de violence. Presque toutes les rencontres se font dans la violence, comme le souligne Bernard Génin (*Télérama* 31/5/1995). La violence est à la fois physique, sexuelle, verbale et psychologique, infligée et auto-infligée. La violence est aussi présente à travers les décors, qui sont ceux d'une cité en ruines ou d'une cellule de prison. La violence est sous-jacente et à la base même du film : l'acte initial, c'est le meurtre de sa femme Aïcha par Krim (Hammou Graïa), le champion de boxe de la cité. Mais elle garde une dimension individuelle liée simplement au destin personnel des personnages.

Raï

Dans *Raï*, la violence est encore plus présente au sein de la cité. D'une part, une violence verbale, illustrée aussi bien par « l'art de la vanne » que dans les rapports entre les jeunes de la même cité, des plus jeunes aux jeunes adultes. Mais la violence passe aussi rapidement du verbal au physique. Cela concerne aussi bien des embrouilles au sein de la cité, entre jeunes, ou des problèmes liés à la drogue ou à des règlements de comptes avec des jeunes d'une autre cité. Symptomatiquement, toutes les soirées dansantes se terminent en bagarre. Cependant, la présence d'armes à feu, sans être exceptionnelle, est encore relativement rare. Finalement, la violence semble non seulement répandue et incontrôlable, mais surtout inévitable. Comme le précisait une journaliste, « C'est le moins violent de la bande qui prend la tête de la révolte, incapable de supporter l'injustice » (M.E. Rouchy, *Télérama* 26/6/1995). De fait, il ne s'agit même pas d'une injustice, et la participation de Djamel à l'émeute finale semble tout aussi irrationnelle et stupide que l'émeute elle-même. Peu avant la fin du film (scène 50), Djamel avait réfuté le recours à la violence pour venger la mort de son frère :

- (Djamel :) Arrêtez d' délirer, maintenant ! Mon frère, c'était un camé ! C'est un défoncé, c'est tout ! La mort, il s'la mettait tous les jours par là [il mime une injection dans l'avant-bras], alors arrêtez d' délirer, là ! Arrêtez d'vous chauffer la tête !
- (Aziz :) – Mais qu'est-ce que tu proposes, alors ?
- Rien du tout ! On va rien faire du tout, là ! C'est pas la peine de vous chauffer tous la tête. Y'en a marre d'cette putain d'violence là ! J'en veux pas, moi... J'en veux pas, putain !

Mais l'émeute éclate tout de même, et Djamel va en prendre la tête, comme aspiré par l'appel du gouffre, et en totale contradiction avec les propos qu'il tient à Sahlia dans la dernière scène du film :

Tout ça, ça m'a donné à réfléchir. J' m'y suis mal pris avec toi. J't'ai pas compris. J'étais con. J't'ai même pas écoutée.

Nous sommes donc bien d'accord avec les affirmations de Carrie Tarr (2005 : 76-78) qui voit globalement dans ce film un renforcement des stéréotypes racistes à l'encontre de jeunes de banlieue porteurs d'une violence irresponsable et injustifiée.

Etat des lieux et Ma 6-T va crack-er

Etat des lieux et *Ma 6-T va crack-er* sont tous les deux des films de Jean-François Richet. Même si la violence est très présente dans les deux films, elle est loin d'y avoir les mêmes caractéristiques.

Dans *Etat des lieux*, il n'y a pas de révolte ou d'émeute urbaine, et la violence s'exprime surtout au quotidien et à travers le monde du travail, ainsi que dans un discours politique sur la société. Les tensions au sein du milieu de travail accréditent l'idée d'une dissolution de la solidarité ouvrière (une bagarre éclate entre Pierre et son chef d'atelier à propos d'un livre de Lénine ; une bagarre est sur le point d'éclater entre ouvriers à la pause sur une question de solidarité de classe). Cependant, la violence est peu physique et surtout verbale et sociale, comme le montrent notamment les altercations du personnage principal avec un conseiller de l'ANPE, avec des inconnus sur un pont en pleine nuit, ou avec deux policiers au cours d'un contrôle. Cette violence contenue trouve un exutoire (épisodique) dans le rapport sexuel débridé entre Pierre et la femme de son ami devenu petit-bourgeois, dans la scène finale du film. On peut aisément traduire cette fin comme une métaphore de la lutte entre classe ouvrière et classe bourgeoise que revendique l'ensemble du film, une lutte temporairement remportée par la classe ouvrière, ainsi que le souligne très justement Will Higbee (2001 :

197)⁶⁷. Cependant, c'est un point de vue plutôt machiste qui fait de la femme un simple objet de conquête entre les hommes et ne tient pas compte du fait que c'est elle, Béatrice (Emmanuelle Bercot), qui se jette sur Pierre Céfás.

Avec *Ma 6-T va crack-er*, Richet entérine son discours sur la lutte des classes, déjà pratiqué dans *Etat des lieux*, et le traduit plus dans les faits. Le générique d'ouverture du film rappelle celui de *La Haine*. Le parallèle est clair : ce sont des images, supposées d'archives, de manifestations urbaines ou populaires, avec des interventions musclées des forces de l'ordre qui font ressortir la violence policière. Au premier plan de ce fond d'images, une jeune fille (Virginie Ledoyen) qui manie un drapeau rouge dans une référence possible à *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix et à la Révolution de 1830. Puis, on la voit manipuler des armes de guerre, une petite fille se tenant à ses côtés, avant de se suicider. C'est l'image du conflit violent opposant les forces de l'ordre au peuple. C'est aussi celle d'un conflit dans la durée, impliquant plusieurs générations. Et finalement, c'est un conflit suicidaire : le suicide du personnage que joue Ledoyen peut être interprété comme la métaphore d'un suicide collectif de la société.

On pourrait donc s'attendre à un discours sur la violence proche de celui de Kassovitz dans *La Haine*. Mais le reste du film ne confirme pas vraiment cette idée. La violence est présente dans pratiquement tous les espaces occupés par les jeunes (la cité, l'école, les lieux de sortie) et produite essentiellement par les jeunes eux-mêmes. Comme le remarque Jacques Mandelbaum (*Le Monde* 17/5/1997) : « Pas une scène ne s'achève sans tourner au baston ». A la différence de *La Haine* aussi, la présence d'armes de poing semble courante et commune. La violence est aussi uniquement masculine et est le fait aussi bien des jeunes ados que des jeunes adultes. Comme le souligne Carrie Tarr (2005 : 103), elle est associée à l'image réactionnaire d'une masculinité qui ne doit montrer aucun signe de faiblesse. Elle est verbale, physique et sociale, psychologique et domestique, parfois produite par la police, mais le plus souvent par les jeunes de banlieue eux-mêmes ; c'est une « rage » compréhensible mais peu justifiable, ni justifiée, qui s'inscrit dans une escalade qui semble stérile et inévitable. Cela correspond bien à une culture de la provocation et à une rage produite par une disqualification sociale et symbolique (Beaud et Pialoux 2003 : 345-346) qui se conjugue à la fois au passé (les échecs scolaires et sociaux des jeunes, la situation de leurs parents humiliés ou

⁶⁷ "Here the sexual act could be seen as a metaphor of the class struggle – the proletarian male is literally 'screwing' the bourgeoisie."

opprimés), au présent (leur situation d'exclus) et au futur (un avenir qui semble bouché). De plus, l'agressivité des adolescents est irréductible et la violence incontrôlée, même si elles sont jugées inutiles par le discours de certains personnages du film ou par ceux de Richet dans la presse (*Libération* 17-18/5/1997).

L'émeute finale avalise définitivement l'image d'une banlieue théâtre d'une violence incontrôlable qui sert d'exutoire⁶⁸. On peut y voir une violence qui unit les jeunes mais marque plutôt une implosion de la cité qu'une révolte ciblée (O. Boyard, *Les Cahiers* n°515, juill-août 1997, p. 72), ou encore un signe qui tourne à vide et une esthétisation scandaleuse dans la mesure où la complexité de la violence n'est pas analysée (Mandelbaum, *Le Monde* 17/5/1997). Finalement, nous sommes d'accord avec Carrie Tarr (2005 : 102-103) sur le fait que Richet offre au grand public une image peu sympathique des jeunes de banlieue, et avec Will Higbee (2001 : 198) sur l'effet probablement contre-productif de sa démarche :

Whilst Richet may be attempting to capture the hostility and anger felt towards the state by many of the disenfranchised youth of the *cité*, he is, in many ways, perpetuating the myth of the *banlieue* as the site of violence and a threat to hegemony which warrants police repression.

Mais comme le laisse entendre Higbee, il faut aussi se demander si Richet ne s'adresse pas en fait avant tout aux jeunes des banlieues et à une classe d'exclus par le système capitaliste. C'est ce que laissent notamment penser les textes des morceaux de rap de la dernière partie du film et l'utilisation, en épilogue, de l'article 35 de la déclaration des droits de l'Homme et du citoyen de 1793, ou encore les propos de Richet dans la presse⁶⁹. Contre-productive auprès de l'ensemble de la population, cette démarche n'en est pas moins ciblée et logique.

Petits frères

En lisant la revue de presse de *Petit frères*, on peut penser que le film est nettement moins violent que ces prédécesseurs et qu'il présente une image plus nuancée de l'association violence-banlieue. Comme le dit Jacques Doillon, le réalisateur,

⁶⁸ Sur l'effet cathartique de la violence à travers la bande originale du film, voir le chapitre sur la musique.

⁶⁹ « Richet ou la seconde croisade » (propos recueillis par Sophie Brédier, *Les Cahiers du cinéma* n° 495, oct. 1995, p. 17), « 'Ma 6-T va crack-er' » (Jean-Michel Décugis, *Libération* 2/7/1997)

Et puis, j'étais un peu las de ces films où l'on ne voit que des « grands » dans les cités, où il n'est question que d'émeutes et de fusils à pompe. Ça existe, bien sûr, mais le plus souvent, le quotidien d'une cité est fait de petites embrouilles entre les gens, les groupes, qui provoquent de la tension mais pas de vraie violence. Et lorsque c'est le cas, il y a souvent une raison précise. Un gosse qui se fait tuer par exemple. (interview dans *La Croix* 7/4/1999)

ou encore Oxmo Puccino, producteur de la bande originale du film :

Le film est intéressant parce qu'il montre une vérité jamais montrée par les films qui se passent dans les quartiers, comme *La Haine*, *Rai*, *Ma 6-T va crack-er*. Ces films montrent une certaine réalité, les jeunes de 18-20 ans qui galèrent, qui font des conneries. C'est vrai qu'il y a des jeunes qui se tirent dessus. Dans les films, on les montre toujours quand les problèmes sont déjà là. Si des gens d'un quartier se tirent dessus pendant quelques secondes deux fois par an, le quartier a mauvaise réputation, les films ne montrent que ces quelques secondes. Dans *Petits frères*, on montre comment éviter les problèmes, ce qui se passe avant que ça n'éclate. (interview dans *Les Inrockuptibles* 7/4/1999)

Et en effet, la violence verbale est la forme de violence la plus présente dans le film, pour refléter la dureté des rapports entre les individus. La violence est latente et psychologique et les textes de la B.O. d'Oxmo Puccino se chargent bien de l'étendre à la condition de l'enfance difficile en général.

Mais la violence est aussi bien réelle : elle est illustrée par le besoin de Talia d'avoir un pitbull pour se protéger, par les bagarres entre petits et les rivalités entre filles à l'arrivée d'une inconnue (Talia) dans la cité ; c'est aussi l'attaque à main armée de Talia pour se procurer l'argent pour racheter son chien, et la facilité relative pour se procurer des armes de poing (même si les « petits » n'ont encore droit qu'à un pistolet à grenaille, pour 500 FRF) ; de même, les jeunes n'hésitent pas à intervenir contre la police pour faire échouer l'interpellation de l'un des leurs. On peut citer également la référence à l'image des gangsters véhiculée par Al Pacino au cinéma. La démonstration que fait Iliès à Talia, lorsqu'ils essaient le pistolet à grenaille qu'elle vient d'acheter, est édifiante. Il lui dit :

Tu vois, tu charges, tu remontes la sécurité, et tu fais comme ça... tu tires comme Al Pacino, ça fait stylé !

Puis, il mime sur elle un braquage sur la voie publique (« Donne-moi tes 300 francs, sinon j'te flingue ! »), ce qui achève d'illustrer l'ancrage et la banalité d'une petite délinquance de miséreux, même parmi les plus jeunes. D'ailleurs, les « petits » sont réputés de plus en plus violents pour leur âge, comme le fait remarquer Dembo lorsqu'il essaie de rassurer Talia sur la disparition de son chien :

T'inquiète pas, ça doit être encore les petits. En ce moment, ils arrêtent pas. Depuis qu'ils leur ont enlevé l'écran géant pour le foot la semaine dernière, ils arrêtent pas de tout cramer, quoi. Ils font le bordel et tout... La dernière fois, ils ont attaqué l'gymnase avec des cocktails Molotov. A leur âge, on n'était pas comme ça, ils sont fous ces petits !

Enfin, il ne faudrait pas oublier non plus les soupçons d'abus sexuels du beau-père de Talia envers sa petite fille et la copine de Talia, les disputes entre les deux se terminant à coups de pistolet. Et on pourrait aussi ajouter une violence spéciste (contre les chiens) pour compléter le tout.

Finalement, les scènes de violence ne sont pas aussi spectaculaires que dans *Ma 6-T*, mais la violence de la vie de la cité est bien omniprésente. Et même si, par la voix d'Iliès, on peut percevoir une tentative de la relativiser par rapport à une violence bien plus importante ailleurs dans le monde (scène 54 - Iliès à Talia),

T'as la tête trop fragile. Un pit', ça s'retrouve... Moi, je joue au foot... Et pourtant, j'ai presque la moitié d'la famille de mon père qu'a été assassinée. Ça m'empêche pas de jouer au foot, hein ?

on reste marqué par l'omniprésence de la violence, telle que la résume Talia, bouleversée par la mort de son chien :

C'est la merde partout ! Plus vous êtes petits, plus vous êtes salauds dans cette putain d'cité ! Kim, elle serait encore vivante si j'avais pas rencontré des bâtards comme vous et comme toi... C'est pire que chez moi, bien pire ! C'est pas d'la balle, Pantin !

La Squale

Par rapport à *Petits Frères*, *La Squale*, sorti l'année suivante, est un nouveau sommet en ce qui concerne l'intensité et l'ampleur d'une violence qui constitue, une fois encore, une caractéristique majeure de l'univers de la banlieue.

La violence physique y est très présente et même extrême dès la scène d'ouverture, avec le viol en réunion de la jeune Leila (Ludivine Maffren). La scène place le spectateur dans la position d'un voyeur-témoin complètement impuissant, comme la victime, et provoque à la fois malaise et dégoût. La violence du film est choquante pour beaucoup de critiques, même si elle est jugée refléter la réalité par certains spectateurs issus des banlieues. Elle est en phase avec une culture et une fascination de la violence

(cf. la référence, dans la chambre de Toussaint, au rappeur Tupac Shakur, apôtre du gangsta rap et tué par un « shot-by-drive »).

Evidemment, la violence verbale aussi est presque omniprésente, illustrant bien des rapports de force constants. Et la violence psychologique est active au sein des familles, envers les filles.

Dans la famille monoparentale de Désirée (qui porte bien mal son nom), la violence est à la fois physique, psychologique et verbale, et due à la carence d'amour de la part de la mère. C'est ce que montre clairement l'accueil que réserve sa mère à Désirée après qu'elle a découché. Elle commence par la battre et le dialogue qui s'ensuit n'est pas non plus très tendre :

(La mère :) - Je ne veux pas d'une pute sous mon toit !
(Désirée :) - T'es jalouse, hein ? C'est parce que jamais personne veut de toi ?
- C'est d'ta faute si ma vie elle est gâchée. Tout ça pour une traînée !
- De toute façon, t'es qu'une folle. Mon père, il a bien fait d'se casser. Parce que tu lui faisais trop honte !
- C'est à cause de toi qu'il s'est tiré. Il voulait pas de toi !
- Ben dis-moi c'est qui, mon père ? Vas-y, dis-le moi !
- J'te l'dirai jamais !
- De toute façon, je sais qui c'est, mon père. Je lui demanderai en personne !

La violence de la mère est plus insidieuse dans la famille de Yasmine, d'origine maghrébine. Elle est liée à la pression des traditions supposées ; c'est le même type de conflit de générations que dans *Samia*, comme le montre l'exemple ci-dessous. La mère est couchée, apparemment alitée pour cause de maladie, sous une tenture représentant la Kaaba à La Mecque:

(La mère :) - Tu sais que ça me fatigue toutes ces disputes ! Yasmine [elle lui prend la main], c'est trop pour mon pauvre cœur !
(Yasmine :) - Calme-toi.
- Demain, je serai peut-être plus là, moi, pour m'occuper de la maison...
- Arrête de dire ça, c'est pas drôle !
- Mais qui va s'occuper de tes frères et de la maison ? Qui ?
[Yasmine quitte la chambre de sa mère pour aller lui chercher un verre d'eau et des médicaments]
(La mère :) - Ton frère, il travaille, il est fatigué. Tu pourrais comprendre, tout de même ! Tu pourrais faire des efforts, quand même ! Des fois, on dirait que tu penses qu'à toi !
- Tiens, tu vas dormir et ça ira mieux demain !
[La mère boit et prend ses médicaments]
- Que Dieu nous protège ! Prie pour le retour de ton père ! Prie, Yasmine !
- Tu savais que Leila [la jeune fille violée au début du film] était renvoyée au bled ?
- Oui, je sais. J'ai parlé avec sa mère... Elle veut rien dire, mais je sais que Samir, il va venger sa sœur. J'espère qu'ils vont réussir à la marier, maintenant...
- Dors, maintenant. Je vais faire à manger aux garçons.

Genestal nous montre des situations où les rapports de force sont constants ; les filles luttent pour s'affirmer dans la modernité, et les garçons cherchent à conserver leur domination.

Le film sensibilise ainsi au phénomène des « filles pirates » pour la première fois – on peut alléguer que *Voyous voyelles* présente aussi un modèle de « fille pirate » en la personne de Léa (Olivia Bonamy), mais pas de façon aussi marquée.

Par contre, il y a peu ou pas de violence sociale : la discrimination ou le chômage ne sont pas des éléments explicatifs du comportement des jeunes. Ce ne sont pas non plus des données intériorisées (on ne parlerait même plus du chômage tellement ce serait une donnée évidente) ; au contraire, comme le montre la scène où Toussaint demande de l'argent à sa sœur, le fait de ne pas travailler semble voulu par Toussaint. Cela renforce l'idée d'une violence masculine incontrôlable et inexplicable/inexpliquée⁷⁰ ou inhérente à la banlieue (Tarr 2005 : 119), tandis que la violence chez les filles n'est qu'une solution face à la violence imposée par les garçons. C'est ainsi qu'est expliquée l'émergence des « filles pirates » (Beaud et Pialoux 2003 : 358) :

La gamme des attitudes possibles pour les filles du quartier est limitée. La solution la plus économique pour elles consiste à ne pas faire de vagues, à se comporter selon les règles, en « filles modèles » (en tout cas pour l'extérieur). Lorsqu'elles vivent au sein de « familles lourdes » habitant dans les immeubles du cœur de la ZUP, avec des frères (en échec) s'érigeant en gardien de la tradition, la pression qui pèse sur elles est particulièrement forte. Si l'on excepte celles qui choisissent la voie de la déviance (qui signifie assez vite la rupture et de multiples drames), une ressource possible, pour ne pas prêter le flanc aux remarques des garçons et gérer sans drame leur identité sexuelle d'adolescente, consiste à annuler ou à nier leur féminité et à masculiniser leurs manières d'être (apparence physique, démarche, langage, rapport au corps).

Yasmine représente la première attitude, mais il est certain que le réalisateur fait de la « fille pirate » le modèle à suivre pour répondre à la violence masculine (Tarr 2005 : 121) et pouvoir, paradoxalement, s'en émanciper. *Samia* reprend aussi, à sa façon les différentes attitudes possibles, mais de façon plus neutre, sans les juger ni leur donner une préférence.

Au total, en propulsant à l'ordre du jour la pratique des « tournantes », le phénomène des filles-pirates et de gangs de jeunes très violents et prêts à toute forme de criminalité pour s'enrichir rapidement, Genestal dépeint une jeunesse de banlieue proche de l'image d'un modèle de délinquance nord-américain qui fait peur. En y

⁷⁰ Une violence inexplicable/inexpliquée à première vue, car l'influence et les références à la culture du gangsta rap états-unien laissent penser à un idéal d'ascension rapide et sans travail, par le biais de la délinquance et de la criminalité.

ajoutant également les tensions liées au conflit culturel et entre les sexes au sein de la famille maghrébine, il relaie complètement l'image de la violence associée aux quartiers difficiles dans les médias.

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

Par rapport à cela, la violence dans *Wesh wesh*, apparaît bien tempérée. Et pourtant, la violence physique y est aussi très crue – bien que là encore, comme dans *De bruit et de fureur*, elle n'est pas réellement montrée, elle est plus suggérée et laissée à notre imagination – et influencée par l'image des gangsters diffusée par le cinéma et les médias en général. C'est ce qu'illustre le règlement de comptes très violent des jeunes avec le dealer marocain (Madj Benaroudj), et la fascination voyeuriste des jeunes, qui prennent des photos à exhiber ensuite, à titre d'exemple, pour se faire craindre et respecter. Comme l'exprime le réalisateur, Rabah Ameur-Zaïmeche :

L'histoire des cités, c'est aussi celle de leur « dangerosité », alimentée par le dehors comme par le dedans. Il y a une mythologie qui se construit autour de la force brute, autour de coups d'éclat violents, de braqueurs des générations précédentes. La population se réfugie derrière cette étiquette dangereuse. La référence pour les jeunes dans ces quartiers, c'est Mesrine : un homme fort qui a méprisé l'ordre établi en prenant les armes. (Télérama, 30/4/2002)

Wesh-wesh se situe en quelque sorte à mi-chemin entre *La Haine* et *Ma 6-T*. Il dénonce très clairement la violence policière, mais sans vraiment exonérer les jeunes de banlieue (comme dans *La Haine*) ni véhiculer clairement de message politique sur la lutte des classes (comme le fait Richet). Ainsi, la délinquance semble organisée et contrôlée par les grands frères – cf. la partie de cartes (scène 5) où les grands frères donnent leurs directives aux plus jeunes. Et même si l'on peut penser que cette délinquance, qui tourne essentiellement autour du trafic de drogues douces et de faux billets, est une délinquance de subsistance, produite par une situation économique et sociale difficile⁷¹, l'opposition entre Kamel et son jeune frère ne laisse pas d'ambiguïté quant au fait qu'Ameur-Zaïmeche condamne cette délinquance et sa violence.

⁷¹ Voir notamment les propos de Madj Benaroudj, scénariste, cités dans le chapitre sur la présence et l'image de la drogue :

« C'est la misère qui crée une dérive délinquante, c'est pas par plaisir. Dans les années 60-70, il y avait un côté romantique chez le braqueur, avec par exemple Mesrine, mais aujourd'hui la déviance délinquante est liée aux conditions sociales. » (Propos recueillis par Yann Kerloc'h, 30/04/2002, http://www.monsieurcinema.tiscali.fr/commun/interview/?id_article=AR014784)

Enfin, il est intéressant de noter que le film va à l'encontre du cliché établi qui voudrait que les filles des familles d'origine maghrébine soient opprimées et en butte aux pressions familiales pour suivre des traditions dépassées.

À l'arrivée, Ameer-Zaimeche donne une image de la violence assez indépendante de celle qu'en donnent les médias, sans non plus faire preuve de complaisance à l'égard des jeunes d'un milieu qu'il connaît très bien.

Une image plus nuancée de la violence

Dans *Zone Franche* (1996), *Calino Maneige* (1999), *De l'amour* (1999), *Samia* (2001), *Fais-moi des vacances* (2002), la violence est bien présente en banlieue, mais sous des formes différentes de celles de l'imagerie traditionnelle de la banlieue.

Ainsi, dans *Zone Franche*, la violence n'est pas produite ou provoquée par les jeunes du quartier au centre de la trame narrative. La plus grande violence est le meurtre d'un enfant par un « Français-de-souche », M. Teffal, poussé par sa femme migraineuse à « faire quelque chose » pour faire cesser le bruit causé par les jeunes à l'extérieur. Les abus de la police à l'égard des jeunes sont aussi soulignés. Dans tous les cas, la violence des habitants du quartier correspond à des cas d'auto-défense, face à une interpellation injustifiée des policiers suite à un braquage, ou pour se défendre contre les agressions de skinheads racistes. La cité apparaît finalement comme un lieu bien tranquille, comme le soulignent les multiples plans sur les espaces verts qui l'entourent.

Une des particularités de *Calino maneige* est de centrer un des thèmes majeurs du film sur la violence sociale. Il y a peu de violence physique, la violence la plus active et la plus dure en banlieue est celle due à la précarité et les difficultés à intégrer le monde du travail pour les jeunes.

De l'amour

De l'amour, le troisième film de Richet, développe, dans une certaine mesure, le même propos en faisant ressortir la dureté et la précarité du monde du travail pour les ouvriers et les jeunes. Beaucoup de scènes sont tournées sur des lieux de travail. La

précarité est illustrée par la situation instable des deux jeunes filles, Maria (Virginie Ledoyen) et Linda (Mar Sodupe), tandis que le regard que porte Karim (Yazid Aït) sur son travail reflète l'aliénation du travail à la pièce en atelier. L'exemple du monologue, vu à la télévision, qu'il reprend par la suite est édifiant.

Contrairement aux deux autres films de Richet, la violence n'est pas très présente en banlieue, que ce soit sous une forme active ou sous-jacente. Et la délinquance n'est pas non plus rattachée aux jeunes d'origine maghrébine, comme cela est souvent le cas. Ainsi, comme le fait remarquer Karim en découvrant que Maria a volé des sous-vêtements dans un supermarché : « Moi, j'ai tout fait dans ma vie pour éviter ces conneries... Il faut qu'la femme que j'aime me les amène » (scène 50).

Par contre, la dénonciation de la violence policière est virulente, notamment à travers le viol répugnant de Maria par le gardien de la paix (Jean-François Stévenin). Ce thème, déjà présent dans ses deux autres films, est cher à Richet. Mais cette fois, sa représentation de la police est plus nuancée, ainsi que le démontre le personnage sympathique de l'inspecteur (Bruno Putzulu). C'est cette violence policière extrême qui semble légitimer la réponse vengeresse de Karim, qui enlève le gardien de la paix avec pour objectif apparent de le tuer. Mais la fin optimiste et positive du film (Maria refuse de se venger et l'amour du jeune couple sort renforcé de cette épreuve difficile) est un clair rejet de la violence, qui achève de démontrer que Richet s'est assagi avec les années, comme il le concède lui-même⁷².

Samia

Dans ce contexte, *Samia* offre une image très différente. Comme le remarque Carrie Tarr (2005 : 115), à la différence de *La Squale* ou d'autres films de banlieue, *Samia* ne représente pas les espaces publics de la banlieue comme le site archétypique de la violence et de la délinquance masculines. En effet, si la violence reste présente et surtout masculine, elle s'exprime par contre essentiellement dans l'espace privé du foyer : les filles y sont confrontées à une violence psychologique et physique exercée par les parents ou le grand-frère qui se veulent les gardiens de traditions familiales et culturelles d'Afrique du Nord.

⁷² Cf. les propos de Richet dans le « making of » sur le DVD du film

Cependant, même si la condamnation de cette violence est patente, elle n'est pas péremptoire. Ainsi, Faucon nous montre aussi une violence verbale quasi-omniprésente, qui se développe en une agressivité verbale automatique de la part de Samia, dans ses rapports avec tout le monde, et une allergie au moindre contact physique avec autrui. Samia est dans la lignée du modèle de la « fille pirate », tandis que ses sœurs explorent les autres attitudes évoquées par Beaux et Pialoux (2003 : 358) : la déviance et la rupture ou la fille-modèle.

De même, Faucon rend l'oppression des filles très palpable pour les spectateurs, à la fois à travers de nombreux épisodes et aussi dans l'inconfort qui s'installe dans les scènes d'extérieur où les filles violent ces interdits (G. Valens, *Positif* n° 479, janvier 2001, p. 30).

Enfin, la violence des parents et du grand-frère apparaît absolue et paradoxale quand leur peur de voir leurs filles déshonorées les poussent à leur faire subir des pratiques (test de virginité) qui violent une intégrité physique qu'ils veulent justement protéger. Mais, Faucon évoque aussi les raisons de cette violence avec sensibilité : la force des traditions, la difficulté pour le grand-frère à trouver sa place à l'extérieur et son surinvestissement dans le rôle du nouveau chef de famille. C'est ce qui fait, entre autres, la force de son film.

Fais-moi des vacances

Dans un esprit différent, *Fais-moi des vacances* met en évidence une violence assez présente (mais plutôt intériorisée) pour montrer qu'elle trouve son origine dans un contexte social et familial difficile et montrer comment elle circule d'une génération à l'autre chez les jeunes, à l'image du jeune Lucien (Aymen Saïdi) qui admire et reproduit le comportement de son grand-frère ; un grand-frère, José (Nabil El Bouhairi), qui déborde de violence, à la mesure de la détresse qu'il ressent : une détresse qui semble expliquée par un problème de communication et une carence affective avec le père.

Ainsi, cela s'exprime dans la très belle scène où José va voir son père dans les vestiaires de son lieu de travail pour essayer de discuter avec lui après l'incartade violente qui les a opposés. Le premier plan est un gros plan tournant en légère plongée

sur le visage de José. C'est un petit hommage de Didier Bivel à Scorsese⁷³, pour faire ressentir la confrontation qui se prépare. De fait, les dialogues illustrent bien des liens complexes entre une violence intériorisée, une violence perçue, des problèmes de communication au sein de la famille, et une violence sociale en arrière-plan pour ces familles ouvrières paupérisées :

(José :) – J'sais pas trop comment t'dire... J'ai l'impression qu'j'serai jamais heureux, p'pa...
(Le père :) – Ben, profite tant qu'c'est qu'une impression ! Parce que le jour où ça te tombera vraiment sur la gueule, ben tu comprendras vraiment c'que ça veut dire que d'en baver vraiment, va !
– Pourquoi t'es toujours comme ça avec moi, hein ? Pourquoi ? A chaque fois qu'j'ai dit un truc, j'ai eu tort. J'ai pas envie d'être comme toi, c'est tout...
– Parce que tu crois qu't'es comment ? Tu veux qu'on t'respecte, tu sais même pas c'que ça veut dire ! Personne veut d'toi parce que t'es un type dangereux !
– Ça t'arrange bien d'penser ça de moi, hein ?
[Il se déchaîne, de rage, sur les armoires des vestiaires et se fait expulser *manu militari* par les collègues de son père, sans que celui-ci intervienne le moins du monde en faveur de son fils.]

La violence est à fleur de peau, mais sans commune mesure avec les débordements criminels de *La Squale*, car elle s'explique par des manques affectifs et une détresse intérieure. Finalement, la violence fait aussi office de seul moyen d'expression et de réaction, comme le montre clairement la scène où José comprend l'influence négative qu'il a sur son petit frère (scène 49):

(Lucien :) – Regarde, toi ! T'es pas resté longtemps à l'école. Ça donne du plaisir quand même...En vérité, faut s'imposer, c'est tout !
(José :) – Qui c'est qui t'a mis cette connerie dans la tête, toi ?
– Ben...toi ! Moi, j'veux être comme toi !
[José fait sortir Lucien de la voiture et le roue de coups (pour le convaincre de ne pas l'imiter)]

Des films réalistes qui prennent le contrepied de la banlieue violente

Avec *Hexagone* (1994), *Douce France* (1995), *Souviens-toi de moi* (1996), *Ados Amor* (1998), *Jeunesse dorée* (2002) et *L'Esquive* (2004), c'est effectivement une banlieue à l'opposé des clichés sur la violence et la délinquance qui est présentée.

Dans *Hexagone*, on trouve de la violence sociale (exclusion, racisme, discrimination), une violence verbale dans les rapports, mais pratiquement pas de violence physique, alors que l'on est en présence de toxicomanies lourdes qui laisseraient augurer le contraire. Cela correspond clairement à une volonté de Chibane

⁷³ Cf. les commentaires du réalisateur sur l'édition du film en DVD.

de ne pas reproduire des clichés véhiculés par les médias sur la violence dans les banlieues :

Depuis dix ans le documentaire et le journalisme audiovisuel ont montré leurs limites. Ils sont dans l'incapacité de traiter le sujet de la banlieue autrement que par des clichés, tels que le hip hop ou la violence constante. (*Le Nouvel Observateur*, 3-9 février 1994)

Avec Douce France, Chibane récidive:

(...) je n'insiste pas, comme c'est souvent le cas, sur les aspects spectaculaires de la vie en banlieue : la violence, les bagarres, les bavures. Pourquoi ? C'est que je considère que cette violence est derrière nous. Comme l'est le problème de la drogue. Il ne faut plus se focaliser sur ces questions. (*L'Événement du jeudi* 23/11/1995).

Là encore, il y a très peu de violence : quasiment pas de violence verbale, un peu de violence domestique (le père harki qui corrige son fils majeur, notamment) et un cas de bavure policière (un policier municipal en état d'ébriété qui tue un immigré qui l'insultait). La violence la plus impressionnante, ironiquement, c'est la violence perçue de l'extérieur et véhiculée par les médias : ce sont les photos que montre (sans que le spectateur les voit) le vendeur de judas à la mère de Farida et Souad (Saïda Bekkouche).

Dans *Souviens-toi de moi* et *Jeunesse Dorée*, Zaida Ghorab-Volta a une démarche comparable à celle de Chibane. Dans *Souviens-toi de moi*, la violence est celle, verbale ou contenue, des rapports entre les parents et les enfants ou les amants. Il n'y a pas ou peu de violence physique, si ce n'est une claque ou deux, dans la querelle de couple entre Mimouna et Jacques et à la fin de la dispute entre le père et le fils.

Dans *Jeunesse Dorée*, la violence faite aux gens est montrée, mais en filigrane (Zaïda Ghorab-Volta., *Libération* 27/3/2002). C'est essentiellement une violence sociale qui s'exprime par une tension et une violence quotidiennes au sein des familles, et par l'agressivité et la méfiance a priori du personnage de Gwenaëlle (Alexandra Jeudon) envers les autres. La délinquance n'est pas montrée, non plus. Si elle est présente, c'est de façon secondaire. Ainsi, Angela va chercher son petit copain à sa sortie de la maison d'arrêt des Hauts-de-Seine. Et dans une autre scène (scène 24), une discussion entre des jeunes de la cité souligne le lien entre la délinquance et la frustration, ressentie par des milieux économiquement défavorisés, de ne pouvoir consommer :

(Jeune n°1 :) – Aller en prison pour une belle caisse, pour du fric ou de la sape, c'est pas se faire avoir, ça ?

(Jeune n°2 :) – Oh vas-y ! Parle-moi autrement, bouffon !

- (Jeune n°3 :) – T’as tout compris à la *life*...Tu crois qu’t’es Dieu ou quoi ?
(Jeune n°4 :) – Oh ! Foutez pas Dieu dans vos histoires, ça porte malheur.
(Jeune n°2 :) – T’as jamais rien eu, t’as toujours bouffé du vent... Là, t’as juste à tendre la main...Comment tu veux résister ?
(Jeune n°1 :) – Mais justement, c’est ça l’problème. Comment ça se fait qu’il a envie de tout ça ? Moi, j’en ai pas envie, parce que d’t’façon, j’sais très bien qu’c’est pas pour moi. Et si j’le veux, d’t’façon, j’suis foutu !

Ainsi, *Jeunesse dorée*, tout en prenant le contrepied des clichés traditionnels qui font rimer cités de banlieue avec violence et délinquance, se paie même le luxe de montrer une réflexion sur la délinquance de la part de jeunes des cités, ce qui est une fois encore un pied de nez aux a priori.

Ados Amor, dans la même veine, est intéressant, dans la mesure où le scénario du film a été écrit à partir des textes de lycéens et collégiens du Blanc-Mesnil (93), en banlieue parisienne. Or, alors que le film fait partie, en 1998, d’un programme national de prévention de la violence à l’école et des conduites à risques dans les quartiers, la violence y est peu présente et peu rattachable à la banlieue : il s’agit de problèmes ordinaires qui peuvent se manifester quasiment n’importe où.

Enfin, *L’Esquive*, film récent et remarquable par le succès médiatique, et en partie public, qu’il a connu, met en scène également un autre visage des jeunes de banlieue. Kechiche a avoué avoir voulu casser l’image caricaturale de jeunes de banlieue durs et qui font peur (*Télérama*, 7/1/2004). De fait, la violence est peu présente, ou elle est sous-jacente ou masquée. Elle se manifeste essentiellement par le langage et la collision entre Marivaux et le parler banlieue. La violence est verbale, dans les rapports quotidiens, et la langue véhicule une agressivité a priori. Mais cela ne va pas plus loin. Si elle existe, elle n’est pas montrée (scène 1) ou alors peu effective, et il n’y a pas non plus de violence au sein du foyer⁷⁴. Finalement, en matière de violence, l’accent le plus marqué porte sur la violence policière (cf. la scène du contrôle). A l’instar de *La Haine*, la critique est patente, mais sans en avoir le même aspect démonstratif. La rudesse des policiers à l’égard des jeunes est filmée sans exagération, mais la scène constitue un contrepoint éclatant qui donne toute son efficacité à la critique. La brutalité du contrôle, excessive sans être démesurée, apparaît banale et révoltante face au contexte du monde théâtral de Marivaux, et à l’innocence des petites histoires d’amour très fleur bleue de jeunes dont on a appris à connaître la sensibilité et la pudeur.

⁷⁴ Le seul foyer qui nous est quelque peu montré est celui de Krimeo.

Films d'action et violence en banlieue : *Yamakasi* (2001) et *B13-Banlieue 13* (2004)

Ces deux films sont intéressants dans la mesure où ils enrichissent le genre du film de banlieue de manière conséquente, d'une part, et capitalisent un impact important pour l'image de la banlieue sur le public, d'autre part, comme le prouvent leurs nombres d'entrées⁷⁵ – 2 484 292 spectateurs pour *Yamakasi* et 961 850 entrées pour *B13*. Pour ce qui est de la place et de l'image qu'ils accordent à de la violence, ces deux films diffèrent fortement.

La violence physique est peu présente dans *Yamakasi*. Les jeunes de banlieue n'y ont recours qu'à des fins défensives et font plutôt figure d'adeptes de la non-violence.

A l'inverse, criminalité et violence sont omniprésentes dans *Banlieue 13*. Le cadre du film est une banlieue érigée en une zone-forteresse confinée, en 2013. La banlieue est un territoire en état de guerre, sans foi ni loi, et dominé par des bandes criminelles organisées et disposant de moyens financiers et militaires non négligeables. Très inspiré par *New York 1997* (John Carpenter, 1981), le film donne une image apocalyptique de ce que pourrait devenir la banlieue dans un futur proche. Cette localisation dans le futur permet une débauche excessive de violence sans perte de crédibilité. Et en même temps, la référence à une proximité effrayante est toujours là. 2013 n'est pas si loin que cela (bien plus proche de 2004 que 1997 ne l'est de 1981). Et la référence à l'actualité de 2004 est patente, comme le fait remarquer l'un des méchants (MC Jean Gab 1) à l'un des héros : « On t'a mal aiguillé, mon gars. Ici, c'est pas Monaco, c'est Bagdad ! ». Donc, si la violence représentée est un fantasme éloigné de la réalité, elle a aussi valeur d'épouvantable potentialité.

Là où les deux films se rejoignent, c'est dans leur critique d'une violence sociale, qui paraît bien pire et sans scrupule et serait exercée par les classes bourgeoises (médecins, politiciens) détentrices du pouvoir sur les classes populaires. Sans aller jusqu'à comparer cette critique avec celle, nettement plus politisée, des deux premiers films de Richet, on peut dire que cette attaque se situe dans la tradition d'un cinéma français qui met en cause les puissants.

⁷⁵ D'après CBO Box-office: <http://www.cbo-boxoffice.com>. Les chiffres de CBO peuvent varier quelque peu de ceux livrés par la Bifi.

En conclusion sur la violence et la délinquance dans les films de banlieue

L'image d'une délinquance et d'une violence très forte qui colle à la réputation des quartiers difficiles ne se vérifie pas complètement dans les films de banlieue. Même si violence et délinquance sont présentes ou très présentes dans les films les plus vus et les plus connus, au moins la moitié des films de banlieue vont à l'encontre de ce cliché.

De plus, dans les films concernés, la tendance est d'accorder une place exagérée aux atteintes aux personnes avec armes. Dans la réalité, ce type d'agressions constitue une part minime de la délinquance.

Même si une palette de violences variées est représentée, elles sont plus souvent exercées à l'extérieur qu'à l'intérieur du foyer, et la violence est plus souvent verbale que physique.

Dans les films proches d'un certain réalisme social des années 1980, seul *De Bruit et de fureur* présente une violence endémique qui ne trouve pas vraiment de justification dans une situation sociale défavorisée. Bien plus que *La Haine*, c'est ce film qui nous semble poser les jalons les plus proches des clichés sur la violence dans les banlieues. Dans les années 1990, bon nombre de ces films confirment cette image d'une violence sous-jacente ou active d'une banlieue prête à exploser. Ils mettent aussi au goût du jour une dénonciation plus forte de la violence policière. Cependant, d'autres films visent aussi à nuancer fortement cette image ou à la remettre en question. Les quartiers apparaissent aussi comme des lieux relativement paisibles, proches de la norme. C'est cette tendance qui semble se dessiner ces dernières années, dans les films réalistes comme dans les comédies, alors même que celles-ci tendaient déjà, par nature, à évacuer ou à atténuer la dose de violence ou de délinquance représentée. Il reste intéressant de voir si cette image plus positive de la banlieue se confirmera et sera suivie d'effets dans les mentalités ou les représentations véhiculées par d'autres médias.

Pour compléter l'examen de l'image et la place de la violence et la délinquance, il m'a semblé nécessaire d'accorder une place particulière à la place de la drogue dans les films, tant c'est aussi une figure souvent rattachée à la banlieue dans les années 1990. C'est ce sujet que nous aborderons maintenant.

D. La place et l'image de la drogue

Comme le précise Marc Hatzfeld (2004 : 140), le trafic de produits stupéfiants est généralement rattaché par les médias aux « jeunes des banlieues » alors que la plupart des transactions ont en fait lieu dans les beaux quartiers et que le trafic de stupéfiants est bien antérieur à la naissance des « quartiers difficiles ». L'héroïne fait ainsi son apparition dans les banlieues vers le début des années 1970 (Kokoreff 2003 : 61 et sq.). Cependant, il est clair que les banlieues sont le cadre d'un trafic actif de produits stupéfiants, notamment des drogues dites douces que sont le cannabis et ses dérivés (marijuana, haschisch et huile de haschisch) et des drogues dites dures que sont les opiacées, la cocaïne et leurs dérivés respectifs (héroïne, morphine, speed, crack,...), bien que ce soit sous des modes très différents (Hatzfeld 2004 : 141-144).

1. Données et évolutions générales

La présence des drogues est assez répandue dans les films du corpus : les drogues douces dominent, puisqu'elles apparaissent dans un peu moins de 50% des films, tandis que l'alcoolisme est signalé dans un peu plus d'un quart des films, et que les drogues dures s'immiscent dans 20% des éléments du corpus.

Une domination de l'alcool relayée par celle des drogues douces

Dans ce contexte, ce qui est intéressant, tout d'abord, quand on regarde la place des drogues dans les films de banlieue depuis 1981 (Tableau 23), c'est de constater que c'est la présence de l'alcool qui domine jusqu'au début des années 1990. Les drogues illicites ne s'imposent véritablement, pour prendre le relais de l'alcool, qu'à partir des années 1994-1995⁷⁶, avec des films comme *Hexagone*, *Krim*, *La Haine* et *Rai*.

⁷⁶ Sabine (Faucon, 1992) traite aussi de ce problème, mais il m'a été impossible de voir ce film ou de m'en procurer une copie.

Film	Année	Abus d'alcool et alcoolisme	Drogues "douces"	Drogues "dures"
Interdit aux - de 13 ans	1982	X	(X)	
Laisse béton	1984	X	(X)	
La Smala	1984	X		
Réveillon chez Bob!	1984			
Louise l'insoumise	1985			
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X	X
Billy-ze-kick	1985			
Pierre et Djemila	1987			
Il y a maldonne	1988			
De bruit et de fureur	1988	X		
Toujours seuls	1991			
La Thune	1991		X	
1,2,3 soleil	1993	X		
Hexagone	1994			X
Krim	1995	X		X
La Haine	1995	X	X	X
Raï	1995		X	X
État des lieux	1995	X		
Douce France	1995	X		
Souviens-toi de moi	1996			
Le plus beau métier du monde	1996		X	
Zone franche	1996		X	
Ma 6-T va crack-er	1997		X	
Malik le maudit	1997			
100% arabica	1997		X	
Ados Amor	1998		X	
Petits frères	1999		X	
Calino maneige	1999			
Voyous voyelles	2000			
La Squale	2000		X	X
Samia	2001			
Yamakasi	2001			
De l'amour	2001		X	X
Fais-moi des vacances	2002		X	
Jeunesse dorée	2002			
Wesh-wesh	2002		X	X
Le Défi	2002			
L'Esquive	2004		X	
Les Amateurs	2004		X	
Banlieue 13 - B13	2004			X
Ze film	2005		X	
Dans tes rêves	2005	X	X	
Voisins, voisines	2005	X		
Total		12	20	9

Tableau 23 : Présence de l'alcoolisme⁷⁷ et des stupéfiants dans les films de banlieue

⁷⁷ Nous n'avons tenu compte que des abus d'alcool caractérisés comme récurrents. Ainsi, une simple cuite d'un soir, comme dans *Voyous voyelles* ou dans *La Squale*, ne sont pas considérées comme une présence soulignée de l'abus d'alcool.

Et parmi les drogues illicites, ce sont les drogues « douces » qui vont occuper une place durable : les drogues dures disparaissent des représentations presque aussi vite qu'elles sont apparues, pour ne réapparaître qu'épisodiquement et à des degrés divers, dans *La Squale*, *De l'amour*, *Wesh Wesh* et *B13*.

Une présence moins marquée dans les films de banlieue *beurs* ?

Si l'on s'intéresse particulièrement aux films de banlieue des réalisateurs d'origine nord-africaine, ainsi que le font notamment Carrie Tarr ou Will Higbee pour y déceler une sensibilité différente de celles des autres réalisateurs, on remarque que l'on ne peut pas vraiment confirmer une attitude qui mettrait moins d'accent sur la présence des drogues dans ces films, ainsi que le montre le tableau 24, et contrairement à ce qu'affirme Carrie Tarr (2005 : 212)⁷⁸. Ainsi, sur l'ensemble des douze films concernés au sein de notre corpus, les drogues douces et dures ont une présence marquée, supérieure ou équivalente à la moyenne observée pour la totalité du corpus.

Film	Année	Alcool/alcoolisme	Drogues "douces"	Drogues "dures"
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X	X
Hexagone	1994			X
Krim	1995	X		X
Douce France	1995	X		
Souviens-toi de moi	1996			
Malik le maudit	1997			
100% arabica	1997		X	
Ados Amor	1998		X	
Jeunesse dorée	2002			
Wesh-wesh	2002		X	X
L'Esquive	2004		X	
Voisins, voisines	2005	X		
Total		4	5	4

Tableau 24 : Présence de l'alcoolisme⁷⁹ et des stupéfiants dans les films de banlieue de réalisateurs d'origine nord-africaine

⁷⁸ "First, it is clear that *beur*-authored *banlieue* films set out to provide a different construction of the *banlieue* from the white-authored films, placing less emphasis on drugs and violence, more on the *banlieue* as a multi-layered site of social relations."

Les propos de Carrie Tarr sont une affaire de nuances et de degrés. Mais pour ce qui est de la présence des drogues, il semble clair qu'elle n'est pas moindre dans les films de banlieue *beurs*.

⁷⁹ Voir note 77.

Après ce rapide survol de la place des drogues dans les films du corpus, il convient de nous intéresser aux représentations consacrées à chacune des catégories en particulier.

2. Présence et images de l'alcoolisme

Une tradition ancienne dans le cinéma français

La présence de l'alcool dans les films de banlieue des années 1980, n'est pas vraiment une surprise, car elle appartient à une longue tradition de représentation de l'alcoolisme dans le cinéma français⁸⁰. De plus, cette présence était en phase avec la réalité d'une société dont la consommation d'alcool, par an et par habitant de 15 ans et plus, était forte et la plus élevée en Europe⁸¹.

Par contre, le fait que l'alcool domine sans partage parmi les drogues dans les années 80 est plus surprenant, car la consommation et le trafic de drogues illicites en banlieue sont bien antérieurs au milieu des années 90. Et la représentation des problèmes liés à la drogue n'est pas non plus un thème nouveau au cinéma. Or, il n'y a vraiment que *Le Thé au harem d'Archimède* qui constitue, sur ce plan, une exception au milieu des films de banlieue des années 1980⁸². De plus, même si la consommation de drogues, à la fois dures et douces, y est abordée, c'est de façon assez secondaire. Le film insiste bien plus sur le fléau de l'alcoolisme.

Un vice rattaché aux Français-de-souche

De façon générale, l'alcoolisme est rattaché à la génération des parents des personnages principaux. Le plus souvent, l'alcoolisme touche des « Français de souche » des classes populaires. C'est ce que l'on constate dans *Interdit aux moins de 13 ans*, *Laisse béton*, *La*

⁸⁰ La Bifi (Bibliothèque internationale du film) a établi un bref dossier thématique sur le sujet, ainsi que sur la drogue au cinéma, consultable en ligne sur <http://195.115.141.14/biblio-filmo/>

⁸¹ Voir à ce sujet Got (C.), Weill (J.) (dir.) (1997): *L'alcool à chiffres ouverts, consommations et conséquences: indicateurs en France*, Paris : Seli Arslan, et http://www.ofdt.fr/BDD_len/seristat/00014.xhtml

⁸² Le cannabis n'est certes pas complètement absent. Il est présent dans *Interdit aux moins de 13 ans*, dans *Laisse béton* ou dans *La Thune*, mais c'est vraiment une présence très légère, au détour d'une scène ou à travers une simple allusion. Et surtout, d'autres films, qui ne sont pas des films de banlieue, se chargent de traiter ce thème de plus ample façon.

Smala, Le Thé au harem d'Archimède, De Bruit et de fureur, Krim, La Haine, De l'amour ou encore *Voisins, Voisines*.

Mais l'alcoolisme concerne aussi les représentants des forces de l'ordre – ce qui contribue à les dénigrer. On en trouve des exemples nets dans *Laisse béton, La Smala, La Haine* et *Douce France*⁸³, mais l'illustration la plus marquante est à trouver dans *Etat des lieux*, dans une scène centrale où Pierre Céfás (Patrick Dell'Isola) entre en conflit, à propos d'un problème de circulation routière (!), avec un gardien de la paix et son collègue en état d'ébriété. Tout ceci constitue une image critique de la société française, notamment en tant que modèle à intégrer, comme l'a très justement souligné Carrie Tarr (2005 : 35) à propos du *Thé au harem*.

Un fléau qui touche aussi la première génération d'immigrés

Mais l'alcoolisme ne touche pas que les Français, il est aussi associé aux vieux immigrés par les beurs. Ainsi, dans *Le Thé au harem*, c'est son père que Madjid doit aller chercher au café. Dans *Hexagone*, au cours d'une virée à Paris en voiture, Karim (Driss El Haddaoui) reproche à Slimane (Jalil Naciri) de boire trop et trop tôt dans la soirée, et Ali (Karim Chakir) lui fait alors remarquer : « Putain, il a raison...Eh ! Tu bois comme les vieux rebeus des foyers. » Dans *Dans tes rêves*, c'est le père d'Ixe (Serigne M'Baye) qui est mort d'alcoolisme. Mais le sommet est probablement atteint dans *Un, deux, trois soleil*, où le problème est traité avec force par Bertrand Blier, à la fois dans un style poétique, satirique, comique et tragique que l'on retrouve dans la plupart de ces films.

Le cas de Un, deux, trois soleil

⁸³ Dans *Laisse béton*, le policier gardien de square est un vétéran de l'Indochine qui répond au surnom caractéristique de « 11°5 » ; dans *La Smala*, c'est le médecin (Luis Rego) qui lance au policier alcoolique (Claude Villers) : « Faudrait vous mettre à l'eau du robinet. C'est sérieux, la santé ! ».

Dans *La Haine* ceci est illustré par le personnage du flic raciste (Bernie Bonvoisin) qui boit de la bière durant l'interrogatoire musclé d'Hubert et Saïd.

Dans *Douce France*, l'allusion est encore plus généralisatrice, dans la question que pose un client immigré (Driss El Haddaoui) à l'un des policiers municipaux habitués du café de Moussa (Hakim Sahraoui): « Pourquoi ils t'ont refusé dans la vraie police ? Pourtant, ton poignet est musclé... »

L'image poétique et comique à la fois est celle du père de Victorine (Anouk Grinberg), le sympathique alcoolique Constantin Laspada (Marcello Mastroianni), immigré d'origine italienne. Il se perd dans les étages et les tours de la cité, accepte la paternité de tous les enfants perdus de la cité, et ne retrouve que difficilement son appartement. Le café, dont il est un des piliers, est coloré ou inondé de lumière, et participe à égayer l'image d'une banlieue habituellement morose et sans espace de sociabilité. La dimension poétique se retrouve aussi dans certains dialogues :

(Constantin, à sa fille Victorine :)

Ce qui est joli... Tu veux savoir ce qui est joli ? Hein ?... Toi ! Toi, d'abord, tu es jolie. Et puis, ce...cet apéritif qui se forme par ici... comment, comment ça s'appelle ? Je n'arrive jamais à me rappeler le nom. Tu sais, c'est un liquide jaune plutôt foncé. Et quand tu verses l'eau dedans, il devient jaune clair : ça, c'est très joli ! Le changement de la couleur [il trébuche], tu comprends ? C'est... c'est comme du soleil.

Rapidement l'image passe au tragi-comique, que ce soit dans l'alcoolisme du père vu par la mère (scène 21) – « Ton père n'est pas un homme qui boit. Ton père est un homme qui, de temps en temps, se laisse aller à la boisson. Nuance ! » – ou bien avec Petit Paul (Olivier Martinez) et Victorine (scène 24) :

(Constantin :) Oui, oui, je vais m'occuper d'elle, oui, je vais bien m'occuper d'elle !

(Petit Paul :) – Comment vous allez faire ?

(Constantin :) – Euh... je vais essayer de moins boire... hein, Victorine, papa va essayer de moins boire.

(Victorine :) – Et combien t'en as bu de pastis, là ?

– Pas tellement, pas tellement !

(Petit Paul :) – Mais euh... vous trouvez ça vraiment bon, le pastis ?

– Non, non justement, pas du tout...

– Alors pourquoi vous en buvez ?

– Mais j'en sais rien, moi ! C'est Marcel : à chaque fois que j'arrive, il me dit : « Qu'est-ce que je te sers ? Un p'tit pastis ? » Alors moi... bon, je suis pas dans mon pays, et j'essaie de contrarier personne.

Derrière ces petites pointes comiques se révèle toujours l'amertume d'une situation grave et tragique, notamment à travers les remarques de Victorine – « Mon père, c'est lui. Tu vois, il est complètement naze ! Il est imbibé comme une éponge » – mais aussi lors de la mort du père, au café (quoique le comique n'est jamais bien loin : le père (ressuscité par le miracle du cinéma) en profite pour boire un coup à son décès !). Et, finalement, la critique est plus générale et adressée à un vaste système d'intérêts, comme le laissait déjà entendre l'exemple de la scène 24 ci-dessus. Aux accusations et menaces de Victorine à son égard, le cafetier (Patrick Bouchitey) lui répond :

Je te déconseille de faire la conne, Victorine. Y a des gens qui m'protègent. Et des gens très importants, tu ne pourras pas lutter! Vendre de l'alcool à des pauvres types du genre de ton père, c'est parfaitement légal ! Même si ça doit les faire crever à p'tit feu. Moi, mon commerce, c'est de tuer les gens !

Finalement, on peut voir dans ce père une figure christique, dont l'alcoolisme est la passion (Peyrusse 1994 : 98). Il accueille tous les enfants et se verrait ouvrir les portes du ciel dans la scène finale du film. Plus prosaïquement, cette critique de l'alcoolisme permet à Blier de critiquer la société et son fonctionnement : les vrais criminels, ce sont les assassins patentés, comme les vendeurs d'alcool, qui servent en même temps à maintenir le bon peuple dans son état. A travers le pastis, c'est peut-être même le ministre de l'Intérieur de l'époque, Charles Pasqua, et sa très décriée politique de l'immigration qui sont critiqués en sous-main. Il est de notoriété publique à l'époque, et c'est même un sujet de plaisanterie courant, que Pasqua est un ancien représentant de commerce de la maison Ricard, célèbre pour son pastis. On ne peut s'empêcher de voir là un clin d'œil caustique de Blier, car une simple critique de l'alcoolisme paraît trop simple et naïve chez un réalisateur de sa trempe et de sa profondeur.

Généralement donc, l'abus d'alcool est identifié aux Français-de-souche et à la génération des parents des jeunes personnages principaux comme un exemple à ne pas suivre.

3. Présence et représentations des drogues « douces »

Une forte présence à partir du milieu des années 90, mais non systématique

De façon surprenante, les drogues douces évincent presque complètement l'alcool, et ce à partir du milieu des années 1990 seulement. En même temps, la consommation de stupéfiants ou son trafic (le *deal*) ne sont pas non plus un trope systématique véhiculé par tous les films de banlieue à partir de 1994-1995. Un bon nombre de films sont exempts de drogues, ce qui va à l'encontre d'une banlieue dont la drogue serait une caractéristique inévitable. C'est le message que tente ainsi de faire passer *Dans tes rêves*, à travers l'interview d'Ixe par une journaliste avant le spectacle :

(La journaliste :)

Alors, ce spectacle s'adresse à un large public. On est loin des violences, des gangs et de la drogue, enfin... de tous ces problèmes qui sont quand même très

liés au rap. Est-ce que vous n'avez pas l'impression de vendre votre âme au diable, de proposer une version édulcorée...
(Ixe :) – Attendez, c'est quoi ces clichés ? Le hip hop, c'est juste un moyen d'expression, un art comme les autres. Vous voyez ce qu'ils sont en train de faire, là ? [il désigne les danseurs en répétition durant l'interview] Vous pensez qu'pour arriver à ce niveau on peut s'défoncer tout l'temps ? C'est des années d' travail pour en arriver là, c'est d'la sueur, pas du shit. (...) Venez faire un tour dans les quartiers, vous verrez, vous aurez pas besoin de gilet pare-balles et on vous proposera pas du crack à tous les coins de rue. C'est une minorité, ça.

Banalisation et tolérance vis-à-vis du cannabis

Cependant, il est clair que la tendance globale est à une banalisation et une tolérance de la consommation et du deal de cannabis. Les autres drogues « douces » ne sont quasiment pas présentes.

Et ces pratiques concernent essentiellement les jeunes, et ont pour cadre une certaine sociabilité. C'est ce que l'on remarque dès *La Haine*, notamment. L'usage du shit est complètement intégré au quotidien des jeunes, comme le signale une des premières questions de Saïd à Vinz, de bon matin (scène 4 : « Bon, il est où le te-shi, là ? »). La présence des drogues douces dans les films parle d'elle-même (voir le tableau 23), mais l'exemple de *Ze film* est vraiment révélateur de cette banalisation de la consommation et de l'acceptation du trafic de drogues douces. Lié au personnage de Didier, alias Toxic (Dan Herzberg), qui a toujours à portée de la main de quoi rouler un joint entre amis, le shit sert aussi de monnaie d'échange et est tellement courant qu'il n'est presque plus considéré comme de la drogue. Ainsi, lorsque Toxic négocie le développement des pellicules de film contre un gros caillou de hasch, le dialogue qui s'ensuit est édifiant :

(Karim :) On va faire le premier film entièrement payé par l'argent d'la drogue.
(Toxic :) – Ouais, mais du te-shi... c'est pas pareil !

Un trafic multiethnique du cannabis ?

Cette banalisation du cannabis se fait sentir dans l'origine ethnique des consommateurs et des dealers représentée dans les films. Ainsi que le montre le tableau 25 ci-dessus, dans les 20 films (sur 43 au total) où le cannabis est présent ou évoqué, l'origine ethnique des dealers n'est spécifique que dans un peu moins de la moitié des films : ils

sont, à égalité, noirs/métisses ou d'origine nord-africaine. Dans la plupart des cas, le dealer n'est pas identifié et son origine ethnique est inconnue.

Film	Année	Origine ethnique du dealer	Origine ethnique des consommateurs
Interdit aux - de 13 ans	1982	inconnue	pluriethnique
Laisse béton	1984	inconnue	inconnue
Le Thé au harem d'Archimède	1985	inconnue	pluriethnique
La Thune	1991	nord-africain	inconnue
La Haine	1995	noir	pluriethnique
Raï	1995	inconnue	blanc
Le plus beau métier du monde	1996	nord-africain	inconnue
Zone franche	1996	nord-africain	inconnue
Ma 6-T va crack-er	1997	noir	pluriethnique
100% arabica	1997	nord-africain	inconnue
Ados Amor	1998	métisse	inconnue
Petits frères	1999	inconnue	inconnue
La Squale	2000	inconnue	noir
De l'amour	2001	noir	inconnue
Fais-moi des vacances	2002	pluriethnique	inconnue
Wesh-wesh	2002	pluriethnique	pluriethnique
L'Esquive	2004	inconnue	pluriethnique
Les Amateurs	2004	métisse	inconnue
Ze film	2005	inconnue	pluriethnique
Dans tes rêves	2005	inconnue	pluriethnique

Tableau 25 : Origine ethnique des consommateurs et des dealers de cannabis

Dans deux cas seulement, les dealers sont d'origines ethniques variées. On ne peut donc pas infirmer que les dealers sont souvent représentés sous les traits de jeunes d'origine ethnique « étrangère » ; cela correspondrait bien à une tendance générale du cinéma français à présenter les délinquants comme d'origine « étrangère » depuis le début des années 1980 (Higbee 2001 : 42-43 et 64-67 ; Tarr 2005 : 64). Mais ce n'est ni systématique ni général dans les films de banlieue. En tout cas, on ne peut pas dire que les dealers sont le plus souvent d'origine maghrébine et que les jeunes d'origine nord-africaine y sont ainsi systématiquement présentés sous les traits des dealers. Le plus souvent, l'origine ethnique des dealers n'est pas précisée.

En ce qui concerne les consommateurs de cannabis, quand ceux-ci sont montrés, leurs origines ethniques sont plutôt diverses, et non pas seulement d'origine nord-africaine ou d'Afrique noire. Cette représentation est bien en phase avec l'idée d'une banalisation de la consommation du cannabis auprès des jeunes.

Les raisons de la tolérance ou du rejet du deal

Tandis que la consommation et le deal de cannabis sont banalisés, le deal est aussi généralement présenté comme tolérable, dans la mesure où il sert une bonne cause (le paiement du développement des bobines de film dans *Ze film*) ou est nécessaire à une survie économique, et est pratiqué avec modération.

C'est le cas pour Hubert (Hubert Koundé) dans *La Haine*, dont le trafic sert à maintenir à flot l'économie d'un foyer familial qui serait sans cela complètement à la dérive. Le deal est ici considéré comme une activité de survie, au même titre que les autres petits trafics auxquels les jeunes ont recours, que ce soit ceux de Darty (Edouard Montoute), le receleur de la tour B, ou de Saïd (Saïd Taghmaoui). Le deal de shit assure aussi une fonction de ciment social⁸⁴ et une activité régulatrice au sein de la cité⁸⁵. Dans *Zone Franche* aussi, le trafic est expliqué comme un système dû à l'exclusion et au chômage, qui est même toléré par la police. Comme le dit le commissaire (Jacques Le Carpentier), alors que Mounir vient se dénoncer pour sauver Salim de la garde à vue :

(Le Commissaire :) Vous n'allez pas défiler un par un pour 10 malheureuses barrettes !
(Mounir :) – Faut pas dire ça, monsieur le commissaire. C'est plus fort que nous. Et en plus, c'est l'système qui veut ça.

Enfin, on peut citer le personnage de Jimmy (Pascal Légitimus), le dealer dans *Les Amateurs*, qui nous montre l'image comique d'un caïd déprimé⁸⁶ qui deale et trafique, mais défend aux enfants de faire la même chose plus tard, s'occupe des personnes âgées et des enfants dont les parents ne peuvent payer la cantine, est en cheville avec la police, puis arrête finalement des braqueurs de banque.

Par contre, le trafic de drogues douces est rejeté quand il va trop loin et échappe à tout contrôle, ou pervertit les plus jeunes. C'est le cas dans *100% Arabica*, *Zone Franche*, *Ados Amor*, *Fais-moi des vacances*, *Wesh Wesh*, ou encore dans *Dans tes rêves*. Dans *Wesh Wesh*, les jeunes vont à l'encontre du moratoire sur le trafic imposé par les grands et recourent à une violence excessive pour régler un différend avec un grossiste d'origine marocaine. Dans *Dans tes rêves*, Gun (Tony M'Poudja), au volant sous l'emprise supposée

⁸⁴ « Touche pas à ma cité ! » (propos de R. Ameur-Zaïmeche recueillis par Jacques Morice, *Télérama* 30/4/2002)

⁸⁵ « « Wesh wesh » signé cité » (propos de R. Ameur-Zaïmeche recueillis par P. Azoury et O. Séguret, *Libération* 30/4/2002)

⁸⁶ Et on peut voir dans cette image décalée du caïd une référence aux caïds déprimés de *Mafia blues* (*Analyse This* -Harold Ramis, 1999), avec Robert de Niro, et de la série télévisée *The Sopranos* (David Chase, 1999)

de l'alcool et de la drogue, provoque la mort de Mojo (Alex Descas). Dans les quatre autres films, c'est la mauvaise influence qu'il exerce sur les enfants qui condamne le trafic.

4. Le traitement des drogues « dures »

Une présence peu banale

Si la consommation de haschich est banalisée et son trafic toléré dans une certaine limite, il n'en est pas de même des drogues dures, dont la présence est déjà plus discrète. Assimilé au grand banditisme, le trafic de drogues dures en banlieue est d'abord montré comme l'activité de dealers opérant seuls, même s'ils font partie d'un réseau plus vaste. C'est le cas de « l'ancien » dans *Le Thé*, de Karim dans *Hexagone*, d'Astérix (François Levantal) dans *La Haine*, du dealer dans *Raï*, ou du Tox (Amor Attik) dans *De l'amour*. Avec *La Squale* et *B13*, cette criminalité est organisée et l'on est en présence de groupes prêts à tout. Taha (Bibi Nacéri) est entouré d'une véritable armada et dispose de tout un arsenal dans *B13*. Il est vrai, cependant, que c'est un film d'anticipation qui ne cherche pas à coller à la réalité. Dans *La Squale*, les trafiquants ne reculent devant aucun crime : abandon de nourrisson, élimination d'une junkie gênante par overdose, viol en réunion, assassinat. Dans ces deux films, comme dans *La Haine* et *Hexagone*, une des références les plus marquantes est significativement celle faite au personnage de Tony Montana (Al Pacino) dans le *Scarface* de Brian De Palma.

Un trafic rejeté par les banlieusards eux-mêmes

Ce trafic de drogues dures est unanimement rejeté dans tous les films, et dans presque tous les cas, ce sont les habitants de la cité eux-mêmes qui se chargent du nettoyage de ce trafic et de ces trafiquants. Dans *Le Thé*, « l'ancien » est passé à tabac par Pat et Madjid, avec pour consigne d'aller vendre sa marchandise ailleurs. Le même schéma est répété dans *De l'amour*, où Manu et Bouboule (Constantin Attia) rossent le Tox. Dans *La*

Squale, c'est la machination de Désirée qui élimine les trafiquants, tandis que c'est le duo de choc Leïto-Damien qui effectue le travail dans *Banlieue 13*.

Tout ceci est en décalage avec la réalité d'un trafic très violent qui ne touche que certains quartiers « pacifiés par le deal » mais où règne la terreur et où toutes les solidarités se sont dissoutes (Hatzfeld 2004 : 141-144). Le « nettoyage » du trafic de drogues dures par les habitants eux-mêmes est donc probablement loin de la réalité, mais il entretient l'image positive de banlieusards responsables et attachés à une certaine sauvegarde de leur cité.

Un trafic « parisien »

Il est intéressant de constater aussi que, dans les cas où il nous est montré, ce trafic est rattaché à des sphères parisiennes, ou en tout cas situées bien au-delà de la banlieue.

C'est ce que l'on retrouve dans *La Haine*, avec le personnage d'Astérix, dont le surnom est le symbole même du vrai Français de souche, et qui est logé à Paris dans un immeuble bourgeois. C'est ce que l'on perçoit aussi dans les propos de Karim à Slimane dans *Hexagone*. Le trafic est tenu par des personnages importants qui ne se mouillent jamais et qui ne seront jamais impliqués ou condamnés, tandis que les petits trafiquants finissent toujours par se faire prendre :

- (Karim :) Tu sais, j'vais t'dire un secret. Le nhomme-bo qui me fournit, c'est un militaire français. Il vient du Liban. De là-bas, il est revenu comme un héros : Marseillaise, tapis rouge, et des kilos de came plein son sac.
- (Slimane :) – Et alors ? Pourquoi tu me racontes tout ça ?
- Parce que... pour te faire comprendre que c'est un business trop puissant. Moi, je suis rien là-dedans ! J'ai beau ne plus mettre de jeans, et j'ai même essayé de me laisser pousser une moustache. Tout ça pour essayer de me vieillir. Je suis quand même rien du tout, Slim.
- T'es rien, t'es rien... Tu vends quand même de la came à Gousse, Karim !
- Ouais, mais si j'le fais pas, ton frère, comme tous les autres, il finira à la rue Murat, à Bès-Bar.
- Sûrement. Mais si tu t'fais serrer demain par les keufs, tu vas morfler ! Ton militaire, il aura walou. Les grosses têtes tombent jamais, Karim. En plus, t'es un rebeu, ta peine elle va doubler.

C'est plutôt comme si la banlieue était pervertie par un fléau qui vient de l'extérieur, de la ville-centre.

Un trafic pluriethnique

Les origines ethniques des dealers, telles que nous les montre le tableau 26 ci-dessous confirme cela : elles sont équilibrées. Ce sont soit des blancs soit des jeunes d'origine maghrébine. Là non plus, on ne peut dire que le stéréotype du dealer d'origine maghrébin soit vraiment vérifié.

En ce qui concerne les consommateurs, leurs origines ont plutôt tendance à être diverses quand elles sont connues. Dans ces films, la dépendance aux drogues dures n'est pas rattachée à une origine ethnique particulière.

Film	Année	Origine ethnique du dealer	Origine ethnique des consommateurs
Le Thé au harem d'Archimède	1985	Blanc	nord-africain
Hexagone	1994	nord-africain	pluriethnique
Krim	1995	nord-africain	pluriethnique
La Haine	1995	Blanc	inconnue
Raï	1995	nord-africain	pluriethnique
La Squale	2000	Pluriethnique	inconnue
De l'amour	2001	Blanc	inconnue
Wesh-wesh	2002	Inconnue	pluriethnique
Banlieue 13 - B13	2004	nord-africain	pluriethnique

Tableau 26. Origine ethnique des consommateurs et des dealers de drogues dures

Des toxicomanes conspués

Enfin, dans tous les films, les toxicomanes dépendants des drogues dures sont présentés sous un jour peu favorable. Complètement désocialisés, ils sont réduits à l'état d'épaves (comme le personnage de Rustine, dans *Le Thé*) ou prêts à tous les larcins et tous les trafics pour se procurer l'argent nécessaire à alimenter leur vice. Ce sont de véritables boulets pour leur famille, qu'ils attirent vers le gouffre. On pourrait penser qu'ils sont aussi présentés comme des victimes. Mais ce n'est pas toujours le cas, comme on peut le voir en comparant l'image des drogués dans *Hexagone* et dans *Raï*. Cette comparaison est intéressante, car les configurations familiales sont les mêmes mais les images globales diffèrent.

L'exemple d'Hexagone

Dans *Hexagone*, les drogués ne sont pas du tout décrits comme des victimes. Au contraire, Chibane dépeint leur dépendance comme la principale source de délinquance au sein et en dehors de la cité, et invite à les responsabiliser plutôt qu'à les victimiser.

Les deux drogués, Sami et Paco, sont décrits comme des « racailles », à travers les propos mêmes de Slimane (en voix-off, au début du film) ou de Staf (lors d'un trafic avorté de chaussures), ou encore à travers le comportement de Paco, qui dévalise le cadavre encore chaud de Sami, victime d'une overdose à la fin du film. Dans son découpage également, Chibane met en parallèle Slimane et Staf en train de chercher du travail auprès de l'ANPE pendant que son frère Sami et son copain volent et magouillent pour alimenter leur consommation de drogue. Enfin, à l'attitude de la mère face à son fils drogué, Chibane oppose l'attitude de Slimane. La mère incarne une position traditionnelle pour expliquer les problèmes de son fils : c'est le mauvais sort lancé par d'autres femmes, jalouses du fait qu'elle ait deux fils, qui est la cause des problèmes de Sami. La solution est donc de quitter la cité. C'est le résultat de sa consultation auprès du guérisseur/marabout de la cité.

Face à cela, Slimane représente une position toute différente et résolument moderne : la toxicomanie est une maladie, c'est donc de médecins et d'une cure de désintoxication dont Sami a besoin, et pas d'une victimisation ou d'une déresponsabilisation.

Raiï

Les mêmes éléments sont repris dans *Raiï* : l'opposition entre un frère aîné drogué et un frère cadet travailleur et responsable, une mère seule qui consulte un marabout et se réfugie dans la tradition, la superstition et la fuite au lieu de chercher à responsabiliser son fils aîné. Il n'est pas étonnant de trouver des similitudes aussi marquantes sur ce plan entre les deux films, dans la mesure où Thomas Gilou, réalisateur de *Raiï*, a collaboré à l'écriture du scénario d'*Hexagone*. Enfin, dans les deux films, le résultat est le même, c'est une mort prématurée qui guette les toxicomanes, même si les causes diffèrent.

Par contre, la mort du frère toxicomane est une véritable libération pour Slimane et coïncide avec ce qui semble être un nouveau départ. C'est presque une bénédiction pour toute la vie de la famille, et elle est d'ailleurs reliée à la fête de l'Aïd et au sacrifice de son fils par Abraham. Dans *Raï*, l'image du fils toxicomane est plus complexe. Norredine est présenté à la fois comme un poids, un irresponsable déchaîné et dangereux pour sa famille et son entourage, mais aussi comme un personnage à la gouaille très colorée et une victime, déstabilisée par la mort prématurée de son père et un rôle d'aîné trop lourd à assumer. Finalement, pour Djamel, la mort de son frère ne résout rien à court terme et entraîne même une émeute à l'attrait de laquelle il ne parvient pas à résister.

Néanmoins, qu'ils soient présentés comme des victimes et/ou comme des « racailles », les toxicomanes sont rejetés par tous et souvent associés au problème du Sida. C'est clair dans *Hexagone*, *Raï*⁸⁷ et *Wesh Wesh*. Dans ce dernier film, le toxicomane de la cité est de la génération précédente et est rudement traité par les jeunes. En plus, il est l'indicateur d'un inspecteur de police, comme lui toxicomane, qui le fournit aussi à l'occasion. La drogue dure est donc réservée à la génération précédente et à certains policiers, et rejetée par les jeunes.

Conclusion sur l'image et la place de la drogue

En conclusion, on peut dire que les films offrent de la banlieue une image globale moins inquiétante que ne le laissent penser les médias, même si elle montre parfois une violence croissante⁸⁸, rattachée au rôle de la drogue dans l'économie parallèle en banlieue. L'alcoolisme a été évincé au profit d'une consommation et d'un trafic de cannabis assez modérés, tolérés et intégrés dans une économie sous-terrain de subsistance. Le trafic et la consommation de drogues dures sont peu présents et, au

⁸⁷ On peut ici citer le dialogue, dans *Raï*, entre Mezz (Micky el Mazraoui) et Aziz (Faisal Attia) qui a refusé de déposer Norredine à Paris, en voiture :

(Mezz :) On aurait pu le prendre...

(Aziz :) – T'es ouf ou quoi ? Il nous aurait emmenés acheter sa came à Stalingrad. J'vais t'dire un truc : ces mecs-là, moins tu les vois, mieux tu t'portes ! Putain, mais merde ! Tu veux d'venir séropo, avec le Dass qui court, c'est ça ?!

(Mezz :) – Mais j'savais pas, moi !

⁸⁸ C'est ce que l'on peut observer au travers de *La Squale*, *Wesh Wesh* et *B13*.

besoin, rejetés et éliminés par les habitants mêmes de la cité. Les films véhiculent une image somme toute assez sage et morale en matière de drogues, qui tranche avec celle de quartiers qui alimenteraient toute la ville-centre en stupéfiants de toutes sortes, ou avec la vision d'horreur de quartiers détruits par le trafic et la consommation du crack, à l'instar de certaines villes aux Etats-Unis.

L'éviction de l'alcoolisme au profit du trafic et de la consommation de cannabis dans les films correspond bien à une réalité décrite par les études sociologiques, non pas seulement à l'échelle des banlieues, mais au niveau de l'ensemble du territoire (Beck et al. 2006b)⁸⁹. Il y a une tendance générale à la banalisation du cannabis en France, ainsi que le précisent les études de l'Institut National de Prévention et d'éducation à la Santé (INPES) et de l'Observatoire français des drogues et des toxicomanies (OFDT). Ainsi, en 2005, 30,6% des 15-64 ans avaient déjà expérimenté le cannabis en 2005 et 8,6% des Français avaient déclaré avoir fumé un joint au cours des douze derniers mois (Ben Lakhdar 2007 : 1). La consommation de cannabis était très répandue auprès des jeunes, comme l'attestent les études ESCAPAD⁹⁰ 2003 et 2005. Le niveau d'expérimentation du cannabis a plus que doublé entre 1993 et 2005, auprès des jeunes de 17 ans, passant de 24,7% à 53,1% pour les garçons et de 17,1% à 45,5% pour les filles. Près de 19% des jeunes de 17 ans en avaient consommé au moins dix fois au cours de l'année, les garçons (24,4%) se démarquant nettement des filles (13,1%) ; un garçon sur six et une fille sur quinze étaient des consommateurs réguliers (au moins dix consommations au cours des trente derniers jours) (Beck et al. 2006a) . Le cannabis est bien la drogue illicite la plus répandue en France, sa consommation est récréative et s'effectue entre amis (Legleye et al. 2007 : 36). De plus, il ressort, comme dans les films, que le trafic de cannabis est essentiellement un trafic de subsistance au bout de la chaîne de revente, et l'enrichissement individuel ou collectif par le biais de ce trafic n'est qu'une idée préconçue (Ben Lakhdar 2007 : 3 et 17).

En ce qui concerne les autres drogues illicites, elles sont absentes ou quasiment absentes – c'est le cas de l'ecstasy, du LSD, du crack, des amphétamines, du GHB , de la kétamine ou des champignons hallucinogènes – ou présentes de façon assez limitée depuis 1996 dans les films de banlieue. Il est intéressant de remarquer que la présence

⁸⁹ La consommation de cannabis n'a pas remplacé la consommation d'alcool, mais elle a fortement augmenté tandis que le nombre de litres d'alcool par an par habitant de 15 ans et plus a été divisée par deux depuis 1961.

⁹⁰ Enquête sur la Santé et les Consommations lors de l'Appel de Préparation A la Défense (ESCAPAD)

des drogues dures est très concentrée dans le temps au sein du corpus examiné : il s'agit notamment de quatre films qui se suivent de 1994 à 1995, au début de la reconnaissance du film de banlieue en tant que genre. Il semble que la présence de drogues dures ait été un trope évident dans ces années-là, avant que cette idée (préconçue) ne se dissolve et se transforme dans les films de banlieue des années suivantes.

Ceci peut paraître surprenant et contraire à l'idée d'une présence endémique de l'héroïne dans les banlieues (Kokoreff et Faugeron 2002 : 62). Cette représentation est pourtant bien en phase avec la consommation très réduite de ces produits à l'échelle nationale (Legleye et al. 2007 : 69).

III. La problématique de l'intégration dans les films de banlieue : racisme, discriminations, spécificités culturelles et identitaires

A. Positionnement et présupposés théoriques

Depuis le début des années 80, le thème de l'immigration est une des préoccupations principales des Français, juste derrière le chômage (Gastaut 2000). Par voie de conséquence, le thème de « l'intégration des immigrés » occupe une place centrale dans le débat public en France. Selon Noiriél, les discours sur l'intégration fonctionnent même comme des récits différents autour d'une matrice commune et assimilable aux mythes étudiés par Lévi-Strauss pour d'autres sociétés (Noiriél 2005 : 9) :

On peut résumer ainsi l'histoire qui nous est racontée. Il était une fois des immigrés qui ne s'intégraient pas. Heureusement, les héros de notre époque : hommes politiques, hauts fonctionnaires, journalistes et chercheurs en sciences sociales, prirent conscience de la gravité du problème et entreprirent de lui trouver des solutions, pour que le peuple soit plus heureux qu'avant. Malheureusement, malgré leurs efforts, l'intégration ne progressait pas, le problème était toujours là, et le peuple était menacé des pires dangers. Clandestins, terroristes, islamistes, et jeunes de banlieue terrorisaient les populations parce qu'ils n'étaient pas « intégrés ». Ainsi est née une race nouvelle, les barbares « issus de l'immigration », qui menacent nos institutions et notre république laïque.

Or, pour reprendre la réflexion de Noiriél, ces discours, en raison de leurs origines et de leurs présupposés, soulèvent un certain nombre de problèmes.

Les origines du discours sur l'intégration

A moyen et court-terme, la popularité de ce thème s'explique par les intérêts propres qu'y ont trouvés différents acteurs. A plus long terme, ce thème s'inscrit dans la tension

entre deux traditions françaises qui s'opposent pour définir l'appartenance à la nation (Noiriel 2001 : 326-328) : l'une contractuelle⁹¹, l'autre ethnique.

La définition contractuelle et universaliste de la nation, héritée de la Révolution de 1789, représente le point de vue dominant dès le XIX^{ème} siècle, notamment parce qu'elle est « matérialisée » dans des règles juridiques.

Mais la conception « ethnique » a toujours gardé de la vigueur, même auprès des élites et notamment en matière d'immigration.⁹² Et après 1945, mais surtout après 1968, avec l'essor des études postcoloniales, la problématique des « origines » est utilisée pour la « défense » des immigrés et de leur « identité », de leur « différence ». Depuis le début des années 80, elle est reprise par l'extrême-droite pour « démontrer » l'impossibilité de l'intégration (Noiriel 2001 : 327-328) et les partis conservateurs s'en sont servis pour renouveler leur discours politiques. Vincent Ferry et Hervé Lhotel ont bien décrit comment cette question a été introduite dans le débat politique et a permis aux partis d'extrême-droite d'imposer, dans les médias et le débat en général, leur discours orienté sur la question des « origines » (Ferry et Lhotel 2005).

Selon Noiriel, enfin, la popularité du thème est aussi alimentée par un appareil d'aide sociale et des chercheurs en sciences sociales qui ont ainsi contribué à désigner une réalité auparavant invisible (2001 : 335), et ont donc involontairement alimenté la stigmatisation d'une population pourtant diverse, en la rangeant sous la même appellation. Il s'agit donc avant tout d'un problème de définition et d'une objectivation excessive (Noiriel 2001 : 325-326) des immigrés et de leurs enfants⁹³.

Un problème de définitions

Noiriel critique le fait que les sociologues emploient souvent certains termes sans vraiment les définir, ce qui mène à un glissement des emplois qui gêne toute critique par la suite. Ceci vaut notamment en matière de recherche sur l'immigration, où l'on

⁹¹ « L'une des originalités de la Révolution « bourgeoise » de 1789 tient en effet dans la contestation de toute forme de légitimité politique fondée sur le critère de l'origine d'où la noblesse tirait sa supériorité sociale. Avec le triomphe du droit constitutionnel, cette norme, propre au nouveau groupe dominant, est universalisée et devient l'un des fondements de l'idéologie nationale française. » (op. cit., p. 327)

⁹² Voir notamment Patrick Weil (1991) : *La France et ses étrangers*, Paris : Gallimard.

⁹³ Dans la même veine, Etienne Balibar a aussi avancé comment la catégorisation sous les termes d'« immigré » et d'« immigration » est un amalgame qui renvoie à un principe généalogique caractéristique d'une conception raciste (Balibar 1997 : 293-298).

considère les termes « assimilation », « deuxième génération », « d'origine immigrée » comme entendus et allant de soi. Or, Noiriel souligne les aspects problématiques que soulève, de façon symptomatique, la notion d'« origine immigrée » :

- Sur le plan démographique, un tiers de la population française peut être considéré comme ayant des « origines immigrées ». Et cependant, jamais les enfants issus de l'immigration n'ont auparavant été vus comme tels, à la différence des Etats-Unis où cette définition ethnique est traditionnellement dominante (Noiriel 2001 : 329).

- A ceux qui avanceraient qu'il s'agit d'une réalité sociale avérée et spécifique depuis les années 80, Noiriel rétorque qu'il est loin d'être prouvé que ce critère des origines est une réalité sociale à la source de problèmes spécifiques : les jeunes d'« origine immigrée » ne sont ni moins bons à l'école, ni plus délinquants que les Français des mêmes milieux sociaux. Le seul critère qui fonde leur appartenance au groupe dit d'« origine immigrée » est finalement la stigmatisation dont ils sont l'objet (Noiriel 2001 : 330).

- Expliquer les problèmes d'intégration des populations d'« origine immigrée » par des difficultés spécifiques liées à la crise économique n'est pas non plus totalement satisfaisant, si on compare ces problèmes à la situation, toute aussi difficile, des immigrés des années 30 et de leurs enfants.

- L'argument de la distance biologique et culturelle ne tient pas non plus, dans la mesure où les Noirs et les Asiatiques, au moins aussi « éloignés » que les Nord-Africains, ne sont pas victimes de la même xénophobie/stigmatisation que les « Maghrébins ».

Finalement, Noiriel en conclut (2001 : 332-333) :

Le point le plus important n'est donc pas la différence de nature physique ou de culture des individus stigmatisés, mais le processus symbolique par lequel chaque société nationale a construit historiquement ses critères de rejet des autres. Contre les définitions ontologiques du « groupe ethnique », il faut rappeler, en effet, avec Marcel Mauget, que celui-ci est avant tout le produit d'une désignation, un « être perçu », une image, qu'elle soit revendiquée ou refusée. D'où l'importance du langage et le pouvoir propre dont disposent à ce niveau les « manieurs de mots », donc les fabricants d'image, que sont les intellectuels.

Aux difficultés de définitions et d'emplois des notions de « deuxième génération », d'« origine immigrée », on pourrait ajouter celles des notions de « nation », de « communauté nationale » et de « sentiment d'appartenance » (Noiriel 2001 : 132-216), d'« intégration » et d'« identité culturelle », ou de « multiculturalisme » (Verbunt 1994 ; Battegay 2001 ; Adami 2005 ; Grange 2005).

En ce qui concerne la nation et le sentiment d'y appartenir, il est facile d'adhérer à la thèse de Benedict Anderson (1983), selon qui la nation est une communauté politique imaginée et construite par les représentations collectives. Mais il est difficile d'accepter qu'elle repose uniquement sur ces représentations, dans la mesure où on ne peut concevoir que tous les individus d'une nation partagent exactement les mêmes représentations. Finalement, si l'on suit les perspectives historiques développées par Noiriel (2001 : 131-216), il faut renoncer à une définition précise et réifiée de la nation, et admettre que la nation procède, avant tout, d'une construction étatique bien réelle, et non pas d'une identité stable ou donnée à rechercher dans des critères ethniques ou culturels précis.

Dans le cas de la France et de sa définition contractuelle et universaliste de la nation, c'est ainsi l'*intégration* qui fait le lien entre les notions d'*identité* et de *nation*. Selon Juliette Grange, *intégrer* signifie « retrouver l'état d'être entier » (2005 : 41-42), et c'est plus un processus qu'un état :

Il s'agit d'abord ici de la création d'une forme d'unité ou d'une identité par l'apparition d'un processus interne de mise en relation d'une complexité hétérogène. [...] *C'est la société ou la nation qui est intégrée, qui devient une entité unifiée possédant une identité. C'est donc de l'intégration de la société autant que de l'intégration à la société des individus dont il est question.* (Grange 2005 : 43)

L'entité intégratrice en France est traditionnellement la nation. Ce n'est pas une entité dont la nature est donnée ou stable et elle se constitue par un processus continu sur une base juridique et politique (Schnapper 1991 : 81). C'est ce qui permet à Grange d'affirmer (2001 : 44-45) :

Si l'intégration est en crise actuellement, c'est moins du seul fait de l'amplitude du flux migratoire ou de la distance que les religions et cultures des nouveaux arrivants entretiennent avec celles de la France, que de la capacité même de cette dernière à faire vivre son identité. [...] C'est aussi à sa capacité spécifique de créer du social, voire du culturel au travers de la reconnaissance de la citoyenneté des individus.

Si l'on combine à cela une définition de l'identité individuelle en tant que processus (Barou 1998 : 32) et « bricolage » à partir des cultures proposées par différents milieux d'appartenance (Verbunt 1994 : 8), on en convient qu'il n'y a pas d'identités culturelles délimitables. Ce constat, appliqué aux cas des cultures dites immigrées, par le biais de la réalité sociolinguistique notamment, permet de critiquer fortement la pertinence de la notion de multiculturalisme et de France multiculturelle (Adami 2001). Or, ceci s'oppose

nettement à la tradition des *French Film Studies* qui marquent nettement de leur empreinte l'étude des représentations dans les films de banlieue.

La tradition anglo-saxonne d'étude des représentations cinématographiques de la banlieue

Dans le domaine des études postcoloniales en général – un domaine très largement dominé par le monde universitaire anglo-saxon –, et en particulier dans le domaine des *French Film Studies* qui s'attache aux représentations, il est monnaie courante de critiquer le soi-disant modèle universaliste français. Citons, par exemple, les premières lignes de Carrie Tarr dans son ouvrage *Reframing difference : Beur and banlieue filmmaking in France* (2005 : 1) :

Since the French Revolution, France has prided itself on being the land of equality, founded on an abstract concept of universal citizenship which renders ethnic, gendered, religious or class difference irrelevant (Hargreaves 1995 : 160 ; Rosello 2003 : 136). The acknowledgement of difference, which underpins the multiculturalist policies and practices of countries such as Britain and the USA, has therefore been rejected as leading to undesirable forms of 'communitarianism'. Yet the heterogeneous, multicultural nature of contemporary postcolonial France – and the inequalities in the way its diverse cultures are valued – would appear self-evident.

Comme le souligne de son côté Will Higbee, l'une des réussites des discours postcoloniaux est en effet d'avoir mis en avant la question de la représentation des voix marginales et de la reconnaissance de la différence face au discours hégémonique (occidental, néocolonial, capitaliste). Et étrangement, les études postcoloniales sont relativement absentes en France, peut-être du fait de l'existence des études francophones, et du discrédit des notions de *différence culturelle* et d'*ethnicité* dans une France où le modèle républicain d'intégration cantonne la différence culturelle à la sphère privée et y voit une menace vers l'éclosion de particularismes qui menaceraient l'unité et l'identité culturelle du pays (Higbee 2001 : 10-11).

De fait, dans cette tradition des études postcoloniales, beaucoup de chercheurs anglo-saxons focalisent leur lecture des films de banlieue sur les questions d'identités culturelles, raciales et ethniques (Hargreaves 1991 et 1995; Rosello 1998; Higbee 2001; Johnston 2005; Tarr 2005). C'est aussi ce qui explique l'utilisation par certains, aujourd'hui encore, de la notion de « cinéma beur », malgré tous les problèmes qu'elle

pose et les rejets qu'elle suscite de la part des dénommés « beurs » eux-mêmes (voir à ce propos la discussion ci-dessus sur le genre).

De même, Carrie Tarr et d'autres chercheurs dans son sillage, soulignent, comme pour s'en plaindre et la regretter, une sous-représentation des populations immigrées, dites « issues de l'immigration » et marginales dans le cinéma français. Ainsi, le cinéma grand public français aurait eu tendance, jusqu'à très récemment, à supprimer ou marginaliser les voix et histoires des « Autres » postcoloniaux, et à (re)produire les hiérarchies ethniques fondées sur la suprématie présumée de la culture et de l'identité blanche (Tarr 1997). Leurs travaux visent donc surtout à examiner dans quelle mesure le cinéma « beur » et le cinéma de banlieue remettent en cause l'image hégémonique en représentant un site de différence à plusieurs niveaux, où peuvent s'articuler des formes particulières de multiculturalisme.

Or, ces positions appellent un certain nombre de remarques et de critiques.

Critiques des positions ethniques des *French Film Studies* sur la banlieue

Tout d'abord, ainsi que le fait remarquer Erin Schroeder (2001 : 145), on peut critiquer le fait que la lecture de certains chercheurs se focalise sur ces aspects-là, alors que ces films mériteraient aussi d'être abordés sous des angles plus divers.

La question de la sous-représentation des minorités

Ensuite, pour ce qui est de la question de la sous-représentation des immigrés et de leurs enfants, s'il est clair que ces prises de position procèdent d'un désir tout à fait louable et respectable de faire preuve d'humanité et de rendre justice à des populations victimes de discriminations ou d'un déficit de reconnaissance de la part d'une communauté nationale pour laquelle elles ont œuvré, ce type de propos soulève tout de même une série de questions.

« Et alors ? », pourrait-on être tenté de dire de façon provocatrice. Car tout d'abord, cette question de la sous-représentation est loin d'être évidente. Ces populations sont-elles vraiment sous-représentées dans le cinéma français, après les 2M

de spectateurs de *La Haine*, les 2,4 M du *Plus beau métier du monde*, parmi d'autres exemples, et les nombreux prix récoltés par les films de banlieue⁹⁴ ? Enfin, dans le cinéma grand public, la percée des Français dits « d'origine maghrébine » semble aujourd'hui évidente, de Jamel Debbouze à Samy Nacéri en passant par Smaïn, Roschdy Zem, Kad Merad, Jalil Lespert, ou Sami Bouajila pour les acteurs, Rachid Bouchareb, Djamel Bensalah, Aïssa Djabri et Farid Lahoussa pour les réalisateurs et producteurs (Hargreaves 2003 ; Videau 2001). Et en vertu de quels critères ou de quels calculs ces populations seraient-elles sous-représentées ?

Et puis surtout, le cinéma a-t-il pour vocation ou pour mission, tâche ou devoir de représenter scrupuleusement la société et ses différents groupes ? Faut-il alors des quotas de représentation au cinéma ? Est-ce vraiment un objectif souhaitable dans un domaine artistique ? Finalement, selon quels critères et quelles clés de répartition pourrait-on donc atteindre une représentation *juste* de la société au cinéma ? Alec Hargreaves lui-même n'a d'ailleurs pas manqué de soulever ce problème et ses implications pour remettre en cause cette doléance de la sous-représentation des « minorités » au cinéma (Hargreaves 2003 : 132-133). Il reprend notamment le romancier James Baldwin et son expression de « fardeau de la représentation » (Gates 1998).

Je pense que, sur ce sujet général – les représentations véhiculées *par le cinéma* –, le rôle du chercheur est avant tout de constater, de questionner et d'interpréter un état de la réalité, plutôt que de prendre position pour faire évoluer un objet – la production cinématographique – sur lequel les chercheurs en études cinématographiques n'ont que peu d'influence.

Le danger de l'essentialisme

Enfin, la critique la plus aigüe que l'on peut adresser à certains travaux anglo-saxons sur les questions d'identités culturelles et d'expression du multiculturalisme dans le contexte français est celle du piège de l'essentialisme. A considérer que le sexe, les origines ethniques, raciales et la culture d'origine des parents sont des facteurs fondamentaux et inévitables de la définition de l'identité d'un individu, on risque

⁹⁴ Voir à ce propos le chapitre sur les conditions de production et de réception des films.

d'emprisonner les individus dans des catégories qui les réifient et sont la porte ouverte à des stigmatisations auxquelles on voudrait justement échapper, ou pire, à une forme de soutien du racisme.

Cette critique n'est pas nouvelle et ce danger n'a pas échappé à Tarr (2005 : 13 ; 49-50), Higbee (2001 : 13-16 ; 164) ou encore Hargreaves (1999 : 115 ; 2003), parmi d'autres, mais il semble tout de même que les *French Film Studies* soient victimes des implications des termes qu'elles emploient et d'un présupposé qui définit avant tout l'identité culturelle comme déterminée par l'origine ethnique. C'est ce qui transparait au travers de commentaires sur le terme de « cinéma de banlieue » :

As it stands, however, the notion of *cinéma de banlieue* is both inadequate and problematic. Whilst the term aims to describe all films based in the multiethnic, working-class suburbs, it denies a potential plurality of cinematic representations of the urban periphery. [...] Such an attempt to construct a universal community within the banlieue, eliding any notion of diversity, is consistent with the French Republican model of citizenship, which eschews difference and where multiculturalism is viewed negatively.⁹⁵ The catch-all term *cinéma de banlieue* thus allows for little or no consideration of the effect that ethnicity, cultural difference, class or gender may have on determining the representation offered by particular films. (Higbee 2001 : 178-179)

Pour Mireille Rosello (1998 : 68), la notion de culture de banlieue est « an interestingly de-ethnicized and de-essentialized paradigm of coalition between communities and a reassuringly reuniversalized entity for the dominant culture » ; une position que l'on retrouve chez Carrie Tarr (2005 : 49) :

In French film culture, the problematic articulation of *beur* and French national identity was displaced in the 1990s by the focus on *banlieue* cinema, which allows white-French-authored and *beur*-authored representations of the *banlieue* to be grouped together without regard for the different discursive positions which they might be mobilising in relation to national identity.

Et ce parfois envers et contre la réalité observée : ainsi, même dans les cas de films « beurs » où Carrie Tarr reconnaît que ce n'est pas le multiculturalisme mais l'assimilation qui est à l'honneur, elle suggère alors une représentation qui serait imposée, presque contrainte (2005 : 50) :

(...) *beur* filmmakers have been obliged to tread more carefully in the exploration of their hybrid identities. Their films use the medium not just to promote the visibility of the beurs in an address to what is, after all, a relatively small *beur* audience, but also to counter the negative stereotyping which informs mainstream media representations in their address to the wider French audience. In so doing, they tend to support the dominant model of assimilation (and thereby the suppression of differences) rather than investigating multiculturalism (and the recognition and acceptance of differences) as an alternative way forward for French notions of national identity.

⁹⁵ David Blatt (1997 : 46).

On serait alors en présence du processus, mis en lumière par Frantz Fanon (1971), d'auto-négation de son identité culturelle par le colonisé qui n'aspire qu'à s'identifier ou à ressembler à son oppresseur/colonisateur. Ce thème est abondamment repris dans la recherche postcoloniale anglo-saxonne⁹⁶. Ainsi, les rapports instaurés par la colonisation pousseraient les beurs à refuser leur spécificité culturelle en voulant désespérément devenir comme les autres, alors qu'ils ne le sont pas.

On mesure ici encore le fossé, apparemment infranchissable, qui sépare les conceptions multiculturalistes et universalistes : d'un côté, une conception où la culture hégémonique fait figure de rouleau compresseur écrasant les identités culturelles (et implicitement, les individus) ; de l'autre, un modèle qui reconnaît les différences et permettrait à chacun de s'épanouir en conservant sa culture d'origine.

Or, comme on l'a déjà souligné, cela présuppose des cultures identitaires délimitables, ce qui est très discutable, et est porteur d'un essentialisme dangereux. De plus, ce modèle n'échappe pas non plus à la critique d'être en fait un universalisme déguisé (Bhabha 2007) ou qui ne ferait que reproduire des cultures « minoritaires » hégémoniques à leur échelle et elles-mêmes rouleaux compresseurs d'identités culturelles minoritaires en leur sein (Adami 2001).

Une rupture d'ordre logique

Enfin, derrière le présupposé essentialiste se cache aussi, à notre avis, celui d'une rupture logique dans le raisonnement. Car, à partir d'un présupposé de départ qui fait des origines ethniques et raciales (ou du sexe ou des tendances sexuelles) LE facteur éminent de l'identité, on ne peut qu'en conclure que les individus construisent ou définissent leur identité à partir de facteurs raciaux, ethniques ou sexuels. C'est un raisonnement qui suit sa propre logique et reste, évidemment, fidèle à son propre présupposé de départ. Cela ne veut absolument pas dire que ce présupposé est vrai, faux ou vérifié. On en revient, en quelque sorte, et comme souvent dans les disputes entre

⁹⁶ Voir notamment Charles Taylor (1995) : *Philosophical Arguments*. Cambridge, Ma : Harvard University Press, chap. 12 « The Politics of Recognition ».

chercheurs en sciences humaines, à une version extrapolée de la vieille querelle des Universaux.

Pour une conciliation du multiculturalisme postcolonial et de l'universalisme à la française

Finalement, c'est en revenant à la conclusion majeure de Noiriel, selon qui la nation est avant tout une construction étatique, que l'on doit pouvoir (ré)concilier multiculturalisme postcolonial et tradition française d'une définition contractuelle et universaliste de la nation. Au lieu de chercher à défendre l'une ou l'autre de ces deux conceptions, il convient simplement d'en prendre acte en tant qu'expression (étatique) de la souveraineté nationale. De ce point de vue, le modèle multiculturel canadien est aussi réel et légitime que le modèle universaliste français. Dans la pratique, il ne nous reste plus qu'à observer si, effectivement, des spécificités culturelles minoritaires aspirent à s'exprimer en opposition au(x) modèle(s) hégémonique(s).

Dans le cas des films de banlieue, nous avons donc examiné si de telles spécificités culturelles et identitaires se manifestent. Nous nous sommes ainsi demandé comment s'articule la représentation du racisme et des discriminations dans les films de notre corpus, quelle place y occupe la religion, et d'éventuelles spécificités culturelles alimentaires, vestimentaires ou linguistiques; et plus largement, si, malgré les difficultés rencontrées, c'est l'intégration qui est mise en avant et valorisée plutôt que les revendications identitaires minoritaires.

B. Racisme et discriminations dans les films de banlieue

Le recensement de la présence du racisme et des discriminations raciales dans les films du corpus nous a permis d'établir le tableau 27 ci-dessous.

1. Tendances générales

Il ressort de ce tableau que le racisme passe d'une position où il est relativement présent, du début des années 80 jusqu'au milieu des années 90, à une position où il est de plus en plus effacé par la suite. En dehors de *Wesh wesh*, le racisme est ainsi absent des productions les plus récentes de notre corpus.

Pour ce qui est des discriminations d'ordre racial, on remarque une présence très concentrée sur les films de 1991 à 1995 et sinon faible dans l'ensemble.

Il apparaît que si le racisme, jusqu'au début des années 1990, était clairement le fait de « Français ordinaires » ou même des personnages principaux, il est ensuite généralement l'apanage d'individus hors norme (des skinheads ou des Français de souche en situation d'exclusion) ou des forces de l'ordre à l'égard des jeunes qu'elles appréhendent. Dans l'ensemble, il est à noter que le racisme des policiers est une figure entendue et récurrente – même si ce n'est pas un trait reconnu de la figure du policier dans le cinéma français⁹⁷ – et que le racisme des Français de souche est généralement le fait de la génération des parents. Cela participe au fait que le racisme et les discriminations, quand ils sont présents, sont implicitement ou explicitement condamnés.

Ensuite, si le racisme touche presque uniquement les Noirs et les Arabes, il faut noter aussi qu'à partir de la fin des années 1990, quelques films montrent également une part d'hostilité de certains Arabes envers les supposés Français-de-souche.

Les discriminations d'ordre racial sont illustrées parfois, comme on pouvait s'y attendre, par une discrimination à l'emploi. Cependant, la figure la plus employée est celle du refoulement des jeunes mâles à l'entrée de boîtes de nuit à Paris.

⁹⁷ Ainsi, Olivier Philippe ne fait jamais état de ce trait comme l'une des permanences de la figure des forces de l'ordre dans le film policier français contemporain (Philippe 1996).

Film	Année	Racisme, xénophobie	Discriminations
Interdit aux moins de 13 ans	1982	X	
Laisse béton	1984		
La Smala	1984	X	
Réveillon chez Bob!	1984	Léger ⁹⁸	
Louise l'insoumise	1985	X	
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X
Billy-ze-kick	1985		
Pierre et Djemila	1987	X	
Il y a maldonne	1988		
De bruit et de fureur	1988		
Toujours seuls	1991	Léger	
La Thune	1991	X	X
Un, deux, trois... Soleil!	1993	X	
Hexagone	1994	X	X
Krim	1995	Léger	
La Haine	1995	X	X
Raï	1995		X
État des lieux	1995		Léger
Douce France	1995		X
Souviens-toi de moi	1996	Léger	
Le plus beau métier du monde	1996	X	
Zone franche	1996	X	
Ma 6-T va crack-er	1997		
Malik le maudit	1997		
100% Arabica	1997		
Ados Amor	1998	X	
Petits frères	1999		
Calino manège	1999	X	
Voyous voyelles	2000		
La Squale	2000		
Samia	2001	X	X
Yamakasi	2001		
De l'amour	2001	X	
Fais-moi des vacances	2002		X
Jeunesse dorée	2002		
Wesh-wesh	2002	X	
Le Défi	2002		
L'Esquive	2004		
Les Amateurs	2004		
Banlieue 13 - B13	2004		
Ze film	2005		
Dans tes rêves	2005		Léger
Voisins, voisines	2005		

Tableau 27 : Présence du racisme, de la xénophobie et des discriminations raciales

⁹⁸ Il peut paraître surprenant et bien critiquable de considérer que le racisme puisse être gradué comme léger. En effet, nous sommes bien convaincus, comme le dit Fanon (1971 : 69-71), qu'il n'y a pas de degré de racisme. On est raciste ou on ne l'est pas. Ce que nous entendons ici par « léger » tient simplement à la présence du racisme dans le film : quand il est signalé dans le film au détour d'une simple allusion. Le raisonnement vaut également pour la notion de discrimination.

Enfin, dans la plupart des films où racisme et discriminations ne sont pas présents, il ne faut pas nécessairement y voir une occultation de ces problèmes, mais au contraire l'affirmation, par le biais de difficultés communes à des groupes multiethniques de personnages, d'inégalités d'ordre socio-économique et non racial ou ethnique. La composition multiethnique des cités met en avant des habitants victimes d'une ségrégation et de discriminations avant tout sociales et spatiales et non pas raciales. Cette « désethnicisation » des problèmes est fidèle au modèle contractuel républicain, qui les présente comme la marque d'une « fracture sociale » plutôt que comme l'expression de problèmes issus de différences ethniques ou culturelles.

2. Caractéristiques du racisme et des discriminations dans les films

D'un racisme ordinaire à un racisme anormal

Ainsi, dans *La Smala* et *Louise l'insoumise*, ce sont les personnages principaux qui sont racistes. Dans *Louise l'insoumise*, c'est un trait culturel de l'attitude des juifs immigrés d'Afrique du nord envers les Arabes dans les années 1960, tandis que dans *La Smala*, le racisme se veut un effet comique et une caractéristique ordinaire des Français-de-souche des classes populaires. Que ce soit dans la bouche de Jojo (Fabrice Samson), le plus jeune garçon de la famille (qui dit à sa sœur, dans le train qui les emmène à Paris : « Espèce de gourde ! C'est pas du punch, la biguine, c'est une danse de bamboulas ! ») ou de Simone (Josiane Balasko) sur les Champs-Élysées (« Eh ben, c'est les vacances à Pékin ! J'espère qu'il est pas chinois, le CRS ! D'ici qu'il lui complète son lot, à Robert ! »), on peut douter que l'effet comique résiste au poids des ans. Par contre, c'est bien le reflet (vulgaire) d'un racisme ordinaire de la part des Français en général.

Dans *Interdit aux moins de 13 ans*, c'est aussi une Française-de-souche alcoolique qui manifeste son hostilité envers les Arabes (scène 30), tout comme ce sont des Français bien ordinaires qui s'en prennent à Madjid dans le métro, dans *Le Thé au harem d'Archimède*. Le constat vaut aussi pour *Pierre et Djemila*, où c'est tout un ensemble des Français de la cité qui sont hostiles aux Arabes. Et dans *Hexagone*, c'est Annick (Corinne Colas), une jeune Bretonne montée à Paris pour trouver du travail qui n'aime pas « les Noirs et les Arabes ». Le fait qu'elle soit Bretonne est une marque évidente pour

souligner sa francité. Par contre, son racisme est bien présenté comme artificiel, dans la mesure où elle se laisse facilement séduire et tromper par le mensonge de Staf (Hakim Sahraoui) sur ses origines italiennes. Ce glissement d'origines maghrébines vers des origines italiennes pour éviter le racisme ordinaire avait déjà été inauguré par le personnage de Kamel (Sami Bouajila) dans *La Thune*.⁹⁹ Enfin, dans *Un, deux trois soleil*, Claude Brasseur incarne la figure archétypique du « raciste de base », dont on perçoit le caractère grossier et provocateur¹⁰⁰ à travers les répliques où il se définit lui-même par son manque d'empathie, son habillement et ses opinions politiques :

Oui, ben avec moi, ça va pas du tout s'passer de la même façon, mon p'tit gars. J'en ai rien à foutre du seuil de pauvreté et du manque de débouchés pour les jeunes. Je suis une vraie tête de con. Je fais même ma police moi-même ! (scène 18)

Puis : « Vous êtes en train de parler d'enculé ? Ça tombe bien, j'ai mis l'survêtement. J'ai pas encore l'chien, mais je compte bien en acheter un. » (scène 26). Et enfin : « Mais j'étais un enculé ! Un gros enculé de droite ! » (scène 27).

L'intérêt du film est ici de montrer un racisme ordinaire – à travers la figure du « beauf » – et politisé comme étant « de droite ». Allié à la critique des « assassins » vendeurs de pastis (voir le chapitre ci-dessus sur l'image et la présence de la délinquance et de la drogue), c'est une critique acide du ministre de l'Intérieur de l'époque et de sa politique en matière d'immigration, Charles Pasqua, qui se dessine franchement.

On retrouve une image comparable d'un racisme ordinaire et réputé de droite dans *Le Plus beau métier du monde*, en la personne du voisin de Laurent Monier (Gérard Depardieu), Albert (Daniel Prévost) :

Vous avez vu comment on les a fait cavalier, les bronzés ? Hein ? Eh, j'ai trente ans d'Afrique. Alors, vous pensez ! Je sais comment faut leur causer, hein !

Cependant, c'est cette fois un personnage qui apparaît exclu socialement, d'un autre temps (la période coloniale, la France de Vichy), paranoïaque, volontiers pervers pédophile et qui est clairement rejeté par Monier. L'identification à l'ensemble des

⁹⁹ Non sans humour d'ailleurs, car Kamel s'est contenté de travestir son prénom pour se nommer Vittorio Kameli.

¹⁰⁰ Comme dans tous les films de Bertrand Blier, la provocation est un ingrédient essentiel dans la narration. Et de façon révélatrice, ce personnage n'a pas de nom propre au générique, il est simplement désigné sous l'appellatif de *l'enfoiré*.

Français n'est donc plus actuelle, c'est même plutôt l'effet contraire : ce personnage (et son racisme) est présenté comme la survivance surannée et répugnante d'une France xénophobe, antisémite et nostalgique de l'époque coloniale, un contre-exemple de l'attitude « normale » qu'incarne Monier.

C'est l'illustration du passage, à partir du milieu des années 90, à un racisme qui n'est plus lié aux Français en général, mais à des individus hors norme ou isolés. Ainsi, d'une part, il est issu d'individus en situation d'exclusion ou estampillés d'obédience d'extrême-droite : c'est ce que l'on remarque dans *Samia* et *Zone franche*, où les agressions racistes proviennent de skinheads. D'autre part, le racisme est sinon rattaché aux forces de police, comme dans *Wesh wesh*, *Calino maneige* et *De l'amour*, mais aussi dans *Interdit aux moins de 13 ans*, *La Smala* avant eux.

Symptomatiquement, dans *La Haine*, on retrouve même ces deux figures, mais avec une certaine ambigüité. En effet, si le racisme des skinheads auxquels est confronté le trio principal semble ne pas faire de doute, le racisme du policier « beur » (Zinedine Soualem) ou celui de Vinz posent problème. Ainsi, le racisme de Vinz est manifeste lorsqu'il singe les propos d'un policier noir en faction à l'hôpital, en lui lançant un « Moi qu'à, moi qu'à, moi qu'à ! » révélateur. Il est aussi sous-entendu implicitement par l'étiquette skinhead de sa coupe de cheveux. Mais il devient complètement incohérent, au regard de ses ascendances juives et de son amitié pour Hubert et Saïd. De même, le racisme des deux policiers parisiens (Zinedine Soualem et Bernie Bonvoisin) est manifeste, comme le montrent l'interpellation musclée de Saïd et Hubert tandis que Vinz peut profiter de sa qualité de « blanc » pour s'échapper, puis l'interrogatoire dégradant que subiront les deux compères (Johnston 2005 : 70-73). Cependant, le racisme du policier « rebeu » introduit aussi une ambigüité. Si certains y ont vu la confirmation d'une discrimination sociale et générationnelle (anti-jeune) plutôt que raciale (Grandena 2001 : 5 ; *Infomatin* 31/5/1995), il est aussi possible de traduire la scène comme une attitude schizophrénique pour le moins complexe (Higbee 2001a) :

The policier rebeu's brutality either suggests that here « race » is not the issue (...) or else it indicates that a much more complex series of post-colonial power relations are at work: the beur cop adopts the schizophrenic position of white racist/colonial oppressor, and attacks the « Arab » youth in order to negate or repress the powerlessness associated with his own Maghrebi origins beyond the interrogation room.

Une hostilité envers les Français-de-souche marquante mais rare

Parallèlement à un racisme d'individus hors norme ou d'éléments au sein des forces de police, il y a également une hostilité de certains Maghrébins envers les « Français-de-souche » dans quelques films. Ces cas sont rares – et ne confirment pas le moins du monde le soi-disant « racisme anti-français » qu'agite le Front national pour justifier ses positions xénophobes – mais ils sont suffisamment marquants et particuliers pour être signalés. Il s'agit de l'attitude des mères dans *Samia* et *Wesh wesh*, ou de celle de jeunes « d'origine maghrébine » dans *Calino maneige*. Et avant eux, *Pierre et Djemila* avait déjà fait figure de pionnier en la matière. Cette hostilité des Maghrébins est, d'une part, une réaction au racisme des Français. C'est le cas dans *Pierre et Djemila*, où les musulmans ne font que répondre aux agressions racistes des « blancs » de la cité. C'est aussi le produit d'une rivalité à propos des jeunes filles, comme l'illustre la scène de la piscine dans *Calino maneige* (Nicolas se fait rosser par deux jeunes « d'origine maghrébine »), ou encore la scène 3 dans *Samia*, où deux jeunes garçons commentent entre eux les rapports de la sœur de Samia, Amel (Nadia El Koutei), avec un jeune « Français-de-souche » :

- Premier jeune : – Harkie ! C'est pas dommage, ça ?
Second jeune : – Ils aiment nos sœurs mais pas nous.
– Quel gâchis ! Ils ne prennent que les belles !
– Je te crache à la figure !

Mais la manifestation la plus claire de ce phénomène a lieu vers la fin du film (scène 50), alors qu'Amel, qui a fui le domicile parental, vient rendre visite à sa mère en cachette :

- La mère : – Tu vis avec un Français ?
Amel : – Pourquoi ? T'es raciste ?
La mère : – Je ne suis pas raciste, mais un Arabe ç'aurait été mieux !
Amel : – Si, tu es raciste ! Comme les Français !
– C'est ça, je suis raciste... Quand tu seras vieille, il te traitera de sale Arabe. Je veux pas de lui !
– Pourquoi ?
– Il ne fait pas la prière et il ne reconnaît pas Dieu.
– Le docteur non plus...
– Lui, c'est pas mon gendre !
– On n'est pas mariés !
– Qu'est-ce que tu attends ?
– Tu me dis que tu ne veux pas !
– Avec ce que tu as fait, qui voudra de toi ?
– Ça va ouh, m'man !
– Au marché, tu choisis les fruits que tout le monde a touchés ? Il a pas intérêt à venir ici ou je lui envoie le couscoussier à la figure !

On remarque ici que cette hostilité est aussi mue par un désir d'entre-soi culturel. L'hostilité de la mère s'explique ici par réaction au racisme supposé des Français, mais également par la préférence d'un gendre qui aurait un bagage culturel supposé proche du sien.

Comme on le voit, cette scène peut aussi faire sourire par son côté imagé. Dans *Wesh wesh*, l'hostilité de la mère maghrébine à l'égard d'Irène, la jeune institutrice qui s'est entichée de Kamel, devient une scène hilarante, dans la mesure où, pour l'occasion, la mère s'avère ne plus comprendre ni parler le français.¹⁰¹ C'est sa fille qui sert alors d'intermédiaire, et les propos de la mère, aussi croustillants que caustiques, sont traduits d'une toute autre façon que ne le révèle le sous-titrage. Ce qui étonne ici dans le cadre du film, c'est que Kamel a pourtant justement besoin de papiers français et qu'un mariage blanc – par ailleurs ardemment recherché par sa mère – serait le bienvenu. De plus, la sœur de Kamel vient tout juste d'emménager avec le Français avec qui elle vit. A l'inverse de ce que l'on constate dans *Pierre et Djemila* et *Samia*, ce sont les garçons qui supportent ici le poids de la tradition – qui implique notamment le devoir de se marier avec une arabe musulmane – plutôt que les filles, à qui nettement plus de liberté est accordée.

Un racisme condamné et propre à la « vieille » génération

Dans tous les films où ils sont présents, racisme et discriminations sont condamnés. Et ce rejet s'articule selon divers procédés.

Un racisme révoltant par son impunité

Il peut être présenté dans des scènes révoltantes par leur injustice et leur impunité. C'est le cas de l'outrageuse discrimination à l'emploi que subit Madjid à l'ANPE dans *Le Thé au harem d'Archimède*, ou du caractère systématique du racisme dont il est victime dans le

¹⁰¹ Ceci est en totale contradiction avec ce que laisse supposer le reste du film, mais apparemment, Rabah Ameur-Zaïmeche n'a pas pu résister à sacrifier cette incohérence au comique de la scène.

métro : l'un des voyageurs s'est fait voler son portefeuille et c'est automatiquement sur Madjid qu'il se rue, aidé d'un autre passager. Si Madjid a effectivement volé le portefeuille – ce qui, soit dit en passant, renforce le cliché selon lequel les jeunes « beurs » sont bien des voleurs –, la fouille automatique et dégradante dont il est l'objet lui apporte à la fois la sympathie du spectateur non raciste et un semblant de circonstances atténuantes.

L'interrogatoire de Saïd et Hubert au commissariat (évoqué ci-dessus) est aussi une bonne illustration de ce procédé : cette fois, c'est le jeune inspecteur qui, dans la même position que le spectateur, est impuissant devant une scène dont il est le complice involontaire, et qui, ne pouvant soutenir le regard d'Hubert, détourne le sien, de honte.

Enfin, on peut citer le comportement du gardien de la paix incarné par Jean-François Stévenin dans *De l'amour*, qui cumule un racisme outrancier avec la répugnance du viol qu'il commet sur Maria (Virginie Ledoyen).

Dans ces scènes, le racisme et les discriminations se disqualifient d'eux-mêmes aux yeux du spectateur. Cette auto-disqualification vaut également pour le racisme exprimé par des individus hors norme, comme les skinheads dans *Samia* ou *Zone franche*, ou le paranoïaque pervers dans *Le Plus beau métier du monde*. Mais ils peuvent aussi être réprouvés par certains personnages de la diégèse, comme c'est le cas dans ce même film et dans d'autres.

Un racisme réprouvé par les personnages du film

Dans *De l'amour*, c'est le jeune inspecteur (Bruno Putzulu), qui a une réponse au racisme immédiate et sans ambiguïté. Dans *La Haine*, comme on l'a vu, la honte du jeune inspecteur fait office de réprobation gênée. Dans *Calino maneige*, l'absurdité du racisme est soulignée avec humour : ainsi, des jeunes prolongent la logique du slogan du Front national, « La France aux Français », inscrit sur une affiche, en lui ajoutant la revendication (régionaliste, écologiste et surtout fortement ironique) « La Bourgogne aux escargots ». Dans *Wesh wesh*, lors de l'interpellation musclée du jeune Mouss au domicile de ses parents, la réaction d'un des policiers est aussi claire et sans ambage face à l'intervention brutale et inutile de l'inspecteur qui frappe la mère de Kamel et l'asperge

de gaz lacrymogène¹⁰². Dans *Ados amor*, le jeune Chris, amoureux de Leïla, rejette le racisme de son père professeur de lycée.

Enfin, dans *Pierre et Djemila*, les manifestations de racisme sont aussitôt tempérées et nuancées dans chaque camp. Les musulmans ne sont pas représentés comme de féroces intégristes. L'imam n'est pas un agitateur radical ; il invite instamment les jeunes comme Djaffar à la modération. De son côté, le racisme des Français est systématiquement contrebalancé par les propos d'autres Français de la cité : c'est le commentaire d'un des habitants sur le colonialisme de la France en Algérie en réponse aux peurs d'invasion musulmanes de certains (plan 98) ; c'est la manifestation de solidarité et les excuses de certains habitants après le saccage de la mosquée (plan 257) ou les propos du père de Pierre lors de la réunion des locataires (plan 274). Blain vise à éviter l'image simpliste d'un racisme univoque et réciproque. La critique de racisme faite au film est donc plutôt à relier aux conséquences implicites d'une thèse plus pernicieuse et dominante au sein de l'extrême-droite à l'époque et aujourd'hui encore : celle de l'incompatibilité des supposées cultures musulmane et occidentale.

Un racisme rattaché à la « vieille » génération

Plus généralement dans l'ensemble des films, un des procédés de condamnation du racisme et des discriminations est de les cantonner aux adultes de la génération des parents, comme pour bien signifier qu'il s'agit de comportements surannés et n'appartenant pas à la modernité ou à l'avenir. Hormis dans *Hexagone*, et dans une certaine mesure dans *La Smala*, quand le racisme n'est pas le fait de skinheads, il est réservé à la « vieille » génération des adultes et des parents, et ne se retrouve pas chez les jeunes personnages.

Mais racisme et discriminations sont aussi condamnés dans une large mesure dans les films où ils sont absents.

¹⁰² Cet inspecteur figure d'ailleurs au générique sous l'appellation de *l'inspecteur raciste*.

Un racisme « condamné par contumace »

Comme le faisait ainsi remarquer Serge Le Péron à propos de son film *Laisse béton* :

Il y a plusieurs manières de dénoncer le racisme. [...] Ce que j'ai voulu montrer, c'est des personnalités qui vivent ensemble et pour lesquelles au fond cette question ne se pose pas du tout. Ils ont la même situation sociale, même s'ils ont des origines différentes. Il y en a un qui vient d'une famille française des années 60 qui s'est marginalisée, l'autre est un enfant d'immigrés. (*Différences* n° 34, mai 1984)

C'est un constat qu'ont également fait Christian-Marc Bosséno à propos des films « beurs » (Bosséno 1992 : 48), et notamment Ginette Vincendeau (Vincendeau 2000 : 321) et Florian Grandena (Grandena 2002 : 7) à propos des films de banlieue. L'absence du thème du racisme souligne le fait que les jeunes des banlieues subissent tous le même lot. Même dans *Le Thé au harem d'Archimède*, où le racisme est présent, sa position est spéciale, comme le signale lui-même Charef :

Dans la cité, il n'y a pas de racisme. Tout le monde est logé à la même enseigne, vit les mêmes difficultés. J'ai voulu de grandes amitiés avec des Français. On comprend vite qu'il faut vivre ensemble. Le discours raciste, il vient de l'extérieur. (*Jeune Cinéma* 167)

C'est probablement ce qui fait que ce film a fait écho à et a été littéralement porté par la vague SOS Racisme qui se développe en France à cette époque.

Dans la plupart des films, les ethnies sont mêlées dans la vie de tous les jours (comme dans la délinquance) avant *La Haine* (Cadé 1994 : 126), comme après – voir notamment le chapitre 1 ci-dessus sur le profil des personnages principaux et leurs origines ethniques.

En guise de conclusion partielle

Ces évolutions sont-elles le reflet d'une France moins raciste dans les années 2000 que dans les années 80 ? Probablement, mais en même temps, l'absence complète de manifestations de racisme dans les derniers films laisse perplexe et ne doit pas tromper le spectateur. Les scores du Front national à l'élection présidentielle de 2002 ou un

certain nombre d'études statistiques¹⁰³ montrent bien qu'il y a toujours des progrès à faire. Cependant, il est clair que les films de banlieue, après avoir décrit et condamné racisme et discriminations sous des formes et selon des procédés variés font plutôt état d'un racisme absent, « condamné par contumace » en quelque sorte, dans la mesure où il apparaît comme une question qui ne se pose plus. Penchons-nous alors maintenant sur la place et la présence de la religion dans les films du corpus.

¹⁰³ L'enquête TNS-Sofres de 2007 sur la discrimination des populations noires de France, http://www.tns-sofres.com/etudes/pol/310107_cran.pdf; et Kédadouche 2000.

C. La place de la religion et des questions religieuses

1. Une présence discrète

Comme on peut le constater à partir du tableau 28 ci-dessous, les questions religieuses sont présentes dans 18 des 43 films de notre corpus, soit près de 45% du total. Cependant, si l'on tient compte du degré de présence de ces questions dans les films, on s'aperçoit qu'elles occupent une place plutôt anecdotique dans plus de la moitié d'entre eux. Seulement 8 films sur 43 abordent en fait les questions religieuses de façon non négligeable.

Chronologiquement, on remarque aussi que la présence et l'importance de la religion sont nettement décroissantes : moins marquées dans les années 1990 que dans les années 1980, elles s'effacent franchement à partir de 1998 et dans les années 2000. Comparativement à la polarisation que les questions religieuses, et notamment celles concernant l'Islam¹⁰¹, ont connue et connaissent toujours dans les médias, on peut être étonné de ce décalage par rapport à leur place dans les films de banlieue. C'est un peu comme si le cinéma faisait preuve d'une certaine discrétion par rapport aux médias sur ces questions de société.

Par contre, tout comme dans les médias, c'est l'Islam qui tient le haut du pavé sur l'ensemble de la période, quelques fois avec le judaïsme, tandis que l'athéisme est évoqué dans deux films (*De bruit et de fureur* et *Toujours seuls*).

Cela nous amène tout naturellement à examiner la nature, le rôle et la fonction des questions religieuses dans les films où elles sont présentes.

¹⁰¹ Un des ouvrages pionniers et de référence en la matière est notamment celui de Gilles Kepel (1987) : *Les banlieues de l'Islam*. Paris : Seuil, qui décrit le développement, la diversité et les enjeux de l'Islam en France depuis les années 1970. Mais surtout, ce livre sort juste avant que n'éclate « l'affaire du foulard/voile/hijab » à Creil en 1988, qui, comme on le sait, va faire long feu sur le devant de la scène politique et sociale française.

Film	Année	Présence de la religion	
Interdit aux moins de 13 ans	1982		
Laisse béton	1984		
La Smala	1984	X	Catholicisme/Islam
Réveillon chez Bob!	1984		
Louise l'insoumise	1985	XXX	Judaïsme
Le Thé au harem d'Archimède	1985	XX	Islam
Billy-ze-kick	1985		
Pierre et Djemila	1987	XXX	Islam
Il y a maldonne	1988		
De bruit et de fureur	1988	XXX	Nihilisme / Monothéisme
Toujours seuls	1991	X	Nihilisme
La Thune	1991		
Un, deux, trois... Soleil!	1993		
Hexagone	1994	XX	Islam
Krim	1995	X	Islam
La Haine	1995	X	Monothéisme / Judaïsme
Raï	1995	X	Islam
État des lieux	1995		
Douce France	1995	XXX	Islam
Souviens-toi de moi	1996		
Le plus beau métier du monde	1996	X	Islam
Zone franche	1996	X	Islam
Ma 6-T va crack-er	1997		
Malik le maudit	1997	X	Islam
100% Arabica	1997	XXX	Islam
Ados Amor	1998		
Petits frères	1999	X	Judaïsme / Islam
Calino manège	1999		
Voyous voyelles	2000		
La Squale	2000		
Samia	2001	XXX	Islam
Yamakasi	2001		
De l'amour	2001		
Fais-moi des vacances	2002		
Jeunesse dorée	2002	X	Réincarnation / Monothéisme
Wesh wesh	2002		
Le Défi	2002		
L'Esquive	2004		
Les Amateurs	2004		
Banlieue 13 - B13	2004		
Ze film	2005		
Dans tes rêves	2005		
Voisins, voisines	2005	XX	Islam / Judaïsme

Tableau 28. Présence des questions religieuses dans les films de banlieue 1982-2005
X= présence réduite ou négligeable XX= présence notable XXX=Présence très importante

2. Nature, rôle et fonction dans les différents films

Le nombre relativement réduit de films où les questions religieuses ont une place intéressante nous permet de traiter les films concernés au cas par cas.

***La Smala* : la religion ridiculisée**

Dans *La Smala*, comédie oblige, c'est un usage comique qui est fait de la religion, à la toute fin du film. La scène est anecdotique mais reflète en un clin d'oeil une position très répandue des classes populaires vis-à-vis de la religion. La grand-mère est enterrée selon le rite chrétien, purement pour la forme, tant toute la famille est plutôt au voyage qui l'attend vers les Antilles. En fait, c'est cette indifférence et le peu de religion de la famille, allié à l'air sentencieux du curé qui sert le comique de la scène. Puis, le curé est confronté à l'islam d'Omar (Mammoud Zemmouri) qui l'interpelle en lui montrant le disque réalisé par la famille :

Eh, monsieur l'curé, les deux jumeaux-là, c'est eux qui ont fait le disque... c'est mes fils ! Bientôt, on va les voir chez Drucker. Allah est grand ! Allah est grand !

Il lève les bras et les yeux au ciel ; le curé suit son regard, puis se reprend, et voyant le comportement « libéré » de Robert et Simone en plein cimetière, il s'exclame : « Ah, elle est jolie, la France... ».

Toute la scène sous-entend la dissolution des moeurs et l'essor d'une religion concurrente, augures d'une certaine forme de décadence de la France aux yeux des tenants de la tradition catholique. Mais cette scène permet aussi de souligner le ridicule de ce traditionnalisme dépassé.

***Louise l'insoumise* : la religion en tant que prison identitaire**

Avec *Louise l'insoumise*, autre contexte et autre milieu : la religion judaïque occupe une place centrale dans le film. Présente de façon innocente dès la première scène, sous la

forme des petites superstitions parfois courantes chez les enfants¹⁰², la religion s'avère à la fois un facteur identitaire déterminant et une prison. En effet, les parents imposent à leurs enfants une observance très stricte du judaïsme, comme en témoignent la pratique du shabbat ou la présence de la mezouzah sur le montant de la porte d'entrée, que les enfants doivent embrasser ou toucher à chaque passage.

Toute l'histoire du film tourne autour de Louise et de son émancipation de l'emprise de sa mère et de ses préceptes religieux. Ainsi, Louise va violer certains interdits par pure révolte adolescente – comme celui de manger du porc. Mais elle va aussi découvrir, par l'intermédiaire de la copine juive de sa camarade d'école, que l'on peut être juif et bien plus ouvert au monde que ne l'est sa famille.

C'est donc ici une vision très critique de la religion en tant qu'outil d'asservissement et de contrôle des individus qui nous est présentée dans ce film, et une louange implicite de la tradition laïque et anticléricale française issue des Lumières et des luttes de la Troisième République.

L'Islam dans *Le Thé au Harem d'Archimède* : une issue de secours potentielle ?

Dans *Le Thé au harem d'Archimède*, la religion occupe une place beaucoup plus discrète, mais elle n'en est pas moins liée aux problèmes identitaires du personnage principal, Majjid. Les seules manifestations en sont l'Islam pratiqué par la mère de Majjid et un des travailleurs auxquels Majjid et Pat essaient, sans succès, de vendre les charmes de la mère alcoolique qui fréquente assidûment le café du quartier. Cette présence de la religion apparaît anecdotique, mais c'est en filigrane une des voies qui s'offrent à Majjid pour retrouver de vraies valeurs et une tradition auxquelles se rattacher, en opposition au modèle négatif incarné par les « Français-de-souche » dans le film.

En même temps, Charef ne s'attarde pas sur cette question et valorise l'amitié interethnique comme voie centrale de secours. On peut donc se demander s'il s'agit là d'un véritable ferment de résistance identitaire qu'il laisse à l'usage des spectateurs qui sauront le détecter et se sentiront interpellés – de jeunes « beurs » en quête d'un modèle ? – ou bien s'il s'agit de l'image d'une pratique religieuse réservée à la génération des parents immigrés et reléguée à un autre monde et à une tradition surannée.

¹⁰² Louise passe un pacte avec Dieu, convenant : « Si j'ai 10/10 à ma composition, je croirai en toi. Sinon... »

***Pierre et Djemila* : l'Islam en tant que ciment identitaire et réceptacle des valeurs**

Le lien entre religion et valeurs est, par contre, beaucoup plus fortement signifié dans *Pierre et Djemila*. La religion musulmane y occupe en effet une place centrale et le film défend justement la thèse d'une incompatibilité totale entre culture occidentale et culture musulmane, à travers ce *Roméo et Juliette* version 1985 dans une cité de Roubaix.

L'Islam fait figure de ciment identitaire de toute une communauté, et de réceptacle d'une rigueur et de valeurs que la culture occidentale auraient perdues¹⁰³. Mais, comme le souligne Will Higbee (2001 : 93), à travers l'Islam, c'est aussi la différence culturelle en tant que menace pour le modèle républicain français qui est stigmatisée. Et si Blain affiche aussi sa sympathie pour la radicalité musulmane représentée par le caractère entier de Djaffar¹⁰⁴, on est en droit de douter fortement que le film, pris dans son ensemble, valorise de telles valeurs, comme on le verra plus loin.

***Toujours seuls* : le nihilisme sans discussion**

Dans les années qui suivent, avec *De Bruit et de fureur* et *Toujours seuls*, c'est l'athéisme, et particulièrement le nihilisme, qui anime les croyances affirmées des personnages principaux. Pour Marcel (Bruno Cremer), le père de Jean-Roger dans *De Bruit et de fureur*, comme pour Rudi (Luc Thuillier) dans *Toujours seuls*, c'est un principe directeur.

Cependant, ce nihilisme n'est présenté qu'au détour d'une brève scène et de façon non discutée dans *Toujours seuls*, au cours d'un dialogue entre Rudi et sa maîtresse, Félicité (Félicité Wouassi) :

- (Félicité :) – J'espère que mes gosses, ils auront plus de chance que j'en ai eue...
(Rudi :) – Plus de chance de quoi ?
– Je sais pas, les choses peuvent changer...
– Non, rien peut changer, On naît seul, on vit seul et on meurt seul. Alors, c'est pas la peine de jouer la comédie.

¹⁰³ « Mes films décrivent la quête des valeurs perdues » (Gérard Blain dans *Le Figaro*, 11/5/1987).

¹⁰⁴ « Je préfère un musulman traditionaliste à un autre qui ne croit en rien » (Gérard Blain dans *La Croix* 28-29/5/1987)

***De Bruit et de fureur* : le grand retour du mysticisme religieux ?**

Dans *De Bruit et de fureur*, la dimension religieuse et mystique judéo-chrétienne est au cœur du film. Le nihilisme de Marcel s'exprime face à son antithèse, dans un film que certains ont vu comme une affaire de morale (Tesson et al. 1988 : 126). Comme le souligne ainsi Alain Philippon (1988 : 8) à propos de la scène cruciale entre Marcel et son fils aîné Thierry (Thierry Helaine), où Marcel livre sa profession de foi,

Il n'y a pas de Dieu, pas de punition, y a rien mon petit, rien que le grand trou noir à la fin (...) La seule chose qui compte, c'est soi-même : les lois, c'est fait pour les cons.

on peut considérer que c'est exactement le contraire que Brisseau laisse ainsi à comprendre au spectateur : « Il y a un Dieu, il y a une punition, il y a quelque chose après la mort ; la seule chose qui compte, c'est les autres ; les lois ne sont pas faites pour les cons. ». C'est ce qu'exprime le cœur du film, suivant Philippon, et Brisseau lui-même (Masson et Rouyer 1989 : 7) : à la citation, en exergue du film, tirée du *Macbeth* de Shakespeare – « Le sang fut versé aux temps anciens avant que des lois humaines eussent adouci les mœurs. » –, répond la lettre finale de Jean-Roger qui étale ses remords et met en avant le thème de sa rédemption. Si l'on ajoute à cela que Jean-Roger a bien vu l'Apparition (Lisa Heredia) et a ainsi eu une révélation, on est convaincu, avec Philippon (1988 : 8), que le film souligne la croyance en une transcendance, en la rédemption et la vie après la mort. L'utilisation du fantastique et le thème omniprésent de l'envol, de la chute et de la rédemption/résurrection, qui s'exprime aussi bien dans l'histoire dans son ensemble qu'à travers Bruno – sous le signe de l'air, dans sa projection sur son serin, et dans son suicide – et dans la façon qu'a Brisseau de filmer le cadre architectural de cette banlieue (cf. le chapitre sur l'architecture), confirment bien la dimension religieuse et mystique du film.

***Hexagone* : explication de texte œcuménique et rite de passage vers l'intégration**

Dans *Hexagone*, les jeunes ne sont pas vraiment des musulmans pratiquants et les mères nous sont montrées comme détentrices d'une pratique très imprégnée de superstitions,

comme dans *Rai*¹⁰⁵. De ce point de vue, la tradition religieuse apparaît comme surannée et inhibitrice.

Mais Chibane utilise cependant la fête de l'Aïd pour livrer une explication de texte à destination des spectateurs, par le biais de la voix-off de Slimane :

Dieu a demandé à Abraham, Sidi Brahim, de sacrifier son fils pour tester sa foi en lui. Abraham a accepté, mais l'ange Gabriel a sauvé l'enfant, en remplaçant le sacrifice par un mouton. C'est la fête de l'Aïd. Dans deux jours. C'est une fête de famille. Elle me fout toujours le cafard.

On peut spéculer sur les raisons pour lesquelles cette fête donne le cafard à Slimane, mais l'important dans ce passage est le fait que Chibane établit ici un lien quasi-œcuménique entre Islam, Judaïsme et Christianisme autour d'une parabole fondatrice et commune à ces trois religions monothéistes.

En même temps, fêter dignement l'Aïd est une des revendications essentielles des musulmans de France à l'époque¹⁰⁶ et un des exemples caricaturaux des problèmes de cohabitation supposés entre musulmans et « Français-de-souche » – c'est le stéréotype, aujourd'hui éculé, du mouton que l'on égorge dans la baignoire et dont les déchets boucheraient les canalisations de l'immeuble.¹⁰⁷

Or, dans le film, la fête de l'Aïd est un moment cathartique. C'est la fête qui réunit tout le monde, mais surtout un instant-clé pour l'histoire des personnages. Sami meurt d'une overdose tandis que Slimane échappe à la police et est accepté au stage qui lui assurera probablement un avenir professionnel : pour Slimane, tous ses problèmes semblent se régler. Staf a annoncé indirectement à Annick qu'il était musulman, et se réconcilie ainsi avec sa conscience. Les plans qui mettent en parallèle le sacrifice de l'agneau et Slimane, invoquant Dieu près du corps de son frère, font de ce moment un rite de passage pour Slimane. Au delà d'une volonté d'apaisement et de conciliation entre les religions monothéistes au sein de la République, Chibane ajoute ici une dimension religieuse mystique à l'intégration dans la société française (Austin 1996 : 43-44).

¹⁰⁵ Comme nous l'avons déjà souligné, ces deux films ont de nombreux points diégétiques communs, ce qui s'explique probablement en partie par la position de conseiller de Thomas Gilou, réalisateur de *Rai*, pour *Hexagone*.

¹⁰⁶ Voir à ce propos le documentaire *Mémoires d'immigrés* (Yamina Benguigui 1998)

¹⁰⁷ Le stéréotype a la vie dure, puisqu'il a même été repris par le candidat Nicolas Sarkozy sur TF1 le 5/2/2007 – « (...) en France, on n'est pas polygame, on n'égorge pas des moutons dans sa baignoire » –, ce qui a aussi inspiré le titre de l'ouvrage de Azouz Begag sur sa mésentente avec Sarkozy, *Un mouton dans la baignoire* (Paris : Fayard, 2007).

***Douce France* : le déminage de la question religieuse par l'humour**

Dans *Douce France*, Malik Chibane aborde cette fois le problème de l'intégration notamment à travers celui du port du voile pour Farida (Farida Belkébla), une jeune musulmane élevée en France. Il l'aborde avec force mais aussi de façon nuancée et quasi-didactique.

Il rend compte, d'une part, de l'hétérogénéité de la pratique religieuse des musulmans en France. Souad, la sœur de Farida, ne pratique pas le moins du monde, se moque du comportement religieux de sa sœur, et est uniquement préoccupée par son intégration économique et sociale. Peu d'autres musulmans semblent très pratiquants dans le film. Moussa (Hakim Sahraoui), amoureux de Farida, tient un café largement fréquenté par des immigrés d'Afrique du nord ; son peu de pratique est souligné comiquement, dans une scène où il sert du porc à Farida, à son insu, lors d'un repas en amoureux.

Chibane a même pris soin d'opposer à Farida une jeune fille « du bled » promise à Moussa, Missad, qui défie nettement l'idée du voile en tant que revendication identitaire d'un héritage culturel : en incarnant une jeunesse féminine algérienne ouverte et moderne, Missad bouleverse l'idée de revendications culturelles et identitaires en France qui seraient en phase avec la réalité. En effet, dans ce cas-ci, la tradition est plus imaginée que réelle, et rétrograde par rapport à la culture de référence.¹⁰⁸ La fin du film est éloquente : après avoir assisté au voilage extrême de deux femmes en burka dans les toilettes de l'aéroport, Farida laisse son voile s'envoler sur le chemin du retour, les larmes inondant en même temps son visage. Le parti pris de Chibane pour le modèle d'intégration à la française semble évident, mais il en fait aussi un choix personnel qui n'est pas sans perte et sans tristesse.

Finalement, c'est encore un souci de conciliation des différences autour des valeurs de la République qui anime Chibane. Et il ne manque jamais de souligner avec humour les incohérences et les absurdités de la polarisation du débat français autour de la question de l'Islam, que ce soit dans la réponse de l'architecte à Moussa sur la raison

¹⁰⁸ On retrouve la même réflexion dans *100% Arabica* (voir plus loin).

d'un projet de mosquée sans minaret¹⁰⁹, les stéréotypes traités à travers l'attitude de la concierge et de son CRS de mari ou certaines répliques hilarantes des personnages principaux.

Le Plus beau métier du monde : un renforcement des stéréotypes

La question religieuse n'a pas vraiment une place importante dans ce film, mais son traitement, pour être très rapide, n'en est pas moins intéressant par le renforcement des stéréotypes qu'il alimente.

Ainsi, la seule image de l'Islam que donne le film est celle d'un intégrisme qui est explicitement condamné. C'est ce que l'on perçoit des propos de Radia (Souad Amidou), qui commente l'influence négative des « barbus » sur son fils depuis qu'il fréquente l'école coranique le soir (scène 28) : « Je m'retrouve avec un fils qui est pire que mon père et mon ex-mari réunis ! ». On retrouve la critique d'un intégrisme qui touche certains jeunes et serait plus conservateur que la pratique traditionnelle des parents.

Dans une scène précédente, c'est le directeur de l'école (Guy Marchand) qui fustige les « barbus » en assimilant l'intégrisme et le problème du foulard à une forme de délinquance (scène 25) :

Il me manquait les foulards ! Les foulards et les barbus. Je le savais ! Je les attendais ! J'avais déjà des voleurs, des vandales, des racketteurs, des dealers, des caractériels, des agités ! Il me manquait les foulards et les barbus. Eh ben, ça y est, j'les ai !

100 % Arabica : un fondamentalisme à chasser 'manu militari'

Dans une veine toute aussi comique, mais moins nuancée et sensible que dans *Hexagone*, *100% Arabica* aborde la question religieuse sur un autre registre : celle du fondamentalisme. L'Islam est montré sous les traits d'une mascarade ridicule et grossière pour tenter de manipuler, à des fins financières et politiques, les habitants d'un quartier de banlieue. La manœuvre est menée par un imam, autoproclamé et de

¹⁰⁹ – Parce que le postulat était une mosquée en pays laïc. Or, le minaret était une expression phallique au même titre que le changement de vitesse d'une voiture. Donc, c'est par la structure du bâti qu'on véhicule une certaine animosité pour le non-musulman...

– D'accord, d'accord, d'accord. A qui j'donne l'argent, là ? (scène 20)

pacotille, et son adjoint, peu scrupuleux sur les moyens à mettre en œuvre et le respect des préceptes de l'islam pour arriver à leurs fins, avec le soutien financier du maire, qui achète ainsi la tranquillité du quartier.

Cette comédie de Mahmoud Zemmouri est une critique acerbe du fondamentalisme musulman et aussi de la complicité de certaines élites politiques. L'intégrisme y est assimilé au même type d'extrémisme que la doctrine du Front national (scène 15), et à une forme d'islam encore plus radicale que celle en vigueur au « bled » (scène 9).

Avec *Le plus beau métier du monde*, c'est le seul film du corpus qui évoque la présence des « barbus » dans les banlieues. Mais contrairement à ce dernier film, où l'intégrisme est laissé sans solution, comme une menace inquiétante, *100% Arabica* en fait une menace ridicule et grossière qui vire à la pantalonnade : opposé au groupe de raï de la cité, qui rassemble toutes les ethnies autour de la musique, les « barbus » sont finalement chassés *manu militari* par les habitants eux-mêmes.

La religion dans *Samia* : un marqueur identitaire assumé

Ceci a peu de choses à voir avec le traitement de la religion dans *Samia*, où l'islam est pratiqué sérieusement mais très cantonné à la sphère privée, suivant une dichotomie très marquée entre l'intérieur et l'extérieur dans le film (Wagner 2006). Si la religion est considérée comme un important facteur identitaire, c'est aussi une affaire personnelle (scène 45 et 46), avec laquelle les jeunes peuvent entretenir une certaine distance ironique, comme le montre la réaction de Samia à la visite d'une voisine qui veut lui parler de religion, ou celle du plus jeune fils aux propos de sa tante (scène 29) :

- (La tante :) – Dieu sait tout. Si tu veux aller au Paradis, il faut être dans la vérité avec Dieu et ta mère. Mais si tu mens, dieu te voit. Tu vas en enfer si tu fais le mal. Regarde ce couteau : c'est le chemin vers Dieu. Tu marches dessus : si tu as fait le bien, il ne te fait rien. Sinon, il te fait saigner et tomber. La religion des Arabes est dure ! Si tu mens, à moi ou à Lui, Il le sait. Il voit ce que tu fais. Il sait que je fais la vaisselle...
- (La petite :) – Comment Il fait ?
- (Le cadet :) – Il a lu ton CV, si tu veux... (Il secoue la tête, en signe de désapprobation avec les propos de la tante)
- (La tante :) – Moque-toi de la religion ! Tu n'as pas honte ? C'est ça, moque-toi !

Replacé dans le contexte du confinement des filles au domicile parental et de leur subordination stricte aux traditions familiales, la religion, comme dans *Louise l'insoumise*, fait figure de joug. Mais, contrairement à Louise, le conflit est moins marqué du sceau religieux : ce n'est pas en violant les interdits religieux que les filles défient l'autorité familiale, c'est plutôt par la fuite ou l'affrontement verbal. Le fait religieux est reconnu et assumé en tant que partie intégrante de l'identité de la famille.

Voisins, voisines

Dans son troisième long-métrage cinématographique¹¹⁰, Chibane témoigne à nouveau en faveur d'une nécessaire reconnaissance des aspirations religieuses des musulmans de France, à travers le personnage de M. Malouf (Mohamed Fellag). Malouf est un immigré qui a vécu 40 ans en France, donc plus de temps que dans son pays d'origine. Sa dernière préoccupation est de pouvoir disposer d'un carré musulman pour être enterré dans le cimetière de sa ville. La ville n'en disposant pas, c'est l'essence même de la laïcité que Chibane, par l'intermédiaire de ce personnage, demande de respecter.

Et c'est loin d'être la manifestation d'un danger communautariste. A travers la résidence Mozart, Chibane représente la belle harmonie qui peut régner entre juifs et musulmans, symbolisée notamment par le couple que forment les Macer (Candice Berner et Hakim Sahraoui), ou entre juifs et laïques, qu'incarne le couple des Gonzalès (Anémone et Jackie Berroyer). Comme dans *Douce France*, Chibane désarme la question religieuse et plaide en faveur du modèle d'intégration républicain.

Conclusion partielle

De façon peut-être surprenante, eu égard à leur présence sur le devant de la scène politique et médiatique française depuis une vingtaine d'années, la religion et les questions religieuses sont globalement peu évoquées dans les films de banlieue. Et

¹¹⁰ Malik Chibane a également réalisé un long-métrage pour la télévision en 1997, *Nés quelque part*, qui n'est de ce fait pas inclus dans notre corpus.

quand elles le sont, la différence est nette entre les représentations des années 80 et celles des années 90 et 2000.

En effet, dans les années 80, les conceptions religieuses sont décrites comme des pratiques radicales qui constituent une menace pour l'intégration au sein de la société française et un carcan pour les individus qui y sont soumis. Par contre, à partir des années 90, la pratique religieuse n'est plus généralement présentée comme une menace sérieuse. Et quand c'est le cas, elle est facilement démasquée. En faisant état d'un rapport maîtrisé et raisonné des individus à la religion ou en la cantonnant au domaine privé, les films de banlieue tendent à donner une image apaisée de la pratique religieuse et prônent ainsi sa juste reconnaissance, surtout en ce qui concerne l'Islam, dans le cadre national du respect de la laïcité. A bien des égards, cette image est en phase avec les résultats de l'étude de Sylvain Brouard et Vincent Tiberj (2005 : 10-23) sur les rapports à la religion des Français issus de l'immigration turque et africaine. Il nous reste maintenant à voir si de véritables spécificités culturelles alimentaires ou vestimentaires se manifestent dans les films de banlieue.

D. Les spécificités alimentaires et vestimentaires

Le tableau 29 ci-dessous peut laisser penser à une présence assez marquante de spécificités alimentaires et vestimentaires dans les films de banlieue. Une présence dans 11 films sur 43 est en effet non négligeable, sans pouvoir être considérée comme importante. Mais l'analyse des films concernés permet d'apporter des précisions importantes.

1. Des spécificités vestimentaires très encadrées

Les spécificités vestimentaires « ethniques » concernent généralement les femmes. Elles concernent surtout l'habillement de certaines mères immigrées, à l'intérieur comme à l'extérieur. C'est le cas dans la plupart des films recensés ci-dessous.

La spécificité vestimentaire peut aussi toucher les jeunes filles, mais uniquement à l'intérieur du domicile familial ou au cours d'occasions spéciales (par exemple, des fêtes de mariage). Dans *Louise l'insoumise* comme dans *Pierre et Djemila*, *Hexagone* ou *Samia*, les filles vont ainsi revêtir leurs « habits de la maison »¹¹¹ une fois franchi le seuil du domicile parental. C'est bien la marque d'une séparation claire entre l'extérieur et l'intérieur, qu'illustrent bien les propos de Yacine à sa sœur dans une des premières scènes de *Samia* (scène 5) :

C'est pas l'Amérique ici ! A la maison, t'es au bled ! Dehors, t'es en France, mais à la maison t'es au bled !

En toute logique, les jeunes filles sont aussi soumises à un certain code vestimentaire à l'extérieur. Mais significativement, on constate que du respect bien obligé de ce code, dans *Louise l'insoumise* ou dans *Pierre et Djemila*, on passe à son allègre transgression dans *Samia*, puis à sa caricature comique dans *Ze film*. Dans ce film, en effet, le frère de Soraya, porte-parole de sa mère, pose comme condition préalable à la participation de sa soeur que celle-ci ne tourne que dans des scènes et des tenues décentes, et même pas en

¹¹¹ C'est l'expression employée par la mère (Catherine Rouvel) dans *Louise l'insoumise*.

maillot de bain. Finalement, elle tournera une scène d'amour où elle choisira elle-même d'afficher ses seins nus.

Film	Année	Spécificités alimentaires	Spécificités vestimentaires
Interdit aux moins de 13 ans	1982		
Laisse béton	1984		
La Smala	1984		
Réveillon chez Bob!	1984		
Louise l'insoumise	1985	X	X
Le Thé au harem d'Archimède	1985		
Billy-ze-kick	1985		
Pierre et Djemila	1987	X	X
Il y a maldonne	1988		
De bruit et de fureur	1988		
Toujours seuls	1991		
La Thune	1991		X
Un, deux, trois... Soleil!	1993		
Hexagone	1994	X	X
Krim	1995		
La Haine	1995		
Raï	1995		X
État des lieux	1995		
Douce France	1995	X	X
Souviens-toi de moi	1996	X	X
Le plus beau métier du monde	1996		
Zone franche	1996	X	
Ma 6-T va crack-er	1997		
Malik le maudit	1997		
100% Arabica	1997	X	X
Ados Amor	1998		
Petits frères	1999	X	
Calino maneige	1999		
Voyous voyelles	2000		
La Squale	2000	X	X
Samia	2001	X	X
Yamakasi	2001		
De l'amour	2001		
Fais-moi des vacances	2002		
Jeunesse dorée	2002		
Wesh wesh	2002	X	X
Le Défi	2002		
L'Esquive	2004		
Les Amateurs	2004		
Banlieue 13 - B13	2004		
Ze film	2005		
Dans tes rêves	2005		
Voisins, voisines	2005		
Total		11	11

Tableau 29 : Présence de spécificités alimentaires et vestimentaires

Dans l'ensemble, on peut donc dire que les tenues vestimentaires ne sont pas vraiment porteuses de spécificités ethniques ou culturelles dans les films de banlieue en-dehors de la génération des mères immigrées, ou alors cela reste limité à l'espace privé du domicile parental.

2. Des spécificités alimentaires claires, sans être systématiques ou exclusives

Pour ce qui est des habitudes alimentaires, on remarque qu'elles participent plus largement que l'habillement à souligner la différence culturelle des familles immigrées dans bon nombre de films. Elles sont rattachées à la pratique religieuse, comme dans *Louise l'insoumise*, *Hexagone*, *100% Arabica* ou *Samia*. Elles servent de marqueurs, parfois discrets, d'une spécificité culturelle et de traditions familiales différentes, que ce soient lors de repas familiaux ordinaires ou de repas de fêtes. Les familles d'origine nord-africaines préparent le couscous (*Souviens-toi de moi*, *Zone franche*, *Wesh wesh*), le tajine (*Hexagone*), dégustent de la chorba (*Douce France*), du gombo (*La Squale*) ou des gâteaux orientaux (*Wesh wesh*, *La Squale*...).

Cependant, on remarque aussi que ces spécificités alimentaires ne sont pas présentes dans tous les films où on pourrait les attendre et que les habitudes font aussi état du syncrétisme qui a fait la réputation de la culture alimentaire française : à côté du couscous ou du gombo maternel, les jeunes peuvent aussi ingurgiter de la pizza ou des sandwiches grecs, témoignage des habitudes alimentaires des jeunes urbains en général.

Les habitudes alimentaires apparaissent comme la marque d'une spécificité culturelle du domaine privé, et ne constituent pas une marque systématique ou exclusive.

Par contre, on peut se demander si la langue utilisée dans les films fait ressortir une spécificité culturelle plus marquée.

E. Des spécificités linguistiques ?

1. Considérations théoriques et terminologiques

Depuis les années 60 et les travaux de William Labov (1966), les corrélations entre les variations linguistiques et le milieu social semblent largement reconnues. Dans la même veine, en France, les pratiques langagières des jeunes, et notamment des jeunes des grands ensembles, ont intéressé un certain nombre de sociologues et de linguistes¹¹².

Or, les films de banlieue représentent souvent une variété linguistique qui englobe, outre des idiomes étrangers, des variétés de langage telles que le verlan, l'argot et le français populaire, à côté du français normatif. Réputés refléter une certaine réalité vivante de la langue, ces films sont donc pour les linguistes une source précieuse de « conservation de la langue parlée d'une époque concrète, même s'il ne s'agit pas tout à fait du langage spontané.

Dans le cadre de notre travail, leur intérêt est de faire ressortir des spécificités linguistiques jugées particulières aux pratiques langagières des jeunes des cités. Aussi, nous avons choisi d'examiner ces pratiques dans tous les films de notre corpus, en nous attachant à deux catégories de manifestations langagières particulières :

¹¹² Il existe tout un ensemble d'articles sur le sujet, tels que l'article pionnier de Christian Bachmann et Luc Basier (1984) : « Le verlan : argot d'école ou langue des Keums ? », *Mots* n° 8, pp. 169-187.

Les ouvrages particulièrement dédiés ou qui accordent une place très importante à ces pratiques langagières sont moins nombreux. On peut citer notamment Françoise Gadet (1992) : *Le français populaire*. Paris : PUF; Boris Seguin et Frédéric Teillard (1996) : *Les céfrans parlent aux Français : chronique de la langue des cités*. Paris : Calmann-Lévy; Fabienne Melliani (2000) : *La langue du quartier. Appropriation de l'espace et identités urbaines chez des jeunes issus de l'immigration maghrébine en banlieue rouennaise*. Paris : L'Harmattan; David Lepoutre (2001) : *Cœur de banlieue. Codes, rites et langage*. Paris : Poches Odile Jacob (1^{ère} édition 1997); Marie-Madeleine Bertucci et Daniel Delas (eds) (2004) : *Français des banlieues, français populaire ?* Amiens : Encrage Edition. Deux thèses récentes traitent aussi du sujet : Emmanuelle Liogier (2006) : *Langue « du quartier » et français « standard » dans le répertoire verbal d'adolescents de cité*. Doctorat en sciences du langage : Paris/Université René Descartes ; Alena Podhorná-Polická (2007) : *Peut-on parler d'un argot des jeunes ? Analyse lexicale des universaux argotiques du parler de jeunes en lycées professionnels en France (Paris, Yzaur) et en République tchèque (Brno)*. Thèse de doctorat en cotutelle : Paris/Université René Descartes – Brno/Université Masaryk. Un certain nombre de dictionnaires sont aussi consacrés au phénomène, dont notamment Jean-Pierre Goudaillier (1997) : *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris : Maisonneuve et Larose; et le dictionnaire de la zone, remis à jour périodiquement sur <http://dictionnairedelazone.fr>, ainsi que le dico des banlieues (<http://www.mots-de-tete.com/dico/banlieues.php3>)

- a. L'hétérolinguisme, au sens strict et restreint du terme, à savoir l'emploi de langues étrangères dans les dialogues des films.
- b. Les variétés du français que l'on peut classer sous le terme de « langue des banlieues » (Begag 1997 : 30), « pratiques langagières des jeunes des cités » (PLJC) (Mével 2008 : 161) ou de « français commun des cités » (FCC) (Fievet et Podhorná-Polická 2008 : 213-214)

Nous opérons donc une distinction concernant l'hétérolinguisme au sens large, que nous définissons, en reprenant Rainier Grutman, comme "la présence, à l'intérieur du texte, d'idiomes proprement étrangers aussi bien que de variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue principale" (Grutman 1997 : 58).

Il convient aussi de souligner que la désignation des pratiques langagières des jeunes des cités est loin de faire consensus et suscite des polémiques terminologiques (Mével 2008 : 168-171 ; Fievet et Podhorná-Polická 2008 : 213-214) dans lesquelles nous n'entrerons pas. Bien que certains chercheurs remettent en cause la réalité, linguistique ou sociale, d'un « français des banlieues » (Baillet 2001 : 30-31; Begag 1997 : 32-33)¹¹³, tous semblent d'accord pour reconnaître l'existence de pratiques langagières particulières. Ces PLJC procèdent de mélanges, à des degrés divers, de français normatif, de français populaire, d'expressions plus ou moins imagées, d'argot, d'apports étrangers et de verlan. Elles s'accompagnent aussi généralement d'une prosodie et de façons de parler particulières. En reprenant Anne-Caroline Fievet et Alena Podhorná-Polická (2008 : 213-214), on peut les considérer comme un ensemble de sociolectes fondés sur l'opposition au mode d'expression des adultes, mais consacrant aussi une scission sociale intergénérationnelle au sein des sociolectes des jeunes entre celui de la jeunesse des cités, qui développe un « français contemporain des cités » (FCC), et les autres. Le FCC relève d'une volonté d'affirmer une identité groupale (Begag 1997 ; Baillet 2001) rattachée à une « culture de la rue » (Lepoutre 2001 : 149-237), mais se distingue aussi par une grande variété d'ordre spatial : les variations peuvent être plus ou moins spécifiques selon les quartiers et constituent de ce fait une foison de micro-sociolectes.

¹¹³ Pierre-Alexis Mével (Mével 2008 : 170) cite Jamin Michael, à paraître, « Langue des banlieues, langue populaire ou langue de l'Autre ? », in Laporte N. (dir) : *La langue de l'autre*. Pau : Presses universitaires de Pau.

Ce sont ces deux catégories, l'hétérolinguisme et le FCC, que nous nous attacherons à examiner dans les films de banlieue ; d'abord du point de vue de leur éclosion et leur développement général, puis de leurs usages particuliers et des enseignements que l'on peut en tirer.

2. L'hétérolinguisme dans les films de banlieue

Eclosion et présence de l'hétérolinguisme dans les films de banlieue

L'hétérolinguisme et le langage des banlieues ne sont certes pas apparus du jour au lendemain au cinéma, mais ils sont devenus de plus en plus flagrants, surtout à partir de la deuxième moitié des années 1990.

La présence de l'hétérolinguisme au sens strict devient manifeste avec des films tels que *Raï* (Thomas Gilou, 1995), *Souviens-toi de moi* (Zaïda Ghorab-Volta, 1996) ou *100% Arabica* (Mahmoud Zemmouri, 1997)¹¹⁴. Plus récemment, elle est très significative dans des films comme *Samia* (Philippe Faucon, 2001) ou *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?* (Rabah Ameer-Zaïmeche, 2002). C'est ce qui ressort clairement du tableau 30 ci-dessous, établi par nos soins.

Les langues étrangères n'étaient pas complètement absentes auparavant dans le cinéma de banlieue, comme le confirme le cas de films comme *Le Thé au Harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985), *Pierre et Djemila* (Gérard Blain, 1987) ou *La Thune* (Philippe Galland, 1991). Mais ce sont des exemples pionniers et assez isolés. L'hétérolinguisme y était quantitativement assez peu présent : les étrangers parlaient français, et souvent ils parlaient peu. On peut arguer que la présence croissante de l'hétérolinguisme est liée à la place accrue laissée aux minorités et aux étrangers à l'écran. C'est certain, mais cela n'explique pas tout. Des films comme *Louise l'insoumise* (Charlotte Silvéra, 1985), *Hexagone* (Malik Chibane, 1994) ou *Douce France* (Chibane, 1995) représentent plus que largement des milieux immigrés sans pour autant les faire communiquer dans la langue d'origine que l'on attendrait naturellement de leur part.

¹¹⁴ D'autres films tels que *Le Gone du Chaâba* (Christophe Ruggia, 1998) et *Vivre au Paradis* (Bourlem Guerdjou, 1999) se démarquent aussi par la présence de l'hétérolinguisme. Mais, leur cadre étant les bidonvilles, ils ne sont pas inclus dans notre corpus.

Film	Année	Présence de l'hétérolinguisme	Langue
Interdit aux moins de 13 ans	1982		
Laisse béton	1984	o	arabe dialectal
La Smala	1984		
Réveillon chez Bob!	1984	o	chinois/ anglais
Louise l'insoumise	1985	o	hébreu
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	arabe dialectal
Billy-ze-kick	1985	o	anglais
Pierre et Djemila	1987	XXX	arabe dialectal
Il y a maldonne	1988		
De bruit et de fureur	1988		
Toujours seuls	1991	o	italien
La Thune	1991	X	arabe dialectal
Un, deux, trois... Soleil!	1993		
Hexagone	1994	o	arabe dialectal
Krim	1995		
La Haine	1995		
Raï	1995	X	arabe dialectal
État des lieux	1995		
Douce France	1995	X	arabe dialectal
Souviens-toi de moi	1996	XXX	arabe dialectal
Le plus beau métier du monde	1996	o	arabe dialectal
Zone franche	1996		
Ma 6-T va crack-er	1997		
Malik le maudit	1997	X	arabe dialectal
100% Arabica	1997	XX	arabe dialectal
Ados Amor	1998		
Petits frères	1999		
Calino manège	1999	o	arabe dialectal
Voyous voyelles	2000		
La Squale	2000		
Samia	2001	XXX	arabe dialectal
Yamakasi	2001	o	arabe dialectal
De l'amour	2001		
Fais-moi des vacances	2002	X	anglais
Jeunesse dorée	2002		
Wesh-wesh	2002	XXX	arabe dialectal
Le Défi	2002		
L'Esquive	2004	o	espagnol
Les Amateurs	2004		
Banlieue 13 - B13	2004		
Ze film	2005	X	arabe dialectal
Dans tes rêves	2005		
Voisins, voisines	2005	o	arabe dialectal

Tableau 30 : Présence de l'hétérolinguisme dans les films de banlieue et langues concernées

o : Traces X : faible présence XX : présence marquée XXX : présence importante

C'est véritablement à partir de 1995 que la représentation de l'hétérolinguisme s'affirme. Et les usages particuliers qui en sont faits, et ce qu'ils révèlent, sont très intéressants.

La pratique hétérolingue dans les films de banlieue

Une prédominance de l'arabe

En général, quand l'hétérolinguisme est présent, il ne s'agit presque toujours que de l'arabe. Quelques films font exception et semblent ouvrir la pratique hétérolingue à d'autres langues¹¹⁵, mais globalement, c'est l'arabe dialectal qui prime.

Les autres protagonistes étrangers s'expriment généralement en français, avec ou sans accent. C'est notamment le cas d'Angelo Laspada (Marcello Mastroianni), le père de Victorine (Anouk Grinberg) dans *1,2,3 soleil* (Bertrand Blier, 1993), des mères africaines dans *Le Plus beau métier du monde* (Gérard Lauzier, 1996), *Zone Franche* (Paul Vecchiali, 1996), *La Squale* (Fabrice Genestal, 2000) et *Fais-moi des vacances* (Didier Bivel, 2002), de la très espagnole Elena (Blanca Li) dans *Le Défi* (Blanca Li, 2002), ou de Serguei (Miki Manojlovic), le père de Kubrick dans *Ze Film* (Guy Jacques, 2005).

On peut s'interroger sur les raisons de cette prédominance de l'arabe. On peut alléguer qu'elle est due au fait que les personnes de nationalité ou d'origine nord-africaine représentent LA figure de l'Autre et de l'altérité (Higbee 2001 : 28-41). Mais, elle est certainement aussi liée à la question de l'intégration, la supposée communauté arabe étant le plus souvent stigmatisée comme celle ayant le plus de problèmes sur ce plan-là.

D'ailleurs, la pratique hétérolingue des divers groupes de locuteurs renforce cette idée. Nous distinguerons deux aspects dans ces pratiques à l'écran : les pratiques des parents et celles des enfants.

¹¹⁵ Dans *L'Esquive*, bien qu'il y a très peu d'hétérolinguisme, il est limité à un peu d'espagnol, au début du film, dans l'échange de paroles de Magali (Aurélien Ganito) avec sa famille. Dans *Fais-moi des vacances*, c'est l'anglais que parle la jeune femme rencontrée par les deux enfants, Lucien et Adama, avec son jeune fils. Dans *Réveillon chez Bob*, la concierge (vietnamienne ?) fait diversion en s'exprimant en chinois pour faire croire qu'elle ne parle pas le français. Dans *Billy-ze-kick*, c'est le commissaire (Michael Lonsdale), qui se plaît à exprimer quelques bribes de phrases en anglais. Enfin, dans *Toujours seuls*, c'est le mari de Christine (Christine Murillo) qui insulte sa femme en italien. Dans tous ces cas, cet hétérolinguisme qui n'est pas de l'arabe dialectal a une présence très limitée, voire anecdotique.

Pratiques hétérolingues des parents

En ce qui concerne la présence de l'hétérolinguisme chez les parents, les pratiques ont beaucoup varié. En général, l'usage du français par les parents étrangers renforce l'image d'une ouverture et d'une volonté d'intégration à la société française.

A une extrémité, on trouve des parents qui ne s'expriment qu'en français, tout au plus avec un accent, alors que l'on serait susceptible de s'attendre à toute autre chose. C'est le cas dans *Hexagone*. C'est aussi le cas dans *Louise l'insoumise*, où l'on est en présence d'une famille d'immigrés juifs Tunisiens dans les années 60. Or, dans ce film, cette absence d'hétérolinguisme apparaît paradoxale chez des parents qui maintiennent toute la famille dans une situation d'isolement maximal et entretiennent farouchement leurs différences et traditions religieuses et culturelles. Il est donc naturel de s'interroger : cela est-il dû au fait que l'hétérolinguisme ne se pratiquait quasiment pas au cinéma jusqu'au milieu des années 1980 ? Ou bien cela reflète-t-il effectivement la réalité d'un processus d'acculturation volontaire souvent très courant chez les immigrés en France durant les Trente Glorieuses : les parents immigrés peuvent tenir à leur spécificité culturelle mais abdiquent en ce qui concerne la langue, par désir (paradoxal dans ce film) de ne pas gêner l'intégration de leurs enfants à leur nouveau pays, la France ? Dans une position intermédiaire, les parents mélangent l'usage des deux langues. On retrouve cela dans *Le Thé au harem d'Archimède*, *Raï* ou *Douce France*.

A une autre extrémité, on trouve des parents qui ne parlent qu'arabe, ce qui sous-entend leur attachement profond à leur pays d'origine et leur fermeture complète à l'intégration. C'est le cas par exemple dans *La Thune*, où ce sentiment est renforcé par l'absence même de sous-titrages à certains moments du film, mais aussi dans *Samia*, qui en représente sûrement l'exemple le plus abouti.

Les pratiques hétérolingues des enfants

En ce qui concerne les enfants, par contre, dans l'écrasante majorité des films, quand l'hétérolinguisme est présent, il n'opère que dans un sens. Les parents parlent arabe à

leurs enfants, exclusivement ou bien en mélangeant arabe et français, tandis que les enfants semblent très bien comprendre l'arabe, mais ne leur répondent qu'en français. La langue sert de ce fait clairement de marqueur identitaire, en établissant une nette différence entre les parents et les enfants. Les parents étant de culture et d'identité nord-africaine, l'identité et la culture des enfants s'affirment donc, d'emblée et par différence, française ou à prédominance française.

Certains exemples sont manifestes. Dans *Le Thé au Harem d'Archimède*, Madjid (Kader Boukanef) oppose tout simplement à sa mère qu'il ne comprend pas ce qu'elle lui dit en arabe. Dans *Pierre et Djemila*, ce lien entre la langue pratiquée et l'identité culturelle est au cœur du film. C'est ce qui fait que Djemila (Nadja Reski), qui ne s'exprime qu'en français et semble même à peine comprendre l'arabe, se sent française, tandis que son frère, Djaffar (Abdelkader), se sent algérien et s'exprime aussi en arabe, bien que pas uniquement. Dans *Souviens-toi de moi*, les parents de Mimouna ne communiquent qu'en arabe¹¹⁶, entre eux et avec leurs enfants. Mimouna (Zaïda Ghorab-Volta), qui a une vingtaine d'années, et ses frères et sœurs, ne s'expriment qu'en français. Même durant son séjour estival au bled, Mimouna ne s'exprimera qu'en français, tandis qu'on lui parle en arabe, si ce n'est lors d'une très timide tentative lors du dernier jour qui, par son caractère peu réussi et même un peu comique, souligne en fait encore plus le propos¹¹⁷. En fait, c'est cette exclusivité de langage et cette différenciation si nette avec les parents qui font office de démonstration de l'identité avant tout française des enfants de la deuxième génération.

Cette attitude linguistique des enfants comme marqueur identitaire est une constante propre à quasiment tous les films de banlieue. Or, elle est critiquable pour qui s'attache à un maximum de réalisme. Car qui peut nous faire croire que, dans tous les cas et invariablement, des enfants élevés en arabe par leurs parents en France ne s'expriment qu'en français? C'est justement de ce cliché que *Samia* et *Wesh-Wesh* prennent le contrepied.

Dans *Samia*, l'hétérolinguisme est répandu au point d'être un trait caractéristique du film. La langue est un marqueur ethnique et identitaire très spécifique : les parents et la tante de Samia utilisent presque exclusivement l'arabe, les deux femmes étant même

¹¹⁶ Et il s'agit bien d'une intention délibérée de la réalisatrice, car le père, notamment, est interprété par Salah Teskouk, un acteur habitué et abonné aux rôles de père arabe, qui s'est déjà montré tout à fait capable de parler et jouer en français.

¹¹⁷ En effet, le peu d'arabe que Mimouna emploie s'avère un « arabe des immigrés » (dixit Mimouna) incompréhensible pour ces cousines et tantes algériennes du bled.

supposées analphabètes et ne comprenant que peu ou pas le français. Les parents parlent arabe aux enfants, mais ceux-ci leur répondent en arabe ou en français, ou en mélangeant les deux. Par contre, les frères et sœurs communiquent entre eux et avec l'extérieur en français, avec l'accent marseillais, langue dans laquelle ils semblent le plus à l'aise. La frontière culturelle qui sépare l'extérieur et l'intérieur saute aux yeux du spectateur et l'entre-deux culturel vécu par les enfants s'exprime de façon évidente. La langue sert ici à souligner l'isolement des filles par rapport à l'extérieur et le contrôle que tente d'exercer sur elles leur famille. Elle met aussi en évidence la pluriculturalité des enfants, même si c'est leur identité française qui prime.

En fait, la différence est de taille par rapport aux films précédents. Les films précédents s'attachaient, presque frénétiquement, à évacuer tout résidu de langue étrangère chez les protagonistes dont ils voulaient clamer l'identité française, comme pour prouver qu'elle était bien acquise. Dans *Samia*, c'est comme si cette identité française était évidente et plus à prouver. Le réalisateur peut donc se permettre d'introduire des nuances qui font mieux sentir la complexité de l'identité pluriculturelle, même si elle est à dominante française, de ces enfants d'immigrés nord-africains.

Dans *Wesh wesh* aussi, la pratique hétérolingue est plus libre. La mère parle presque exclusivement arabe avec ses enfants. Sa fille lui répond en arabe, tandis que ses fils et même son mari, qui est pourtant immigré, comme elle, lui parlent en français. Le cas le plus intéressant est celui du fils aîné, Kamel. Il parle le français nuancé et sans accent d'un enfant de culture française, et s'exprime avec ses parents presque uniquement en français, bien qu'il revienne de deux années d'expulsion en Algérie. Par contre, après l'agression de sa mère par les policiers au cours de leur intervention pour arrêter son frère cadet, il rend visite à sa mère à l'hôpital, et, seule et unique fois dans le film, lui parle en arabe, comme si cette agression l'avait fait changer d'identité, l'avait soudain rendu arabe, plus proche de sa mère. Comme dans *Samia*, la pratique hétérolingue dans *Wesh-Wesh* semble nuancer et enrichir la question identitaire en attribuant aux enfants une identité pluriculturelle à dominante française.

Une complexité et un réalisme croissants

Nous pensons donc que la tendance générale est bien à une complexité et un réalisme plus grands dans la représentation de l'hétérolinguisme (Sanaker et Wagner, à par.), mais dans une représentation qui va bien au-delà du simple droit d'un immigré à parler sa langue. L'usage de l'hétérolinguisme est de plus en plus souple : chacun peut parler une langue étrangère ou bien le français, ou bien même un mélange des deux selon les situations¹¹⁸. La langue véhicule toujours un caractère identitaire, mais plus de façon aussi extrême et dramatique que dans les années 1980-1990. Cependant, comme on le voit par le biais du tableau 30, l'hétérolinguisme ne peut être crédité d'une présence croissante dans l'ensemble des films considérés de 1982 à 2005. On ne peut donc plaider, par ce trait, en faveur d'une affirmation plus nette d'identités (multi)culturelles très diverses par le biais des films de banlieue.

3. Le Français contemporain des cités (FCC) dans les films de banlieue

Développement et pratiques du FCC dans les films de banlieue

En ce qui concerne le « français des banlieues », le véritable point de départ de son éclosion cinématographique est le célèbre *La Haine*. Jusque là, c'était un français normatif ou populaire qui dominait dans les films de banlieue. La langue était plutôt proche de l'argot ou du français populaire des classes ouvrières, dans les expressions et les intonations. Ce n'est vraiment que dans *Hexagone* que l'on commence à trouver un français des banlieues dans lequel les jeunes de banlieue des grands ensembles peuvent se reconnaître : un mélange d'expressions plus ou moins imagées, certaines d'origines étrangères diverses, de verlan et d'argot. Mais c'est le succès médiatique et commercial de *La Haine* qui impose ce modèle, avec des variations dans les expressions, un dosage entre verlan, argot, français populaire et normatif, selon les quartiers et les situations, et une prosodie caractéristique.¹¹⁹ Suivent la même année des films tels que *Rai* ou *Etat des*

¹¹⁸ Dans un certain nombre de films récents, comme *Beur, Blanc, Rouge* (Mahmoud Zemmouri, 2006), même les immigrés arabes de 1^{ère} génération mélangent le français et l'arabe dans leur langue quotidienne, selon les situations.

¹¹⁹ Et ce au point d'être considérée aujourd'hui comme stéréotypique par certains sociolinguistes (Fievet et Podhorná 2008 : 213).

lieux, puis les années suivantes des films comme *Ma 6-T va Crack-er*, *Petits Frères*, *La Squale*, *Fais-moi des vacances*, *Wesh wesh* ou surtout plus récemment *L'Esquive*. Le FCC, nous verrons un peu plus loin comment, acquiert peu à peu une reconnaissance et une identité ; certains journalistes lui accorderont des « lettres de noblesse ».

Cependant, ce modèle ne s'impose pas systématiquement à tous les films de banlieue. Ainsi, des films comme *Calino maneige*, *Voyous*, *voyelles*, *Yamakasi*, *Le Défi*, *Jeunesse dorée*, *Les Amateurs*, *Banlieue 13*, volontairement ou pas, ont des pratiques langagières très proches du français normatif et populaire, et assez éloignées du langage de banlieue auxquels nombre de films nous ont habitués.

Leurs motivations pour ne pas opter pour le français des banlieues peuvent varier. Il peut s'agir de prendre le contrepied de clichés admis et de donner une autre image de la banlieue et de ses habitants, comme dans *Jeunesse dorée*. Ce film, le second de sa réalisatrice, suit le périple de deux jeunes filles de Colombes, en banlieue parisienne, qui partent sillonner la France pour photographier des grands ensembles jusque dans les endroits les plus insolites. Après un premier film (*Souviens-toi de moi*) où l'hétérolinguisme était très présent, les dialogues de ce deuxième film de Ghorab-Volta sont complètement dominés par un français normatif, avec tout au plus une pointe d'accent et quelques expressions populaires. On est loin du verlan, des expressions et des intonations habituelles des jeunes des banlieues. Il faut probablement y voir la prise de conscience du risque de stéréotypage et de stigmatisation que recèle l'emploi du FCC dans les films (Fievet et Podhorná 2008 : 215). Dans le cas de *Voyous*, *voyelles*, *Yamakasi*, *Le Défi*, *Banlieue 13*, *Les Amateurs*, on retrouve la même tendance.

Mais il s'agit probablement aussi de motivations commerciales : le désir de ne pas stigmatiser est subordonné à celui d'homogénéiser la langue afin de pouvoir toucher un public plus large.

Les usages du FCC dans les films

Si l'on examine les usages qui sont faits du langage des banlieues dans les films où il est présent, on peut remarquer les éléments et les évolutions suivantes.

Un langage utilisé par les jeunes

Tout d'abord, on constate que ce langage est avant tout utilisé par les jeunes. Il est aussi, progressivement depuis 1995, employé à la fois par les garçons et les filles, bien que les pratiques langagières soient plutôt monopolisées par les hommes, dans les films comme dans la réalité de la vie des cités (Moïse 2002). S'exprimant traditionnellement de façon plus châtiée, comme on peut le constater dans *Rai*, *Hexagone* ou *Voyous voyelles*, les filles en viennent à s'exprimer de plus en plus comme des garçons et à s'affirmer dans les rapports de langue, comme en témoignent *Samia*, *La Squale* ou *L'Esquive*.

Un langage plutôt « agressif »

En plus, au-delà des expressions diverses qui font la richesse et l'originalité si souvent vantée du langage de banlieue¹²⁰, il convient d'insister sur l'agressivité qui le caractérise. Cette agressivité se manifeste d'une part dans la violence des propos qui animent le plus souvent la communication dans les films. Cette violence reflète bien les rapports de force qui sont constamment à l'œuvre entre les jeunes, et l'importance impérative de « se faire respecter » par le langage (Lepoutre 2001). D'autre part, cette agressivité se manifeste par les intonations et la façon de parler employées, la prosodie, marque de fabrique de ce que les jeunes appellent eux-mêmes « parler racaille ». Ces pratiques procèdent elles-mêmes des désirs d'expressivité (une volonté d'emphase, d'intensification qui ressort d'une affectivité ou d'un besoin de marquage identitaire du discours) et d'impressivité (volonté d'impressionner le récepteur) des jeunes (Podhorná-Polická 2007 : 320-324). Il est, en effet, banal mais nécessaire de préciser que ce langage constitue, pour ces jeunes qui ont des difficultés à se trouver une place dans la société, un puissant élément de construction d'une identité et d'une spécificité propres, qui peut aller jusqu'à développer des particularités de langage selon chaque quartier, ou même chaque groupe de fréquentations. C'est en partie pourquoi « parler racaille » est propre aux jeunes ; les adultes qui parlent le langage des banlieues en abandonnent souvent la prosodie et l'agressivité.

¹²⁰ Mais cette créativité et cette richesse sont aussi fortement mises en doute par certains chercheurs, tels qu'Azouz Begag (1997) ou Dominique Baillet (Baillet 2001).

Hormis cela, il est intéressant de constater, dans les pratiques déployées dans les films après *La Haine*, un développement dans deux directions différentes.

La marque d'une identité culturelle de banlieue

D'un côté, l'utilisation de la langue pour promouvoir une identité culturelle de banlieue peut aller jusqu'à flirter avec l'hétérolinguisme. C'est le cas de ce qui est pratiqué dans *Etat des lieux*. Richet a ainsi choisi de sous-titrer en français normatif et plus politiquement correct les propos des jeunes noirs interviewés dès l'ouverture du film, puis les propos échangés par deux jeunes noirs dans une cage d'escalier, alors que le dialogue est tout à fait compréhensible pour des francophones. Le sous-titrage est ici un clin d'œil pour souligner ironiquement le caractère étranger des jeunes et de leur langue.

Dans cette direction, un palier supérieur est franchi dans *L'Esquive*. Pour beaucoup de spectateurs, les dialogues en français de banlieue y sont difficilement compréhensibles, voire incompréhensibles, tant ils sont truffés d'intonations et d'expressions d'origines diverses et spécifiques¹²¹. Kechiche a clairement exposé ses motivations dans la presse¹²² : il s'agit bien de montrer la richesse et la spécificité du français des banlieues et, au-delà de la langue, la dimension toute humaine de ces jeunes, ainsi que de redorer l'image traditionnellement négative des quartiers. En faisant entrer en collision la langue de Marivaux et le parler de banlieue, il met sur le même plan les

¹²¹ Et encore, si l'on se fie à Kechiche, il semble que cela aurait pu être pire si le souci de réalisme avait été poussé jusqu'au bout. Car comme il le dit :

« Les dialogues étaient très écrits, à part une ou deux scènes un peu libres. La stylisation a consisté à doser, à ne pas aller trop loin dans le langage de la banlieue, à limiter le verlan, sinon le film devenait incompréhensible. » (A. Kechiche, entretien dans *Les Inrockuptibles* 7/1/2004)

Ceci dit, le film nous paraît difficilement compréhensible pour bon nombre de récepteurs de langue française peu initiés au FCC. De ce point de vue, je suis en désaccord avec Fievet et Podhorná-Polická lorsqu'elles caractérisent le langage en usage dans *L'Esquive* comme « courant, perçu comme peu stylisé » (Fievet et Podhorná-Polická 2008 : 222 note de bas de page).

¹²² « Quelque chose de très fort se passe au niveau du langage dans la banlieue. On n'en est pas vraiment conscient parce qu'on n'est pas attentif. Il y a une vraie culture de la langue. C'est très recherché, très intelligent. Il y a une musicalité, une harmonie. À l'entendre très rapidement de l'extérieur, on a l'impression d'un cafouillis mais il y a un vrai plaisir de la langue. » (A. Kechiche, *L'Humanité* 7/1/2004)

« La langue qu'ils parlent est très riche en images, en mélanges culturels. Elle est le fait d'une culture commune, du métissage dans lequel ils vivent. » (*Le Monde* 7/1/2004)

« Je voulais démystifier cette agressivité verbale, et la faire apparaître dans sa dimension véritable de code de communication. Une sorte d'agressivité de façade qui cache bien souvent de la pudeur, et même parfois une véritable fragilité, plus qu'une violence à proprement parler. » (Kechiche pour allocine.fr)

deux langues et fait, certes, reconnaître une vraie spécificité à la langue de banlieue. Mais il va même plus loin. Il interroge aussi, par ce biais de la langue, un des problèmes sociaux majeurs dans la France d'aujourd'hui, à savoir celui de l'hérédité sociale : les individus, surtout en banlieue, seraient conditionnés par leur origine sociale et il leur serait impossible d'y échapper vraiment. C'est ce que décrit très bien la professeure de français (Carole Franck) comme le cœur de la pièce de Marivaux¹²³.

On peut se demander si le succès médiatique et critique du film¹²⁴ aidera à la consécration du langage de banlieue en tant qu'évolution à part entière de la langue française. On peut aussi en douter, car l'usage de la langue dans les films depuis la fin des années 90 semblent plutôt pointer dans une autre direction.

Une présence décroissante du verlan

On remarque ainsi une présence décroissante du verlan dans les films. Nous n'avons pas été en mesure de faire le décompte exact du nombre d'emplois de lexèmes en verlan dans les films du corpus, mais notre impression rejoint les hypothèses avancées par Fievet (2007) et Liogier (2006) d'un recul net du verlan dans ses formes peu figées, dans sa dynamique de création de néologismes, au profit d'autres expressions, notamment tirées des langues de l'immigration, ou d'un français plus proche de la norme.

En effet, avec des films comme *Voyous voyelles*, *Yamakasi*, *De l'amour, Jeunesse dorée*, *Les Amateurs*, *Banlieue 13*, *Ze film*, c'est l'usage d'un français plus normatif et populaire qui est de retour. De concert avec des productions telles que *Dans tes rêves*, *Voisins, voisines* et *Le Défi*, c'est un langage plus normé, pacifié, moins agressif qui est présenté, pour mettre en valeur une identité et une image positives de la banlieue, plus proches de la société-centre.

¹²³ « Ce que Marivaux nous dit...Là, les pauvres jouent les riches, les riches jouent les pauvres. Et personne n'y arrive. Personne n'y arrive bien. Ce qu'il nous montre, c'est qu'on est complètement prisonniers de notre condition sociale, et que quand on est riche pendant 20 ans, pauvre pendant 20 ans, on peut toujours se mettre en haillons quand on est riche, et puis en robe de haute-couture quand on est pauvre, on se débarrasse pas d'un langage, d'un certain type de sujets de conversation, d'une manière de s'exprimer, de se tenir, qui indique d'où on vient. Et d'ailleurs, ça s'appelle *Le Jeu de l'amour et du hasard*, mais il nous montre qu'il n'y a pas de hasard.[...] On est con-di-tionné, complètement conditionné par son milieu d'origine. Et on reste entre soi. Et on peut toujours se déguiser, on n'échappe pas à sa condition d'origine. »

¹²⁴ Quatre César obtenus en 2005 : meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleur espoir féminin.

Conclusion partielle

Pris dans leur ensemble, les films de banlieue montrent une pratique hétérolingue plus souple et plus réaliste, sans qu'elle soit pour autant croissante. En ce qui concerne le français des jeunes des cités dans ces mêmes films, on constate une tendance à se rapprocher d'un français normatif. Les pratiques linguistiques ne semblent donc pas faire ressortir des spécificités croissantes qui iraient dans le sens de l'affirmation d'identités culturelles ou multiculturelles de plus en plus manifestes. Mais peut-être celles-ci se manifestent-elles d'autres façons, par le biais de problèmes d'intégration, d'identité et de revendications communautaires clairement énoncées dans les films ?

F. Des problèmes d'intégration et d'identité ?

Dans son article de 1993 sur les questions d'identité dans le cinéma beur, Carrie Tarr (2005 : 26-47) illustre de façon féconde comment les problèmes d'identité peuvent sous-tendre, implicitement ou explicitement, la diégèse d'un film. Par la suite, la mise en évidence de l'altérité culturelle et son articulation ont souvent constitué la focalisation principale de ses articles bien documentés sur le cinéma beur et les films de banlieue¹²⁵. C'est dans le prolongement de cette démarche que nous voudrions évaluer, dans cette partie, dans quelle mesure l'expression d'une altérité culturelle et de problèmes d'intégration à la société française peut être perçue dans les films de notre corpus. Nous nous limiterons donc ici à répondre aux questions suivantes : les films de banlieue mettent-ils en lumière une altérité culturelle ? Et font-ils explicitement état de problèmes d'intégration ? Et de quelle(s) manière(s) ?

1. Une altérité culturelle moyennement mise en avant

Comme le montre le tableau 31 ci-dessous, nous avons recensé, sur l'ensemble du corpus, les films qui font vraiment état de la différence culturelle de certains personnages par rapport à la norme hégémonique. La définition de la notion de culture et de différence culturelle peut être sujette à discussion¹²⁶. Nous avons considéré les différences qui dénotent l'appartenance (partielle ou totale) à une communauté de culture différente de la culture hégémonique française.

Il en ressort que, sur l'ensemble de la période, la différence culturelle est évoquée dans un peu moins de la moitié des films (19 films sur 43 – soit 44%). Cette proportion tombe par contre à moins de 35% (15 films sur 43) si l'on soustrait les films où cette présence est vraiment très négligeable. Ainsi, *Laisse béton*, *Krim*, *Le Plus beau métier du monde* et *Calino maneige* ont été placés dans cette catégorie.

¹²⁵ La plupart de ces contributions ont été réunies dans un recueil (Tarr 2005)

¹²⁶ Sur cette notion, voir ainsi Cuche, Denys (2001) : *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte.

Film	Année	Une altérité culturelle?
Interdit aux moins de treize ans	1982	
Laisse béton	1984	o
La Smala	1984	
Réveillon chez Bob!	1984	
Louise l'insoumise	1985	X
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X
Billy-ze-kick	1985	
Pierre et Djemila	1987	X
Il y a maldonne	1988	
De bruit et de fureur	1988	
Toujours seuls	1991	
La Thune	1991	X
Un, deux, trois... Soleil!	1993	
Hexagone	1994	X
Krim	1995	o
La Haine	1995	
Raï	1995	X
État des lieux	1995	
Douce France	1995	X
Souviens-toi de moi	1996	X
Le plus beau métier du monde	1996	o
Zone franche	1996	X
Ma 6-T va crack-er	1997	
Malik le maudit	1997	X
100% Arabica	1997	X
Ados Amor	1998	
Petits frères	1999	
Calino maneige	1999	o
Voyous voyelles	2000	
La Squale	2000	X
Samia	2001	X
Yamakasi	2001	
De l'amour	2001	
Fais-moi des vacances	2002	
Jeunesse dorée	2002	
Wesh-wesh	2002	X
Le Défi	2002	
L'Esquive	2004	
Les Amateurs	2004	
Banlieue 13 - B13	2004	
Ze film	2005	
Dans tes rêves	2005	
Voisins, voisines	2005	X
Total		15

Tableau 31. Présence de marques d'altérité culturelle dans les films de banlieue.
o = Traces X = Présence notable

Une différence culturelle rattachée à la génération des parents et plutôt négative

Dans la plupart des films, la différence culturelle est généralement représentée de façon négative et rattachée à la génération des parents et aux traditions de leur culture d'origine. Quand il s'agit de la religion musulmane, elle est souvent estampillée du sceau d'une superstition qui peut faire sourire, comme on le remarque dans *Hexagone*, *Raï*, *Malik le maudit*, ou dans *Voisins voisines*.

Quand les traditions sont reprises par les plus jeunes, c'est le plus souvent par les grands frères, et dans une posture machiste qui vise à combler leur déficit de masculinité et d'intégration. Il s'agit alors notamment d'exercer un contrôle très serré sur la liberté des sœurs et de leur imposer des comportements réglementés par le respect de ce que l'on imagine être l'honneur familial. C'est le cas dans *Louise l'insoumise*, *Pierre et Djemila*, *Raï*, *100% Arabica*, *La Squale*, ou encore *Samia*. L'altérité culturelle devient alors le site de l'aliénation et de l'oppression des jeunes filles (Tarr 2005 : 112) et les schémas narratifs tournent autour du nécessaire sauvetage et de l'occidentalisation de ces personnages, comme le signale Deniz Göktürk à propos de la représentation des femmes turques dans le cinéma allemand (Göktürk 2000 : 66)¹²⁷.

Ces traditions ne mènent qu'à la violence et à l'exclusion, et la seule issue pour les jeunes filles est alors la fuite, du domicile familial ou bien du milieu nocif que constitue la cité. Carrie Tarr l'a fait remarquer à propos de *Raï* (Tarr 2005 : 78), mais cela vaut également pour *Louise l'insoumise*, *Souviens-toi de moi*, *Calino maneige*, *Samia* ou *La Squale*. Et quand la fuite est impossible, le suicide reste alors la seule voie de secours, comme dans *Pierre et Djemila*.

Ceci n'est cependant pas une représentation exclusive et unanime. Ainsi, *Samia* fournit à la fois une image très négative de la différence culturelle par le biais du « code de la famille », et une image plus brillante à travers les préparatifs et les réjouissances d'un mariage traditionnel. D'autres films, tels que *Hexagone*, *Douce France*, *Souviens-toi de moi*, ou encore *Wesh wesh*, donnent aussi une image toute autre des traditions et des jeunes femmes : les jeunes femmes sont libres, à défaut d'être libérées, et en pleine possession de leur destin ; et les traditions et la différence culturelle sont mises en avant comme des « racines » qui sont sources de fierté, et non comme une honte à cacher.

¹²⁷ Cité par Carrie Tarr (2005 : 112).

Une présence qui varie au cours de la période

Globalement, un ensemble de personnages, notamment féminins, semblent avoir intégré leur différence culturelle dans une hybridité qui leur permet d'affronter sereinement l'avenir dans la société française. Mais au-delà de cette éclaircie positive dans un ensemble qui fait ressortir la différence culturelle comme oppressive et source de conflits, la constatation la plus frappante concerne l'évolution de la présence de l'altérité culturelle dans les films de banlieue.

En effet, l'un des griefs des universitaires anglo-saxons « multiculturalistes » tels que Tarr, concernait le silence soi-disant imposé par le modèle universaliste d'intégration français sur les différences culturelles. C'est pourquoi le « cinéma beur » apparaissait comme un phénomène salvateur qui permettrait enfin de contester ce modèle républicain hégémonique (Tarr 2005 : 14-15) :

The importance of *beur* filmmaking surely lies primarily in the shift it operates in the position of enunciation from which the dominant majority is addressed, focusing on minority perspectives which bring with them the potential for new strategies of identification and cultural contestation (Bhabha 1994 : 162).

Or, sur le plan chronologique, le tableau 31 témoigne de cette évolution, même si nous ne nous limitons pas au cinéma *beur*. Il montre que l'altérité culturelle apparaît relativement peu mise en valeur dans les années 80 et jusqu'au début des années 90 (4 films sur 13). Par contre, elle monte en puissance au milieu des années 90 et s'affirme comme un élément véritablement incontournable – présente dans 9 films sur 12 de 1994 à 1997. En revanche, à partir de la fin des années 90, cette présence s'efface nettement : seuls 4 films sur 15 la mettent en avant entre 2000 et 2005.

Si l'on s'interroge sur le sens de cette évolution, on ne peut manquer de penser qu'elle est associée à la représentation de l'intégration. C'est pourquoi, ayant traité jusqu'à maintenant de différents aspects qui y sont rattachés, nous allons examiner comment s'articule le cœur du discours sur l'intégration. Est-on face à un problème d'intégration ? Si oui, de quelle nature ?

2. Présence et nature des problèmes d'exclusion ou d'intégration

Nous avons essayé de répertorier dans un tableau synthétique la présence, la nature et les personnes concernées par des problèmes d'intégration dans les films du corpus (Tableau 32).

Des problèmes récurrents dans les années 90

Il ressort du tableau 32 ci-dessous que les problèmes d'intégration ou d'exclusion sont récurrents dans les films de banlieue. En effet, on dénombre leur présence explicite dans 24 films, soit un peu plus de 50% des films.

Ce constat est peu étonnant, dans la mesure où le discours dominant sur les banlieues depuis les années 80 caractérise les cités comme des lieux d'exclusion. Par contre, on aurait pu s'attendre, de ce fait, à une proportion plus élevée. Et il est alors d'autant plus surprenant de constater que les problèmes d'intégration sont quasiment absents depuis le début des années 2000, comme s'ils n'étaient plus d'actualité.

Une question économique et sociale qui touche aussi tous les jeunes de banlieue

De même, ces problèmes s'avèrent généralement de nature socio-économique, même si les problèmes d'ordre culturel sont parfois présents. Les problèmes d'exclusion et d'intégration sont représentés comme une question d'ordre social et économique dans plus de 80% des cas où ils sont clairement soulignés. Il s'agirait donc avant tout d'une question économique et sociale, et non pas d'une affaire d'ordre identitaire (culturel, ethnique ou religieux). De fait, les problèmes d'ordre culturel ne se manifestent explicitement que dans 9 films, et ils disparaissent quasiment dès le milieu des années 1990.

Enfin, les problèmes d'intégration touchent autant les jeunes banlieusards dans leur ensemble que des groupes ethniques en particulier : tandis que la moitié des films concernés nous montrent des Noirs et des Maghrébins exposés aux problèmes d'intégration, l'autre moitié en fait un phénomène général aux jeunes des cités.

Film	Année	Des problèmes économiques et sociaux	Des problèmes culturels ?	Pour qui?
Interdit aux moins de 13 ans	1982	X		Banlieusards
Laisse béton	1984		o	
La Smala	1984	X		Banlieusards
Réveillon chez Bob!	1984			
Louise l'insoumise	1985		X	parents immigrés
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X	jeunes banlieusards
Billy-ze-kick	1985			
Pierre et Djemila	1987		X	parents / « beurs »
Il y a maldonne	1988	X		jeunes banlieusards
De bruit et de fureur	1988	X		Banlieusards
Toujours seuls	1991			
La Thune	1991	X	X	noirs et "beurs"
Un, deux, trois soleil	1993	X		Banlieusards
Hexagone	1994	X	X	"beurs"
Krim	1995	X		« beurs»
La Haine	1995	X		jeunes banlieusards
Raï	1995	X	X	jeunes banlieusards
État des lieux	1995			
Douce France	1995		X	Farida
Souviens-toi de moi	1996		X	parents immigrés
Le plus beau métier du monde	1996		o	parents immigrés
Zone franche	1996	X		Jeunes noirs et "beurs"
Ma 6-T va crack-er	1997	X		jeunes banlieusards
Malik le maudit	1997	X		"beurs"
100% Arabica	1997	X		Banlieusards
Ados Amor	1998			
Petits frères	1999			
Calino maneige	1999	X	o	Parents immigrés /jeunes
Voyous voyelles	2000			
La Squale	2000	X		jeunes banlieusards
Samia	2001	X	X	les parents / Yacine
Yamakasi	2001			
De l'amour	2001			
Fais-moi des vacances	2002			
Jeunesse dorée	2002			
Wesh-wesh	2002	X	o	jeunes "beurs"
Le Défi	2002			
L'Esquive	2004			
Les Amateurs	2004			
Banlieue 13 – B13	2004	X		Banlieusards
Ze film	2005			
Dans tes rêves	2005			
Voisins, voisines	2005			
Total		20	9	

Tableau 32. Présence, nature et personnes concernées par des problèmes d'exclusion / intégration dans les films de banlieue.

Typage social contre typage racial

Bien que les classes moyennes et supérieures soient peu représentées, il y a bien, dans près d'un tiers des films, un typage social, au sens de la description d'une opposition entre les classes sociales – classes supérieures et classes moyennes, classes ouvrières et sous-prolétariat proche du quart-monde. Ce typage se retrouve tout au long de la période, que ce soit de façon marquée dans des films comme *Louise l'insoumise*, *La Thune*, *Etat des lieux*, *Le Plus beau métier du monde*, *Calino Maneige*, *Voyous voyelles*, *Yamakasi*, *Banlieue 13*, ou bien de manière plus discrète, telle que dans *Pierre et Djemila*, *1,2,3 soleil*, *La Haine*, *Raï*, *Fais-moi des vacances*, *De l'amour*, *Le Défi*, *L'Esquive* ou *Les Amateurs*.

D'une part, le message véhiculé par les films à cet égard est une opposition tranchée et sans appel entre les classes (*Etat des lieux*, *La Haine*, *Calino Maneige*, *Yamakasi*, *Banlieue 13*, *L'Esquive*). Dans *Etat des lieux*, *Yamakasi* et *Banlieue 13*, ce discours invite clairement à la lutte contre un système d'exploitation et de domination des classes populaires par des classes dirigeantes peu scrupuleuses. Dans *Calino Maneige*, *La Haine* ou *L'Esquive*, c'est plutôt un constat fataliste et désabusé qui s'exprime.

Sur ce plan, *Ma 6-T va crack-er* est intéressant, car il fait exception en montrant clairement les deux attitudes, tout en donnant sa préférence à la réaction violente et à une insurrection générale de toutes les banlieues. Ainsi, on retrouve une invitation à l'union de toutes les banlieues et de la classe ouvrière contre l'Etat et la classe bourgeoise tout au long du film : dans les propos de Jeff, personnage interprété par le réalisateur lui-même ; dans les textes des deux chansons diégétiques de rap de la fin du film – *Le Temps des opprimés* et *La Sédition* – ainsi que dans l'utilisation de l'article 35 de la Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen de 1793 (« Quand le peuple viole les droits du peuple, l'insurrection est, pour le peuple et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs ») en guise d'épilogue¹²⁸. Mais

¹²⁸ Est-il nécessaire de rappeler que cette référence est significative ? Car cette Déclaration, bien qu'elle n'ait jamais été appliquée, fut adoptée le 24 juin 1793 et rédigée par une commission où siégeaient Héroult de Séchelle et Saint-Just, tous deux liés au Comité de salut public qui mettra en place la Terreur à partir de septembre 1793. Elle met en avant nombre d'idées des Sans-culottes et privilégie l'égalité sur la liberté, définit des droits économiques et sociaux pour la première fois, et le droit populaire à

cette attitude est aussi opposée à celle d'Arco (Arco Descat C.), en discussion avec ses deux copains, alors qu'ils « zonent » à un arrêt de bus, tard le soir. Cette scène illustre bien l'ennui, le manque de repères, le désespoir, le fatalisme et le désillusionnement de jeunes de banlieue qui sont, avant tout, socialement exclus :

Arco : Franchement, les gars, qu'est-ce qu'on fait là ? Dans un arrêt de bus, comme des galériens, comme des saloperies. On n'a rien à faire ici. Regarde l'heure qu'il est ! On est des enfants, comme ça, on vous ballade, on traîne, rien à faire, rien à dire. C'est pas malheureux ? Trop de galère ! Trop on sait même pas c'qu'on fait, en fin de compte. On sait où on veut aller, et jamais d'notre vie on y arrivera. C'est pas trop grave ?! Pfuui...

Mustapha : Parce que toi, tu sais où aller ? Moi, je sais pas où j'vais, hein.

- Sérieux ?

- Sérieux !

- Mais non, t'as des objectifs au moins : tu sais qu'dans la vie, tu dois passer par là... faire ceci, faire cela. Tu vois c'que j'veux dire ?

- Ils font c'qu'ils veulent de nous ! On est des objets aux yeux de cette société à deux francs !

- Société à quatre sous...

- À quatre sous, comme tu dis.

- Mais t'en penses c'que tu veux, tu dis c'que tu veux, mais jamais tu pourras rien changer.

- Ben ouais.

- Sauf si, par miracle, il se passe c'que t'as toujours souhaité. Tu vois c'que j'veux dire ? Mais, pfuuu... C'truc-là, il est loin ! Il est proche de toi, c'est dans ton quotidien : tous les jours tu t'ballades, tu les jours tu y penses, tous les jours tu vois les mêmes gars, mais bon... sans plus. Tu vois c'que j'veux dire ? Même si t'es bien avec certains mecs, trop tout change ! Tu vois c'que j'veux dire ? Trop tout change. Jamais tu pourras aller dans le contresens de ça. Puisque comme t'as dit : t'es qu'un objet, t'es qu'un pion ; ils font c'qu'ils veulent avec toi. Tu vois c'que j'veux dire ?

De fait, on peut considérer que ces propos incarnent les préoccupations des « petits » tandis que ceux de Jeff incarnent les idées des « grands ». Il est d'ailleurs significatif que cette discussion entre Arco et Mustapha soit directement suivie par la scène où Jeff et sa bande de lascars défendent l'opportunité d'une révolution associant les jeunes des banlieues et les ouvriers. Ces propos, les textes de rap et l'émeute qui suivront sont la solution défendue par Richet au malaise exprimé par les « petits ».

D'autre part, contrairement à une lutte des classes, les autres films invitent plutôt à une possible transcendance ou à une union des différences. Dans *Les Amateurs*, les signes en sont nombreux : c'est le directeur du supermarché (François Berléand) qui s' imagine que J.P est son fils et s'aventure même à rendre visite à sa mère ; notons aussi que J.P. et Christophe, bien qu'ayant un niveau d'études limité¹²⁹, parviennent à fréquenter le milieu des étudiants où évoluent Maya et Malika ; enfin, signe de

l'insurrection pour résister à l'oppression. C'est traditionnellement un des textes de référence majeurs des révolutionnaires les plus radicaux.

¹²⁹ Ils ont tous les deux échoué au Brevet des collèges, ce qui constitue une situation patente d'échec scolaire dans le contexte français.

dépassement des différences sociales par la culture, ces deux jeunes hommes réputés incultes se mettent à lire de la littérature et s'apprêtent à aller voir *Britannicus* pour la deuxième fois. Dans *Le Défi*, la distance sociale entre David (Benjamin Chaouat) et sa bande de copains est comblée par un intérêt commun pour le hip-hop.

Il semble donc que les films de banlieue ont tendance à présenter les problèmes d'intégration comme un problème surtout d'ordre économique et social avant d'être racial et culturel. Mais cette vue d'ensemble, par le biais de tableaux, est très réductrice de la diversité des positions qui s'expriment au travers des films. Et c'est par une revue détaillée de certains films de chaque décennie que l'on percevra et illustrera les différences et les points communs concernant les attitudes face à l'altérité culturelle et aux problèmes d'intégration et d'exclusion.

3. Les problèmes d'altérité culturelle et d'intégration au cas par cas

Les films des années 80 : d'*Interdit aux moins de 13 ans* à *De Bruit et de fureur*

Dans l'ensemble de ces films, le modèle universaliste d'intégration « à la française » est présenté comme une évidence et le modèle recherché ou à suivre pour les différents personnages, à quelques exceptions près.

Interdit aux moins de 13 ans et *Laisse béton*

Dans *Interdit aux moins de 13 ans*, les problèmes d'intégration ou d'identité culturelles sont complètement évacués. Il y a bien un certain racisme qui s'exprime, comme on l'a vu précédemment, mais le problème central est celui d'une intégration d'ordre économique et social, incarné par la précarité professionnelle de Lucie, la petite délinquance de son frère, et la criminalité de Louis pour se payer le camion qui lui permettra de refaire sa vie.

Dans *Laisse béton*, les éventuelles traditions et spécificités culturelles de la famille de Norredine ne sont pratiquement pas montrées. Aucun problème d'identité culturelle ne transparaît non plus. Les deux copains Brian et Norredine sont dans des situations sociales très proches, comme nous l'avons fait remarquer à propos du racisme.

La Smala

La tendance est renforcée dans *La Smala*. Le discours sur l'intégration s'articule autour de la famille, comme le laisse entendre le titre. La famille est l'image condensée d'une France qui intègre les différences ethniques ou sexuelles : les jumeaux sont de père nord-africain, le petit ami de Lucie est antillais, et la sœur de Simone, Rita/Pierrot, est un transsexuel qui s'assume pleinement.

Il y a bien un racisme ordinaire, comme on l'a vu plus haut, mais les questions d'identité s'articulent autour de l'opposition entre milieu populaire ouvrier et milieu bourgeois, et non autour de l'ethnicité, comme l'illustre la scène où Simone est assise à côté d'un bourgeois dans le métro (scène 16).

L'intégration est considérée comme allant de soi. Les différences ethniques et culturelles ne sont pas abordées : ce sont les différences et l'exclusion sociales qui sont mises en avant, notamment par la situation de pauvreté de la famille de Robert. Faits révélateurs, c'est la chance (le gain du gros lot au loto) et la montée à Paris pour enregistrer un disque qui permettent à la famille de se réinsérer socialement.

Réveillon chez Bob et Billy-ze-kick

Dans *Réveillon chez Bob*, les problèmes d'intégration brillent par leur absence. On est bien en présence d'une cité multiethnique où les différents groupes sont compartimentés entre-soi à divers étages : des Pieds-noirs ou des juifs d'Afrique du Nord, des Noirs, des Italiens, un concierge qui a servi en Indochine et est marié avec une vietnamienne. Il n'y a pas d'Arabes et la représentation des différents groupes est caricaturale : les juifs d'Afrique du Nord sont toujours prêts à se quereller pour des histoires d'argent ; les Noirs sont nonchalants et associés à la danse et la musique noire

américaine, les Italiens sont des dragueurs invétérés. Mais en fin de compte, il n'y a aucune évocation spécifique de problèmes d'intégration ou d'identité dans cette comédie de banlieue très légère, et surtout pas de remise en question du modèle culturel hégémonique.

Billy-ze-kick constitue en la matière un exemple extrême, puisque absolument aucune minorité ethnique n'apparaît dans la narration.

Il y a maldonne, De Bruit et de fureur et Toujours seuls

Dans *Il y a maldonne, De Bruit et de fureur et Toujours seuls*, les problèmes d'intégration et d'identité ne sont toujours pas au cœur des films. Les différences ethniques ne sont pas soulignées, les jeunes sont tous logés à la même enseigne, et l'intégration est avant tout un problème socio-économique rattaché à celui de la délinquance juvénile.

Il y a cependant des différences entre ces trois films sur cette question. Alors que c'est conjointement le rôle structurant éducatif des parents et de l'école qui est clairement mis en avant dans *De Bruit et de fureur*, c'est le travail honnête qui est la solution préconisée dans *Il y a maldonne*. De son côté, *Toujours seuls* illustre le creuset républicain à travers l'amitié et les relations interethniques : Najim le « beur » est le meilleur ami de Rudi (il est en tout cas présenté comme tel, même s'il l'a en fait trahi) qui est lui-même l'amant de Félicité (qui est noire) ; Julie apprend le hip-hop d'un élève noir de sa classe ; sa sœur Christine attend un enfant de Serge-Wilfried, son amant basketteur noir ; et l'on apprend que leur mère aussi aurait bien pu se marier avec un Noir. Dans ces trois films, le grand danger est l'attrait de la délinquance et c'est bien le modèle républicain d'intégration qui est mis en avant.

Finalement, il n'y a que dans *Louise l'insoumise, Le Thé au harem d'Archimède, et Pierre et Djemila* que la différence culturelle pourrait s'afficher comme une remise en cause du modèle culturel dominant.

Louise l'insoumise

Cependant, dans *Louise l'insoumise*, comme on l'a vu auparavant, ce bagage culturel fait figure de carcan identitaire qui empêche toute émancipation. Louise cherche donc à s'en libérer à tout prix, comme l'illustrent tous ses actes de rébellion, son goût pour le twist ou les paroles de la chanson « Viens sur mon scooter », que l'on retrouve plusieurs fois sur la bande originale du film¹³⁰. Une scène est particulièrement explicite des sentiments de Louise : au cours d'une discussion avec ses copines d'école, elle refuse féroce­ment d'être rattachée à la Tunisie en tant que pays d'origine ; comme elle le dit alors : « C'est pas mon pays, j'y suis jamais allée... ». De fait, l'intégration de Louise et son identité française semblent, là encore, aller de soi, que ce soit en raison de sa volonté et de son désir propres, ou du fait qu'elle est née en France, maîtrise parfaitement et uniquement le français et va à l'école communale républicaine.

Le Thé au harem d'Archimède

Le Thé au harem d'Archimède, comme on l'a évoqué plus haut à propos des questions religieuses, est le premier film, au sein de ce corpus, qui introduit ambiguïté et nuances sur les questions d'identité culturelle et d'intégration. Comme le souligne Will Higbee (2001 : 72) :

Attempts by Madjid to negotiate his own sense of self and rightful place in French society are complicated by an ambivalence towards his North African origins, intergenerational conflict and social exclusion. The film suggests that the solidarity between multiethnic youth of the deprived cité offers the best chance to Maghrebi-French youth for their acceptance in wider French society.

Madjid est montré comme s'identifiant clairement au modèle culturel occidental : par ses habits, la musique qu'il écoute, sa non-compréhension de l'arabe et son langage de jeune, et le conflit de génération qui l'oppose à sa mère. C'est aussi ce qui ressort de la solidarité des jeunes face aux « vieux » et de la résonance du film avec les thèmes de SOS Racisme (Higbee 2001 : 74-75).

Cependant, Mehdi Charef introduit quelques nuances importantes : la mère refuse que son fils prenne la nationalité française¹³¹, et surtout, elle est LA figure

¹³⁰ Voir à ce sujet le chapitre sur la musique.

¹³¹ Ainsi que l'explique Charef : « (...) cette femme refuse, comme le fit ma propre mère, que Madjid prenne la nationalité française, ce qui serait pourtant d'un grand secours pour trouver du boulot. Elle a le

positive du film. De plus, l'exemple négatif incarné par Pat, et par quasiment tous les autres Français du film, entretient une ambiguïté : est-ce vraiment un modèle à suivre¹³² (Tarr 1995 : 35-36) ? Face à ce dilemme, il est clair que la question de l'identité de Madjid reste sans réponse (Tarr 2005 : 36). Cependant, comme Charef le dit lui-même : « Pat ne représente pas la culture française, il est en dehors de tout, c'est l'amitié. »¹³³

Combinée ainsi avec la scène finale, qui suppose une rédemption possible de Pat, on peut concevoir, sur la même ligne que Will Higbee, que Charef identifie finalement les jeunes « Maghrébins » à la jeunesse française, sans même leur accorder une certaine hybridité, et affirme que leur place est bien dans la société française (Higbee 2001 : 77-80). Cette apparente négation de la différence culturelle a d'ailleurs suscité des critiques (Tarr 2005 : 38-40 ; Belghoul 1985 : 32¹³⁴, et Zemmouri, *Cinématographe* 1985 : 15). Mais, contrairement à Carrie Tarr (2005 : 46), pour qui, en 1993,

(...) there remains a gaping for more pluralistic representations of the *beurs* in term of both sexual and cultural difference. Without a wider-ranging set of representations, the term 'beur cinema' risks serving as a soap to the liberal-critical conscience rather than as a productive category for a transgressive political cinema which would call French identity, as well as *beur* identity, into question

nous pensons qu'il convient plutôt de constater la représentation et d'en tirer les conséquences, plutôt que la critiquer pour ce qu'elle devrait receler ou pas. Tout comme Tarr le souligne finalement (2005 : 45), *Le Thé au harem*, réalisé à l'apogée du mouvement beur, affirme le désir et la foi en une intégration possible par le biais d'une amitié interethnique et que seules les conditions socio-économiques gênent. Les différences culturelles sont marginalisées ou éliminées et le film refuse le misérabilisme. De ce point de vue, le film comble un éventuel fossé entre beurs et Français-de-souche auprès du public. Même si, en filigrane, *Le Thé au harem d'Archimède* présente aussi une fascination et un dégoût pour certains aspects de la société française, et une nostalgie pour la culture arabe en tant que site de valeurs positives, le film reste fidèle à l'idée de l'intégration selon le modèle républicain français.

sentiment qu'en devenant Français, il cesserait d'appartenir à la même culture qu'elle. Autrement dit qu'elle le perdrait. » (*Télérama* 6/3/1985)

¹³² Il y a, de plus, un second personnage « beur », dans la bande, qui écoute de la musique arabe et donne une touche dissonante supplémentaire à l'attrait unilatéral du modèle occidental.

¹³³ *Télérama* 1/5/1985

¹³⁴ Citée par Carrie Tarr (2005 : 32)

Pierre et Djemila

Alors, *Pierre et Djemila* serait-il le seul film à oser défier le modèle culturel hégémonique en vigueur dans les années 80 ?

Un des propos centraux du film est justement de soutenir l'idée d'une incompatibilité de la culture occidentale et de la culture musulmane, ce qui a d'ailleurs alimenté les remous médiatiques dont le film a fait l'objet lors de sa présentation à Cannes¹³⁵. Dans la presse, Blain a dit vouloir montrer une communauté musulmane digne et respectueuse de ses valeurs, les défendant de façon extrême jusqu'au meurtre ; une image qui s'opposerait à celle d'une communauté française qui, elle, a abandonné ses valeurs et ne constituerait donc pas un modèle à suivre (entretiens dans *Le Matin* 11/5/1987, *L'Humanité* 6/5/1987, *Le Figaro* 11/5/1988). La position de Blain est en partie résumée à travers le dialogue entre Pierre et son père à propos de Djemila (plans 198-204) :

- (Le père :) - Tu sais, Pierre, les Arabes aiment pas trop qu' leurs filles sortent avec des Français.
(Pierre :) - Je sais, oui, mais Djemila, c'est pas pareil. Elle est née ici, elle sait pas l'arabe, elle est aussi française que nous.
- Ça, c'est c'que tu dis toi ! Demande à ses parents si elle est Française ou Algérienne... Tu verras c'qu' ils t'diront !
- Et alors ? Qu'est-ce que ça fait ?
- Ça fait qu'tu pourrais avoir des histoires. Les Arabes sont pas comme nous...
- Comment, ils sont pas comme nous ?
- Ben non. Eux, ils sont arabes, et nous on est français. Oh ! Ça veut pas dire qu'les Français sont mieux qu'les Arabes, non ! Y a autant d'cons chez nous qu'chez eux. C'est pas ça l'problème.
- C'est quoi l'problème ?
- Le problème, c'est qu'ils voient pas les choses de la même façon qu'nous. Et c'est normal : ils ont leurs habitudes, on a les nôtres. T'as vu ? Ils ont installé leur mosquée... J'les ai bien connus pendant la guerre d'Algérie : j'ai toujours pensé qu'c'était complètement idiot d'vouloir en faire des Français.
- Papa, la guerre d'Algérie elle est finie depuis 25 ans.
- Tu fais c'que tu veux, Pierre, mais écoute bien c'que j'vais t'dire : on fait pas avec les Algériennes c'qu'on fait avec les Françaises. Chez eux, y a des choses qui sont sacrées. Et ça n'empêche pas que j'la trouve très mignonne (...)

Le père de Pierre reconnaît implicitement des mœurs françaises décadentes (« Chez eux, il y a des choses qui sont sacrées »), une conception essentialiste de l'identité et l'existence de différences culturelles incommensurables, intemporelles et irréductibles.

¹³⁵ Le fait que le scénario ait été coécrit par Gérard Marmin, membre fondateur du GRECE (Groupement de recherche et d'études pour la civilisation européenne), un « think-tank » d'extrême-droite très proche du FN, n'y est pas non plus étranger.

La critique a vu dans le film la condamnation de l'intransigeance de chacune des communautés ¹³⁶ ou bien l'expression d'un « racisme moderne [qui] consiste à affirmer les cultures comme division de l'humanité, plutôt que comme expressions d'une humanité »¹³⁷. Cependant, il nous semble que la remise en question du modèle français d'intégration est loin d'y être évidente.

Ainsi, Djaffar incarne un « beur » qui se sent et se veut Algérien, comme en témoignent, de concert, sa pratique de l'arabe avec ses parents, son désir de rentrer faire son service militaire en Algérie pour « être un vrai Algérien », son investissement dans l'organisation de la mosquée de la cité et le respect des traditions culturelles de son « pays d'origine », ou un détail comme le poster de l'équipe algérienne de football qui trône au-dessus de son lit. Mais, comme l'illustre sa discussion avec d'autres « beurs » (plans 159-172), son désir « d'être Algérien » semble avant tout alimenté par le racisme d'une communauté française qui ne verra jamais en lui qu'un « bougnoule ». Et il est loin d'être partagé par d'autres jeunes du même âge qui, eux, ne se sentent pas Algériens – bien que leurs parents le soient – et trouvent absurde l'idée d'aller faire leur service « en enfer » dans un pays qui ne les reconnaît même pas comme Algériens à part entière. Le sentiment de Djaffar semble donc être un acte de volonté personnel, motivé par une quête d'absolu, mais aussi par un sentiment de rejet, et surtout plus ancré dans une algérianité rêvée qu'issue d'un réel vécu.

Comparativement, le cas de Djemila est bien différent : elle ne parle que le français et l'on peut douter de sa compréhension de l'arabe, elle est intégrée scolairement, elle se sent Française et n'envisage l'Algérie que comme un lieu de vacances. Son identité algérienne semble n'émaner que du désir de ses parents. Traitée comme une marchandise, elle est privée d'une scolarité qui aurait permis son émancipation. Et il est prévu de l'envoyer, contre son gré, vivre deux ans en Algérie pour s'adapter à une vie, une langue et un pays qu'elle ne connaît pas, pour finalement conclure un mariage à la limite de la consanguinité avec son cousin.

En fait, Blain a beau affirmer avec provocation : « Mes films décrivent la quête des valeurs perdues »¹³⁸ ou « Je préfère un musulman traditionaliste à un autre qui ne croit en rien »¹³⁹. Ces éléments et les tragiques scènes finales du film laissent plutôt accroire

¹³⁶ A.Coppermann, *Les Echos* 27/5/1987.

¹³⁷ A.M., *Positif* n° 317-318, juillet 1987, p. 110.

¹³⁸ *Le Figaro* 11/5/1987.

¹³⁹ *La Croix* 28-29/5/1987.

autre chose : on ne peut adhérer à des valeurs qui poussent au meurtre (de Pierre) et acculent au suicide (Djemila). C'est finalement une image bien sombre de la culture maghrébine que nous présente Blain, et non pas une critique franche du modèle républicain.

Les années 90 : de *La Thune* à *Calino maneige*

Dans les années 90, une série de films continuent de limiter l'intégration et l'exclusion à des problèmes d'ordre économique et social et restent fidèles, par le biais du mélange interethnique et de l'effacement des spécificités culturelles, au modèle d'intégration républicain : c'est le cas de *Un, deux trois soleil*, *La Haine*, *Rai*, *Etat des lieux*, *Le Plus beau métier du monde*, *Zone Franche*, *Ma 6-T va crack-er*, *Ados amor*, *Petits frères*, *Calino maneige*. En revanche, certains films proposent une vision plus nuancée de l'intégration, qui, tout en ne remettant pas en cause le modèle républicain, laisse la place à une altérité culturelle : *La Thune*, *Hexagone*, *Krim*, *Douce France*, *Souviens-toi de moi*, *100% Arabica*. Pour ces films, nous rejoignons les affirmations de Tarr et Higbee, selon qui les cinéastes « beurs » introduisent un regard plus sensible à la différence culturelle sans pour autant se démarquer nettement du modèle d'intégration dominant. Sur ce plan, les films de Malik Chibane nous semblent être ceux qui ont le discours à la fois le plus didactique, le plus réfléchi et le plus subtil.

Un, deux trois soleil

C'est le cas d'*Un, deux trois soleil*, où toutes les origines sont mêlées, dans la vie de tous les jours comme dans la délinquance (Cadé 1994 : 126), comme auparavant dans *Laisse béton*, *De bruit et de fureur*, *Le Thé au harem*, *Il y a maldonne* et *Toujours seuls*. Et c'est plutôt la tradition française d'immigration et d'intégration des populations étrangères par le mélange qui est mise en avant. C'est ce qu'illustrent le désir de Victorine d'être

adoptée par Gladys, l'accueil des enfants de la cité à sa table et dans son lit, ou bien les propos du personnage joué par Jean-Pierre Marielle¹⁴⁰.

La Haine et Etat des lieux

C'est aussi ce qui ressort de *La Haine* et *d'Etat des lieux*. Comme le souligne Carrie Tarr (2005 : 78), ces deux films ne mettent pas en avant de spécificité particulière liée à la situation des jeunes d' « origine maghrébine ». Le milieu de la cité est multi-ethnique, et les problèmes d'intégration sont d'ordre socio-économique et concernent les jeunes de la cité, indépendamment de leur origine ethnique supposée. Le manque total de solidarité ethnique de Saïd, dans *La Haine*, illustre parfaitement, dans un dialogue avec Vinz, le caractère hors-de-propos du présupposé ethnique (scène 9) :

- (Saïd :) – J'avais autre chose à foutre, cousin, j'avais un plan pour ramasser un peu d'oseille, mec. Vous m'avez tout fait foirer avec votre émeute en carton, là.
- (Vinz :) – Ecoute, moi au moins, quand, tu vois... un frère s'fait buter, moi j'bouge !
- (Saïd :) – Un frère ? Mais d'où un frère ? J'le connais, moi, ce mec ? Hein ? Tu m'as déjà vu avec ? Non, ben alors ? J'vais pas aller m'faire taper dessus pour une caille-ra que j'connais pas !

Comme le dit Kassovitz :

Le problème n'est pas entre les Arabes et les flics ou entre les Noirs et les flics, mais entre les mecs des quartiers et les flics... Ce n'est pas une question de race ou de couleur, mais bien une question sociale, économique et générationnelle » (Gaillac-Morgue 1995, cité par Tarr (2005 : 68 ; 72)).

Le même constat s'impose pour des films comme *Rai*, *Zone Franche* ou *Ma 6-T va crack-er*. Par contre, il est intéressant de constater que dans ces films, l'intégration n'est pas réalisée. Elle est en devenir et c'est l'exclusion qui règne.

Le Plus beau métier du monde

Dans *Le Plus beau métier du monde*, les seuls signes d'altérité que l'on constate sont liés aux questions religieuses, et ont été traités plus haut. Ils ne touchent que des

¹⁴⁰ En discussion avec un petit noir d' « origine comorienne » qui s'est introduit chez lui pour le voler, Marielle lui confie : « Tu es la chance de mon pays, Tadjoudil. Quand tu seras grand, faudra que tu te maries avec une Française et puis que tu lui fasses un petit. »

personnages très mineurs dont les scènes sont anecdotiques, et il n'y a pas de différence culturelle mise en valeur chez les personnages secondaires chez lesquels on aurait pu s'attendre à en trouver – Malou (Prisca Songo), Radia (Souad Amidou), ou Mouloud (Ouassini Embarek). L'intégration, elle, passe notamment par la réussite à l'école, qui en est le haut lieu idéalisé par excellence. Le film, à travers les parcours exemplaires de Malou et de Mouloud, contribue justement à redorer l'image d'une institution scolaire dont l'intégration est traditionnellement une des missions, dans l'imaginaire collectif.

Calino maneige

Enfin, dans *Calino maneige*, le personnage de Nejma (Nozha Kouadra) effectue bien les démarches administratives nécessaires pour reprendre le nom d'origine de son père, ce qui dénote une quête identitaire et un attachement à ses origines familiales. Mais d'une part, le réalisateur prend bien soin de surimprimer le visage de Nejma sur le drapeau tricolore de la mairie dans laquelle elle se présente, comme pour souligner la francité de Nejma ou la réalité multiethnique de la France en 1999. D'ailleurs, à l'Hôtel de ville, on lui précise bien qu'elle est Française de naissance. D'autre part, la réaction de son père est surprenante et sans appel : il lui signifie bien que son acte n'a aucune importance ; maintenant, il est là. Par la suite, aucun autre signe d'altérité culturelle n'est évoqué et l'intégration est bien présentée comme un problème personnel, liée à la capacité à disposer d'un travail stable et suffisamment rémunérateur pour « s'en sortir ».

La Thune

Avec *La Thune*, on est en présence d'une comédie optimiste qui présente l'intégration comme un simple problème de volonté. Comme le signale Carrie Tarr (1997 : 72) :

If French comedies are to be believed, a relatively unproblematic multicultural French society is now able to integrate... the ethnic minority Other.

Or, sous des dehors qui vantent crânement l'intégration par l'ascension économique et les relations mixtes, ce film laisse finalement percer une série de discrètes contorsions identitaires.

Dans *La Thune*, le personnage principal souhaite ardemment s'intégrer. Ses problèmes d'intégration sont uniquement d'ordre socio-économique, apparemment. Les problèmes d'intégration culturelle sont cantonnés à la génération des parents. De plus, son histoire d'amour¹⁴¹ avec une Française fonctionne comme une illustration du processus d'intégration traditionnellement à l'œuvre en France. Ainsi, le rapprochement entre Edwige et Kamel a lieu dès le premier contact par le biais de leur position de jeunes en opposition avec leurs parents :

- Ton père aussi, il est chiant ?
- Il est arabe, le mien...

Kamel se démarque ainsi de l'altérité culturelle que représente son père. Au premier abord, à travers ce personnage de Kamel et sa voix « off », l'intégration est réduite à un problème d'ascension socio-économique : il suffit de réussir sur le plan économique pour s'intégrer, les problèmes culturels ou identitaires n'existant pas. Comme le dit Kamel à propos de son frère, en voix « off » à destination du public :

Un mec comme mon frère, par exemple, c'était un caïd dans la cité. Un jour, il a eu des merdes. Depuis, il zone toute la journée en disant : « Oui, on est maudits, y a du racisme et tout ça. » Eh ben, c'est des conneries, voilà ! Quand t'as réussi, tout le monde s'en fout d'ta couleur. Un jour, faut arrêter d'être pauvre. Moi, tous les jours, j'y pense. D'une minute à l'autre, j'avais trouver la solution. Lui, mon frère, il a renoncé. Alors, il se marie. Aujourd'hui, il rencontre sa fiancée.

L'intégration est réduite à un problème socio-économique et surtout à une question de volonté. D'ailleurs, sur le plan culturel, Kamel semble aussi rattaché à l'aire européenne. C'est ce que montre clairement sa description de la maison des parents d'Edwige, en voix « off » (scène 11) :

En arrivant chez elle, j'me suis dit : vraiment, c'est trop ! Tout de suite, j'ai pensé à l'histoire de la maison qui s'mange, le conte de fées qu'on raconte aux mômes. Le garçon et la fille marchent dans la forêt. Ils sont perdus, ils ont rien à bouffer. Bientôt, ils vont mourir de faim, et puis d'un seul coup, ils aperçoivent la maison. Alors, en se rapprochant, ils découvrent que la maison est en pain d'épices. Et voilà ! Ils sont sauvés !

¹⁴¹ Le film fonctionne aussi comme la narration a posteriori d'une histoire d'amour, les voix off des deux personnages principaux sous-entendant par là que cette histoire d'amour est une réussite. Par extension, le caractère symbolique de cette histoire de couple mixte en dit long sur l'optimisme des auteurs à l'égard du processus d'intégration des 'beurs'.

Cette référence au *Hans et Gretel*, des Frères Grimm, marque bien le typage social et le potentiel d'ascension que représentent Edwige et sa famille pour Kamel. On pourrait aussi s'attarder sur une interprétation approfondie de ce passage en termes d'intégration – la maison est occupée par une sorcière qui va d'abord nourrir les deux enfants pour ensuite les emprisonner dans le but de les manger. Mais ce qui frappe immédiatement, c'est l'ancrage de Kamel dans la culture européenne par le biais de cette référence qui lui vient naturellement.

Pourtant, certaines scènes font aussi ressortir l'ambivalence de la position des jeunes d' « origine maghrébine », entre acceptation et rejet, à la fois par les autres et par eux-mêmes.

Ainsi, lorsque Kamel raccompagne Edwige chez elle (scène 3) :

- (Edwige (voix « off ») :) C'qu'il y avait d'formidable chez Kamel, à part les fraises, c'est qu'il avait aucun doute sur son destin : il s'formait sur le tas pour devenir un grand homme d'affaires. Pourtant, il devinait qu'ce serait plus dur pour lui qu'pour un autre.
- (Kamel :) – Tu vois, j'aurais très bien pu t'dire que j'étais italien. Tu m'aurais crû. Eh ben, si j'te dis qu'j'suis arabe, c'est pas parce que j'suis obligé. C'est parce que j'suis fier.
- (Edwige :) – Je suis d'accord, de toute manière. C'est mieux d'revendiquer son identité culturelle.

Par la suite, elle dira cependant à ses copines qu'il est italien, et lui-même se fera faire des cartes de visite au nom de Vittorio Kameli.

La scène la plus significative des contorsions identitaires auxquelles sont soumis les jeunes est celle de l'interview de Kamel et son ami Nabil par une journaliste, juste après leur réception d'une subvention par la mairie pour créer leur entreprise :

- (La journaliste :) – Sur la demi-douzaine de dossiers qui ont reçu une subvention, vous êtes les seuls d'origine maghrébine.
- (Nabil :) – Ouais, mais ils viennent des pavillons, les autres. Nous, on est d'la cité...
- (La journaliste :) – Oui, mais vous aussi vous êtes maghrébins, alors...
- (Kamel :) – Non, mais nous on s'prend pas la tête avec ça, vous voyez. Être rebeus, c'est pas un souci pour nous, v'voyez ?
- (Nabil :) – Ouais, mais quand même !
- (Kamel :) – Mais non, mais non ! Tenez : Italien, par exemple, c'est propre, c'est bien. Mais en ce moment, là ! Mais, je sais pas moi, juste avant la guerre, il paraît qu'italien, c'était pire que d'la merde, c'était pire que d'être black maintenant ! Alors, vous voyez...ces choses-là. Et puis, j'vais vous dire : si ça les dérange qu'on soit arabes (il baisse la voix), moi j'm'en fous, j'fais c'qu'ils veulent, hein ?
- (La journaliste :) – Ah, si je comprends bien, vous ne vous sentez pas très solidaires de la communauté maghrébine ?
- (Nabil :) – Ah ben si ! Si !
- (Kamel :) – Mais non! Non! Nous, on a l'passeport français, la carte d'identité, c'est nos parents qu'ont des problèmes d'immigrés, c'est pas nous !

- (La journaliste :) – Vous avez pas d'problèmes, mais enfin, vous en parlez quand même...
- (Kamel :) – Non, c'que j'veux dire, c'est qu'il faut pas se battre sur les créneaux où on gagne pas, voilà !
- (Nabil :) – Oui, mais c'est pas vrai ! C'est ce que tu peux pas renier, sinon c'est les racistes qu'ont raison !
- (Kamel :) – Mais non, c'est des conneries ça ! Moi, j'fais des affaires, voyez mademoiselle. Tenez, par exemple, là : les mecs des pavillons, ils avaient plus de chances que nous. À l'arrivée, qu'est-ce qui s'est passé ? Eh ben, on les a niqués ! Et on va tous les niquer comme ça, voilà ! Ça va continuer. Parce que j'vais vous dire un truc : quand ça marche, les mecs ils s'en foutent qu'on soit beur, feuj ou c'qu'ils veulent, hein ! La thune, elle dit bonjour à la thune, mademoiselle. Eh ouais !

Pour la première fois, la voix de Kamel rencontre une opposition : celle de son ami Nabil. Kamel met en perspective l'immigration maghrébine en France, remet en cause l'idée d'une « communauté maghrébine » et a une conception très « écocentrée » des relations humaines. Par contre, Nabil est plus lié par des préoccupations ethniques.

On constate aussi les préjugés très forts qui règnent dans la société. C'est ce qu'illustrent ce que font croire à Edwige ses amies sur les manières des Arabes, le racisme de ses parents ou les propos de son amie Ludivine (Léa Drucker) (scène 47) :

Tu t'es montée la tête avec ce type. Une réaction normale d'adolescente, la provocation d sortir avec un immigré, le fait que ça exaspère forcément tes parents et qu'ils peuvent pas le dire. Mais moi, j'pense que c'est un prétexte. Tu t'entendras jamais avec lui : y a trop d'écart.

Et chez Kamel aussi, on retrouve une position qui est très proche de celle de jeunes pris entre deux cultures dont parlent Begag et Chaouite (1990) (scène 60) :

- (Nabil :) – Quand j't'entends parler comme ça, ça m'énerve ! Mais, c'est une gonzesse comme une autre !...
- (Kamel :) – Ah, arrête ! Tu parles comme un con d'arabe !
- (Nabil :) – Toi, t'es quoi ? T'es un con d'arabe ou un rien ?
- (Kamel :) – Moi, j'sais plus où j'en suis. Tu vois, dans un sens, ça m'ferait chier d'être un rebeu comme les autres. Mais ce qui y a d'sûr, c'est que j'veux pas qu'on m'appelle Jean-Pierre. Karim, Mohammed, ce que tu veux, mais pas Jean-Pierre. Voilà !

Dans ce réflexe « traditionnel » de Kamel – le fait de vouloir un fils, et de lui donner un prénom arabe –, comme dans les autres scènes évoquées plus haut, la position des jeunes « d'origine maghrébine » est décrite de façon plus nuancée que ne voudrait nous le faire croire la simple voix de Kamel. C'est un des mérites du film.

Mais finalement, la fin du film nous laisse supposer que l'histoire d'amour de Kamel et Edwige se poursuit et finira par rentrer dans l'ordre. Cette fin heureuse d'une union interethnique entre une Française-de-souche et un fils d'immigré nord-africain

donne de l'intégration l'image optimiste d'un processus dynamique, même s'il n'est pas sans problèmes.

Krim

Dans *Krim*, l'altérité culturelle est aussi à peine soulignée. On a affaire, avant tout, à un ex-détenu qui tente de se réinsérer et de se reconstruire une raison de vivre. Le fait qu'il soit d'« origine maghrébine » n'est ni vraiment significatif ni vraiment exploité dans le film. Il y a bien deux remarques au détour desquelles perce une différence culturelle revendiquée.

La première, c'est lors de sa sortie au restaurant avec la prostituée qu'il vient de rencontrer (Mireille Perrier). Alors qu'elle s'étonne qu'il veuille l'emmener dans un des endroits les plus chics de la ville, il lui répond, sortant de sa veste une liasse de billets : « Je suis pas un Maghrébin, moi, je suis un Saoudien ! », histoire de souligner la discrimination variable qui touche les Arabes en fonction de leur fortune.

La seconde remarque apparaît lors de sa première visite à sa sœur, où, la découvrant teinte en blonde, il lui reproche d'avoir été « trop occupée à devenir une Francaoui ». A la fin du film d'ailleurs, comme pour consolider la réconciliation avec son frère, Samia (Zakia Tahiri) se teindra en brune, ce qui peut être interprété comme un retour apaisé à un vrai soi.

Somme toute, ces deux éléments sont cependant trop légers pour considérer que le film consacre une part autre que très négligeable aux questions d'altérité culturelle et remet en cause le modèle d'intégration en vigueur.

Hexagone

Dans *Hexagone*, l'altérité culturelle apparaît comme une évidence, dans la mesure où la cité est clairement représentée comme une enclave sociale, mais aussi ethnique : il n'y a pas de Français-de-souche dans ce quartier. Comme le dit un des jeunes à son copain en boîte de nuit : « Des Arabes, des Noirs, des Turcs, des Africains, y a qu'ça ! Des Français,

te fatigue pas. Y'en a qu'à la télé, ici ! ». L'intégration fait figure de mirage : pratiquement tous les personnages se trouvent en situation d'échec ou en « galère ».

A propos de l'intégration, le point de vue du réalisateur est illustré par la discussion très didactique qu'a, vers la fin du film, un personnage qu'il joue lui-même avec Ali, « l'intellectuel » de la bande (le seul à étudier à l'université) :

- (Chibane) : Les Italiens, les Polonais, les Arméniens ont connu le même type de problèmes que nous. Et pourtant, ils ont réussi !
- (Ali :)
- Réussi quoi ?
- Tu lis les journaux deux secondes, au moins ? Leur intégration !
- Pfff ! Franchement, tu sais, pour moi, ce concept n'est pas encore clairement défini. C'est pas uniquement la possibilité de favoriser la promotion sociale d'une catégorie d'individus. On nie, je dis bien, on nie la dimension culturelle !
- A chaque fois tu me parles de ça. Mais, définis-la la dimension culturelle, deux secondes !
- C'est simple : c'est pas simplement le crédit-formation pour Momo de La Courneuve ; il faut aussi assumer clairement son passé colonial.
- Putain, ça fait trente piges, ça. Il faut dépasser, c'est terminé. C'est fini !
- Mais pourquoi, c'est fini ? Mais, il y en a qui la vivent tous les jours, cette situation !
- Donne-moi un seul exemple concret.
- C'est simple : regarde mon grand-frère. Ça fait une pige qu'il cherche un appart'. On lui téléphone, et bizarrement, quand il se pointe, l'appart' il est plus libre !
- Putain, t'es 100 démago, toi, ce soir. La crise du logement, elle touche tout le monde, sans aucune exception !
- Mais regarde les mecs d'Argenteuil, de Garches, de Nanterre, de Montfermeil, toi d'Aulnay et moi de Gousse : tu rentres dans Paris, à Porte de la Chapelle, tu crois que la ville t'appartient. Et en fin de compte, t'évolues dans les couloirs, invisible. Et résultat...
- On atterrit ici, c'est ça ? (...)
- L'anti-intégration par excellence. Et tu veux savoir pourquoi ? Parce que malgré nous, notre enveloppe physique véhicule des fantômes...
- Liés à la guerre d'Algérie !
- Exactement !
- Ah, t'as p't-être raison, là.

Chibane s'exprime donc clairement en faveur d'une double reconnaissance : la reconnaissance d'une dimension culturelle, niée dans le modèle républicain ; et la reconnaissance de la discrimination dont souffrent les enfants d'immigrés d'Afrique du Nord. Cependant, il ne propose pas de modèle alternatif : il s'agit d'une réévaluation de l'histoire qui permet aux enfants d'origine maghrébine de négocier la place qui leur revient dans la société française postcoloniale (Higbee 2001 : 136), sans foncièrement remettre en cause le modèle d'intégration républicain. Ainsi, comme il le fait dire à Slimane dans la scène finale, la solidarité (ethnique ou sociale) est une idée étrangère aux années 90 : seul prime l'individualisme, et la seule issue est peut-être dans la formation d'un couple et d'une cellule familiale solides (en plus de l'obtention du stage qui débouchera probablement sur un travail stable).

De plus, les jeunes filles « beures », elles, semblent incarner l'exemple d'une intégration en passe de réussir. Elles apparaissent à la fois plus mûres, plus responsables et plus travailleuses que les garçons, ce qui leur permet de jouir d'une certaine liberté. Nacéra, la sœur puinée de Staf, peut ainsi « sortir » et fait aussi preuve d'une libération sexuelle égale aux jeunes Françaises de sa génération. Sa sœur aînée, elle, dispose de son propre appartement et a divorcé du mari qui lui a été imposé par ses parents. Elles peuvent aussi avoir des postes à responsabilité, comme la conseillère du bureau de l'ANPE où Staf et Slimane vont chercher du travail. Enfin, elles occupent une position (cachée) de véritable moteur de l'histoire du personnage principal. C'est ainsi la conseillère ANPE qui donnera à Slimane le coup de pouce nécessaire à l'obtention de son stage, tandis que Nacéra le pousse à prendre ses responsabilités sur le plan de leur relation amoureuse.

Douce France

On retrouve dans *Douce France* des personnages de jeunes filles au caractère bien trempé¹⁴², que ce soient Souad (Seloua Hamse) qui travaille et refuse les attermolements de Jean-Luc (Frédéric Dieffenthal) qui l'aime mais n'ose demander sa main, Farida (Farida Belkebla) qui est la plus éduquée et défend son attachement au port du voile et à l'Islam, ou encore Missad (Nadia Kaci) qui refuse l'enfermement dans un mariage arrangé ou dans des préceptes religieux trop stricts.

Comme on l'a précisé à propos de la place de la religion, Chibane affirme nettement dans ce film son choix en faveur du modèle d'intégration républicain, même si c'est au prix de déchirements douloureux. Et contrairement à *Hexagone*, il nous montre des banlieusards décomplexés et sans problème d'intégration, à l'égal des autres Français. L'exclusion et l'intégration ne sont pas des problèmes pudiquement ignorés. Ils sont abordés à maintes reprises – et résolus : tout d'abord à travers le personnage de Farida, mis en parallèle avec celui de sa sœur et de Missad; ou comme le montre la scène 23 – en entretien d'embauche dans un centre social, Farida n'hésite pas à polémiquer sur

¹⁴² Les mères ne sont pas non plus en reste, et parviennent toujours à imposer leur volonté aux hommes.

l'interprétation du sens de la laïcité¹⁴³. Ils le sont aussi à travers les scènes qui font intervenir la concierge ou son CRS de mari. Ils le sont enfin au travers d'un dialogue de Moussa et Jean-Luc (scène 37), en voiture :

(Moussa :) Putain, j'perds mes cheveux, là ! J'aurais jamais dû les friser quand j'étais ado.
(Jean-Luc :) – C'est pas naturel, tes bouclettes ?
– Non.
– Pourquoi ?
– Quand j'étais jeune, j'avais voulu traîner avec les Rebeus et m'faire virer de toutes les boites. C'est dans l'exclusion que j'avais voulu m'intégrer, moi ! Au lieu d'chercher mon bénéf'...
– Faut bien qu'jeunesse se passe, hein ?... Tu me diras : vaut mieux perdre ses cheveux qu'ses illusions.

On remarque dans cette scène que Chibane fait aussi des problèmes d'intégration un problème de jeunesse, appelé à se résoudre avec le temps. C'est, en quelque sorte, une dédramatisation du débat sur la question dans la ligne de sa prise de position générale en faveur de l'intégration « à la française ». D'ailleurs, dans son troisième long-métrage cinématographique, *Voisins voisines*, il affirme cette même position, aussi bien à travers son film que dans la presse (voir la quatrième partie ci dessous).

La même posture semble aussi se retrouver dans *Souviens-toi de moi*. La forte personnalité de Mimouna s'exprime et trouve le calme dans un retour au bled qui la rattache à ses racines sans l'en rendre dépendante.

Souviens-toi de moi

Dans son premier film, Zaïda Ghorab-Volta met bien en avant l'entre-deux culturel vécue par les femmes maghrébines en France, mais rattache ce problème aux parents, et non aux enfants. Ce sont les parents qui vivent mal leur déracinement. Les enfants, eux, et notamment Mimouna, choisissent et préfèrent la France.

Selon Will Higbee (2001 : 125), son voyage au bled permet à Mimouna de concilier une double identité :

It is this more open portrayal of the specific difficulties faced by both the immigrant parents and their descendants in France which ultimately allows for the emergence of Mimouna as confident of her own identity and rightful place in both French and Maghrebi culture by the end of the film.

Et

¹⁴³ « La laïcité, c'était reprendre les biens du clergé, qui avait collaboré avec la monarchie. L'exclusion pour particularisme, ce n'est pas en phase avec l'esprit des droits de l'Homme de 1789 ! »

The young woman is no longer at odds with her parents and has found the strength to assert her hybrid identity in France.

Nous pensons, au contraire, que rien ne permet d'affirmer cela, et qu'il s'agit d'une interprétation abusive, biaisée par l'a priori anglo-saxon d'une identité qui serait nécessairement à trouver dans la culture d'origine des parents, et dans l'opportunité de concilier cette « identité d'origine » avec une « identité française ». Or, le film peut être interprété d'une autre façon. Pourquoi Mimouna part-elle en Algérie, au bled ? Pas pour un soit-disant « retour aux sources »¹⁴⁴, en tout cas pas exprimé explicitement, comme le montre le dialogue en voiture entre Cordélia et Mimouna (26') :

(Cordélia :) – T'y vas parce que t'as envie ou seulement pour oublier ?
(Mimouna :) – J'fais jamais quelque chose parce que j'ai vraiment envie d'le faire. J'le fais toujours pour pas faire autre chose. Si j'vais au bled, c'est parce que j'aime être là-bas, et aussi pour pas rester là à l'attendre [Jacques, son amant]. Et puis, tu sais, être en Algérie, c'est pas pareil... ça me calme !

Il semble plutôt qu'elle va au bled par plaisir et aussi pour prendre ses distances par rapport à sa vie à Paris, pour « faire un break ».

De fait, une fois au bled, elle passe de bons moments de complicité avec ses cousines et ses tantes, mais finalement, ce séjour permet de prendre la mesure de ce qui la lie et de ce qui la sépare de ses cousines et de comprendre qu'elle est profondément Française. Car finalement, elle rentre en France, comme le lui conseille sa tante (« Reste en France... Ici, c'est un pays de rien, un pays de mirages... » (54')). Et elle retrouve ses amis pour mener la même vie que celle qu'elle avait quittée avant l'été. Dans ce film, les sacrifiés, les écartelés, sont les parents, et non pas les enfants. Et c'est d'ailleurs une vue nouvelle, qui aussi sera reprise dans *Samia*.

Les années 2000 : une identité et une intégration qui vont de soi ?

Ce qui étonne dans les années 2000, c'est que les questions d'identité et d'intégration, sur le plan culturel, ne sont plus vraiment d'actualité dans les films. C'est une tendance qui débute dès les années 1996-1997, comme nous l'avons montré dans le tableau 32.

¹⁴⁴ Là encore, il est permis de s'interroger sur le sens et les présupposés du terme « retour aux sources » pour quelqu'un qui est né et à été élevé en France.

Tous les films, s'ils mettent en avant des problèmes d'intégration, les cantonnent à une dimension économique et sociale. C'est ainsi le cas dans *La Squale*, *Wesh Wesh* ou *B13*.

Dans ces trois films, comme dans la plupart de ceux de cette période au sein du corpus, le caractère multiculturel de la société française ne fait aucun doute, comme l'illustre la composition raciale bigarrée des personnages. Cependant, leur identité en tant que Français n'est jamais mise en doute ni questionnée. C'est à chaque fois une exclusion économique – et sociale – qui est condamnée. Et elle peut être représentée comme quasiment volontaire (dans le cas de Toussaint, dans *La Squale*, qui se laisse aller à la délinquance alors qu'il pourrait trouver un travail honnête), involontaire et injuste (Kamel, dans *Wesh wesh*, victime de la double peine), ou orchestrée politiquement (*B13*), mais les questions d'identité ne font plus vraiment débat. Ou alors, elles sont abordées par des pointes ironiques qui ridiculisent et font ressortir l'absurdité de toute discussion sérieuse sur le sujet. C'est le cas dans *Les Amateurs*, où Maia (Sara Martins) est la « cousine » de Chris (Lorant Deutsch), alors qu'elle est noire et qu'il est blanc, d'origine yougoslave. Ce qui n'empêche pas ce dernier d'affirmer que son copain J.-P. (Jalil Lespert), puisqu'il est blanc, ne peut donc pas la draguer (« T'es pas noir, j'y peux rien ! Ou alors, faut qu't'aies fait des études... »), tout en soutenant que la fameuse cousine est slave, dans un dialogue complètement loufoque devant les boîtes aux lettres de son immeuble (scène 17) :

- (Chris :) – Non, c'est là pourtant : M'Boma...
(J.-P. :) – M'Boma, on peut pas dire qu'ça fasse très yougo.
– M'Boma, c'est super yougo ! C'est clair qu'avec un nom comme ça, tu peux pas renier tes origines. Y'a plein d' M'Boma en Yougoslavie. Même c'est l'nom d'une région, là-bas, j'crois : le M'Bomatéco...truc comme ça.
– Quand on la regarde, on peut pas dire qu'elle fasse très... slave.
– Qui ça ? Maia ? Elle est super slave ! Tu sais, là-bas, ils ont les, comment, pommettes saillantes. Eh ben, elle a ça, elle !¹⁴⁵

Dans cet ensemble, seul *Samia* sembler faire figure d'exception. Mais là encore, on s'aperçoit que les problèmes touchent surtout la génération des parents. Le grand-frère, Yacine, est certes stigmatisé comme symbole malheureux d'un conflit de cultures qui semble insoluble, entre la culture des parents et celle de la société d'accueil. Mais son attitude nous est avant tout présentée comme un repli identitaire causé par les rejets dont il est victime. Ses frères, et surtout ses sœurs, eux, n'ont pas de problèmes

¹⁴⁵ On peut rajouter à cette confusion volontaire le fait que l'actrice Sara Martins est d'origine portugaise tandis que Barbara Cabrita (Malika), d'origine italienne, joue le rôle d'une « beure ». La distribution des rôles « ethniques » elle-même se moque de cette question d'ethnicité.

d'intégration culturelle – bien au contraire. Il s'agit surtout pour elles d'un conflit interne avec des traditions familiales qui leur refusent une émancipation « à la française ».

Conclusion de ce chapitre

Le modèle multiculturaliste en provenance des pays anglo-saxons a une conception profondément raciale, ethnique ou sexuelle de l'identité. On *est* avant tout ce qu'on est du fait de la culture d'origine de ses parents, de la race de ses parents, et de son sexe et de son orientation sexuelle.

Même si cela a souvent été le cas, il ne faut pas confondre cette conception avec une conception raciste. Dans ce modèle, les communautés ethniques et sexuelles ne sont pas censées être hiérarchisées. Idéalement, elles sont équivalentes et égales. Cette idée d'équivalence et d'égalité des cultures a permis de remettre en cause et d'analyser certains rapports entre colonisateur et colonisé, oppresseur et opprimé. C'est un apport essentiel des études postcoloniales.

Cependant, trois remarques nous semblent importantes à faire :

1) il s'agit d'une réification des cultures et des individus. L'identification des cultures dites d'origine et des communautés ethniques en tant que telles est loin d'être simple. Dans la mesure où l'identité est avant tout une construction étatique, le modèle multiculturaliste ne fait que reproduire une classification culturelle qui est elle-même réductrice. A l'échelle de chaque communauté culturelle spécifiée, il y aura toujours possibilité de définir des sous-cultures à qui le système refuse alors le « droit à la différence » ;

2) l'équivalence et l'égalité supposées des cultures est un principe idéal respectable mais un leurre impossible à réaliser en pratique : le processus d'acculturation a lieu de toute façon et des rapports d'égalité entre les cultures ne peuvent être établis ou maintenus. C'est probablement ce qui fait dire à Bhabha (2007) que le multiculturalisme est en fait un universalisme qui cache son nom, et impose sans le dire son ethnocentrisme, car certaines différences culturelles sont inconciliables et antagonistes ;

3) en fin de compte, on a, d'un côté, le modèle français d'intégration, qui avance à visage découvert et suppose clairement une forte dose de subordination et d'assimilation dans une identité culturelle globale qui éradique un certain nombre de particularités culturelles des populations d'origines diverses qui viennent s'y agréger, mais qui se trouve aussi modifiée par l'absorption de certaines pratiques culturelles – c'est le sens même du mot intégration. Cette intégration peut avoir du mal à se faire – le « système » refusant parfois d'ingérer certains éléments, de peur qu'ils ne le modifient trop radicalement, ou suite à des réactions de rejets égoïstes – mais historiquement, elle a toujours fini par se faire.

De l'autre côté, on est face à un modèle multiculturel qui suppose qu'une cohabitation culturelle est possible, permettant de conserver des différences culturelles radicales tout en faisant partie d'un tout commun. D'aucuns trouveront que cette cohabitation n'est pas un véritable « vivre ensemble » et même plutôt une forme de racisme déguisé ; qu'elle consacre une incompatibilité des cultures et l'impossibilité à terme du développement d'un sentiment d'appartenance à une même entité. Mais finalement, on peut en douter : l'essence étatique du sentiment d'appartenance permet d'en développer un au-delà de différences culturelles que les tenants du modèle français jugent rédhibitoires ; et l'incommensurabilité et l'égalité des cultures étant impossibles à tenir, une acculturation inexorable – même si freinée par les structures rigidifiantes du multiculturalisme – s'opère en faveur de la culture dominante. On est alors face à un modèle d'intégration – le multiculturalisme – qui avance simplement à visage couvert et sous un faux nom.

Entre ces deux systèmes ne subsiste donc finalement que l'opposition entre une conception essentialiste de l'individu et de son identité (multiculturaliste), et celle d'un individu dont l'identité est en développement continu et en partie dépendante de sa volonté propre. Dans leur ensemble, les films de banlieue semblent avaliser la valeur du modèle français d'intégration républicaine, même si certaines contradictions de la société française à ce sujet ne sont pas oubliées – comme le montrent la représentation du racisme et des discriminations ou des problèmes d'intégration.

Deux exemples de situations typiques peuvent symboliser cela par l'évolution de leurs représentations : le refus d'entrer en boîte de nuit, et les relations amoureuses mixtes.

Le refus d'entrer en boîte est une figure qui revient couramment pour illustrer l'exclusion des jeunes de banlieue, à partir de 1991, comme une métaphore de l'exclusion (Reader 1995 : 14). Or, au cours de la période, ce refus évolue : du refus catégorique essuyé par Kamel dans *La Thune* – même s'il est bien habillé et accompagné d'une jeune fille, française-de-souche de surcroît –, par un jeune « beur » du simple fait de son « faciès » dans *Etat des lieux*, ou par les jeunes banlieusards dans *La Haine* parce qu'ils sont « de banlieue », on passe au refus de laisser entrer des « lascars » seulement parce qu'ils ne sont pas accompagnés (*Rai*) – une fois accompagnés de jeunes filles, ils pourront entrer. Puis, on remarque que la discrimination n'est plus attachée à la race, au faciès, ou à l'origine sociale, mais à la qualité d'habitué – c'est le cas dans *100% Arabica*, où la bande du personnage joué par Khaled rentre, mais pas le jeune homme interprété par Cheb Mami – ou à l'habillement (*Ma 6-T*). Si on pousse la métaphore à l'extrême, il faut avoir un certain style ou être accompagné pour pouvoir entrer dans la communauté française. Ainsi, les jeunes du *Défi* ou de *Dans tes rêves* n'ont aucun problème d'admission en boîte.

En ce qui concerne les relations amoureuses « mixtes », après avoir vu certains films, tels que *Interdit aux moins de 13 ans*, *Pierre et Djemila*, *Toujours Seuls*, *Le Plus beau métier du monde*, *Calino Maneige*, *Les Amateurs* ou encore *Ze film*, on pourrait être tenté de généraliser que les hommes sont systématiquement blancs, tandis que les femmes sont le partenaire ethnico-minoritaire, reproduisant ainsi un schéma machiste et de domination de la culture occidentale. En fait, ce n'est pas du tout le cas. Dans autant de films, les rôles sont inversés, comme dans les couples dans *La Thune* (Kamel et Edwige), *Hexagone* (Staf et Annick), *Rai* (Mezz et la jeune bourgeoise rencontrée en boîte de nuit), *Malik le maudit* (Malik et Natacha), *De l'amour* (Karim et Maria ; Manu et Linda), *Wesh-Wesh* (Kamel et Irène) ou encore *Dans tes rêves* (Ixe et Soraya). On peut considérer que c'est une façon très ancrée dans le réel de représenter l'intégration comme un processus dynamique bien à l'œuvre dans la société française.

TROISIÈME PARTIE :
LA CITÉ DANS LA FORME

Après avoir abordé les éléments propres au contenu des films, il nous semble important de nous pencher sur deux éléments essentiels de leurs aspects formels, à savoir la représentation de la cité à travers son architecture et la place de la musique dans les films. Par contre, nous n'aborderons pas les traits liés au découpage des films, qui, bien que nous y ayons déjà porté de l'intérêt (Wagner 2005), nous ont semblé trop pauvres en résultats pour pouvoir trouver leur place dans ce travail, compte-tenu aussi des limites qui nous sont imparties.

I. L'image de la banlieue des grands ensembles à travers son architecture

A. Positionnement théorique

1. Intérêt de l'étude de l'image des cités à travers l'architecture

Comme l'a souligné Will Higbee (2001 : 19), il y a un intérêt croissant pour la fonction idéologique et la signification socio-culturelle de la « production d'espace » dans les études critiques et visuelle¹⁴⁶. Cet intérêt n'est pas vraiment nouveau¹⁴⁷, mais il semble

¹⁴⁶ Higbee cite ainsi D. Clarke (ed.) (1997) : *The Cinematic City*. London: Routledge ; Michael Dear (2000) : *The Postmodern Urban Condition*. London : Blackwell ; Malcom Miles, Tim Hall and Iain Borden (eds) (2000) : *The City Cultures Reader*. London : Routledge ; et deux numéros spéciaux sur le cinéma et la ville dans la revue *Wide Angle*, 19 (4), 1997 et *Wide Angle*, 20 (3), 1998. On peut aussi rajouter James Donald (1999) : *Imagining the Modern City*. Minneapolis : University of Minnesota Press. ; Mark Lamster (ed.) (2000) : *Architecture and Film*. New York : Princeton Architectural Press. En français, on peut mentionner Françoise Puaux (sous la dir.) (1995) : *Architecture, décor et cinéma*, in *Cinémaction* n° 15, et André Gardies (1993) : *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck. Paris : 1993.

¹⁴⁷ On peut ainsi citer Henri Agel (1978) : *L'espace cinématographique*. Paris : Jean-Pierre Delarge ; Jacques Belmans (1977) : *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*. Bruxelles : A. De Boeck ; S.M. Eisenstein (1974) : *Au-delà des étoiles*. Paris : UGE, coll. « 10/18 » ; et S.M. Eisenstein (1976) : *Le film: sa forme/son sens*. Paris : Christian Bourgeois ; Jean-Pierre Garnier et Odile Saint-Raymond (1977) : *Ville et cinéma*. Paris : L'Harmattan ; Eric Rohmer (1977) : *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*. Paris : UGE, coll. « 10/18 ».

s'être encore amplifié depuis les années 1990, tant les ouvrages sur le sujet se sont multipliés¹⁴⁸. Pour qui s'intéresse aux grands ensembles, l'architecture s'impose comme un élément incontournable, dans la mesure où elle en est un élément intrinsèque, constitutif.

En même temps, étudier l'image des cités à travers le traitement de l'architecture dans les films n'est pas chose aisée. D'une part, à lire plusieurs ouvrages et articles, on s'aperçoit que les approches touchant à la ville dans les arts visuels peuvent être extrêmement variées, notamment si l'on prend comme point de départ les affirmations de Walter Benjamin, considérant la ville comme une incarnation de la modernité et le reflet des structures sociales et économiques modernes. Comme le formule Gardies (1993 : 75-76) en reprenant A.-J. Greimas :

Parce qu'il [le lieu] renvoie à une activité humaine, parce qu'il a son répondant dans l'ordre social, il entre dans le texte chargé d'un sens antérieur, porteur de valeurs sociales et culturelles. [...] D'une certaine manière, les lieux (et par conséquent l'espace) disent toujours autre chose qui les déborde ; ce que A.-J. Greimas formule magistralement : « Le langage spatial apparaît [...] comme un langage par lequel une société se signifie elle-même¹⁴⁹. »

Dans le même esprit, Adrian Fielder (2001 : 272) reprend les prémisses établies par Michel de Certeau, selon qui la ville est une zone de conflit culturel dont les citoyens habitent le système textuel sans en être les auteurs. Ainsi, l'étude du cadre peut rapidement déboucher sur celle, plus vaste, de l'espace et combiner des niveaux d'analyse très variés sur son intervention dans les diverses opérations mises en jeu par la narration filmique (Gardies 1993 : 11-12).

¹⁴⁸ Voir, entre autres, Stephen Barber (2002) : *Projected cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books ; Giuliana Bruno (2002) : *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York : Verso ; Linda Krause, Patrice Petro (eds) (2003) : *Global Cities : Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick, NJ, USA : Rutgers University Press ; Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (eds) (2003) : *Screening the City*. London : Verso ; Nezar AlSayad (2006) : *Cinematic Urbanism : A History of the Modern from Reel to Real*. London : Routledge ; Giuliana Bruno (2007) : *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Mass: MIT Press ; Tom Conley (2007) : *Cartographic Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

En français, voir notamment Charles Perraton et François Jost (2003) : *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains*. Paris : L'Harmattan ; Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (eds) (2005) : *La ville au cinéma*. Artois Presses Université ; Thierry Jousse et Thierry Paquot (2005) : *La ville au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.

¹⁴⁹ Greimas, A.-J. (1976) : "Pour une sémiotique topologique", *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil, pp. 129-156)

2. André Gardies : une étude « totale » de l'espace au cinéma

Gardies prône ainsi en quelque sorte une étude « totale » de l'espace au cinéma couvrant à la fois l'espace cinématographique en soi (les conditions de projection, l'écran), l'espace diégétique (l'espace représenté dans le film), l'espace narratif (la fonction de l'espace *dans* la narration), et l'espace du spectateur (le rapport du spectateur à l'espace diégétique, sa réception de l'espace narratif). En particulier, les lieux de l'espace diégétique et narratif peuvent ainsi être classés et décrits selon plusieurs critères :

1) leur pouvoir fonctionnel : on pourrait distinguer les lieux du vouloir, du savoir, du devoir, ou du pouvoir, mais aussi du non-pouvoir faire ou être. Dans le cas des films de notre corpus, la banlieue serait ainsi souvent le lieu du vouloir-être et du vouloir-faire, mais aussi de l'absence du pouvoir-faire (pour cause de chômage, d'exclusion, de discrimination...) et de l'absence du pouvoir-être (du fait de la répression des désirs d'émancipation, en particulier pour les filles).

2) leurs caractéristiques morphologiques – l'horizontal est opposé au vertical, la symétrie à l'asymétrie, la circularité à l'angularité –, leurs caractéristiques relationnelles (lieu clos opposé à un lieu ouvert ; lieu conjoint opposé à un lieu disjoint ; lieu englobant/lieu englobé), ou leurs caractéristiques axiologiques (espace profane/espace religieux ; espace privé/espace public ; espace interdit/espace autorisé).

3) leurs modalités narratives et énonciatives

Les lieux peuvent se définir selon une fonctionnalité narrative (Hamon 1976 : 123) : les lieux référentiels qui servent à assurer l'ancrage réaliste du film, d'une part ; les lieux « embrayeurs » (propices à l'acte verbolinguistique – le bistrot, le café, le commissariat, la voiture, le local), d'autre part ; et les lieux qui n'ont en pratique aucune de ces deux fonctions : ce sont des lieux dits anaphores, avec pour fonction d'assurer la cohésion de la narration et sa vraisemblance. Mais les lieux sont aussi caractérisés par leurs modalités énonciatives : lieux uniques ou bien lieux réitérés, lieux imaginés ou lieux réels, lieux présents ou passés (Gardies 1993 : 82-83).

Le pouvoir fonctionnel des lieux évoqué par Gardies nous semble ressortir de caractéristiques autres que purement spatiales ou architecturales, telles que, entre

autres, l'exclusion, l'intégration ou encore les relations entre hommes et femmes. Sur ce plan, cette approche est proche de celle de Will Higbee (2001).

3. Le *citéspace* de Will Higbee

Dans un travail de thèse solide et bien documenté, Will Higbee étudie avant tout la spatialité de la cité, en posant comme hypothèse que la banlieue des grands ensembles est le site emblématique de la fracture sociale, de la délinquance et de la marginalité (2001 : 18-19). Mais loin de se limiter à la représentation de l'espace proprement dit ou à l'image de la cité à travers l'architecture, il traite, à travers la notion d'espace, de l'ensemble de la représentation de la cité/banlieue, une représentation qu'il définit sous le terme de *citéspace* (Higbee 2001 : 153).

Pour interpréter cette notion de *citéspace*, il la met en relation avec le concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault (1984), et invite à considérer le *citéspace* à la fois comme une hétérotopie de déviance et une hétérotopie de crise pour comprendre la fonction idéologique de la banlieue comme site d'exclusion, de violence et d'altérité.

Ensuite, il utilise la notion de triplicité de l'espace définie par Henri Lefebvre (1974) comme un espace perçu, un espace conçu et un espace vécu. C'est en décodant ces 3 unités que l'on comprendrait mieux les implications de la transition de l'espace vécu vers les représentations (Higbee 2001 : 20). Ce serait en tant qu'espace conçu (par les médias, et certains cinéastes allant dans le même sens) que la banlieue serait définie comme un site (stéréotypique) d'exclusion, de violence et de marginalité. Par contre, une représentation qui s'appuierait sur l'espace vécu (par les habitants) ferait ressortir une diversité de points de vue qui défierait les stéréotypes généraux (Higbee 2001 : 157-159).

Logiquement, Higbee (2001 : 160-161) reprend alors la notion de *tiers-espace* développée par Edward Soja (1996) pour avancer une alternative possible au modèle hégémonique de représentation : l'individu ou le groupe stigmatisé choisirait, au lieu de la subir, la marginalité qui lui est collée par la norme dominante, et ferait de son espace un site de résistance qui défie la norme. La différence deviendrait alors une force potentielle et non plus une faiblesse.

Par la suite, Higbee (2001 : 169-189) détaille les stéréotypes qui lui semblent être les plus marquants dans le cinéma de banlieue des années 1980-1990 – le lieu emblématique des crises sociales, de la violence et de la marginalité de la jeunesse ; l'opposition cité/ville-centre ; la cité en tant qu'espace essentiellement masculin – et les réalisations qui remettent en cause ces clichés (2001 : 190-201), en avouant pour autant que si elles ne pèsent que de peu de poids en 2001, la potentialité de développement à venir d'un site de résistance est bien réelle (2001 : 203-205).

Par de nombreux aspects, cette approche et la nôtre se recourent. Nous nous attachons aussi à mettre en lumière les tropes et leurs variations depuis les années 1980 dans le cinéma de banlieue. Mais, plutôt que de chercher à rendre justice à des tropes ou des points de vue qui mériteraient peut-être plus de place dans les représentations par rapport à des clichés dominants, nous nous limitons à observer les tropes (et leur évolution éventuelle) et à tenter d'en rendre compte.

En ce qui concerne le traitement de l'espace, étudier les modalités narratives et énonciatives de tous lieux des films de notre corpus est une tâche bien trop vaste pour le simple cadre de ce chapitre et de cette thèse. Nous nous restreindrons donc essentiellement à une analyse centrée sur le mode de représentation de la banlieue des grands ensembles à travers ses caractéristiques morphologiques, relationnelles et éventuellement aux fonctions narratives les plus marquantes de l'espace de la cité – le « sens caché » ou symbolique des éléments architecturaux, quand ces éléments nous paraîtront en avoir un. Sur ce plan, nous reprenons une partie des éléments développés par Gardies et nous situons dans la veine et le prolongement des travaux de Laurence Moinereau sur la vision de la banlieue parisienne dans le cinéma français.

4. Le décor de la banlieue des grands ensembles et ses stéréotypes selon Laurence Moinereau

Dans son mémoire de 1990, Laurence Moinereau étudie la représentation des différents types de banlieue parisienne dans le cinéma de 1958 à 1988, tandis que nous nous limitons à la banlieue des grands ensembles de 1981 à nos jours, notamment parce que, comme elle le reconnaît, le cinéma se fait le miroir du béton à partir des années 70, et

que le grand ensemble s'impose dans le paysage de la banlieue contemporaine, au point d'en devenir un véritable emblème (Moinereau 1990 : 79). L'intérêt de son travail est remarquable, et c'est dans son prolongement que nous nous situerons, en ce qui concerne l'image de la banlieue à travers son décor.

Les figures filmiques du grand ensemble

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux figures filmiques qui dépeignent le grand ensemble. Moinereau met en évidence des stéréotypes récurrents quant à ses caractéristiques morphologiques (1990 : 80-91).

Dans les plans qui introduisent la cité, les tours sont filmées par des panoramiques, des travellings verticaux et des plans en contre-plongée qui en soulignent la hauteur ; les façades sont présentées par des panoramiques et des travellings latéraux qui soulignent leur uniformité. Des plans larges font état de personnages noyés dans un décor disproportionné. Ces clichés sont également soulignés par Will Higbee (2001 : 162-163 ; 169).

D'autre part, les anciens repères sont remplacés par le parking et les pelouses entre les blocs, avec éventuellement des grillages et des palissades. Les friches industrielles et les terrains vagues ont remplacé le paysage industriel, tandis que le supermarché a remplacé les petits commerces de quartier.

Selon Moinereau (1990 : 96-103), les caractéristiques morphologiques de la cité sont celles d'un espace hétérogène, disloqué, fragmenté, sans unité, anarchique et acentrique et feraient ressortir les figures symboliques de l'enfermement et d'un horizon bouché. La même image d'enfermement est reprise par Tsikounas et Lepajolec (2002 : 11).

En conséquence, la relation des jeunes de la cité à l'espace ferait apparaître une dialectique constante entre le haut et le bas (Tsikounas et Lepajolec 2002 : 9), à travers d'innombrables montées et descentes d'escaliers ou à travers la figure de l'ascenseur en panne. Les caves et parkings seraient ainsi des lieux de refuge mais aussi de recel et de morbidité qui préfigureraient un avenir sombre. Les toits, également lieux de refuge, symboliseraient un désir d'ascension et de liberté. Nous verrons dans quelle mesure ces figures se vérifient ou évoluent.

Les caractéristiques relationnelles de la cité, ses couleurs et la lumière

Dans un second temps, nous examinerons les caractéristiques relationnelles de l'espace de la banlieue à son environnement extérieur, et notamment à la ville-centre. La banlieue se caractériserait par son opposition et sa dépendance à la ville-centre, bien que depuis les années 1980, elle s'avèrerait aussi un espace de plus en plus autonome (Moinereau 1990 : 61-63).

Enfin, nous nous attacherons à la lumière et aux couleurs de la banlieue. Moinereau (1990 : 103-107) avance en effet que la tendance est à une uniformisation des tons et des couleurs, les films de banlieue déployant des couleurs vives constituant des exceptions. Les couleurs dominantes seraient le gris et le bleu, la grisaille des immeubles contaminant souvent le ciel (nuageux), et le bleu étant le plus souvent nocturne. Le gris, la couleur terne de l'ennui, symboliserait la lèpre qui ronge tout, tandis que le bleu nocturne serait le symbole de l'angoisse, de la peur, du fantastique, de l'excès et de la violence. Nous verrons si ce constat se vérifie toujours en 2005. Cela nous permettra de conclure sur la représentation d'ensemble de la cité à travers son architecture. Ainsi que l'a avancé Moinereau (1990 : 82), elle voit deux différentes représentations stéréotypées de la cité :

En fait, le grand ensemble a deux « visages » : soit celui d'un univers gris, sale, dégradé – c'est la cité de *Laisse béton*, avec son ascenseur en panne, ses graffiti, ses grillages et ses palissades ; soit le visage lisse et glacial d'un univers artificiel, souvent nocturne, vide et « déshumanisé ». Ces deux visages alternent dans les films, s'opposent ou se combinent pour composer une série de variations autour des thèmes centraux.

Nous verrons si ces figures se répètent sur la période de 1981 à 2005, faisant de la cité un espace à fuir. Le « désir d'ailleurs » serait un thème récurrent (Tsikounas et Lepajolec 2002 : 9-10), même si l'escapade s'avère souvent illusoire.

B. Les caractéristiques morphologiques de la cité à travers sa représentation

1. Les tours et les barres, stéréotype commun des films de banlieue ?

Ainsi que nous l'avons mentionné, il est courant d'affirmer que la cité est présentée par des plans introductifs sur les tours et les barres, comme l'affirment Moinereau et Higbee – l'une en prenant pour exemple *Réveillon chez Bob !*, et l'autre en s'appuyant sur *Raiï*.

Nous avons pris soin d'examiner, dans tous les films du corpus, les plans introduisant la cité, et les autres plans la représentant. Nous nous sommes attachés à relever si le cadre de la cité était effectivement présenté par des plans, récurrents de film en film, qui en font ressortir l'immensité et l'uniformité, ou si au contraire le cadre est signalé par d'autres éléments. Nous avons ainsi établi le tableau 33 ci-dessous.

Tendances générales

Il en ressort que, de 1984 à 1996, la cité est bien, le plus souvent, introduite par des plans qui s'attachent aux barres et aux tours. Mais à partir de 1997, c'est plus rarement le cas : les films ne sont pas exempts de plans sur les tours, les barres et les façades d'immeubles, mais d'autres éléments sont utilisés en introduction pour nous signaler que le cadre se situe en banlieue.

De plus, jusqu'en 1996, ces plans ne sont pas non plus automatiques ou garantis. Et de façon surprenante, ce sont des films des années 1980, et notamment les premiers films de la période, qui dérogent à cette règle. On aurait effectivement pu s'attendre à ce que ce soit seulement une fois usé jusqu'à la corde que ce stéréotype de présentation aurait été transgressé. Or, il n'en est rien.

Film	Année	Tours et barres
Interdit aux - de 13 ans	1982	
Laisse béton	1984	
La Smala	1984	
Réveillon chez Bob	1984	X
Louise l'insoumise	1985	
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X
Billy-ze-kick	1985	X
Pierre et Djemila	1987	X
Il y a maldonne	1988	X
De bruit et de fureur	1988	X
Toujours seuls	1991	X
La Thune	1991	X
Un, deux, trois... Soleil!	1993	X
Hexagone	1994	X
Krim	1995	X
La Haine	1995	
Raï	1995	X
État des lieux	1995	
Douce France	1995	
Souviens-toi de moi	1996	X
Le Plus beau métier du monde	1996	X
Zone franche	1996	X
Ma 6-T va crack-er	1997	
Malik le maudit	1997	
100% arabica	1997	
Ados Amor	1998	
Petits frères	1999	X
Calino maneige	1999	
Voyous voyelles	2000	X
La Squale	2000	
Samia	2001	
Yamakasi	2001	
De l'amour	2001	
Fais-moi des vacances	2002	
Jeunesse dorée	2002	X
Wesh wesh	2002	X
Le Défi	2002	
L'Esquive	2004	
Les Amateurs	2004	
Banlieue 13 - B13	2004	X
Ze film	2005	
Dans tes rêves	2005	X
Voisins, voisines	2005	
Total		21

Tableau 33. Identification du cadre du film par des plans sur les tours et/ou les barres

Un stéréotype encore peu établi au début des années 80

On peut probablement expliquer ces exceptions « pionnières » du début des années 1980 par le fait que le cliché du grand ensemble n'était pas encore bien ancré. La banlieue était encore bien plus que simplement synonyme de grand ensemble¹⁵⁰.

Laisse béton

Ainsi, dans *Laisse béton*, les premiers plans se concentrent sur les deux personnages principaux (Brian et Nouredine) dans le tunnel désaffecté qui leur sert de planque, le grillage qui entoure la cité, le stade et le périphérique à l'arrière-plan à proximité. La tour HLM n'apparaît que subrepticement au fond. On passe ensuite directement à l'intérieur du café où les deux compères jouent aux jeux électroniques, puis à l'intérieur de la chambre de Brian. Les scènes suivantes se déroulent au supermarché, à nouveau dans le tunnel et dans la « zone » industrielle en friche qui borde la cité. On découvre ensuite l'école, puis ses rues avoisinantes, avant de revenir encore au café. Il faut attendre la fin du premier quart d'heure pour voir un plan d'ensemble sur deux immeubles HLM (une tour et une barre), puis des grillages et un bas d'immeuble à l'arrière-plan.

De fait, il n'y a pratiquement pas de plans de description de la cité ou de parties de la cité en elle-même : les plans qui nous la montrent sont directement associés aux activités des personnages du film – exception faite du plan 432, vers la toute fin du film, qui s'amorce par un demi-ensemble plat sur le périphérique et se poursuit par un pivot à gauche sur des bâtiments de la cité ; le pivot continue à gauche mais descend progressivement une fois atteints les 90° pour s'arrêter au bout de 180° sur Mini-meuf et Nouredine face à la caméra et le regard levé vers la fenêtre de l'appartement de Brian.

La Smala

¹⁵⁰ Selon Higbee (2001 : 178), c'est dans les années 1990 que cette identification s'effectue pleinement.

Étonnamment, le constat est similaire dans *La Smala*. Alors que le film empile les clichés les plus éculés de la comédie et les grossièretés pour tenter de faire rire, la première scène qui introduit la cité ne montre pas les plans d'ensemble sur les tours et les façades auxquels on pourrait s'attendre dans un film de banlieue. Sur une musique rock extradiégétique, ce sont des plans moyens sur un groupe de jeunes qui mettent le feu à un véhicule (supposé volé) au bas d'une cité qui nous sont montrés. Certes, les immeubles ferment le champ de vision, le cloisonnent, mais ils ne sont pas présentés en eux-mêmes, ils sont à l'arrière-plan de personnages qui occupent la plus grande partie du champ. Les bas d'immeubles de la cité n'apparaissent dans des plans d'ensemble qu'avec l'arrivée plus tardive des voitures de police, et toujours à l'arrière-plan de personnages.

En fait, dans ces plans introductifs, la cité n'est pas caractérisée avant tout par ses tours, mais plutôt par la présence et les actes d'un important groupe de jeunes délinquants : en écho aux célèbres rodéos des 3V de la fin des années 70 et du début des années 80, c'est sur l'incendie de véhicules par les jeunes de la cité que s'attarde la caméra. Par la suite, on passe aux intérieurs d'appartement pour suivre les jeunes fuyards. Les plans suivants, au petit matin, ne montrent toujours pas les façades ou un plan d'ensemble de la cité : la caméra se concentre sur le groupe de jeunes, au centre de l'espace vert et de l'aire de jeux au milieu de la cité, qui conspuent le départ d'un car de CRS. C'est donc d'abord la délinquance, et l'aspect communautaire et multiethnique de la cité qui est souligné pour la caractériser.

Louise l'insoumise

Enfin, dans *Louise l'insoumise*, la cité n'est quasiment pas montrée : il n'y a aucun plan d'ensemble sur les tours, ni aucun plan sur les façades. De façon significative, les plans introductifs portent sur Louise dans sa chambre. L'essentiel des plans sont en intérieur, et quand la caméra filme à l'extérieur, c'est pour accompagner au plus près les personnages dans leurs déplacements.

Des films qui font mentir les clichés

Moinereau (1990 : 80-81) a bien décrit la façon dont les contre-plongées et les panoramiques verticaux sur les tours se multiplient pour en souligner la hauteur, et comment les panoramiques et travellings latéraux le long des façades mettent en exergue leur uniformité, dans *Réveillon chez Bob*, dans *Billy-ze-kick* ou dans *De Bruit et de fureur*. Le tout contribue à signifier l'immensité et le sentiment d'écrasement de l'être humain dans ce décor (Moinereau 1994 : 38-39). Or, ceci n'est pas le cas dans tous les films qui introduisent le cadre par des plans significatifs sur les façades, les tours et les barres de la cité. Ainsi, dans *Pierre et Djemila*, *Hexagone* et *Petits frères*, au moins, la cité n'est pas présentée sous l'angle de l'uniformité et du gigantisme.

Des façades, des tours et des barres, mais à dimension « humaine » : Pierre et Djemila, Hexagone et Petits frères

Pierre et Djemila est marqué par l'influence très forte de Robert Bresson que revendique Blain dans sa conception du cinéma. En ce qui concerne les plans, cela se traduit par une rareté des plongées et des contre-plongées et une quasi-absence des plans d'ensemble. La caméra suit généralement les personnages et filme « à dimension humaine ».

Dans *Hexagone*, le premier plan est un plan général sur la campagne, qui pivote ensuite sur la gauche pour faire apparaître la cité, avec ses tours et ses barres au beau milieu des champs (ainsi que des chants d'oiseaux et des bruits d'avion). Le second plan est une contre-plongée sur un avion de ligne en vol. Les plans suivants se fixent en demi-ensemble sur des enfants jouant au bas d'un immeuble, puis sur une rue et deux barres avant de se concentrer sur des rideaux de fer de commerces fermés, puis un groupe de jeunes et les différents personnages principaux du film. Là encore, le gigantisme et l'uniformité ne sont pas au rendez-vous comme un cliché habituel.

Enfin, dans *Petits frères*, le parti pris de Doillon de filmer avant tout les personnages s'exprime aussi clairement. La cité nous est présentée en suivant le personnage de Talia et n'apparaît pas comme un cadre gigantesque où ses habitants se noient¹⁵¹.

¹⁵¹ C'est aussi ce qui ressort nettement de critiques de journalistes. Ainsi, L'Humanité (10/4/1999) souligne que :

Un cadre introduit par d'autres éléments que les tours et les barres

Comme nous le soulignons à partir du tableau 33, les plans d'introduction sur l'immensité et l'uniformité des tours et des barres ne sont un cliché ni général, ni constant. Dans un bon nombre de films, le cadre du film est ainsi identifié par d'autres éléments. On peut citer, à titre d'exemples, les introductions de *Ma 6-T va crack-er*, de *La Squale*, de *L'Esquive* ou encore de *Voisins Voisines*.

Dans *Ma 6-T va crack-er*, les premières séquences se déroulent exclusivement dans un collège. C'est par les attitudes, le langage, l'habillement du groupe de jeunes ados autour du personnage d'Arco que l'on se doute fortement que le cadre du film est en banlieue. Ensuite, les premiers plans dans la cité ne montrent ni tours, ni façades, ni bas d'immeuble. La caméra commence par un gros plan sur les mains de Pete roulant un joint, puis sur le groupe de jeunes adultes que l'on suivra par la suite dans le récit. Les discussions, dans leur contenu – sur les filles et la possibilité de les « faire tourner » – et dans leur forme, puis la première scène de bagarre ne laissent aucun doute quant au fait que l'on est bien dans une cité de banlieue. Et pourtant, aucun plan ne s'est fixé sur l'architecture des lieux.

La Squale s'ouvre sur un plan de demi-ensemble qui suit trois jeunes noirs qui se rendent dans un entrepôt. En fond, un train passe rapidement sous un pont de type échangeur de voies de circulation. Des palissades ornées de tags et de graffitis encadrent l'accès à l'entrepôt. A l'intérieur sont réunis toute une bande de jeunes qui consomment de l'alcool et discutent. Ces premières séquences sont aussi illustrées par une musique mélangeant hip hop et rap. Là encore, nul besoin de plans sur des tours et des barres : la musique, l'habillement, le discours, les manières des jeunes, et le cadre de cet entrepôt

La pertinence de Doillon, c'est de ne jamais se poser la question : comment filmer la banlieue ? De ne jamais l'« encadrer » comme un territoire hors champ, à la périphérie de la « vraie vie ». Du coup, il y a des personnages dans *Petits frères*, évoluant dans un contexte, non dans un décor.

Doillon s'exprime lui-même sans ambiguïté sur ce sujet :

Dans un match, c'est ce qui se passe sur le terrain qui intéresse, pas les coulisses. Ce qui a retenu mon attention, c'est la rue, uniquement la rue. Ici, tout se passe en bas... (*Le Progrès de Lyon* 7/4/1999).

et

Leur terrain de vie, aux gosses, c'est en bas. J'ai donc filmé « en bas ». [...] c'est un parti pris. (*Télérama* 7/4/1999)

désaffecté et richement décoré de tags et de graffitis font que le spectateur intériorise déjà le fait que l'on est en banlieue.

L'Esquive offre aussi un autre exemple très significatif. Les premiers plans sont des gros plans sur et à l'intérieur d'un groupe de jeunes. Aucun plan ne nous montre le cadre architectural, et pourtant, le sociolecte utilisé et la nature du discours (un règlement de comptes en perspective dans une autre cité) nous indiquent clairement que l'on est en banlieue.

Enfin, pour finir, prenons l'exemple de *Voisins voisines*. Le film s'ouvre sur le visage du personnage principal narrateur, Moussa Diop (Insa Sané), qui rape puis nous explique en voix off que le cadre du film est une cité de banlieue.

Une immensité et une uniformité de plus en plus souvent remises en question

Par contre, il est certain que l'image globale de la cité en tant qu'espace immense et uniforme persiste tout au long de la période. Mais, là aussi, les exceptions se multiplient à partir de 1995 (Tableau 34).

Nous avons déjà expliqué comment Charlotte Silvéra suit au plus près ses personnages dans *Louise l'insoumise* et dispense peu de plans sur les immeubles et la cité en elle-même. Will Higbee (2001 : 195-200) a bien fait remarquer comment aussi *Douce France* et *100% Arabica* remettaient largement en cause ce stéréotype.

On peut également considérer que *La Haine* déroge quelque peu à cette règle en présentant des immeubles de hauteur moyenne. C'est ce que nous montrent notamment deux séquences : d'une part, au début du film, les plans, en contre-plongée de face puis de dos, sur Saïd interpellant Vinz du bas de son immeuble ; d'autre part, la séquence qui nous offre une vue aérienne de la cité, sur la musique (diégétique) de Cut Killer qui mixe *Nick la Police* et *Je ne regrette rien*.

Enfin des films comme *Petits frères*, *Samia*, *De l'Amour, Fais-moi des vacances*, *Le Défi*, *Les Amateurs* ou encore *Ze film* donnent aussi une image de la cité assez éloignée d'un gigantisme qui écraserait symboliquement les individus. En montrant peu ou pas la dimension verticale des immeubles, ils donnent de la cité une image plus proche de la dimension humaine d'un quartier, en comparaison avec les dimensions imposantes déployées dans *Réveillon chez Bob*, *De Bruit et de Fureur*, *La Thune* ou encore *Raï*.

Film	Année	
Interdit aux - de 13 ans	1982	
Laisse béton	1984	
La Smala	1984	
Réveillon chez Bob	1984	
Louise l'insoumise	1985	X
Le Thé au harem d'Archimède	1985	
Billy-ze-kick	1985	
Pierre et Djemila	1987	X
Il y a maldonne	1988	
De bruit et de fureur	1988	
Toujours seuls	1991	
La Thune	1991	
Un, deux, trois... Soleil!	1993	
Hexagone	1994	
Krim	1995	
La Haine	1995	X
Raï	1995	
État des lieux	1995	X
Douce France	1995	X
Souviens-toi de moi	1996	
Le Plus beau métier du monde	1996	
Zone franche	1996	
Ma 6-T va crack-er	1997	
Malik le maudit	1997	
100% arabica	1997	X
Ados Amor	1998	
Petits frères	1999	X
Calino maneige	1999	
Voyous voyelles	2000	
La Squale	2000	
Samia	2001	X
Yamakasi	2001	
De l'amour	2001	X
Fais-moi des vacances	2002	X
Jeunesse dorée	2002	
Wesh wesh	2002	
Le Défi	2002	X
L'Esquive	2004	
Les Amateurs	2004	X
Banlieue 13 - B13	2004	
Ze film	2005	X
Dans tes rêves	2005	
Voisins, voisines	2005	
Total		13

Tableau 34. Films ne déployant pas ou peu la dimension verticale et immense de la cité

Tous ces éléments participent, selon nous, à une évolution plus générale de l'image de la cité que nous examinerons plus loin. Nous allons nous intéresser maintenant à une autre caractéristique morphologique réputée de la cité : son manque de lisibilité.

2. Un espace hétérogène, fragmenté, sans repères – illisible?

Définitions et travail effectué

Les qualités d'hétérogénéité (ou de manque d'unité) d'un espace sont souvent subjectives, et de ce fait discutables et difficilement appréciables. Cependant, dans la lignée de Moinereau (1990 : 94-98), nous avons essayé d'établir si cette figure a persisté de 1981 à 2005. Est-on toujours en présence d'une cité fragmentée, hétérogène et sans unité ? Pour ce faire, nous nous sommes placés du point de vue du spectateur et nous nous sommes demandé si le film offrait une image lisible et imaginable de la cité. Nous avons adopté la définition que donne de la lisibilité Kevin Lynch (1999 : 3) à propos de la ville :

Tout comme cette page imprimée est lisible si on peut la percevoir comme un canevas de symboles reconnaissables et liés entre eux, de même une ville lisible est celle dont les quartiers, les points de repère ou les voies sont facilement identifiables et aisément combinés en un schéma d'ensemble.

Nous suivons en cela les traces de Claudette Peyrusse (1994 : 91-101), qui a tenté d'appliquer les catégories de Kevin Lynch au *Retour à Marseille* de René Allio. Mais nous n'irons pas aussi loin, dans la mesure où une telle application nous paraît être presque irrémédiablement vouée à l'échec et peu judicieuse. Les films, en effet, sont avant tout des récits narratifs, et non pas des cartes géographiques. Chercher dans un film une organisation précise de l'espace représenté est souvent illusoire, et reprocher à un film son manque de précision cartographique nous semble hors de propos.

Selon nous, appliquer à la perception du spectateur la notion de lisibilité, c'est examiner si le film présente un espace où il est relativement facile de se repérer et de

s'orienter, ou si au contraire, règne une impression de désorientation et de déplacement dans une sorte de labyrinthe.

Un espace lisible ou illisible ?

Sur cette base, nous avons établi un tableau (Tableau 35) qui classe les films en deux catégories. Il y a, d'une part, les films qui n'offrent pas une image lisible de la cité. Dans ces films, les différents espaces montrés ne sont pas reconnaissables, et le spectateur ne peut se faire une image organisée de la cité. D'autre part, il y a les films où l'espace est progressivement reconnaissable, identifiable, presque familier à la fin du récit.

Nous avons ajouté – Tableau 36 – quelques caractéristiques explicatives sommaires pour chaque film, fondées sur sept éléments principaux : hétérogénéité (Hétérog), fragmentation (Fragm), caractère labyrinthique (Labyrint), manque de repères (MR). A ces quatre caractéristiques de l'illisibilité s'opposent les caractères lisibles d'homogénéité (Homog), d'unité (Unité) et l'existence de repères récurrents (Repères).

Ainsi, l'espace dans un film nous est apparu illisible, ou difficilement lisible, lorsqu'il est fragmenté, hétérogène, labyrinthique ou sans repères permettant au spectateur de se l'imaginer ou de s'y orienter. Ces notions peuvent se chevaucher et être difficiles à isoler dans chaque film, mais elles nous semblent tout de même intéressantes pour tenter de décrypter l'image de l'espace dans notre corpus.

Caractéristiques de l'illisibilité

Nous définissons la fragmentation comme l'impression qu'offre au spectateur un certain découpage de l'espace dans le film. Par l'effet du découpage et du montage, l'espace apparaît fragmenté lorsqu'on passe d'un lieu à un autre sans pouvoir les relier, sans pouvoir se faire, au total, une image de l'espace global en question : l'opération de découpage/montage contribue à une certaine désorientation du spectateur. Cette caractéristique s'oppose à l'impression d'unité.

L'hétérogénéité ne dépend pas foncièrement du découpage et du montage : il s'agit d'éléments très différents au sein du même espace. Cette caractéristique s'oppose à celle d'homogénéité du cadre. Traditionnellement, la banlieue est considérée comme un espace hétérogène, dans la mesure où s'y côtoient immeubles, friches industrielles, voies de circulation (routes, autoroutes, chemins de fer,...) et terrains vagues.

L'espace présenté peut être homogène et rester pourtant peu lisible, notamment du fait des déplacements fréquents des personnages. L'effet de désorientation provient alors du caractère labyrinthique de l'espace qui nous est montré. En général, cet effet est lié à celui de la fragmentation, mais est accentué par les déplacements des personnages. C'est le cas dans des films tels que *B13-Banlieue 13*, *Réveillon chez Bob*, *La Haine*, *Il y a maldonne* et même, dans une certaine mesure, dans *Le Thé au harem*.

Enfin, l'image de l'espace peut être illisible du fait d'un manque de repères pour l'organiser. C'est par exemple le cas dans *Le Thé au harem*, *Fais-moi des vacances* ou *Voisins voisins*. L'espace y est assez homogène et la caméra nous fait même suivre les personnages au cours de leurs déplacements. De même, on reconnaît certains lieux qui apparaissent plusieurs fois. Et cependant, on ne parvient pas à s'imaginer l'espace en question parce que l'espace est trop uniforme et sans repères réels pour le spectateur. Dans *Voisins, voisins*, il y a même des repères récurrents, mais ils sont limités au micro-espace de l'immeuble (le toit, le bas de l'immeuble, le hall d'entrée) occupé par les personnages principaux, la résidence Mozart. Rien ne permet de replacer la résidence dans l'ensemble auquel elle appartient, et dès que l'on sort de la proximité immédiate de l'immeuble, on est perdu, sans repères.

D'un espace illisible à un espace plus lisible

Il ressort du tableau 35 que, sur l'ensemble de la période, l'espace de la cité apparaît effectivement illisible ou peu lisible dans une majorité de films. Cependant, ce trait domine surtout largement jusqu'en 1995. À partir de 1995-1996, la tendance semble s'inverser et la majorité des films affichent un espace lisible ou relativement lisible pour le spectateur.

Film	Année	Espace	
		illisible	lisible
Interdit aux - de 13 ans	1982	X	
Laisse béton	1984	X	
La Smala	1984		X
Réveillon chez Bob	1984	X	
Louise l'insoumise	1985		X
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	
Billy-ze-kick	1985	X	
Pierre et Djemila	1987		X
Il y a maldonne	1988	X	
De bruit et de fureur	1988	X	
Toujours seuls	1991		X
La Thune	1991	X	
Un, deux, trois... Soleil!	1993	X	
Hexagone	1994	X	
Krim	1995	X	
La Haine	1995	X	
Raï	1995	X	
État des lieux	1995	X	
Douce France	1995		X
Souviens-toi de moi	1996		X
Le Plus beau métier du monde	1996		X
Zone franche	1996		X
Ma 6-T va crack-er	1997	X	
Malik le maudit	1997		X
100% arabica	1997		X
Ados Amor	1998	X	
Petits frères	1999		X
Calino maneige	1999	X	
Voyous voyelles	2000		X
La Squale	2000	X	
Samia	2001		X
Yamakasi	2001	X	
De l'amour	2001	X	
Fais-moi des vacances	2002	X	
Jeunesse dorée	2002	X	
Wesh wesh	2002		X
Le Défi	2002	X	
L'Esquive	2004		X
Les Amateurs	2004		X
Banlieue 13 - B13	2004	X	
Ze film	2005		X
Dans tes rêves	2005		X
Voisins, voisins	2005	X	
Total		25	18

Tableau 35. L'espace de la cité : un espace lisible ou illisible ?

Les évolutions des caractéristiques de lisibilité : un espace progressivement plus souvent homogène et moins souvent fragmenté

Dans le détail, on observe que tandis que l'espace apparaissait plutôt hétérogène dans les années 1980, il est plus largement et plus souvent homogène dans les années 1990 et 2000. Cette homogénéisation/stabilisation de l'espace de la cité s'illustre notamment par l'effacement remarquable de la figure (traditionnelle) du terrain vague, très présente jusqu'au début des années 1990.

Le partage entre les films présentant un espace fragmenté et ceux avançant une certaine unité est assez équilibré. Tout au plus peut-on noter que l'espace est le plus souvent fragmenté jusqu'au milieu des années 1990, et que les rapports s'équilibrent ensuite, avec une légère tendance à plus d'unité ces dernières années.

Le rapport entre le manque de repères et la présence de repères est aussi intéressant : la balance penche plutôt en faveur de la présence de repères dans l'espace dans l'ensemble des films de la période. Mais, comme on l'a signalé, cette présence n'est pas forcément synonyme de lisibilité. Ainsi, dans les années 1980, on trouve très souvent un espace peu lisible alors même que des repères dans l'espace des films sont proposés. Cette situation paradoxale souligne l'aspect anarchique de l'espace de la cité : malgré des repères, l'espace était illisible. A partir du milieu des années 1990, l'espace de la cité devient moins désespérant sur ce plan : la corrélation entre présence de repères et lisibilité devient nettement plus marquante.

Enfin, on constate que le caractère labyrinthique de l'espace touche peu de films et est cantonné aux années 1980, à l'exception de *B13*, qui met amplement en avant la pratique du « Parkour »¹⁵².

¹⁵² Le « parkour » est une pratique sportive récente qui consiste à se déplacer d'un point A à un point B, et ce en recherchant avant tout l'efficacité dans le franchissement des obstacles. Développée en France notamment par David Belle, que l'on voit évoluer dans *B13* sous les traits de Leito, cette discipline s'appuie surtout sur le milieu urbain et tend à se répandre dans le monde entier. Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Parkour> et <http://www.le-parkour.com>.

Film	Année	Caractéristiques de l'espace représenté						
		Hétérog	Fragm	MR	Labyrin	Homog	Repères	Unité
Interdit aux moins de 13 ans	1982	o	o				o	
Laisse béton	1984	o	o				o	
La Smala	1984	o					o	o
Réveillon chez Bob	1984				o	o	o	
Louise l'insoumise	1985			o		o		o
Le Thé au harem d'Archimède	1985	o		o	o			
Billy-ze-kick	1985	o	o	o	o			
Pierre et Djemila	1987					o	o	o
Il y a maldonne	1988	o	o		o		o	
De bruit et de fureur	1988	o			o	o		
Toujours seuls	1991						o	o
La Thune	1991	o	o	o				
Un, deux, trois soleil	1993	o	o				o	
Hexagone	1994		o	o		o		
Krim	1995		o	o				
La Haine	1995			o	o	o		o
Raï	1995		o			o	o	
État des lieux	1995	o	o	o				
Douce France	1995					o		o
Souviens-toi de moi	1996					o		o
Le Plus beau métier du monde	1996						o	o
Zone franche	1996						o	o
Ma 6-T va crack-er	1997		o	o		o		
Malik le maudit	1997						o	o
100% Arabica	1997					o	o	o
Ados Amor	1998	o	o				o	
Petits frères	1999	o					o	o
Calino maneige	1999	o	o	o				
Voyous voyelles	2000					o	o	o
La Squale	2000	o	o					
Samia	2001						o	o
Yamakasi	2001		o	o		o		
De l'amour	2001	o	o	o				
Fais-moi des vacances	2002		o	o		o		
Jeunesse dorée	2002		o	o				
Wesh wesh	2002					o	o	o
Le Défi	2002	o	o				o	
L'Esquive	2004					o	o	o
Les Amateurs	2004					o	o	o
Banlieue 13 - B13	2004		o	o	o	o		
Ze film	2005					o	o	o
Dans tes rêves	2005					o	o	o
Voisins, voisines	2005		o	o		o		
Total		16	21	16	7	21	23	19

Tableau 36. L'espace de la cité : caractéristiques de la lisibilité de l'espace représenté

En résumé, on peut avancer que la représentation de l'espace de la cité de banlieue a nettement évolué de 1981 à 2005, pour ce qui est de sa lisibilité. Là encore, le cliché identifié par Laurence Moinereau en 1990 – une banlieue dont l'espace est disloqué, fragmenté et hétérogène – est à nuancer fortement, si ce n'est à remettre tout bonnement en cause. A partir du milieu des années 1990, l'espace devient en effet plutôt homogène, moins souvent fragmenté, et globalement plus souvent lisible. Nous verrons plus loin quelles conséquences nous pouvons en tirer quant à l'image de la cité par le biais de son architecture. En attendant, il nous reste à examiner une dernière caractéristique morphologique : la notion de cloisonnement (opposée à celle d'ouverture), et les figures symboliques adjacentes de la cité en tant qu'espace d'enfermement à l'horizon bouché.

3. Un espace clos et à l'horizon bouché ?

Un espace généralement clos

D'après le tableau que nous avons établi ci-dessous (Tableau 37), il apparaît que, dans l'écrasante majorité des films, l'espace de la cité est clos. Il est intéressant de constater qu'un nombre non négligeable d'exceptions se manifeste depuis les années 2000, ce qui laisse augurer peut-être une plus grande ouverture de l'espace de la cité. Mais globalement, le trope de la cité en tant qu'espace clos se vérifie.

Nous n'entendons pas par espace clos un lieu complètement hermétique et dans lequel il est impossible d'entrer ou de sortir. Il y a beaucoup de circulation dans la cité et ses habitants en sortent souvent pour aller travailler ou se divertir.

Film	Année	Espace	
		ouvert	clos
Interdit aux - de 13 ans	1982	X	
Laisse béton	1984		X
La Smala	1984	X	
Réveillon chez Bob	1984		X
Louise l'insoumise	1985		X
Le Thé au harem d'Archimède	1985		X
Billy-ze-kick	1985	X	
Pierre et Djemila	1987	X	
Il y a maldonne	1988		X
De Bruit et de fureur	1988		X
Toujours seuls	1991		X
La Thune	1991		X
Un, deux, trois... Soleil!	1993		X
Hexagone	1994		X
Krim	1995		X
La Haine	1995		X
Raï	1995		X
État des lieux	1995		X
Douce France	1995	X	
Souviens-toi de moi	1996		X
Le Plus beau métier du monde	1996	X	
Zone franche	1996		X
Ma 6-T va crack-er	1997		X
Malik le maudit	1997		X
100% arabica	1997		X
Ados Amor	1998		X
Petits frères	1999		X
Calino maneige	1999	X	
Voyous voyelles	2000		X
La Squale	2000	X	
Samia	2001		X
Yamakasi	2001	X	
De l'amour	2001	X	
Fais-moi des vacances	2002		X
Jeunesse dorée	2002		X
Wesh wesh	2002		X
Le Défi	2002		X
L'Esquive	2004		X
Les Amateurs	2004	X	
Banlieue 13 - B13	2004		X
Ze film	2005		X
Dans tes rêves	2005	X	
Voisins, voisines	2005	X	
Total		13	30

Tableau 37. La cité, espace clos ou ouvert ?

Un cloisonnement de l'intérieur

L'impression de cloisonnement de la cité provient, d'une part, d'une certaine difficulté pour les personnes extérieures à y pénétrer. C'est la norme pour pratiquement tous les films du corpus.

C'est ce que l'on remarque, par exemple, dans *Petits frères* : l'arrivée de Talia dans la cité est perçue comme une intrusion et donne lieu à des réactions de défiance, d'agressivité ou de violence, que ce soit dans la cité des Courtilières ou dans les autres cités dans lesquelles elle va rechercher son chien.

On peut citer également *De Bruit et de fureur* : la police et les membres d'une bande adverse sont accueillis à coups de cocktail Molotov par les jeunes de la cité ; et l'amie journaliste de Thierry y est victime d'un viol.

Le sentiment d'avoir un territoire à défendre est aussi clairement souligné dans *Ma 6-T va crack-er*. Si sortir de la cité ne pose, en général, que peu de difficultés, c'est bien d'y entrer qui est un problème.

De ce point de vue, la remarque du colonel, dans *B13* (scène 14), est aussi significative, même si elle est probablement aussi exagérée que la représentation du cadre du film : « Il est plus facile de sortir de prison que d'entrer dans la Banlieue 13 ».

La cité en tant qu'espace d'enfermement

En effet, au sentiment de cloisonnement de l'espace correspond, d'autre part, une impression d'enfermement. Le symbole de la cité en tant qu'espace d'enfermement a été mis en avant par Tsikounas et Lepajolec (2002 : 9), et par Will Higbee (2001 : 153-154) par le biais de la notion d'hétérotopie de déviation de Foucault (1984 : 47)¹⁵³.

¹⁵³ Cette utilisation est d'ailleurs séduisante, mais aussi critiquable. Elle est critiquable avant tout parce que Foucault considère les hétérotopies comme des lieux réels, alors que c'est d'un point de vue virtuel et lié à l'image que l'on se fait du lieu que Higbee envisage la cité comme une hétérotopie de déviation. Ensuite, il la considère comme un lieu de relégation pour les déviants délinquants ou sous-entend une diabolisation des pouvoirs publics (2001 : 155-156). C'est, selon nous, abusif et nous préférons interpréter la cité comme un espace où, par la force de la dynamique sociale – les classes moyennes la quittant pour accéder à la propriété privée d'un pavillon –, se sont installés des familles immigrées et des membres des classes populaires les plus fragiles, d'abord dans un but temporaire. Puis la crise économique aidant, ces familles ne pouvant accéder au rêve de la propriété individuelle, elles se sont retrouvées bloquées dans ces cités qui ont alors été vécues et perçues comme des espaces de relégation.

Cette sensation peut provenir des tours imposantes qui cloisonnent l'espace (*L'Esquive*, *Hexagone*, *Voyous voyelles*), d'un espace concentrique (*Petits frères*) ou entouré de grillages et de palissades (*Laisse Béton*, *Le Thé*, *Il y a maldonne*, *Toujours seuls*, *Fais-moi des vacances*).

Elle peut aussi sourdre d'une ambiance qui assimile la cité à un espace de relégation. C'est le cas dans *Wesh wesh* : à deux reprises, Rabah Ameur-Zaimeche nous promène dans la cité par le biais de travellings et de plans d'ensemble de nuit, avec un filtre jaune et le titre *Ghetto Child* (Curtis Mayfield, 1970) en musique de fosse. Ce morceau, présent sur la bande originale de *Superfly* (Gordon Parks Jr, 1972), est un clin d'œil, affiché par Ameur-Zaimeche lui-même, à la *Blaxploitation*. Au-delà du nom et des textes de ce morceau, pour le moins évocateurs, la référence au ghetto nord-américain est éclatante.

La comparaison de la cité avec la prison peut être aussi franche et directe. Ainsi, dans *Jeunesse dorée*, parmi les clichés, qui défilent à l'écran, des cités très diverses que les deux filles photographient, une des photos s'avère celle d'une prison. Hormis *B13*, qui représente un cas inégalé en la matière, le parallèle entre prison et cité est on ne peut plus significatif.

La notion d'enfermement peut être aussi carrément intériorisée : c'est une façon d'interpréter le « On est enfermés dehors ! » de Saïd, dans *La Haine*. Mais le cloisonnement peut également venir d'un confinement imposé par l'autorité familiale (*Samia*, *Louise*) ou les autorités politiques (*B13*). Elle peut enfin être traduite par l'idée symbolique d'un univers dont on ne peut s'échapper que par la mort. C'est le cas de Constantin Laspada, dans *Un, deux trois... soleil !*, qui a des difficultés à retrouver la porte de son appartement tout au long du film et pour qui c'est seulement à la fin, une fois mort, qu'elle s'ouvre vers la mer et des rivages bleus, véritable porte de sortie. C'est dans le même sens que l'on peut interpréter la dernière séquence de *Wesh wesh*. Après la poursuite dans les bois, que l'on suppose fatale pour Kamel, le dernier plan du film est un travelling avant qui nous fait suivre l'axe central de la cité, et « s'envole » vers le ciel avec un fondu blanc – au lieu d'être stoppé par la barre qui bouche le paysage. On peut y voir un dernier passage de l'âme de Kamel, pour qui la seule sortie possible de cet univers clos passerait par le haut. Car en effet, comme dans de nombreux films, les barres et les tours obstruent la vue et le paysage, bouchant littéralement l'horizon

comme pour signifier symboliquement la carence d'avenir qui s'offre aux habitants des cités.

Une « dialectique constante entre le haut et le bas » ?

Cela nous amène naturellement à évoquer la « dialectique constante entre le haut et le bas » que relèvent Tsikounas et Lepajolec (2002 : 9). Les toits et les caves sont censés être des espaces-refuges occupés par les jeunes (Fielder 2001 : 276, Moinereau 1990 : 82). L'accès aux toits serait le symbole d'un désir d'élévation et les caves le site de trafics et de crimes divers.

En fait, un examen détaillé fait ressortir que les caves et les toits sont loin d'être des figures automatiques. Les caves et sous-sols sont présents dans moins de la moitié des films.

De même, l'hypothèse d'une dialectique constante entre haut et bas, entre dimension verticale et dimension horizontale, est élégante et intellectuellement séduisante. Elle est tout à fait justifiée pour certains films : *De Bruit et de fureur* (bien analysée par Haggemüller 1994 : 51-56), *Rai* (Tsikounas et Lepajolec 2002 : 8-9), *Le Thé au harem d'Archimède* peut-être, *La Haine* et *Billy-ze-kick*, et en partie dans *Yamakasi* – où il manque la figure de la cave/bas-fond, mais où l'accès aux toits est bien une façon symbolique de s'ouvrir l'horizon : la première ascension des sept héros pour admirer le lever de soleil sur la région parisienne en est une illustration claire. On peut aussi évoquer cette dialectique à propos d'*Hexagone* – les caves, le lieu où Sami meurt d'une overdose, étant opposées au ciel où passent les avions au-dessus de la cité.

Mais elle ne se vérifie pas pour un grand nombre de films du corpus (Tableau 38 ci-dessous). Les toits sont ainsi, dans l'ensemble du corpus, relativement peu présents – dans moins d'un tiers des films au total.

Par contre, comme le soulignent Tsikounas et Lepajolec et Moinereau, le désir de fuite est un corrélat logique à la figure de l'encerclement-enfermement, et l'accès aux toits en fait partie. Comme nous l'avons vu à propos des aspirations des personnages, le désir de partir de la cité s'exprime dans près de la moitié des films (p. 70). Cela nous amène logiquement à examiner les relations de la cité avec son environnement extérieur, et notamment avec la ville-centre.

Film	Année	Caves et sous-sols	Toits
Interdit aux - de 13 ans	1982		
Laisse béton	1984	o	
La Smala	1984		
Réveillon chez Bob	1984	o	
Louise l'insoumise	1985		
Le Thé au harem d'Archimède	1985	o	o
Billy-ze-kick	1985	o	o
Pierre et Djemila	1987		
Il y a maldonne	1988		o
De Bruit et de fureur	1988	o	o
Toujours seuls	1991		
La Thune	1991	o	
Un, deux, trois... Soleil!	1993		
Hexagone	1994	o	
Krim	1995		o
La Haine	1995	o	o
Raï	1995		o
État des lieux	1995		
Douce France	1995		
Souviens-toi de moi	1996		
Le Plus beau métier du monde	1996	o	
Zone franche	1996		
Ma 6-T va crack-er	1997	o	
Malik le maudit	1997		
100% arabica	1997		
Ados Amor	1998		o
Petits frères	1999	o	
Calino maneige	1999		
Voyous voyelles	2000		
La Squale	2000		
Samia	2001		
Yamakasi	2001	o	o
De l'amour	2001		
Fais-moi des vacances	2002	o	
Jeunesse dorée	2002	o	
Wesh wesh	2002		
Le Défi	2002		
L'Esquive	2004	o	
Les Amateurs	2004	o	
Banlieue 13 - B13	2004	o	o
Ze film	2005	o	o
Dans tes rêves	2005		o
Voisins, voisines	2005		o
Total		18	13

Tableau 38. La présence des caves et des toits.

C. Les caractéristiques relationnelles de l'espace de la cité

1. Espace conjoint ou espace disjoint ?

Un espace qui peut être clos mais conjoint : *Wesh wesh*

L'espace de la cité peut être clos et être pour autant intégré dans un milieu urbain plus vaste. C'est par exemple le cas dans *Wesh wesh*, où la cité apparaît assez hermétique et hostile aux intrusions, mais aussi reliée à un centre urbain facilement accessible. On voit ainsi Kamel aller au café dans ce qu'on imagine être un centre-ville, aller chercher un emploi dans des agences de travail intérimaire, se rendre à la préfecture ou au magasin de son père, aller emprunter une moto pour se venger du policier agresseur de sa mère. La cité dans *Wesh wesh* est incluse dans un tissu urbain.

Un espace disjoint : *La Squale*, *Hexagone* et *Krim*

Par contre, dans *La Squale*, elle semble être complètement isolée géographiquement, de tout centre urbain. Il y a bien des routes d'accès en voiture et des lignes de transport en commun qui permettent aux jeunes de se rendre dans la capitale, que ce soit pour y finaliser un *deal* de drogue dure dans un parc public, faire du lèche-vitrine sur les Champs-Élysées (Désirée et son gang de filles) ou s'échapper de la cité en amoureux (Yasmine et Toussaint). Mais la cité, telle qu'elle est montrée, avec ses grands espaces verts et ses immeubles espacés, semble isolée du réseau urbain.

Le constat est encore plus flagrant dans *Hexagone* ou dans *Krim*, puisque les premiers plans sur la cité nous la montrent sans ambiguïté comme une entité isolée au milieu des champs.

Un facteur déterminant du sentiment de relégation

On peut avancer, de façon assez évidente, que, allié à la qualité de milieu clos ou ouvert précisée plus haut, le caractère isolé, ou au contraire intégré, de la cité à un milieu urbain renforce, ou au contraire atténue, le sentiment d'avoir affaire, par le biais de la géographie et de l'architecture, à un espace de relégation et d'exclusion.

La cité dans *Pierre et Djemila*, à la fois relativement ouverte et intégrée à un milieu urbain proche, s'oppose alors d'autant plus à la cité mise en scène dans *De Bruit et de fureur*, tant celle-ci paraît close et isolée au milieu du paysage.

C'est la même impression qui est distillée entre la cité présentée dans *Ze Film* – reliée à Paris par le canal de l'Ourcq et plutôt d'allure close – et la cité très parisienne de *Dans tes rêves* – qui est, consciemment, complètement intégrée à Paris par le réalisateur¹⁵⁴.

Une caractéristique assez équitablement distribuée

Inévitablement, le tableau 39 ci-dessous est, comme le tableau 38 plus haut, simplificateur ; et des nuances seraient sans doute à apporter, distinguant entre divers degrés d'intégration et d'isolement. Ainsi, le degré de disjonction perceptible dans *La Haine* n'est pas aussi fort que celui montré dans *Hexagone* ou *Krim* ; il en est de même du degré d'intégration de la cité au milieu urbain dans *100% Arabica*, comparé à *Souviens-toi de moi*, ou dans *Samia* par rapport à *De l'amour*. Comme dans toute tentative de synthèse, il a fallu faire des choix, qui peuvent être discutables, pour classer certains films dans l'une ou l'autre catégorie. Dans le cas extrême de *Jeunesse dorée*, il m'a été impossible de choisir, le film représentant des espaces qualifiant pour les deux catégories – des cités isolées et des cités intégrées.

¹⁵⁴ <http://cdnews.cddiscount.com/T/Chat/2005/04/20/Cdnews--17/TchatAvecDenisThybaud.aspx>

La cité dans la forme

Film	Année	Espace	
		disjoint/isolé	conjoint/intégré
Interdit aux moins de 13 ans	1982		X
Laisse béton	1984		X
La Smala	1984	X	
Réveillon chez Bob	1984	X	
Louise l'insoumise	1985		X
Le Thé au harem d'Archimède	1985		X
Billy-ze-kick	1985	X	
Pierre et Djemila	1987		X
Il y a maldonne	1988		X
De Bruit et de fureur	1988	X	
Toujours seuls	1991		X
La Thune	1991		X
Un, deux, trois soleil	1993	X	
Hexagone	1994	X	
Krim	1995	X	
La Haine	1995	X	
Raï	1995	X	
État des lieux	1995	X	
Douce France	1995		X
Souviens-toi de moi	1996		X
Le Plus beau métier du monde	1996		X
Zone franche	1996	X	
Ma 6-T va crack-er	1997	X	
Malik le maudit	1997	X	
100% Arabica	1997		X
Ados Amor	1998		X
Petits frères	1999	X	
Calino manège	1999		X
Voyous voyelles	2000		X
La Squale	2000	X	
Samia	2001		X
Yamakasi	2001		X
De l'amour	2001		X
Fais-moi des vacances	2002	X	
Jeunesse dorée	2002	X	X
Wesh wesh	2002		X
Le Défi	2002	X	
L'Esquive	2004	X	
Les Amateurs	2004		X
Banlieue 13 - B13	2004	X	
Ze film	2005	X	
Dans tes rêves	2005		X
Voisins, voisins	2005		X
Total		21	23

Tableau 39. Caractère disjoint ou conjoint de la cité à un milieu urbain

A l'arrivée, le partage entre les deux catégories s'avère plutôt équilibré sur toute la période. La cité est tantôt représentée comme un espace isolé, tantôt comme un espace relativement intégré. On remarque tout au plus une petite concentration de films mettant en avant l'isolement au milieu des années 1990, de *Un, deux, trois soleil* à *Malik le maudit*, alors que, dans les années 1980, dans une bonne majorité des films, on observe plutôt l'inverse. Dans l'ensemble, le caractère disjoint (ou conjoint) de la cité ne se démarque pas comme une caractéristique relationnelle prégnante sur la période de 1981 à 2005.

Par contre, il n'en est peut-être pas de même des relations qu'entretient la cité avec la ville-centre, entre opposition, autonomie et dépendance.

2. Les rapports entre la banlieue et la ville-centre

Entre opposition, attraction et dépendance : un élément essentiel

Les rapports de la banlieue à la ville-centre sont souvent un élément important à l'arrière-plan de la trame narrative. Pour Olivier Millot (2003 : 29), c'est même « le principe distinctif de la banlieue se définissant en opposition au centre et plus souvent à la capitale ». Comme le fait remarquer José Baldizzone (1994 : 11), la dépendance de la banlieue à l'égard de la ville-centre notifie bien la subordination du banlieusard. Elle peut notamment se manifester par la contrainte de déplacements journaliers, par le biais des figures imposées que sont la gare, le terminus de bus, la voiture, le trajet par la route en voiture, quelle que soit l'époque de réalisation.

Pour décrire les rapports de la banlieue à la ville-centre, trois caractéristiques nous sont apparues centrales : d'une part, l'opposition, trait classique et souvent souligné comme essentiel (Moinereau 1990 : 54) ; d'autre part, l'attraction et les rapports de dépendance qu'exerce la ville-centre sur la banlieue (Moinereau 1990 : 56).

Film	Année	Rapports à la ville-centre		
		Opposition	Attraction	Autonomie
Interdit aux – de 13 ans	1982			X
Laisse béton	1984	X	X	
La Smala	1984	X	X	
Réveillon chez Bob	1984			X
Louise l'insoumise	1985	X	X	
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X	X	
Billy-ze-kick	1985			X
Pierre et Djemila	1987	X	X	
Il y a maldonne	1988			X
De Bruit et de fureur	1988	X	X	
Toujours seuls	1991		X	
La Thune	1991	X	X	
Un, deux, trois... Soleil!	1993			X
Hexagone	1994	X	X	
Krim	1995	X	X	
La Haine	1995	X	X	
Raï	1995	X	X	
État des lieux	1995			X
Douce France	1995		X	
Souviens-toi de moi	1996	X	X	
Le Plus beau métier du monde	1996	X		X
Zone franche	1996			X
Ma 6-T va crack-er	1997			X
Malik le maudit	1997			X
100% Arabica	1997	X		X
Ados Amor	1998			X
Petits frères	1999	X		X
Calino maneige	1999			X
Voyous voyelles	2000	X		X
La Squale	2000	X	X	
Samia	2001		X	
Yamakasi	2001	X		X
De l'amour	2001			X
Fais-moi des vacances	2002			X
Jeunesse dorée	2002			X
Wesh wesh	2002			X
Le Défi	2002	X	X	
L'Esquive	2004			X
Les Amateurs	2004	X	X	
Banlieue 13 - B13	2004	X		X
Ze film	2005	X	X	
Dans tes rêves	2005	X	X	
Voisins, voisines	2005			X
Total		23	20	23

Tableau 40. Opposition, attraction ou autonomie par rapport à la ville-centre ?

Tendances générales

Nous avons tenté de répertorier dans le tableau 40 ci-dessus si s'exprimait, d'une part, une opposition à la ville-centre, et d'autre part, un rapport d'attraction /dépendance ou au contraire une certaine autonomie de la cité par rapport à la ville-centre. En pratique, cette autonomie se manifeste quand la ville-centre apparaît absente de l'univers filmique représenté ou bien lorsque la cité semble fonctionner de façon indépendante.

Une opposition très constante

Il ressort tout d'abord de ce tableau que l'opposition à la ville-centre est bien une constante tout au long de la période, même si des exceptions en nombre non négligeable font leur apparition à partir du milieu des années 1990. Dans un certain nombre de films, l'opposition entre la banlieue/la cité et la ville-centre n'est ainsi plus mise en évidence.

Une cité de plus en plus autonome

Mais l'évolution la plus importante concerne les rapports de dépendance de la cité à l'égard de la ville-centre. La cité apparaît de plus en plus autonome à partir du milieu des années 1990, confirmant et amplifiant une tendance que Moinereau avait décelée depuis les années 80 (1990 : 61-63).

Bien évidemment cependant, le degré et la manière dont l'opposition et les rapports de dépendance à la ville-centre sont signifiés peuvent varier fortement d'un film à un autre.

Les rapports banlieue/ville-centre dans les films : quelques exemples

La Haine : une opposition dans la forme et sur le fond

Ainsi, *La Haine* se situe probablement au sommet de l'échelle sur ce plan, tant l'opposition entre Paris et la cité de banlieue est savamment mise en scène à la fois dans la forme et sur le fond.

Dans la forme, comme l'a précisé Kassovitz (Positif n°412 : 10), l'opposition entre les scènes tournées à Paris et à Chanteloup-les-Vignes est voulue. Les scènes en banlieue sont filmées de jour ; l'intention était d'utiliser des focales courtes pour avoir une profondeur de champ qui intègre bien les personnages au décor ; le son est en stéréo ; les effets de mise-en-scène sont nombreux (travellings, plans aériens). Par contre, le premier plan dans Paris donne l'impression que les personnages entrent physiquement dans une autre dimension (par un travelling compensé) ; la plupart des scènes y sont filmées de nuit ; l'utilisation de focales plus longues donne plus l'impression de personnages qui se détachent par rapport au cadre ; le son est en mono et l'équipe de tournage est réduite (caméra sur l'épaule, et quasiment pas de travelling).

Sur le fond, l'opposition Paris/banlieue est aussi patente : la rencontre avec la capitale fait ressortir le fossé socioculturel qui existe entre les trois personnages/leur monde et Paris. Kassovitz le signifie tout au long des situations d'échec qui ponctuent la virée de Vinz, Saïd et Hubert. Bien intégrés dans leur univers de banlieue, les trois zonards sont marginaux à Paris (Higbee 2001 : 7).

Hexagone

On voit les mêmes rapports dans *Hexagone*, où Paris attire mais est le lieu de l'exclusion pour les jeunes des cités. On a ainsi abordé, dans le chapitre sur l'intégration, comment le refus d'être admis en boîte de nuit, pouvait symboliser l'exclusion sociale.

Dans un exemple que nous avons déjà cité, comme le dit Ali, en discussion avec un étudiant (Malik Chibane) au *Pacific*, la boîte de nuit de banlieue qui accepte d'accueillir les jeunes issus de l'immigration, l'opposition entre Paris et sa banlieue défavorisée fait ressortir «L'anti-intégration par excellence ! ».

Laisse béton

Dans *Laisse béton*, on peut dire que les rapports à la ville-centre sont classiques. Il y a une forte connexion et une dépendance de la cité et de l'espace de banlieue à la ville-centre, Paris : le collège, le supermarché, la salle de sport semblent situés à Paris¹⁵⁵, ainsi que le lieu de travail de la mère de Brian. La cité n'offre rien.

La Smala

Dans *La Smala*, les rapports sont tout aussi classiques, mais dans un autre registre. Il n'y a pas vraiment d'opposition à Lyon, mais une opposition plus claire par rapport à Paris. Paris apparaît comme un lieu d'opportunités (la possibilité de faire un disque et de s'en sortir que n'offre pas la banlieue), mais aussi un lieu de liberté et de plaisir (la possibilité pour Rita (Dominique Lavanant) de vivre sa transsexualité ; la possibilité de sortir au cinéma ou en boîte de nuit), un monde exotique par rapport à la cité (ce qu'illustrent les artistes de rues, les travestis, les prostituées et les étrangers rencontrés dans les rues).

L'opposition entre Paris et la banlieue se manifeste également à travers l'inculture de ces banlieusards de province : c'est ce que l'on peut retenir de la scène où Robert (Victor Lanoux) prend le Centre Pompidou pour le mausolée de l'ancien Président.

Le Thé au harem d'Archimède

Dans *Le Thé*, Paris est un lieu de rapines et de plaisirs pour Pat et Madjid. Et leur subordination par le biais des transports en commun est bien notifiée, que ce soit par des scènes dans les gares ou par des plans nous montrant la connexion de Paris à la cité par le bus que prend Josette (Laure Dutilleul).

Pierre et Djemila

¹⁵⁵ Ce qui est lié au fait que le site du film est, en fait, bien dans Paris, dans le quartier de la porte Pouchet (nord du XVIIème arrondissement), situé entre le périphérique et le boulevard des Maréchaux.

Dans *Pierre et Djemila*, le rôle des déplacements est central pour souligner l'opposition entre la cité et la ville-centre. On circule beaucoup dans *Pierre et Djemila*. Les personnages ne circulent quasiment pas au sein de la cité : on les voit seulement rentrer (Djemila : plans 15-16 ; 45-47 ; 226 ; Pierre : plans 283-285) ou sortir de chez eux¹⁵⁶ (Pierre plans : 68-69, 198-204, 235 ; Lakhdar et son frère : 286-287), hormis la séquence montrant les musulmans se rendant à la mosquée (plans 91-98). Par contre, ils circulent beaucoup en dehors de la cité : escapades à moto de Pierre et Djemila, trajets d'aller-retour entre le lieu de travail, l'école et la cité. Cette circulation est fortement soulignée par la bande-son qui, à défaut de musique, est très chargée de bruits de circulation (voitures, moto, mobylettes, bus). La cité est représentée comme une cité-dortoir complètement subordonnée à son environnement.

De Bruit et de fureur (et La Squale)

Dans *De Bruit et de fureur* enfin, Paris se profile au loin, à l'horizon de la cité. C'est le lieu de travail et l'ailleurs espéré par Thierry, le fils aîné. C'est aussi le lieu où le père (Bruno Cremer) montre un aspect plus intime de sa personnalité et révèle l'esprit désillusionné et les idées nihilistes qui motivent ses actes. Comme le laisse également penser la citation de *Macbeth* en exergue au film¹⁵⁷, Paris est assimilé au lieu de la culture et de la civilisation, tandis que la cité serait le siège de la barbarie. La ville-centre semble de ce fait avoir un effet apaisant.

On retrouvera un trope similaire dans *La Squale*, le personnage de Toussaint s'avérant très temporairement différent une fois seul en ballade à Paris avec Yasmine. Sinon, Paris est aussi, dans ce film, le lieu de rapines et de trafics, comme l'illustrent l'épisode des filles dans une parfumerie sur les Champs-Élysées, ou le deal de drogue raté dans un parc parisien¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Ce qui est aussi surprenant, c'est que l'on ne voit que les hommes sortir de la cité, comme pour confirmer la restriction de liberté de sortie imposée aux femmes de milieu musulman.

¹⁵⁷ « Le sang fut versé aux temps anciens avant que des lois humaines eussent adouci les mœurs »

¹⁵⁸ Qui semble être le Parc Monceau.

La Thune

Dans *La Thune*, la ville-centre est encore en opposition à la cité en tant que lieu de plaisir qui attire et exclue les jeunes des cités. Cependant, le rapport a sensiblement changé. Cette opposition n'est montrée qu'au détour d'une seule scène – celle où Kamel (Sami Bouajila), bien qu'habillé très correctement et accompagné d'une jolie « Française-de-souche », se fait refouler à l'entrée d'un night-club – et la ville-centre est sinon complètement absente du film. Le seul « mapping social » que l'on remarque s'opère entre banlieue aisée (celle d'Edwige) et banlieue défavorisée (celle de Kamel).

Une ville-centre évacuée ou une banlieue plus autonome à partir d'Etat des lieux

Cette tendance, que l'on retrouve, avec des nuances, dans certains films des années 1980-début des années 1990 (*Interdit aux moins de treize ans*, *Réveillon chez Bob*, *Billyze-kick*, *Il a maldonne* et *Un, deux, trois... soleil*), va s'amplifier nettement à partir de 1995 et d'*Etat des lieux*.

La ville-centre est, de plus en plus souvent, complètement évacuée d'une trame narrative qui est uniquement centrée sur la banlieue (*Zone franche*, *Ma 6-T*, *Ados amor*, *De l'amour*, *Voisins, voisines*).

Dans d'autres cas, l'opposition à la ville-centre perdure, mais les rapports d'attraction et de dépendance ont périçlité et la banlieue fonctionne comme un espace autonome. C'est le cas dans des films tels que *B13* ou *Petits frères*. Ou bien, on constate qu'une autre opposition a remplacé celle de la cité à la ville-centre : c'est l'opposition de la cité à la campagne. Des films comme *Jeunesse dorée*, *Fais-moi des vacances*, *Les Amateurs* témoignent de ce transfert : ce n'est plus la ville-centre qui attire ou fait rêver, c'est la campagne, un retour à la nature et à des relations apaisées.¹⁵⁹

¹⁵⁹ On pourrait être tenté de voir le même type de rapport dans les tranquilles scènes de pêche de Kamel dans *Wesh wesh*, ou dans les plans introductifs de la cité dans *Hexagone* et *Krim*. Dans *La Haine* également, la mystérieuse vache qui anime les visions de Vinz peut être considérée comme un reliquat du monde de la campagne. En tout cas, il est frappant que certains films remettent ce contraste à l'ordre du jour, en plaçant des jeunes des cités à la campagne. On peut citer notamment *Total Western* (Eric Rochant, 2000), *Le Raid* (Djamel Bensalah, 2002), *Camping à la ferme* (Jean-Louis Sinapi, 2005).

Une autonomie forcée ?

On peut se demander pourquoi le rapport entre la ville-centre et la banlieue a ainsi évolué. Est-ce vraiment parce que la banlieue n'est plus attirée par la ville-centre ? Ou parce qu'elle aurait acquis une véritable autonomie ? C'est ce que peut laisser penser le traitement réservé par *Voisins voisins* : aucune allusion à Paris, toute l'histoire et la vie des personnages se déroulent en banlieue, sans complexe.

Pourtant, on ne peut manquer aussi de penser que cette autonomie croissante de l'espace de la cité est forcée. Elle est la marque ultime de l'exclusion dont la cité est victime, une exclusion qui n'est plus illustrée par des scènes touchantes et révoltantes (discrimination, rejet, relégation) tant elle est intériorisée. Autrement dit, plus besoin de souligner l'opposition entre la ville-centre et la cité, tant cette figure serait une évidence, un état de fait consommé. L'exclusion serait telle que les rapports en seraient devenus quasiment inexistantes et impossibles.

Nous verrons, en conclusion, quelle signification et quel impact, pas nécessairement négatifs, ceci peut avoir sur l'image de la cité. Mais, pour compléter l'image générale que nous tentons d'esquisser, il nous faut auparavant nous pencher sur la lumière, les tons et les couleurs utilisés pour dépeindre la banlieue.

D. Les couleurs et la lumière: de la froidure de la grisaille à la chaleur de l'arc-en-ciel ?

Laurence Moinereau (1990 : 103-107) constatait une uniformisation des couleurs et des tons dans une grisaille qui rongait la cité comme une lèpre et renforçait, avec une lumière crue ou blafarde, l'image d'une banlieue grise, sale et dégradée, ou alors lisse et déshumanisée.

1. Des couleurs et une lumière froides jusqu'au milieu des années 90

Nous sommes bien d'accord avec son propos pour les films qui vont jusqu'au milieu des années 1990. Les couleurs dominantes sont bien le gris, le bleu et le bleu nocturne, le blanc, le noir et parfois un brun jaune, tandis que la lumière est le plus souvent froide, crue ou blafarde. Et les exceptions à cette règle sont rares. On peut y compter *La Smala*, en partie, et à coup sûr *Billy-ze-kick*. Mais dans l'un comme dans l'autre, la lumière reste froide, ce qui fait ressortir une image négative. Comme l'expliquait Gérard Mordillat au *Matin* (18/12/1985):

J'ai utilisé essentiellement des couleurs primaires pour accuser la violence de ce monde-là plutôt que de le montrer par des grimaces, ce que je déteste.

L'exception la plus notable, au début des années 1990, est *Un, deux, trois soleil*, tant l'emploi des couleurs vives et de la chaleur de la lumière du sud de la France – le tournage s'est effectué dans la cité de la Castellane, au nord de Marseille – y contraste avec la représentation traditionnelle de la cité (Baldizzone 1994a : 113).

2. Lumière radieuse et couleurs chaudes

Une utilisation progressive au milieu des années 90

Mais couleurs vives et chaudes et lumière radieuse vont s'imposer progressivement dans les films suivants.

Très timidement d'abord, comme dans *Hexagone* ou *Krim*, où l'usage de couleurs vives est très limité et souligne des moments d'optimisme. Ainsi, au tout début d'*Hexagone*, lorsque Slimane évoque avec nostalgie la cité de son enfance¹⁶², la lumière est solaire et les couleurs sont chaudes, la saison rappelle l'été ; puis lorsqu'il passe à la situation actuelle : on est soudain en avril et il fait froid, la grisaille s'impose et dominera pratiquement toute la suite du film.

Dans *Krim*, c'est en quelque sorte l'inverse. C'est la fin du film qui est marquée par un fort optimisme et voit ainsi la cité passer de la grisaille au vert de vastes pelouses, avant que ne soient affichées les couleurs radieuses de la maison de campagne dans laquelle Krim et sa fille vont s'installer, une fin heureuse qui marque pour eux un nouveau départ.

D'abord timide, l'usage de couleurs vives et d'une lumière plus chaude va progressivement s'imposer face à la grisaille dans la seconde moitié des années 1990.

C'est le cas dans *Rai*, dans *Zone franche*, mais aussi dans *100% Arabica*, où les scènes de jour, froides et grises, contrastent avec les scènes de concert de nuit, chaudes et colorées.

Une domination plus large dans les années 2000

A partir de 1999 et dans les années 2000, couleurs vives et lumière solaire dominant largement sur la grisaille, quand elles ne l'ont pas complètement évincée.

C'est le cas dans *Ados Amor*, dans *La Squale*, dans *Samia*, dans *Wesh wesh, Les Amateurs*, *Le Défi*, *Ze film* ou encore *Voisins voisins*.

Dans *Petits frères*, la lumière chaude de l'été est si vive qu'elle masque, par un effet de saturation de l'image, les bas d'immeubles derrière les arbres. Ainsi, lors du premier contact entre Talia et Iliès, on ne voit plus les immeubles tant ils sont noyés dans la lumière dorée qui entourent les deux personnages. La lumière inonde

¹⁶² Voix-off de Slimane : « Je m'souviens, quand j'étais gamin, cette cité... c'était l'pied ! Un territoire plein d'aventures ; tous ces immeubles, ces copains... Et puis après, tu grandis. Et plus tu grandis, plus elle rapetisse... elle commence à t'étouffer. Et la galère arrive. »

littéralement le cadre. Plus généralement, les espaces verts envahissent l'écran – comme dans *La Squale* – et les riches couleurs des tags et des grafs dévorent le gris du béton.

Le Défi en est un exemple éloquent : la décoration très tendance des murs et des locaux de répétition des danseurs met en avant un art de la rue dont la banlieue est le foyer.

Ce sont maintenant les films où la grisaille domine qui font figure d'exception : ainsi *L'Esquive*, où les tons chatoyants des costumes de théâtre détonnent avec le cadre gris de la cité des Francs-Moisins.

Ce changement radical dans les couleurs et la qualité de la lumière participe finalement d'une évolution plus générale de l'image de la cité.

3. Un univers moins stigmatisé

D'un univers gris, sale, monotone et dégradé ou bien lisse et déshumanisé, on passe progressivement à un espace qui n'est plus systématiquement stigmatisé par son cadre et son architecture.

Cela correspond souvent à un désir sciemment affirmé des réalisateurs de prendre le contrepied des représentations traditionnelles des années 1980. Ainsi, là où Francis Perrin faisait remarquer, à propos du tournage de *Billy-ze-kick* (*Le Figaro* 18/12/1985),

Nous avons tourné dans un grand ensemble de Noisy-le-Grand. On a l'impression que c'est du décor, mais pas du tout. Ces immeubles étaient froids, nets, très propres, déshumanisés et on a vraiment le sentiment que les gens qui vivent là ne peuvent être qu'étranges,

les propos de Kassovitz, à propos de *La Haine*, résonnent à l'opposé lorsqu'il dit : « Le but était de rendre la cité belle, avec le côté souple, fluide. » (*Positif* n° 412 : 11), ou défend l'utilisation du noir et blanc pour redonner du réalisme tout en apportant de l'esthétisme :

Et en plus c'est très beau pour la cité, ça la rend graphique. Parce que si on ne peut pas contrôler la couleur, c'est-à-dire si on n'a pas un budget de 50 millions de francs (...), ça va la rendre misérable. (*Libération* 31/5/1995)

Le désir de ne pas stigmatiser la cité n'est pas l'apanage exclusif des années 1990 et 2000. Déjà, en 1985, Bouchareb prenait ses distances en parlant de la cité filmée dans *Bâton rouge* (*Révolution* n° 302, 13/12/1985) :

La cité telle qu'on la voit dans mon film, elle est superbe, éclairée, avec des taches, c'est très beau. Je tenais à ce que ce soit comme ça. Je ne voulais pas parler du béton, je le connais, je l'ai vécu. On ne pleure pas tout le temps dans le béton.

Et en 1989, Brisseau défendait, dans *De Bruit et de fureur*, l'image d'une cité¹⁶³ ni embellie, ni enlaidie (*Positif* n° 328 : 8) :

(Positif :) On rapporte que vous vous méfiez de l'esthétisme de l'image ; il y a pourtant des plans remarquables.

(Brisseau :) – Attention, je n'ai jamais dit à mon chef-opérateur que je voulais une photo dégueulasse. Je ne voulais pas d'une photo sophistiquée, style pub ; je n'en avais pas les moyens, et le film me semblait trop grave d'un point de vue social et métaphysique. Certains films sont si léchés qu'il y a une contradiction entre ce qu'ils sont et ce qu'ils disent.
– En revanche, vous avez évité le cliché des banlieues cradingues.
– Délibérément. Je refusais les facilités du sordide (...) il fallait égarer les spectateurs, les forcer à réfléchir.

Mais on remarque une intention plus courante, à partir des années 1990, de ne pas abonder dans le sens de l'image distillée par les médias d'information. Le cinéma cherche à se distancer ou à faire contrepoids aux clichés véhiculés par la télévision. Ainsi, Bertrand Blier s'exprime sur ses choix pour *Un, deux, trois soleil* (*L'Événement du jeudi* 15/7/1993):

(EDJ :) Qu'est-ce qui caractérise cette cité – La Castellane – du nord de Marseille que vous avez choisie ?

(Blier :) – Elle n'est pas trop caricaturale. Ni trop propre ni trop dégueulasse. Ni parc à ciel ouvert de Mercedes volées aux immatriculations provisoires, ni carcasses de bagnoles brûlées. Murs ni blancs ni totalement tagués. La Castellane est une cité, disons sympathique.

Et il est bien conscient du contrepied à prendre par rapport à l'image que la télévision donne de la banlieue (*Libération* 18/8/1993) :

Quand on filme des petits Blacks, il faut faire attention de ne pas tourner des plans à la mode, il y a une responsabilité à endosser. C'est pour ça aussi qu'il n'y a pas de dealers dans le film. Tout le monde aurait dit immédiatement : « Ah ben oui, forcément, s'il y a autant de problèmes, c'est parce qu'ils sont revendeurs de drogue ». J'ai évité aussi les attaques de grandes surfaces. On les voit à la télé, c'est pas la peine de repasser derrière. Et puis on n'est pas à Los Angeles.

¹⁶³ Les intérieurs sont été tournés dans la cité des 4000 à La Courneuve, et les extérieurs à Bagnolet, dans un grand ensemble « pas surchargé dans le sordide, le déglingué » (*Libération* 12/5/1988).

On retrouve la même volonté chez Paul Vecchiali, pour la réalisation de *Zone Franche*, tourné à la cité des Coteaux, dans la banlieue de Mulhouse (*Libération*, 16/12/1996) :

Les Coteaux, les journalistes, ils l'appellent le Bronx. Regardez autour de vous. C'est le Bronx, peut-être ? Faut arrêter avec ça.

De même Zaïda Ghorab-Volta nous dit, à propos de *Jeunesse dorée* (*L'Humanité* 11/5/2001):

Je voulais aller à l'encontre des clichés qui représentent les immeubles sales et délabrés. Je ne voulais pas d'une image sombre. Quand Gwenaëlle va vider ses poubelles, je voulais que les caves soient comme Versailles. Je les ai éclairées de partout. Je voulais que la lumière ressemble plus à ma vision des choses.

Et Rabah Ameur-Zaimeche souligne, concernant *Wesh wesh* (*Télérama* 30/4/2002) :

Le premier personnage pour nous, c'était la cité. [...] La cage d'escalier, elle aussi, c'est un personnage. On a tout fait pour l'embellir au maximum ! On l'a traitée comme un véritable tableau, on a boosté les couleurs.

et

En voyant le film, les gens des Bosquets¹⁶⁴ se sont aperçu que la cité pouvait être belle. (*Le Monde* 2/5/2002)

Ce qui est surprenant, c'est qu'aller à l'encontre des clichés négatifs diffusés par la télévision est souvent traduit par un nécessaire embellissement de la cité, comme s'il fallait alors manipuler, mais cette fois dans l'autre sens, l'image de la cité. On peut se demander quel degré de réalisme il faut accorder à ces images plus positives de la cité. Cependant, notre propos n'est pas là.

Conclusion partielle

Que ce soit par une mise en valeur différentes des couleurs, de la lumière, ou par une stylisation aguichante, l'espace de la cité nous semble montré sous un jour plus positif à partir du milieu des années 1990 et surtout du début des années 2000.

Il n'est plus autant stigmatisé par des plans sur les tours et les barres et une mise en avant de sa dimension verticale ; il est plus homogène, moins souvent fragmenté, et

¹⁶⁴ *Wesh wesh* a été tourné à la cité des Bosquets, à Montfermeil (93)

globalement plus souvent lisible. Même si cet espace reste le plus souvent clos, il devient plus proche de nous, plus humain. Il est toujours généralement opposé à la ville-centre ; mais de moins en moins dans sa dépendance, il s'affirme de plus en plus comme un espace autonome.

Conjointement à une exploitation nouvelle des arts de la rue issus du hip hop que sont les tags et les graffs – et même de la danse et de la musique (le raï, le rap et le hip hop) – mais aussi de l'art du déplacement urbain (le parkour) qui sublime les potentialités de l'espace, tout ceci contribue à une mise en valeur significative de la cité.

D'espace subi, la cité devient plus souvent une ressource, un espace porteur d'une originalité, bref un *espace de résistance*, au sens où l'entend E. Soja, amplement repris par Will Higbee (2001 : 160-161). A défaut de se rapprocher de la ville-centre, la cité se rapproche du spectateur : elle est, dans sa représentation architecturale, de moins en moins, un espace étrange, étranger, aliénant, stigmatisant et stigmatisé.

II. La musique dans les films de banlieue

A. Délimitations des analyses effectuées

La musique joue un tel rôle au cinéma, et dans la définition de certains genres, qu'il nous a semblé incontournable de nous y intéresser dans le cas des films de banlieue.

Parmi les travaux majeurs sur la musique au cinéma, on trouve ceux de Michel Chion (1995 ; 2003) et de Claudia Gorbman (1987). Cependant, même si la lecture de ces travaux est tout à fait passionnante, il ne nous a pas été possible d'en appliquer tous les axes de recherche et d'étude à l'ensemble de notre corpus. Comme nous ne faisons pas une étude musicologique proprement dite, nous n'avons pas procédé à une analyse musicologique détaillée de la bande originale de chaque film. Cela aurait pris trop de temps et n'aurait probablement pas donné de résultats synthétiques pertinents à l'échelle de l'ensemble du corpus. De même, nous n'avons analysé systématiquement ni les modes d'occurrence de la musique – dans les moments d'attente, avant l'action ; dès le début de l'action ; ou bien quand l'action est bien avancée (Chion 2003 : 360-361), ni ses effets sémantiques et émotionnels – musique empathique, musique anempathique, musique de contrepoint didactique, ou aucun des trois (Chion 2003 : 382-385) – ni toutes les fonctions de la musique (Chion 1995 : 187-235). En effet, après avoir effectué ces études sur quelques films, une telle analyse nous a paru exiger un temps considérable pour un gain probablement mince : on risque fort de « découvrir » que la musique des films de banlieue n'a pas de fonction ou d'effet spécifique, mais des fonctions et des effets très divers, comme dans l'ensemble des films de cinéma en général.

Par contre, certaines questions nous ont paru plus pertinentes. Ainsi nous nous sommes demandé si l'on retrouvait les mêmes compositeurs et, éventuellement, certains morceaux identiques de film en film. De même, nous avons quantifié la place occupée par la musique dans chaque film, le nombre de séquences musicales et la répartition entre musique diégétique (communément appelée musique d'écran) et musique extradiégétique (ou musique de fosse), en espérant déceler des évolutions ou des constantes sur ce plan.

Enfin, sans avoir les moyens d'effectuer une analyse musicologique et fonctionnelle détaillée, nous avons tout de même recensé pour chaque film le(s) style(s) de musique utilisé(s) et les spécificités d'utilisation qui nous ont semblé les plus fertiles, au cas par cas.

B. Analyses d'ensemble sur la musique dans les films de banlieue

1. La proportion de musique dans chaque film

La durée de la musique : diversification et augmentation au cours de la période

Le tableau ci-contre (Tableau 41)¹⁶⁵ recense la part de musique (en %) dans chaque film disponible sur les quelques vingt-cinq années de notre corpus. Le graphique 3 montre la répartition des films autour de la ligne de tendance moyenne sur la période, selon leur proportion de musique.

Il en ressort que, dans la grande majorité des films, la proportion de musique se situe entre 20 et 40% de la durée totale du film. La moyenne sur l'ensemble des films considérés est de 32%, et la tendance générale est à l'augmentation de la proportion de musique au cours de la période (cf. la ligne de tendance, graphique 3).

¹⁶⁵ *Interdit aux moins de 13 ans* ayant été, pour des raisons pratiques, difficilement consultable depuis 2006, il ne nous a pas été possible d'en quantifier la musique de façon très précise. Cela vaut pour pratiquement tous les tableaux et graphiques de ce chapitre.

II. La musique dans les films de banlieue

Titre du film	Sortie	Durée totale du film	Durée de la musique	
			en temps	en %
Laisse béton	1984	01:24:10	00:26:33	31,5 %
La Smala	1984	01:27:32	00:23:21	26,7 %
Réveillon chez Bob	1984	01:18:20	00:26:16	33,5 %
Louise l'insoumise	1985	01:33:45	00:18:01	19,2 %
Le Thé au harem d'Archimède	1985	01:44:45	00:39:00	37,2 %
Billy-ze-kick	1985	01:22:30	00:39:34	48,0 %
Pierre et Djemila	1987	01:21:39	00:07:05	8,7 %
Il y a maldonne	1988	01:18:35	00:07:27	9,5 %
De bruit et de fureur	1988	01:30:45	00:03:52	4,3 %
Toujours seuls	1991	01:31:48	00:28:58	31,6 %
La Thune	1991	01:28:25	00:31:33	35,7 %
Un, deux, trois soleil	1993	01:40:10	00:32:53	32,8 %
Hexagone	1994	01:21:15	00:18:09	22,3 %
Krim	1995	01:22:30	00:16:18	19,8 %
La Haine	1995	01:33:44	00:26:58	28,8 %
Raï	1995	01:25:17	00:29:25	34,5 %
État des lieux	1995	01:13:34	00:18:54	25,7 %
Douce France	1995	01:35:24	00:18:56	19,8 %
Souviens-toi de moi	1996	00:57:38	00:12:20	21,4 %
Le Plus beau métier du monde	1996	01:40:03	00:17:47	17,8 %
Zone franche	1996	01:12:37	00:32:56	45,4 %
Ma 6-T va crack-er	1997	01:35:00	00:26:46	28,2 %
Malik le maudit	1997	00:51:45	00:20:13	39,1 %
100% Arabica	1997	01:23:27	00:54:01	64,7 %
Ados Amor	1998	02:02:40	00:42:56	35,0 %
Petits frères	1999	01:28:23	00:11:49	13,4 %
Calino maneige	1999	01:34:03	00:24:33	26,1 %
Voyous voyelles	2000	01:31:54	00:22:42	24,7 %
La Squale	2000	01:35:07	00:36:22	38,2 %
Samia	2001	01:09:50	00:12:18	17,6 %
Yamakasi	2001	01:26:50	00:50:01	57,6 %
De l'amour	2001	01:16:55	00:31:41	41,2 %
Fais-moi des vacances	2002	01:23:30	00:20:56	25,1 %
Jeunesse dorée	2002	01:22:09	00:19:15	23,4 %
Wesh wesh	2002	01:24:01	00:21:09	25,2 %
Le Défi	2002	01:34:41	00:51:57	54,9 %
L'Esquive	2004	01:59:02	00:17:34	14,8 %
Les Amateurs	2004	01:24:05	00:22:03	26,2 %
Banlieue 13 - B13	2004	01:21:00	01:08:51	85,0 %
Ze film	2005	01:39:39	00:42:16	42,4 %
Dans tes rêves	2005	01:38:03	01:04:05	65,4 %
Voisins, voisines	2005	01:26:39	00:36:15	41,8 %
Moyenne		01:27:27	00:27:57	32,0 %
Ecart-type toute la période		00:13:01	00:14:41	16 %
Ecart-type 1984-1994		00:08:09	00:11:48	13 %
Ecart-type 1995-1999		00:17:54	00:11:48	13 %
Ecart-type 2000-2005		00:11:37	00:17:37	20 %
Ecart-type période / moyenne		15 %	53 %	51 %

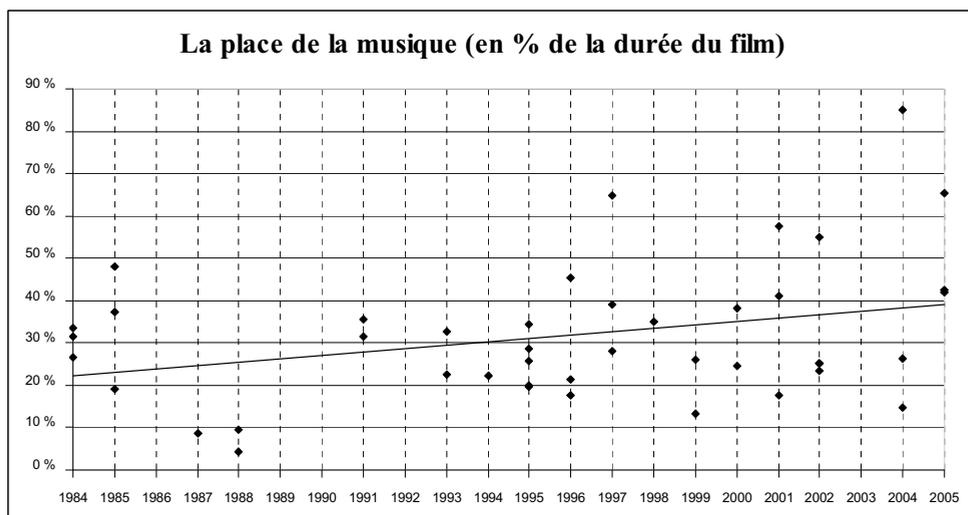
Tableau 41. Durée et proportion de la musique dans les films du corpus

La proportion moyenne de musique de 1984 à 1994 est de 23'17", soit 26 % de la durée moyenne des films ; elle est de 25' 17" de 1995 à 1999 (30 % de la durée moyenne des films). Elle passe à 34' 30" de 2000 à 2005 (soit 38 % de la durée moyenne des films). C'est donc depuis 2000 que la quantité de musique employée a surtout augmenté.

Ainsi, il n'y a que 7 films dans lesquels la proportion est clairement au-dessus de la fourchette de 20 à 40 % : *Zone Franche* (45%), *Billy -ze-kick* (48%), *Le Défi* (55%), *Yamakasi* (58%), *100% Arabica* (65%), *Dans tes rêves* (65%) et *Banlieue 13 - B13* (85%).

Et 7 films se placent plus ou moins largement au-dessous de cette fourchette : *Le Plus beau métier du monde* (18%), *Samia* (18%), *L'Esquive* (15%), *Petits frères* (13%), *Il y a maldonne* (9%), *Pierre et Djemila* (9%) et *De Bruit et de fureur* (4%).

Enfin, comme on le voit dans le tableau 41, le calcul de l'écart-type sur l'ensemble de la période met en évidence une variation assez importante par rapport à la moyenne (plus de 16 points, soit 51% de la moyenne), et les écarts-types sur les périodes 1984-1994, 1995-1999 et 2000-2005 font apparaître une variation croissante de la proportion de musique. Cela confirme le fait que, si l'on compare les périodes 1984-1994, 1995-1999 et 2000-2005, la proportion de musique dans les films apparaît de moins en moins homogène (ou de plus en plus hétérogène) par rapport à la moyenne de la période considérée. Ceci se voit plus nettement dans le graphique 3 : les points (qui représentent chacun un film) sont, sur ces périodes plus « dispersés » par rapport à la ligne de tendance centrale.



Graphique 3 : La proportion de musique dans chaque film (en % de la durée)

Musique diégétique et musique extradiégétique

Si l'on s'intéresse à la répartition entre musique d'ordre diégétique et musique extradiégétique dans la musique des films, on constate que leurs parts moyennes respectives sont de 36 % et 64 % sur la période (Tableau 42).

Les graphiques 4 et 5 ci-dessous montrent que la tendance générale est à l'augmentation de la part moyenne de musique extradiégétique (d'environ 55 % à plus de 70 %) tandis que, par un effet logique, celle de la musique diégétique décroît (d'environ 45 % à un peu moins de 30 %).

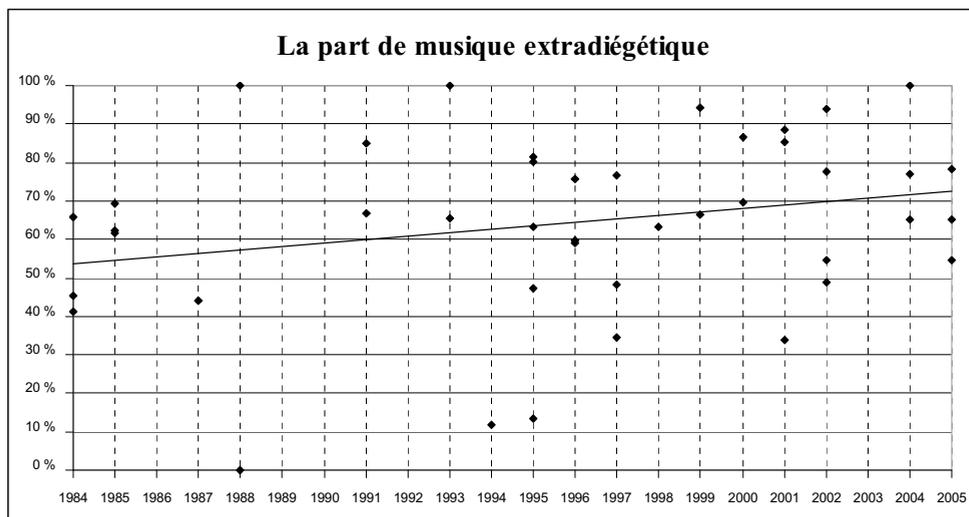
Enfin, le calcul des écarts-types pour 1984-1994, 1995-1999 et 2000-2005 met en valeur une décroissance (de 29-30 % à 18 %), ce qui permet de dire que les parts de musique diégétique et extradiégétique sont de plus en plus homogènes de 1984 à 2004 – ce que l'on voit également sur les graphiques 4 et 5.

Certains films se démarquent nettement des autres dans leur répartition entre les deux types de musique. Ce sont, d'une part, quatre films où la proportion de musique extradiégétique est nettement supérieure à la moyenne : *Il y a maldonne* (100 % extradiégétique), *Un, deux, trois soleil* (100 % extradiégétique), *Petits frères* (94 %) et *B13* (100 %).

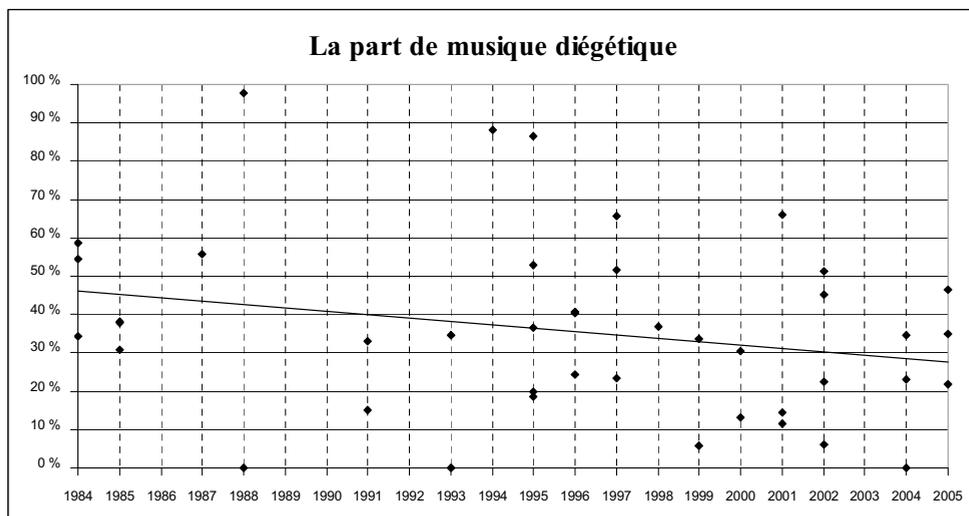
A l'inverse, on trouve trois films où la musique est surtout d'ordre diégétique : *De Bruit et de fureur* (100 % diégétique), *Hexagone* (88 % diégétique) et *La Haine* (86 %).

Titre du film	Sortie	Musique Extradiegétique		Musique Diégétique	
		en temps	en %	en temps	en %
Laisse béton	1984	00:12:05	46 %	00:14:28	54 %
La Smala	1984	00:09:39	41 %	00:13:42	59 %
Réveillon chez Bob	1984	00:17:15	66 %	00:09:01	34 %
Louise l'insoumise	1985	00:11:07	62 %	00:06:54	38 %
Le Thé au harem d'Archimède	1985	00:24:15	62 %	00:14:45	38 %
Billy-ze-kick	1985	00:27:25	69 %	00:12:09	31 %
Pierre et Djemila	1987	00:03:08	44 %	00:03:57	56 %
Il y a maldonne	1988	00:07:27	100 %	00:00:00	0 %
De bruit et de fureur	1988	00:00:00	0 %	00:03:52	100 %
Toujours seuls	1991	00:19:22	67 %	00:09:36	33 %
La Thune	1991	00:26:46	85 %	00:04:47	15 %
Un, deux, trois soleil	1993	00:32:53	100 %	00:00:00	0 %
Hexagone	1994	00:02:09	12 %	00:16:00	88 %
Krim	1995	00:13:04	80 %	00:03:14	20 %
La Haine	1995	00:03:39	14 %	00:23:19	86 %
Raï	1995	00:18:39	63 %	00:10:46	37 %
État des lieux	1995	00:15:23	81 %	00:03:31	19 %
Douce France	1995	00:08:56	47 %	00:10:00	53 %
Souviens-toi de moi	1996	00:07:21	60 %	00:04:59	40 %
Le Plus beau métier du monde	1996	00:13:28	76 %	00:04:19	24 %
Zone franche	1996	00:19:31	59 %	00:13:25	41 %
Ma 6-T va crack-er	1997	00:20:30	77 %	00:06:16	23 %
Malik le maudit	1997	00:09:47	48 %	00:10:26	52 %
100% Arabica	1997	00:18:36	34 %	00:35:25	66 %
Ados Amor	1998	00:27:06	63 %	00:15:50	37 %
Petits frères	1999	00:11:09	94 %	00:00:40	6 %
Calino maneige	1999	00:16:19	66 %	00:08:14	34 %
Voyous voyelles	2000	00:15:49	70 %	00:06:53	30 %
La Squale	2000	00:31:32	87 %	00:04:50	13 %
Samia	2001	00:04:10	34 %	00:08:08	66 %
Yamakasi	2001	00:44:15	88 %	00:05:46	12 %
De l'amour	2001	00:27:04	85 %	00:04:37	15 %
Fais-moi des vacances	2002	00:10:13	49 %	00:10:43	51 %
Jeunesse dorée	2002	00:14:56	78 %	00:04:19	22 %
Wesh wesh	2002	00:19:50	94 %	00:01:19	6 %
Le Défi	2002	00:28:24	55 %	00:23:33	45 %
L'Esquive	2004	00:13:31	77 %	00:04:03	23 %
Les Amateurs	2004	00:14:24	65 %	00:07:39	35 %
Banlieue 13 - B13	2004	01:08:51	100 %	00:00:00	0 %
Ze film	2005	00:33:02	78 %	00:09:14	22 %
Dans tes rêves	2005	00:35:05	55 %	00:29:44	46 %
Voisins, voisines	2005	00:23:36	65 %	00:12:39	35 %
Moyenne		00:18:37	64,2 %	00:09:21	35,8 %
Ecart-type toute la période		00:12:43	23 %	00:07:42	23 %
Ecart-type 1984-1994		00:10:39	30 %	00:05:36	29 %
Ecart-type 1995-1999		00:06:10	21 %	00:9:15	21 %
Ecart-type 2000-2005		00:16:05	18 %	00:08:01	18 %
Ecart-type période / moyenne		68 %	37 %	82 %	65 %

Tableau 42. Répartition entre musique extradiegétique et musique diégétique



Graphique 4 : Proportion de musique extradiégétique dans la musique de chaque film



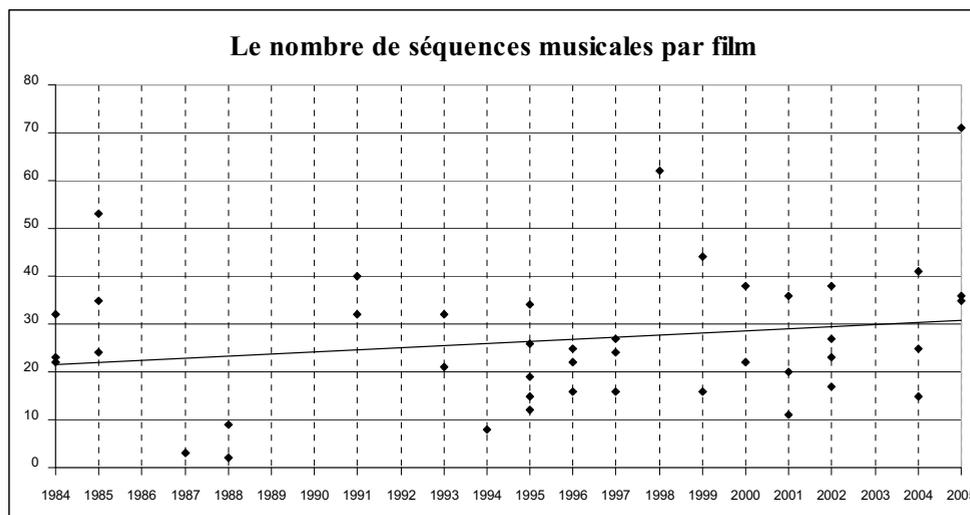
Graphique 5 : Proportion de musique diégétique dans la musique de chaque film

2. Le nombre de séquences musicales

L'examen du nombre de séquences musicales (Graphique 6 et Tableau 43) fait apparaître des traits comparables à l'évolution de la proportion de musique dans chaque film.

Le nombre moyen de séquences musicales par film est de 27. Ce nombre de séquences musicales par film tend à augmenter au cours de la période (24 de 1984 à 1994, 26 de 1996 à 1999, et 30 entre 2000 et 2005), mais pas autant que la proportion de musique. On peut donc en déduire que les séquences musicales ont tendance à être plus longues de 1984 à 2005 – ce que confirme la durée moyenne des séquences : elle passe de 58-59 secondes de 1984 à 1999 à 1minute 8 secondes de 2000 à 2005.

La variation autour de cette moyenne de 27 séquences s'établit à des niveaux équivalents à celle concernant la proportion de musique, avec un écart-type de 14 séquences, soit près de 53% de la moyenne. Par contre, cet écart-type est stable au cours de la période ; contrairement à la proportion de musique dans chaque film, la variation du nombre de séquences musicales reste homogène sur l'ensemble de la période.



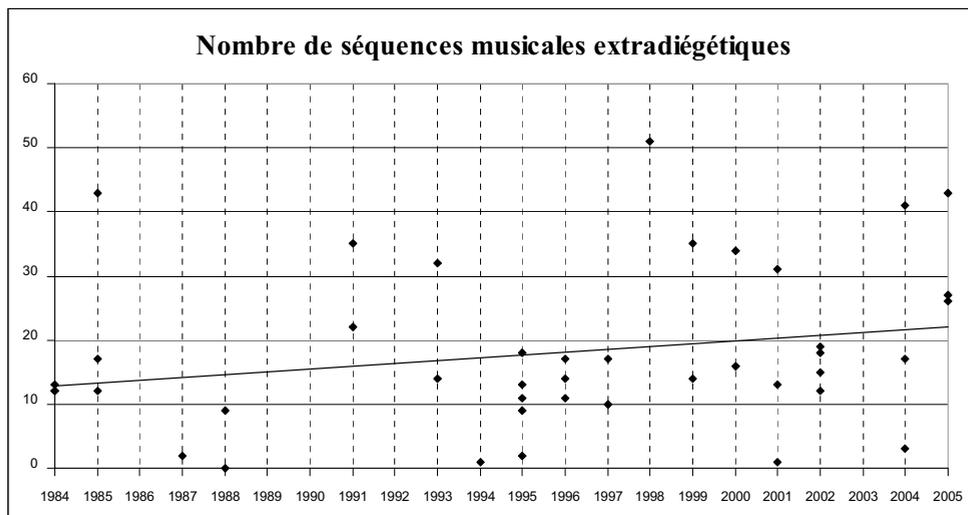
Graphique 6 : Le nombre de séquences musicales par film

II. La musique dans les films de banlieue

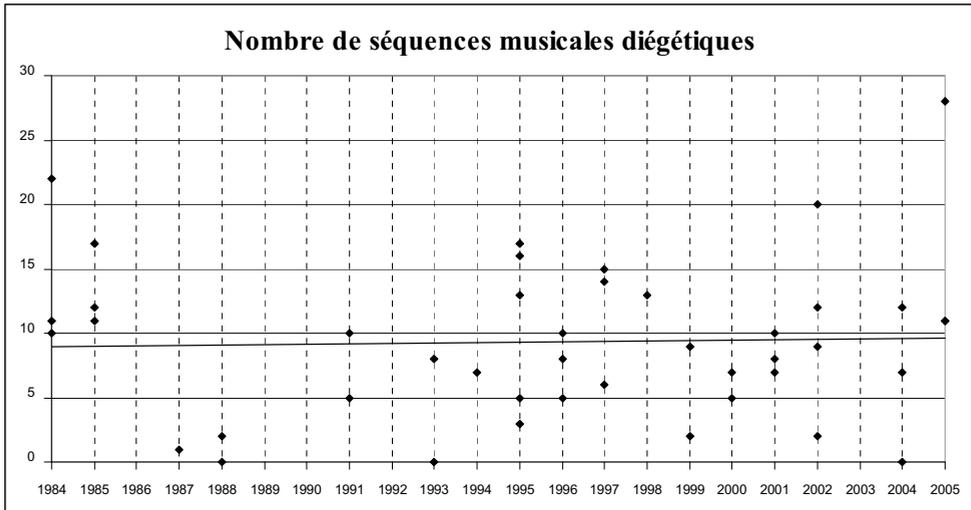
Titre du film	Sortie	Nombre de séquences	Occurrences extradiégétiques	Occurrences diégétiques
Laisse béton	1984	32	12	22
La Smala	1984	22	12	11
Réveillon chez Bob	1984	23	13	10
Louise l'insoumise	1985	24	12	12
Le Thé au harem d'Archimède	1985	35	17	17
Billy-ze-kick	1985	53	43	11
Pierre et Djemila	1987	3	2	1
Il y a maldonne	1988	9	9	0
De bruit et de fureur	1988	2	0	2
Toujours seuls	1991	32	22	10
La Thune	1991	40	35	5
Un, deux, trois soleil	1993	32	32	0
Hexagone	1994	8	1	7
Krim	1995	15	11	5
La Haine	1995	19	2	17
Raï	1995	34	18	16
État des lieux	1995	12	9	3
Douce France	1995	26	13	13
Souviens-toi de moi	1996	16	11	5
Le Plus beau métier du monde	1996	25	17	8
Zone franche	1996	22	14	10
Ma 6-T va crack-er	1997	16	10	6
Malik le maudit	1997	24	10	14
100% Arabica	1997	27	17	15
Ados Amor	1998	62	51	13
Petits frères	1999	16	14	2
Calino maneige	1999	44	35	9
Voyous voyelles	2000	22	16	7
La Squale	2000	38	34	5
Samia	2001	11	1	10
Yamakasi	2001	36	31	7
De l'amour	2001	20	13	8
Fais-moi des vacances	2002	23	12	12
Jeunesse dorée	2002	27	18	9
Wesh wesh	2002	17	15	2
Le Défi	2002	38	19	20
L'Esquive	2004	15	3	12
Les Amateurs	2004	25	17	7
Banlieue 13 - B13	2004	41	41	0
Ze film	2005	36	26	11
Dans tes rêves	2005	71	43	28
Voisins, voisines	2005	35	27	11
Moyenne		27	18	9
Écart-type toute la période		14,4	12,6	6,1
Écart-type 1984-1994		15,3	13,4	6,7
Écart-type 1995-1999		13,5	12,3	5
Écart-type 2000-2005		14,7	12,5	6,8
Écart-type période / moyenne		53,6 %	69,9 %	65,6 %

Tableau 43. Nombre et répartition des séquences musicales dans chaque film

Si l'on examine en détail la répartition du nombre de séquences musicales entre séquences d'ordre diégétique et séquences d'ordre extradiégétique (graphiques 7 et 8), on constate que l'augmentation progressive du nombre moyen de séquences est surtout le fait de la croissance du nombre moyen de séquences extradiégétiques au long de la période, la tendance pour les séquences diégétiques étant à la stabilité. Sur l'ensemble de la période, ces moyennes respectives sont de 18 et 9 séquences par film. Le calcul des écarts-types pour les périodes 1984-1994, 1995-1999 et 2000-2005 confirme une variation qui reste homogène autour de ces moyennes, tel que nous l'avons constaté pour le nombre total de séquences musicales par film (Graphique 6).



Graphique 7 : Nombre de séquences musicales d'ordre extradiégétique, par film



Graphique 8 : Nombre de séquences musicales d'ordre diégétique par film

Toutes ces observations ne nous permettent pas de dégager de traits communs aux films de banlieue, en ce qui concerne les aspects quantitatifs liés à l'utilisation de la musique. La présence de la musique, quantitativement, ne constitue pas un caractère homogène des films de banlieue. Elles témoignent de la diversité des usages qui sont faits de la musique au cinéma. De ce point de vue, ces analyses ont permis de déceler des tendances qui pourront être intéressantes dans le cadre d'analyses sur un ensemble plus large de films. Par contre, on peut vraisemblablement trouver des éléments plus intéressants en détaillant le(s) style(s) de musique utilisé(s) dans chaque film et certains de ses usages spécifiques. Ainsi, nous nous sommes notamment demandé si la musique constituait un marqueur social ou ethnique au sein de chaque film. Mais, avant cet examen au cas par cas, il nous reste à voir si l'on trouve une certaine cohérence concernant les compositeurs de la bande originale des films de notre corpus.

3. Retrouve-t-on les mêmes compositeurs de film en film ?

Il paraît difficile d'imaginer que l'on puisse retrouver les mêmes compositeurs de film en film. De fait, la variété des compositeurs, ainsi que le montre le tableau 44, est grande et reflète la variété des réalisateurs.

Titre du film	Sortie	Compositeur(s)
Interdit aux moins de 13 ans	1982	Gabriel Yared
Laisse béton	1984	Jean-Pierre Mas/Thierry Le Coz / Teen Cats
La Smala	1984	Michel Goguelat
Réveillon chez Bob	1984	Michel Magne / Sergio Renucci
Louise l'insoumise	1985	Jean-Marie Sénia
Le Thé au harem d'Archimède	1985	Karim Kacel / JJ Genevrard / FR David
Billy-ze-kick	1985	Jean-Claude Petit / Franz Schubert
Pierre et Djemila	1987	Olivier Kowalski / Gabor Kristof / Maurice Rollet
Il y a maldonne	1988	Pierre Papadiamandis / Eddy Mitchell
De bruit et de fureur	1988	Trenet / Mouskouri
Toujours seuls	1991	Jean-Claude Petit
La Thune	1991	Richard Horowitz / Stéphane Vilar / Bonga
Un, deux, trois soleil	1993	Khaled / Fauré / Brückner
Hexagone	1994	Daniel et Franck Thirard/ Teboul / Abdelhadi el Rharbi/ Les Nat
Krim	1995	Djamel Ben Yelles / Léo Ferré
La Haine	1995	Artistes divers - Bob Marley, Cut Killer, NTM
Raï	1995	DJ/ML/Neg' marrons/ Bellek, Cheb Mami, Transglobal Underground, Rachid Taha
État des lieux	1995	Assassin
Douce France	1995	Ricardo Serra / Abdelhadi el Rharbi
Souviens-toi de moi	1996	Francois Narboni/Cheb Mami
Le Plus beau métier du monde	1996	Vladimir Cosma
Zone franche	1996	Manu Katché / Roland Vincent/ Ahmed Salam/ divers rap
Ma 6-T va crack-er	1997	White & Spirit/Passi
Malik le maudit	1997	Charles Autrand/Rachid Taha/Cheb Mami/Cheb Khaled/Allah
100% Arabica	1997	Khaled / Cheb Mami / Mohammed Maghni
Ados Amor	1998	Pablo Bravo
Petits frères	1999	Oxmo Puccino et divers rap
Calino maneige	1999	Nicolas Frize
Voyous voyelles	2000	Roland Romanelli et divers
La Squale	2000	Cut Killer /DJ Abdel /Sofiane "Le Cat's"/Hervé Rakotofiringa
Samia	2001	Donna Summer / Dar Gnawa / Les Barbarins Fourchus/ Rachid Taha
Yamakasi	2001	Joey Starr /DJ Spank et divers rap-hip hop
De l'amour	2001	Bruno Coulais / JJ Goldman / Johnny Halliday
Fais-moi des vacances	2002	Martin Wheeler / Patrice Bart-Williams
Jeunesse dorée	2002	Brigitte Fontaine / Areski et Ali Belkacem + divers (C.Jérôme...)
Wesh wesh	2002	NAP / Assassin / Zebda / J. Coltrane / C. Mayfield + divers
Le Défi	2002	Matthew Herbert / Gaspanic + divers
L'Esquive	2004	Luis Vargas / Isabelle Olivier / divers raï et musique tsigane
Les Amateurs	2004	Denis Mériaux + divers
Banlieue 13 - B13	2004	Da Octopuss + divers Hip Hop et musique cubaine
Ze film	2005	Sergent Garcia/Eric Cervera/Mathias Duplessy/Dikes/Passi
Dans tes rêves	2005	Kool Shen / Disiz La Peste + divers
Voisins, voisines	2005	3K2N / A. Woodraschka/ Insa Sané/ JP Bottemane / Abdelhadi el Rharbi + divers

Tableau 44. Compositeur(s) de la bande originale des films du corpus

Cependant, de même que certains réalisateurs ont tourné plusieurs films de banlieue, on retrouve certains artistes dans plusieurs films de banlieue : Claude Petit (compositeur

attitré des films de Mordillat), Cheb Khaled, Cheb Mami, Abdelhadi el Rharbi (ce dernier dans les trois films de Malik Chibane), Rachid Taha, le groupe de rap Assassin, Cut Killer (dans *La Haine* et *La Squale*), le rappeur Passi (générique de fin de *Ma 6-T* et *Ze Film*).

Ceci dit, ces récurrences sont minimes face à la variété des artistes utilisés. On peut donc affirmer qu'il n'y a pas de cohérence réelle sur ce point-là : on ne retrouve pas les mêmes compositeurs de musique dans les films de banlieue, bien que certains soient récurrents dans plusieurs films.

C. Styles de musique et utilisations spécifiques au cas par cas

Chercher à classer de façon systématique et précise, selon un style ou un genre, les différentes séquences de musique dans les films peut s'avérer difficile. A de nombreux égards, on retrouve les mêmes problèmes que pour classer les films selon des genres. En effet, les limites entre le disco et le funk, entre le hip hop et certaines musiques électroniques, ou entre différents styles de rock, le jazz et le jazz-rock ne sont ni établies ni évidentes, les musiques s'influencent et s'enrichissent les unes les autres.

Cependant, tout en étant conscient d'un flou inévitable en la matière, il nous a paru possible de décrire des traits communs, des différences ou des évolutions à partir d'une image globale du/des style(s) de musique(s) utilisé(s) dans chaque film. Nous procédons donc ci-dessous à une description des éléments qui nous ont paru les plus intéressants dans chaque film.

Laisse béton, La Smala et Louise l'insoumise

L'empreinte du rock n' roll est très nette dans les films du début des années 1980. C'est le cas de *Laisse béton*, *La Smala*, *Louise l'insoumise*, mais aussi de films périphériques à notre corpus comme *Blessure* (Michel Gérard, 1985) et *La Baston* (Jean-Claude Missiaen, 1985). L'image de la banlieue est associée au rock à travers la musique et la figure des

« loubards », ou blousons noirs. Elle représente une certaine marginalité et fait de la banlieue le foyer d'une énergie rebelle, pure et dure, brute, en opposition avec le monde bourgeois de la ville-centre.

Dans *Blessure*, Florent Pagny est le chanteur rebelle d'un groupe de rock. Dans *Laisse béton*, Jean-Pierre Kalfon (dans le rôle du père de Brian) est une ancienne star du rock dans les années 70¹⁶⁶.

La Baston s'ouvre sur un concert du groupe-culte de hard-rock français *Trust*, et se termine dans le cadre très caractéristique des arènes Picasso à Noisy-le Grand, où le personnage joué par Gérard Dessarthe est poursuivi par une bande de blousons noirs à moto, dans une scène qui n'est pas sans évoquer aux cinéphiles les bandes de loubards de *L'Équipée sauvage* (*The Wild One*, Lazslo Benedek 1954) ou de *Mad Max* (George Miller 1982). Dans *Louise l'insoumise*, le twist et la danse sont facteurs et symboles d'émancipation pour Louise face au carcan culturel étouffant que cherche à lui imposer sa mère (Catherine Rouvel), comme le laisse entendre même les paroles de la chanson.¹⁶⁷

Mais la musique véhicule aussi une nostalgie pour les années 60-70. C'est net dans *Laisse béton*, où le rock est associé, chez le jeune Brian, à la figure du père absent et au rêve du retour à un temps passé idéalisé ou à un équilibre retrouvé: celui du temps où la famille était unie et heureuse. Le générique de fin est d'ailleurs une ballade chantée par Kalfon, qui peut être interprétée comme la marque positive du retour du père dans le foyer familial. Cette nostalgie est aussi présente dans *La Smala*, exprimée clairement dans les paroles de la chanson de rock interprétée par Balasko, *Le Dernier Twist* (voir Annexe 4)

On peut également dire que le rock fait fonction de ciment entre les générations des années 60 et des années 80. Dans *Laisse Béton*, le groupe de jeunes de la cité joue du

¹⁶⁶ Cette image est renforcée par l'image personnelle de Kalfon, figure emblématique de l'Underground parisien des années 70 avec la bande de la Coupole, brassant des figures comme Jacques Higelin, Nico, Pierre Clémenti, Maria Schneider, Frédéric Pardo, Bulle Ogier...

¹⁶⁷ Viens sur mon scooter, allez viens je t'emmène
Laisse parler ton cœur, ce n'est pas un problème.
Viens et n'aies pas peur, tu sais bien que je t'aime
On ira tous les deux aussi loin que tu veux

Viens sur mon scooter, laisse tomber tous les autres
Surtout, n'aies pas peur...
Rien ne peut nous interdire, de chanter et de rire.

rock-a-billy, un style revenu à la mode au début des années 80, notamment avec le succès du groupe *Stray Cats*¹⁶⁸. Le groupe de la cité reprend même un des morceaux de Gilles (J.P. Kalfon). Enfin, les propos du réalisateur lui-même, Serge Le Péron, sont clairs :

Il n'y a pas la même rupture entre les enfants actuels et leurs parents qu'il s'en est produit entre les adolescents des années soixante et les adultes. Le rock continue à structurer leur imaginaire et je crois que c'est un point commun important. Il y a addition des deux époques plutôt que coupure. (*Le Figaro* 13/3/1984)

Dans *La Smala*, le groupe de rock familial symbolise le même lien générationnel, comme le montre bien le tube final, *La Smala*, auquel toute la famille participe.

Mais ce lien culturel intergénérationnel que constitue le rock est réservé aux générations de souche occidentale des années 60 et des années 80. Il n'y a pas de lien semblable dans *Louise l'insoumise*, dont les parents sont des Juifs tunisiens ou d'origine tunisienne de la génération précédente. Rien de tel non plus pour le copain de Brian, Nourredine (Khalid Ayadi), d'origine nord-africaine et en plein conflit de génération avec son père.

Le Thé au harem d'Archimède

À partir de 1985, le rock'n roll des années 60-70 disparaît en tant que marqueur clair du monde des banlieues : on le voit dans *Le Thé au harem d'Archimède*, qui conserve l'empreinte du rock dans l'habillement (le blouson noir) et la présence d'une bande de loubards, mais plus du tout dans la musique, bien que celle-ci y occupe une part importante (37% de la durée totale et 37 occurrences). Une période plus diversifiée s'ouvre.

Dans *Le Thé*, la bande originale s'ouvre aux thèmes de musique folklorique nord-africaine pour s'identifier clairement à certains personnages de cette origine (la mère, le bar où Madjid va chercher son père, la musique qu'écoute un des copains de la bande de Madjid, affirmant que c'est « sa musique »), mais pas du tout aux personnages principaux : Madjid, Pat et à un moindre degré Chantal, Josette et la bande des copains en général.

¹⁶⁸ De façon caractéristique, le groupe de la cité s'appelle les *Teen Cats*, ce qui souligne bien, de concert avec le look du chanteur de ce groupe, le lien de parenté recherché avec les *Stray Cats* de Brian Setzer.

On retrouve plusieurs thèmes : d'une part, des chansons de Fr David, dont le célèbre tube *Words*, très à la mode à l'époque ; un thème triste et lent au synthétiseur pour illustrer l'impasse des relations entre Madjid et Chantal ; un autre thème très lent et morne pour certaines scènes dans la cité (la solitude de Josette, la triste fête des jeunes dans leur cave, ou le constat du viol d'Anita, la jeune fille de la bande) ; des thèmes de musique disco et pop (tirés des chansons de Fr David).

Mais on retient surtout le thème principal qui ouvre et ferme l'œuvre : *Banlieue*, de Karim Kacel, qui illustre bien tout le film. C'est une mélodie douce et mélancolique qui est associée aux déambulations dans la cité – celles de Josette au début du film, puis celles de Pat et Madjid. La mélodie s'étoffe progressivement au cours du film pour bien s'attacher aux personnages de Pat et Madjid : sa mélancolie et ses quelques accents nord-africains (avec le chant de Karim Kacel) reflètent bien la position flottante d'entre-deux et d'impasse des deux personnages. Et cette mélodie « éclate » dans la scène finale et au générique de fin en un paroxysme qui souligne bien le destin commun et triste de Pat et Madjid.

On ne peut pas dire que la musique du *Thé au harem d'Archimède*, dans l'ensemble, soit marquée socialement ou ethniquement, mais elle s'ouvre à une variété de thèmes, dont certains sont marqués ethniquement. C'est peut-être un premier virage qui s'amorce sur l'identification ethnique de la banlieue à travers la musique. Mais dans l'ensemble, c'est plutôt une image triste et mélancolique de la banlieue que donne la bande originale du film. De ce point de vue, elle s'éloigne du rock mais reste fidèle à la mélancolie distillée aussi par les thèmes extradiégétiques dans *Laisse béton*¹⁶⁹ et *La Smala*¹⁷⁰.

¹⁶⁹ La musique extradiégétique y est composée de 3 thèmes principaux empreints de jazz : un thème exposé dès le générique, combinant un piano et un saxophone dans une ballade assez lente aux accents nostalgiques ; ce thème est le plus souvent lié aux déplacements de Brian dans l'espace de la cité. Le second thème est plus rapide, avec toujours un style jazz avec un piano et une ligne de basse dans les phases d'action (séquence 18 du combat de Rachid, séquence 25 de la poursuite de Brian par un vigile du supermarché dont il a volé quelques articles, et séquence 35 de l'incendie par Brian de la boutique du receleur du quartier). Enfin, une petite ballade à la guitare est rattachée au rêve américain des deux enfants ou à leurs moments passés ensemble dans les espaces extérieurs de la cité.

¹⁷⁰ *La Chanson de Robert* - air d'accordéon mélancolique qui accompagne Robert (Victor Lanoux) et illustre sa tristesse.

Billy-ze-kick

Dans *Billy-ze-kick*, la musique est très présente (48% de la durée du film, 53 occurrences musicales), et surtout d'origine extradiégétique. Les thèmes musicaux sont nombreux (20 thèmes différents) et variés¹⁷¹. Cependant, 4 thèmes principaux monopolisent 51% du temps de musique et 49 % des occurrences :

- un thème moderne avec des basses et des sonorités synthétiques de style contemporain, avec un rythme rapide et des syncopes très jazz-rock. Ce thème illustre les scènes de poursuite de *Billy-ze-kick*.
- un thème qui s'apparente à une petite chanson enfantine rythmée et enjouée, comme pour une danse folklorique. Ce thème est joué le plus souvent à la guimbarde, ce qui évoque l'ambiance du western (en plus du titre du film). Ce thème surgit à chaque fois que *Billy-ze-kick* est évoqué, apparaît ou va commettre un crime.
- la chanson *Billy-ze-kick* : chantée par Zabou sur une musique de rock'n roll années 80 (avec guitare, basse, batterie et synthétiseurs). Elle n'apparaît que deux fois : après 20' de film, puis au générique de fin.
- un thème de sons et de percussions de style contemporain, rattaché à la présence des personnages dans les caves de l'immeuble.

Les autres thèmes sont très divers : de la musique brésilienne sur une chanson en français (musique de cabaret), de la musique classique (le 2^{ème} mouvement de *La Jeune Fille et la mort*, de Schubert), des sons contemporains d'instruments à vent qui donnent une impression burlesque ; une descente et une montée de synthétiseurs pour illustrer les mouvements de l'ascenseur ; de la musique d'église avec un chant choral (« Anxieuse ») ; une mélodie de style country au banjo. Et il faut signaler également la présence de bruitages comico-burlesques (genre « mickey-mousing »), et de bruits divers (vent, travaux, hurlements de loup, bruits de couloirs,...).

Dans l'ensemble, la musique contribue à donner une impression et une ambiance étrange, mystérieuse, futuriste et décalée, proche d'un monde extra-terrestre. Ceci est en conformité avec et renforcé par l'utilisation qui est faite des lieux de tournage du film : le cadre architectural très futuriste de la place Pablo Picasso et du quartier du Pavé Neuf, à

¹⁷¹ Ceci est à l'image de la variété des styles maîtrisés par le compositeur de la musique, Jean-Claude Petit : du jazz au rock en passant par la musique classique et la musique contemporaine. Jean-Claude Petit a d'ailleurs composé la musique de quasiment tous les films de Mordillat, ainsi que celle de nombreux autres films (dont *Jean de Florette* (Claude Berri, 1986), *Manon des Sources* (Claude Berri, 1986) et *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) pour lesquelles il obtiendra de multiples récompenses.

Noisy-le-Grand, et les intérieurs aux couleurs extrêmement vives sont souvent filmés en plongée et contre-plongée, ou suivant des angles peu habituels, et avec un découpage serré. Cette image bizarre, futuriste, décalée et quasi-extraterrestre de la banlieue répond à la bizarrerie de l'univers de l'œuvre de Jean Vautrin, dont est tiré le film.

L'image du rock attachée à la banlieue n'est pas absente, mais elle est très légère. Et l'image de la banlieue n'est pas non plus mélancolique, douce-amère, triste ou désespérante. Elle est plutôt énergique et moderne. De ce point de vue, *Billy-ze-kick* fait figure d'exception mais peut aussi être rattaché à l'autre film de Mordillat sur la banlieue, *Toujours seuls*, et à ceux de Brisseau et de Blier à la même époque, mélangeant merveilleux et réalité, même si c'est de façon assez différente.

Pierre et Djemila

Dans *Pierre et Djemila*, la musique est peu présente : 8,7% de la durée du film, 3 occurrences dont 2 dues aux génériques d'ouverture et de fin. Ce choix de Blain est en phase avec sa conception bressonienne du cinéma. Le son doit être précis, comme le cadrage, ce qui signifie qu'il n'y a pas de son direct, tout se fait en postsynchronisation, les acteurs passant un par un pour éviter tout effet de jeu de théâtre. Blain est par ailleurs un ami personnel et fidèle de Bresson.

Il n'y a donc pratiquement pas de musique dans le film, hormis 2'36" de générique de début (musique d'Olivier Kowalski, chanson de Maurice Rollet, interprétée par Fabienne Guyon), 3'58" de musique diégétique (la fête de quartier - plans 210-222) et 32" de générique de fin (la même musique que le générique d'ouverture, mais sans les paroles).

La chanson du générique d'ouverture annonce l'histoire du film avec un style qui rappelle les conteurs et ménestrels du Moyen-âge, à la fois dans le style de la musique et des paroles (voir Annexe 4). Blain a peut-être cherché ainsi à donner à son histoire un cachet d'intemporalité, à en faire un *Roméo et Juliette* d'aujourd'hui, comme cela a été évoqué – bien que l'on ne puisse pas dire que *Roméo et Juliette* appartienne au Moyen-âge, mais plutôt à l'époque baroque dans le sillage de la Renaissance. De fait, c'est peut-être plutôt l'image de la barbarie, qui colle à la réputation du Moyen-âge dans nombre de représentations populaires, qui est ici mise en avant.

Finalement, la musique brille par son absence, ce qui fait du film un film très brut et froid, et vise une certaine forme de réalisme. Ceci rejaillit sur l'image qui est donnée de la banlieue : un univers brut et froid, sans musique, barbare.

Il y a maldonne

Dans *Il y a maldonne* également, la présence de la musique est extrêmement réduite (9,5% de la durée du film, 9 occurrences) et surtout présente aux génériques d'ouverture et de fin (69% du temps de musique). On retrouve la même absence de musique que dans *Pierre et Djemila*, là aussi peut-être par souci de donner au film un cachet de réalisme.

Mais cette fois-ci, la musique présente est uniquement d'origine extradiégétique et sert à accompagner certains des déplacements des deux personnages principaux. On ne distingue que deux thèmes, et leur style est clairement lié au rock'n roll, à la musique country et au blues américains : la composition est de Pierre Papadiamandis, le grand collaborateur/compositeur du crooner français Eddy Mitchell (Claude Moine, de son vrai nom), qui signe d'ailleurs les paroles de la ballade du générique de fin. Marquées par l'influence du blues, les paroles de cette ballade constituent en quelque sorte une morale du film : la description d'une jeunesse égarée et qui a grandi trop vite.

De Bruit et de fureur

Il est étonnant de retrouver encore une absence quasi-totale de musique dans *De Bruit et de fureur* : la musique n'est même pas présente aux génériques et seules deux occurrences, de source diégétique, parsèment le film. Mais par contre, les quelques morceaux de musique présents sont significatifs. Le premier, *Retour à Paris* de Charles Trenet, a un effet ironique évident. C'est la chanson de bienvenue que la maman de Bruno lui a préparée au magnétophone. Or, il y a un contraste cruel entre les paroles des trois premières strophes que l'on entend et la situation du jeune garçon :

Revoir Paris, un petit séjour d'un mois
Revoir Paris, et me retrouver chez moi

Seul sous la pluie
Parmi la foule des grands boulevards
Quelle joie inouïe
D'aller ainsi au hasard

Prendre un taxi, qui va le long de la Seine
Et me revoici, au fond du Bois de Vincennes
Roulant joyeux
Vers ma maison de banlieue
Où ma mère m'attend
Les larmes aux yeux, le cœur content

Mon Dieu que tout le monde est gentil !
Mon Dieu quel sourire a la vie !
Mon Dieu merci !
Mon Dieu merci d'être ici...

Or, Bruno est seul, mais pas parmi la foule des grands boulevards. Il n'est pas animé d'une joie inouïe, bien au contraire. Sa mère ne l'attend pas, il est seul. Tout le monde n'est pas gentil ; la scène précédant son entrée dans l'appartement est même très violente : c'est notre premier contact avec le père de Jean-Roger, Marcel (Bruno Cremer), qui brutalise et menace le concierge. En fait, cette chanson aide à souligner qu'il ne s'agit pas de Paris, mais de la banlieue, et d'une banlieue bien loin de l'image romantique qu'ont pu en donner Trenet et les films des années 30.

Le second passage musical, lui, est de nature assez différente. Bruno et sa professeure principale (Fabienne Babe) répètent des pas de danse dans une grande salle vide, sous les regards discrets du directeur de l'école, aux sons d'*Aux Marches du palais*, chantée par Nana Mouskouri. De fait, les paroles de cette chanson instillent le doute auprès du spectateur quant aux relations qu'entretiennent Bruno et sa professeure. Ce doute est renforcé quand on apprend que le directeur a reçu une lettre anonyme de dénonciation à ce sujet.

Finalement, l'absence de musique fait encore ressortir le caractère brut et froid de l'univers de la banlieue tel qu'il est représenté, et rejoint le dépouillement des décors filmés. La chanson de Trenet sert de contrepoint didactique et renforce cette image.

Toujours seuls

Dans *Toujours seuls*, on retrouve les compositions très éclectiques de Jean-Claude Petit (qui a officié dans *Billy-ze-kick*).

Il y a six thèmes principaux (sur 10 thèmes au total) qui donnent au film une triple dimension : une dimension lyrico-onirique (le thème au synthétiseur du générique d'ouverture, le thème du chœur des esclaves de *Nabucco*, le chœur des enfants accompagnant le constat du vol des objets domestiques), une dimension « branchée », avec un thème de style jazz-funk hip-hop (dans la lignée du tube *Rock it* (1983) de Herbie Hancock) et une dimension nostalgique et mélancolique (le thème associé à Rudy, dont le thème du générique de fin est une variation, et la reprise de la chanson *Adieu foulards, adieu madras* de Henri Salvador, 1948).

Ces trois dimensions de la musique donne l'image d'une banlieue diverse. Surtout, c'est une première et timide reconnaissance d'une spécificité culturelle de la banlieue à travers le hip-hop, par l'utilisation d'un thème et d'une (éphémère) démonstration de smurf. Et en plus d'une dimension lyrico-onirique assez particulière à Mordillat, on retrouve confirmée l'identification de la banlieue à une certaine mélancolie.

La Thune

Dans *La Thune*, la musique est aussi très présente, avec plus de 35% de la durée du film et 40 occurrences, et surtout extra-diégétique (35 occurrences, près de 85 % de la musique).

Fait nouveau cette fois, les thèmes de musique africaine dominent largement la bande originale du film. Cela se manifeste dès le générique d'ouverture avec la chanson *Ngongo*, de l'artiste angolais Bonga¹⁷². Ce thème apparaît à 4 reprises au cours du film. On compte aussi de nombreux thèmes de musique folklorique nord-africaine ou aux consonances nord-africaines (12 thèmes sur 21 au total). C'est souvent de la musique gnawa, à attribuer au compositeur de renom Richard Horowitz – dont le style éclectique va du jazz à la musique électronique, en passant par la musique orientale¹⁷³. Mais il y a aussi deux thèmes de hip-hop, accompagnés de démonstrations de smurf et de break. Enfin, en dehors des thèmes accompagnant certaines scènes d'action, les thèmes sont le plus souvent mélancoliques.

¹⁷² Bonga est notamment l'auteur du « tube » de la chanteuse cap-verdienne Césaria Evora, *Sodade*.

¹⁷³ Richard Horowitz a notamment fondé, en 1997, le festival de musique gnawa à Essaouira (Maroc)

En résumé, trois traits principaux nous semblent remarquables. D'une part, c'est une musique typiquement africaine, et plus précisément nord-africaine, ce qui est un marquage ethnique tout à fait nouveau dans les films de banlieue jusqu'alors. D'autre part, la culture hip-hop est clairement affichée, par la musique et par l'image, comme une spécificité de l'univers de la banlieue. Et enfin, l'essentiel des thèmes utilisés sont mélancoliques, ce qui s'inscrit dans la lignée de nombre des films de banlieue étudiés jusqu'à maintenant.

Un, deux, trois soleil

On peut se demander si ce n'est pas le souci de présenter la banlieue comme un lieu de mélange que l'on trouve dans *Un, deux, trois soleil*. La musique y est, tout comme dans *La Thune*, relativement présente avec près de 33 % de la durée du film et 32 occurrences, toutes d'origine extradiégétique.

La musique nord-africaine représente 56% du total de la musique et 17 occurrences. Ce sont, pour l'écrasante majorité, des compositions de Cheb Khaled, le « roi du raï ». Sinon, on trouve des extraits de musique classique (*Symphonies n°2 et n°3* d'Anton Bruckner, le *Sanctus* extrait du *Requiem* de Gabriel Fauré, des chants de la liturgie slavonne, et un extrait de *Sappho de Mytilène*) qui introduisent généralement une dose sacrée et solennelle. Enfin, les autres extraits sont de la musique d'Afrique noire.

La musique africaine offre un certain exotisme et une bonne dose de mélancolie quand elle n'accompagne pas des scènes d'action. Les extraits de musique classique, eux, instaurent une dimension solennelle quasi-sacrée à des moments-clés de l'existence de Victorine (Anouk Grinberg) : sa rencontre avec Gladys (Irène Tassebedo), sa première expérience sexuelle, son coup de foudre pour Petit Paul (Olivier Martinez), la réapparition du fantôme de sa mère (Myriam Boyer), la déclaration d'amour de Maurice (Jean-Michel Noirey), la mort de son père (Marcello Mastroianni). A l'arrivée, au-delà du mélange, on remarque que la bande originale est tout de même nettement dominée par les compositions de Khaled. Du coup, la banlieue est fortement associée au raï et à l'Afrique du Nord, alors même que, à la différence de *La Thune*, aucun des personnages

principaux n'est d'origine nord-africaine. De même, il n'y a pas de rap, ni la moindre trace de culture hip-hop, hormis quelques tags.

La musique de ce film donne finalement de la banlieue une couleur à dominance ethnique et nord-africaine, en dépit de la présence d'extraits de musique classique : la musique fait fonction de marqueur ethnique et non pas de marqueur social.

Hexagone

Dans *Hexagone*, la musique est peu présente même si elle représente près de 22 % de la durée du film : c'est dû au fait qu'il y a peu d'occurrences (8 seulement). Surtout, elle est uniquement de source diégétique (hormis le générique de fin), comme dans *De Bruit et de fureur* ou dans *Pierre et Djemila*. Cela contribue à placer le film dans un milieu bien précis, en banlieue parisienne, et à cheval entre le documentaire et la fiction. Mais il peut s'agir aussi du manque de moyens financiers, quand on sait les conditions modestes dans lesquelles ce film a été fait.

La bande originale est constituée des musiques écoutées par les personnages dans le film – en soirée, en boîte de nuit, en voiture. On trouve donc surtout des morceaux de musique funk (4 thèmes), du rock, un peu de raï, de la musique traditionnelle kabyle, un peu de hip-hop.

Finalement, on peut dire que la musique est à la fois marquée ethniquement (musique kabyle, raï) et socialement (funk, rap, hip-hop).

Krim

La musique dans *Krim* représente 22% de la durée du film, pour un total de 15 occurrences, et est à 80% extradiégétique. La musique diégétique est surtout composée de deux morceaux de Léo Ferré, *L'an 10 000* et *C'est le printemps*, tandis que la musique extradiégétique est de deux types. Pour la plus large part, ce sont des thèmes arabisants à forte charge mélancolique qui collent au personnage principal, Krim (Hammou Graïa). Ces thèmes donnent au film une forte couleur ethnique. D'autre part, on trouve des

morceaux de musique techno au rythme rapide, qui illustrent le tourbillon ressenti par l'ex-détenu face aux trépidations de la vie à l'extérieur, et deux scènes de poursuite.

La Haine

La musique paraît moyennement présente dans *La Haine*, avec près de 29% de la durée du film. Cependant, ce chiffre est à nuancer : dans beaucoup de passages, la musique est assez faible et intégrée aux bruits de fond de la cité ; le nombre d'occurrences n'est que de 19, ce qui est un score très proche de la moyenne. De plus, l'essentiel de la musique est d'origine diégétique (86% de la musique et 17 occurrences).

Tout comme dans *Rai*, il y a une grande variété de thèmes et de styles musicaux (reggae, musique yiddish, R'n B, funk, hip-hop, rap, musique classique, musique folklorique thaï, jazz) et aucun thème dominant. Tout cela tient au fait que Kassovitz voulait peu de musique dans le film. Comme pour *Métisse*, il voulait surtout travailler le montage des sons, pour que les sons deviennent la musique du film.

En même temps, si les intentions de Kassovitz apparaissent claires¹⁷⁴, il met aussi franchement en valeur la culture hip-hop dans ces propos comme dans son film (graffs sur les murs, une belle scène de break-dance) et revendique le rap comme modèle pour le rythme du film.

De plus, l'utilisation de la musique n'est pas gratuite et sert le propos du film¹⁷⁵. On retiendra ainsi la présence de la chanson de Bob Marley au générique d'ouverture, *Burnin' and Lootin'*, dont les paroles font fonction de manifeste pour les images (réelles) d'émeutes urbaines et le fond du discours du film. On retiendra aussi le morceau hip-hop de Cut Killer, *DJ Skud Interlude*, devenu célèbre par la suite, qui mixe *Nick la Police* d'Extreme-NTM et *Je ne regrette rien* d'Edith Piaf. Ce morceau est un clin d'œil tout à fait dans le ton du message politique du film. Au premier degré, c'est un message clair d'émeutiers qui n'ont pas de remords. À un niveau supérieur, c'est la marque d'une culture française non absente des banlieues, malgré ce que l'on pourrait croire ou

¹⁷⁴ « Le rap n'est pas la musique des banlieues, ils écoutent du funk, donc on n'allait pas mettre du rap pour faire hip hop. Par contre, la banlieue, NTM en parle gravement bien, nique ta mère c'est pas une insulte, c'est un état d'esprit, et il faut l'écouter. » (« *La Haine* ne nous appartient plus », interview dans *Libération* 31/5/1995)

¹⁷⁵ Comme le dit bien Michel Chion (2003 : 361), l'influence de la musique n'est pas proportionnelle au nombre ni au minutage de ses interventions.

entendre, de banlieues qui sont un lieu de métissage des cultures. Enfin, cela peut aussi constituer une double référence ironique, comme le suggère Ginette Vincendeau (2000 : 314), en tant qu'icône ultra franco-française déplacée dans ce cadre banlieusard et en tant que chanson des parachutistes rebelles en Algérie. De même, bien que peu présente, la musique rap utilisée dans la B.O. est assez violente et explicite : Extrême-NTM et Expression Direkt (*Mon esprit part en couilles*) sont des groupes connus pour leur radicalité, comme le souligne Vincendeau (2000 : 314). Enfin, il est à noter que la musique nord-africaine est complètement absente de la bande originale du film, ce qui tend à accréditer l'idée que la musique, dans *La Haine*, rattache l'univers de banlieue à une appartenance sociale et non pas ethnique.

Raï

Raï accorde une place plus importante à la musique, avec près de 35% de la durée du film, et 34 occurrences. La musique de source extradiégétique représente environ les 2/3 de la musique, mais ses occurrences ne sont pas beaucoup plus nombreuses que celles de source diégétique (18 contre 16).

On décompte 29 thèmes différents et aucun thème dominant. Leur style est aussi très varié : de la musique folklorique arabe (4 thèmes) et du raï (5 thèmes), du rock (5 thèmes), du funk, du ragga et du reggae, du rap (3 thèmes), et même une chanson populaire (*La Bohême*, de Charles Aznavour, 1966).

Cette variété affirme et souligne la diversité ethnique de la jeunesse des banlieues et son ancrage dans des styles de son époque. Elle n'en donne pas une image aussi rattachée au Maghreb que le laisserait supposer l'origine des personnages principaux. Mais on peut aussi y déceler un autre message intéressant. L'emploi de *La Bohême*, chantée a capella dans la première scène du film par trois des principaux protagonistes, rattache la banlieue à une tradition populaire plus ancienne, comme *Je ne regrette rien* dans *La Haine*. Mais ce titre, sorte d'hymne nostalgique à la jeunesse et à une vie d'amour et d'eau fraîche, apparaît par la suite en complet décalage avec le profil des personnages et la suite du film. Le contrepoint ironique avec le titre musical qui suit est évident : *La monnaie* (Nèg Marrons, 1997) est un titre rap qui vante tout le contraire : il n'y a que l'argent qui compte dans la vie. Enfin, l'emploi d'une version reggae de *The*

House of the Rising Sun (par Gregory Isaac), après 60 minutes de film, mais surtout en première partie du générique de fin, semble constituer aussi un avertissement adressé à la jeunesse des banlieues sur les dangers qui la guettent : la drogue, la délinquance, la violence et finalement la prison¹⁷⁶.

Etat des lieux

Comme dans *La Haine*, la musique dans *Etat des lieux* est moyennement présente en quantité (près de 26% de la durée du film), mais le nombre d'occurrences y est encore plus faible (12), et il n'y a aucun thème récurrent. A la différence de *La Haine*, par contre, l'essentiel de la musique est de source extradiégétique (9 occurrences sur 12).

Encore plus que dans *La Haine*, on peut dire que le message distillé par la musique est très engagé politiquement. Un des buts de la musique est notamment de souligner l'aliénation subie par les travailleurs et la nécessité d'une véritable révolution prolétarienne. On trouve ainsi surtout des morceaux de musique synthétique alliant parfois des rythmes de batterie et quelques percussions, et des morceaux de rap/hip-hop. Les passages de musique synthétique sont liés à des scènes en rapport avec le travail (dans l'atelier où travaille Pierre Céfás (Patrick Dell'Isola), lors de l'entretien pour trouver un emploi) ou lors de rencontres sauvages (la discussion avec les deux extrémistes sur le pont, la scène finale de sexe). Ils mettent en évidence le caractère étrange et aliéant, brutal et violent de ces scènes, introduisent une ambiance inquiétante, presque angoissante, et diffusent un certain malaise. Alliés au clip rap a capella de Base Enemy (au titre éponyme du film, *Etat des lieux*, autour de la 60^{ème} minute), dont les textes sont on ne peut plus explicites – quand ils ne sont pas en veul ou en verlan – ou au petit chant a capella de *l'Internationale* par Céfás, on peut dire que le message politique est limpide et soutient le propos du film. On peut d'ailleurs rappeler que Richet revendique fortement l'influence d'Eisenstein¹⁷⁷.

Ce qui est intéressant, c'est que le hip-hop, dans sa dimension politique, est encore, et plus nettement que dans *La Haine*, associé à la banlieue. Dans le générique final, le message de Richet est, de ce point de vue, éloquent :

¹⁷⁶ Pour beaucoup de Français, *The House of the Rising Sun* évoque aussitôt la reprise qu'en a tirée Johnny Halliday, *Le Pénitencier* (1964), autour du thème de la prison – danger pour les mauvais garçons.

¹⁷⁷ *Les Inrockuptibles* (14/6/1995)

Peace aux ouvriers révolutionnaires, combattants urbains, Assassin, Base Enemy, Dalauz, Dee Nasty, Democrate D, EJM Etat 2 Choc, IAM, Ministère Amer, Ideal J, Raggasonic, Suprême NTM, Timide et sans complexe, tous les posses et cailleras de Meaux, Beauval-Collinet, toutes les banlieues défavorisées – Unité.

Ce message est complètement en phase avec celui développé par le mouvement hip-hop depuis son lancement par Afrika Bambaataa¹⁷⁸ : la reconnaissance d'une certaine exclusion/exploitation, et de valeurs et d'une culture propres au sein des banlieues défavorisées. Le rap opère à la fois en tant qu'expression culturelle et média d'éducation politique auprès des jeunes, bien plus que la lecture des classiques de la littérature engagée¹⁷⁹. Comme le dit lui-même Richet :

Avant, les mecs lisaient des bouquins, aujourd'hui, ils écoutent du rap. Quand tu écoutes *Assassin* ou *Ministère Amer*, tu te fais très vite une idée du système qui t'entoure. (*Les Inrockuptibles* 14/6/1995)

D'ailleurs, il s'agit de rap hardcore – la tendance politiquement la plus virulente du rap.

Douce France

La musique est proportionnellement assez peu présente dans *Douce France* (environ 20% de la durée du film), mais elle est bien utilisée pour structurer le film, comme en témoigne un nombre d'occurrences relativement important (26) et la part égale entre musique diégétique et extradiégétique, en nombre d'occurrences comme en proportion. Sur ce point, la différence est flagrante avec le premier film de Chibane, *Hexagone*, ce qui est probablement dû à l'expérience et aux moyens accrus dont disposait Chibane pour réaliser ce film.

D'une part, la musique se compose surtout de mélodies légères à la guitare sèche accompagnée par un harmonica ou une flûte traversière et de thèmes au synthétiseur composée par Ricardo Serra, comme le thème d'inspiration blues-country du générique d'ouverture qui est attaché aux tribulations de Luc (Frédéric Dieffenthal), le protagoniste blanc et supposé français d'origine de l'histoire.

¹⁷⁸ Voir notamment à ce sujet Bazin, Hugues (1995) : *La culture hip-hop*, Paris : Desclée de Brouwer.

¹⁷⁹ Et ce, même si les références livresques ne sont pas absentes du film : Pierre Céfás lit *L'État et la révolution*, de Lénine (1917)

D'autre part, on trouve des thèmes de musique folklorique nord-africaine ou de raï composés par Abdelhadi el Rharbi, le plus souvent de source diégétique, mais aussi au générique de fin, qui sont attachés aux protagonistes d'origine nord-africaine.

La musique de ce film rattache clairement un style de musique aux personnages et à leur origine ethnique. A la différence de *La Haine* et d'*État des lieux*, on remarque que le rap et le hip-hop sont complètement absents, et que la musique n'a pas la même dimension politique. Elle fait office de marqueur ethnique, tout en faisant cohabiter musique nord-africaine et musique occidentale.

Souviens-toi de moi

La musique est assez peu présente dans *Souviens-toi de moi* : près de 21% et 16 occurrences dans un film d'un peu moins d'une heure.

La bande originale est dominée par des thèmes de musique classique de chambre, composés par François Narboni. On repère 3-4 thèmes fortement liés les uns aux autres par leur style et leur tonalité : ce sont des thèmes lents et mélancoliques, dans un style comparable à du Schubert ou du Schumann. La musique de chambre constitue la totalité des passages de la musique de fosse.

Pour ce qui est de la musique d'écran, elle est concentrée dans le deuxième quart du film et ce sont des airs plutôt dansants et gais : du disco/funk (dans la chambre de la sœur de Mimouna, en discothèque) ou bien un air de valse à l'accordéon (au café et en discothèque) qui est bien dans la tradition française de musique populaire.

Il est tout à fait remarquable qu'il n'y ait pratiquement pas de musique à consonance nord-africaine alors que les personnages principaux du film sont d'« origine nord-africaine » et qu'une partie du film est tournée en Algérie. En effet, on ne discerne que 2" d'un air connu de Cheb Mami lorsque les deux amies passent près d'un café. On peut se dire que ces 2" constituent plutôt un clin d'œil qui souligne justement la volonté de la réalisatrice, Zaida Ghorab-Volta, de se démarquer par rapport à d'autres films de banlieue et de ne pas donner à son film une coloration ethnique spécifique par le biais de la musique. D'ailleurs, il est significatif qu'il n'y ait pas du tout de musique durant le tiers du film qui se déroule au bled.

La musique du film est, certes, mélancolique – notamment dès qu'on nous montre les cités HLM –, comme dans beaucoup d'autres films de banlieue, mais par son cachet de musique classique de chambre, elle est plutôt universelle et propre aux films intimistes.

Le Plus beau métier du monde

Dans *Le Plus beau métier du monde*, la musique est relativement peu présente en quantité, avec moins de 18' (moins de 18% de la durée du film) et 25 occurrences, et pour la plupart extradiégétique.

Composée par Vladimir Cosma, la musique a une facture plutôt traditionnelle : le thème principal est une petite mélodie de jazz, de type Nouvelle-Orléans, dominée par les sons d'une clarinette, qui suit les tribulations sentimentales du rôle principal, Monier (Gérard Depardieu). C'est une petite mélodie badine qui soutient le caractère de comédie du film.

Pas ou peu de traces de musique plus moderne ou jeune : on remarque un thème de musique électronique incluant aussi des tablas avec une légère consonance nord-africaine (*Three Little Birdies Down Beats*, des Chemical Brothers) pour accompagner les premiers contacts de Monier avec son nouveau collègue en banlieue, avec son nouvel appartement en cité HLM ou avec la bande de lascars de la cité ; un morceau de raï-funk écouté par les jeunes au bas de l'immeuble la première nuit (*Raï Rules*, de Djam & Fam), de la musique folklorique égyptienne ou nord-africaine (*Ya habibi ya aïni* – une chanson d'amour traditionnelle) de source diégétique lors de la fête de Noël organisée dans la salle des fêtes du quartier.

Tout le reste n'est que musique orchestrée pour accompagner le suspense ou les scènes d'action et de bagarre.

La tonalité ethnique est donc très légère, et l'identification de la banlieue à un espace culturel spécifique, par le hip-hop, est complètement absente.

Zone Franche

Dans *Zone Franche*, la musique est très présente (45% de la durée du film) et mélange allègrement les types, les origines et les influences. On y trouve une identification claire de la jeunesse des banlieues au rap et au hip hop, notamment dans les morceaux de musique diégétique.

Il y a peu de textes en français. Quand ils sont compréhensibles, ils se limitent à des slogans qui font figure de messages politiques qui reflètent peut-être l'engagement de gauche de Paul Vecchiali, le réalisateur : comme le « Mais où est le peuple ? » rappé par une bande de jeunes dans les locaux de la maison de quartier, « Il est temps de battre le mec échec et mat » que scandent la cité en fête à la fin du film, ou le message de la toute dernière chanson du film, « Dounia », qui est une sorte de manifeste après la mort du petit Adama :

Dounia, Dounia, le monde s'en souviendra
Quand les fusils s'inclineront comme des prières

La bande originale rassemble du funk, du jazz-rock, un air mélancolique au synthétiseur, un petit air de guitare gai et léger d'inspiration gitane, des percussions africaines et un certain nombre de mélodies à consonances nord-africaines¹⁸⁰. C'est un vrai mélange qui donne une image multiculturelle de la banlieue. On peut ajouter aussi qu'à côté de certains morceaux gais et enjoués, pour la plupart diégétiques, le ton des mélodies est plutôt mélancolique et triste, ce qui est en relation avec le thème et l'issue du film, mais participe à une tradition au sein des films de banlieue.

Ma 6-T va Crack-er

Ma 6-T va Crack-er utilise la musique d'une toute autre façon. D'une part, toute la musique du film est composée exclusivement de rap ou du hip-hop (compositions de White et Spirit, 2 Bal 2 Neg, Passi). Richet ne tergiverse pas : l'identification banlieue égale hip-hop est claire et nette. Comme il le dit lui-même : « Le rap est ancré socialement : tu écoutes *Assassin* et tu sais où tu habites »¹⁸¹. La musique est un marqueur social. D'autre part, si la musique est moyennement présente en quantité

¹⁸⁰ Les musiques originales sont, entre autres, d'Ahmed El Salam et tirées des albums *Mima* et *Stagib Lana*.

¹⁸¹ *Les Cahiers* n° 495, oct. 1995, p. 17

(près de 27' et 28% de la durée du film), elle est surtout très concentrée. Elle est pratiquement absente de la première heure de film (6'16" seulement) et intervient de manière quasi-continue dans les 30 dernières minutes du film.

Et plus encore que dans le film précédent de Richet, *État des lieux*, elle intervient sous une forme proche du clip vidéo. Elle accompagne d'abord en parallèle le règlement de comptes entre les deux bandes de lascars et les démêlés d'Arco (Arco Descat C.) et de ses deux complices avec la police, puis l'émeute finale. Le tout est appuyé par trois titres de rap hardcore – *Le Temps des opprimés*, *La Sédition*, du groupe de rap hardcore 2 Bal 2 Neg, *Les Flammes du mal*, de Passi – dont les textes invitent clairement les jeunes de banlieue à la lutte armée contre la classe bourgeoise et son bras armé, la police, pour une révolution qui balayera le système politique (voir Annexe 4).

On peut en conclure que la musique s'adresse aux jeunes des cités dans leur propre langage (le clip de rap en verlan et argot de banlieue) et a une fonction cathartique dans le film : la tension monte inexorablement jusqu'à l'embrasement final. D'ailleurs, il est caractéristique que dans l'ensemble du film, à une exception près (pendant 1'17" à partir de la 32^{ème} minute, lorsque des lascars traînent au bas d'un immeuble), la musique n'est présente que pour accompagner des scènes de bagarre et de violence.

Malik le maudit

La musique est assez présente dans *Malik le maudit*, avec près de 40% de la durée du film, répartis à parts égales entre musique extradiégétique et diégétique, pour un total de 24 occurrences.

La bande originale est marquée par des titres de raï empruntés à Khaled (*La Kamef*), Cheb Mami (*Manimane, Kahlioum*), Rachid Taha - le célèbre *Ya Rayah*, que l'on retrouve aussi dans *Rai*¹⁸². Sinon, les compositions originales de Michel Autrand sont aussi le plus souvent à consonances nord-africaines. Tout ceci correspond bien aux origines des principaux personnages et donne clairement de la banlieue une image ethnique nord-africaine.

¹⁸² Mais uniquement sous forme instrumentale, notamment dans la scène où la mère de Djamel (jouée par Saïda Bekkouche) va arranger le mariage de son fils avec Sahlia (Tabata Cash).

Il nous a été presque impossible de trouver une traduction des paroles des chansons dans le film. La seule trouvaille concerne le titre *Ya rayah* (voir Annexe 4). Or, il est intéressant de constater qu'il s'agit d'une vision désabusée sur l'émigration, qui contraste donc fortement avec le désir de Malik (Samir Guesmi) d'émigrer au Canada qui est à la base du film. Pour un spectateur arabe ou « beur » qui comprend l'arabe, la portée critique de ces paroles présentes au générique de fin est évidente et frise l'humour noir, puisque le film est une comédie légère.

100% Arabica

100% Arabica est un film musical, ce qui explique que la musique y est aussi présente (près de 65% de la durée du film).

La quasi-intégralité de la bande originale est composée de musique raï, interprétée ou composée par deux des principaux personnages, Cheb Khaled et Cheb Mami. Il y a aussi un petit peu de musique africaine, et un morceau de rap qui intervient dans un concert au milieu du film et au générique de fin.

L'intérêt de la composition de cette bande originale est double. D'une part, le raï est au centre de tout le film et contribue à donner une image très positive et sympathique des Nord-africains et de leur patrimoine culturel. Il fonctionne comme une musique « libératrice » qui s'oppose aux vellétés malfaisantes de faux musulmans sans scrupules qui cherchent à imposer leur mainmise sur le quartier par le biais d'un islam radical et dévoyé, et avec la complicité du maire. C'est aussi une musique qui rassemble tout le monde, Blancs, Noirs et Arabes autour de ses rythmes et la beauté de ses mélodies ; le raï sert dans ce film la critique plus générale de l'islam radical et de son instrumentalisation par certains à leur profit ; le raï permet de briser une image monolithique négative de la culture nord-africaine et de la rapprocher des valeurs républicaines tout en mettant en avant l'image d'une France multiculturelle. C'est finalement une intégration par la musique que le film défend ici, aussi bien pour les membres « black-blanc-beur » du groupe, pour qui réussir par la musique est une alternative à la délinquance, que pour les habitants « blacks-blancs-beurs » d'un quartier redevenu paisible grâce aux multiples vertus de la musique.

D'autre part, l'unique morceau de rap présent dans le film¹⁸³, au générique de fin, contraste avec le ton du reste de la bande originale, aussi bien par sa musique que par ses textes, et rappelle que la culture de la banlieue et des quartiers reste très attachée au rap : les textes relatent ainsi le sombre quotidien de la vie en banlieue (l'exclusion, la délinquance, la débrouille et les trafics, la rivalité avec la police, le mélange des cultures).

Dans l'ensemble, sans oublier le lien qui unit le rap et la banlieue, on peut affirmer que la musique de ce film donne des quartiers une image immanquablement ethnique, surtout nord-africaine, et une image très positive en surfant sur la vague de popularité du raï au milieu des années 1990. D'ailleurs, les bons chiffres d'entrées réalisés par *100% Arabica* parlent d'eux-mêmes¹⁸⁴.

Ados Amor

Dans *Ados Amor*, la musique est très présente, d'abord en pourcentage (35% de la durée du film), mais surtout par le biais du nombre d'occurrences (62). C'est ce qui justifie l'impression d'une musique omniprésente au sein du film.

La bande originale est l'œuvre de Pablo Bravo et est composée d'un nombre relativement réduit de thèmes (une dizaine). Ils peuvent être classés en trois catégories. D'une part, deux thèmes au synthétiseur : l'un est rattaché au personnage de Mylène (Alexandrine Guillez), victime supposée d'inceste, et exprime une certaine étrangeté, une tension et une angoisse ; l'autre est plutôt une montée de notes qui symbolisera une ouverture et un espoir possible. Ensuite, il y a des thèmes de tams-tams et percussions africaines, alternés par moments avec un thème de boîte à rythme hip-hop a capella (human beatbox). On trouve enfin des chansons au style très pop, interprétées par certaines actrices du film, qui illustrent les propos du film sur les inquiétudes de la jeunesse d'aujourd'hui (*Ados Amor* – P. Bravo, Z. Khan), sur ses préoccupations (*Dis-moi comment on aime* - P. Bravo, Z. Khan ; *Ecoute la musique* – S. Radde), ou sur la beauté de l'existence (*La vie je t'aime*- P. Bravo, Z. Khan).

Dans l'ensemble, c'est une musique qui semble vouloir être proche des jeunes et de leurs préoccupations, mais où le rap a une présence réduite, et d'où le funk, le rock et

¹⁸³ *Les Ombres de la cité* - Jamal Dghoughi.

¹⁸⁴ 154 323 entrées au total en France, ce qui est un bon chiffre pour un film de cette envergure.

d'autres musiques de jeunes sont absents. Par contre, les thèmes de tams-tams et percussions font dominer une touche ethnique et tribale qui évoque l'Afrique noire (même si ce sont, en fait, des percussions d'Uruguay), et les chansons au sein du film font office de commentaires sursignifiants.

Petits frères

La bande originale de *Petits frères* est composée à 100% de rap hip-hop et sa quasi-totalité est l'œuvre du rappeur Oxmo Puccino (album *Opéra Puccino*, 1996). La musique est peu présente sur l'ensemble du film (13% de la durée totale), très largement extradiégétique (à 95%).

Elle intervient au sein du film surtout pour accompagner certains déplacements des personnages principaux, et en particulier de Talia (Stéphanie Touly). Cela n'en diminue pas pour autant son impact et son importance.

L'usage parcimonieux de la musique donne le sentiment d'un film en prise directe avec la réalité et a en même temps pour effet de faire encore plus ressortir les occurrences musicales. Ceci, allié à la force et la beauté des textes de slam d'Oxmo Puccino, confère aux morceaux du film, qu'ils soient a capella ou orchestrés, une valeur d'illustration et de démonstration poignante. C'est ce que l'on ressent surtout dès le générique d'ouverture avec le texte de *P'tits d'ici*, dont le thème a par la suite valeur de leitmotiv musical (il est repris trois fois) ; c'est aussi le cas pour la chanson *L'Enfant seul*, clairement rattachée au personnage de Talia et facilement extrapolable à tous les jeunes en difficulté, ou pour celle du générique de fin (*Peu de gens le savent*).

Comme chez Richet, l'identification du rap à la banlieue est claire, et elle s'étend même à toute la jeunesse. Pour Doillon, ceci semblait être une évidence incontournable :

Pour *Petits frères*, je cherchais une musique parce que les petits n'écoutent que du rap. Ils étaient tellement dans l'écoute de cette musique que ça me paraissait difficile de mettre Schumann. Je ne connaissais pas Oxmo avant qu'on me donne son disque. Je l'ai découvert quand le tournage était terminé. J'étais très arrêté sur ses chansons *L'enfant seul* et *Peu de gens le savent*. Les mots ont toujours beaucoup compté pour moi. (*Les Inrockuptibles* 7/4/1999)

Calino Maneige

Les principaux thèmes musicaux présents dans *Calino Maneige* sont repris au générique de fin. Il n'y a pratiquement pas de musique de type ethnique dans ce film (une seule fois seulement : des tams-tams nord-africains animent le défilé de mode organisé au sein de la cité), ni de rap ou de hip-hop.

La musique, composée par Nicolas Frize¹⁸⁵, regroupe des thèmes de musique classique de style très contemporain, avec essentiellement des instruments à vent ; et un thème rock à la guitare électrique en solo, lui aussi de type dissonant.

Les caractères d'étrangeté et de mystère qui se dégagent de ces thèmes rejaillissent sur l'image globale qui est donnée de la banlieue : un lieu d'attente étrange et décalé. Cette image est bien en phase aussi avec la situation des personnages et le sujet du film : les précarités - la précarité de l'emploi, du logement et des sentiments amoureux.

Voyous Voyelles

La musique, dans *Voyous Voyelles*, a été composée par Roland Romanelli, qui a été accompagnateur et auteur-compositeur pour la chanteuse Barbara pendant 20 ans et a écrit la musique de nombreux films et téléfilms. Cela explique notamment que l'on retrouve un titre de Barbara de source diégétique au sein du film, *A peine*, comme un hommage posthume à la « dame brune »¹⁸⁶.

Cependant, le reste de la musique du film est presque exclusivement du rock. Un thème en particulier, présenté sous différentes variations, domine le film (9 occurrences sur les 22 occurrences musicales du film et 54% de la musique) et notamment les génériques d'ouverture et de fin.

Il n'y a pas de rap, ni de hip-hop, et pratiquement pas de musique ethnique - on n'en constate que 2 occurrences : de la musique traditionnelle arabe diégétique dans le café de la cité (tenu par un arabe) ; une note vocale de consonance arabe au moment de la découverte du corps d'une des victimes, terrassée par un infarctus, dans le gymnase où opèrent les trois jeunes filles.

¹⁸⁵ Nicolas Frize a été l'élève de Pierre Schaeffer du Groupe de recherches musicales de l'INA en 1973-1974, puis assistant stagiaire de John Cage à New-York et dirige une structure de création depuis 1975 (Les musiques de la boulangère) qui est en résidence en Seine-Saint-Denis.

¹⁸⁶ Barbara est décédée en 1997.

De fait, la musique rock employée fonctionne surtout comme un accompagnement des trajets des protagonistes, comme transition entre les scènes ou entretien d'une attente au sein de la narration. Les textes des chansons utilisées (dans un anglais qui paraît approximatif, en ce qui concerne la chanson du générique de fin) n'ont, semble-t-il, aucun rapport avec le film. La musique se révèle finalement assez neutre, il n'y a pas de marque claire d'identification culturelle de la banlieue avec le rock'n roll comme c'est le cas dans *Laisse Béton* ou *La Smala*, au moyen d'emplois diégétiques.

La Squale

Dans *La Squale*, la musique est relativement présente (38% de la durée du film et 38 occurrences) et surtout extradiégétique (87% de la musique).

Essentiellement composée par Cut Killer, DJ Abdel, Hervé Rakotofiringa et Sofiane « le Cat's », la musique est peu marquée ethniquement et très marquée socialement ; la référence centrale est la culture des ghettos américains, avec le ragga, le rap et le gangsta rap : on remarque sur les murs de la chambre de Toussaint (Tony M'Poudja) des posters de Tupac Shakur et du Wu-Tang Clan. La musique hip-hop est omniprésente tout au long du film, mais l'expression graphique n'est pas non plus oubliée, avec les nombreux grafs qui servent de décors dans certaines scènes.

Enfin, comme souvent, les paroles de la chanson du générique de fin (*Main dans la main*) constituent une espèce de morale sur la condition des jeunes filles dans les banlieues, en liaison avec les propos du film.

Samia

Avec *Samia*, on revient à un type de films de banlieue où la musique est peu présente (17 % du film et surtout seulement 11 occurrences) et presque uniquement d'origine diégétique – seul le générique de fin est extradiégétique.

Le parti pris est clair : pas de musique qui ne trouve sa source hors de la réalité filmée. En même temps, l'écrasante majorité de la musique est d'origine nord-africaine :

de la musique folklorique arabe, du raï, de la musique gnawa et un générique final qui reprend *Qalantica* de Rachid Taha (album *Made in Medina*, 2000). Les seules exceptions sont un tube funk de Donna Summer (*She Works Hard for the Money*) et un morceau du groupe folklorique *Les Barbarins Fourchus*.

Comme nous l'avons déjà précisé (Wagner 2006), la B.O de Samia est très marquée ethniquement et rattache la banlieue à la culture nord-africaine. En même temps, elle est significative du choc de cultures et des aspirations d'émancipation des jeunes filles face à un milieu et des traditions familiales qui les oppressent. La scène, où Samia (Lynda Benahouda) et sa sœur Naïma (Aïcha Abdelhamid) dansent dans leur chambre, en rigolant, autour d'une poupée mécanique qui fait la danse du ventre au son du *She Works Hard for the Money* de Donna Summer, est un clin d'œil ironique, drôle et sans équivoque du réalisateur sur ce point.

Yamakasi

La bande originale du film *Yamakasi* est essentiellement le produit de la collaboration du rappeur Joey Starr (alias Didier Morville, fondateur du célèbre groupe de rap NTM) et de DJ Spank. La musique du film est donc résolument hip-hop. Elle est aussi très présente, pour un film qui n'est pas un film musical, mais un film d'action (57% de la durée du film). Certains morceaux ont une coloration légèrement nord-africaine et d'autres font intervenir des percussions aux accents africains.

Il faut plutôt y voir un reflet de la diversité ethnique du groupe des personnages principaux du film et du mélange des influences musicales qu'opère aussi le hip-hop. La musique associe hip-hop et banlieue et véhicule une spécificité sociale et non pas ethnique. De ce point de vue, elle s'inscrit dans un mouvement d'affirmation d'une véritable culture hip-hop.

Un court passage du film illustre en partie cette idée, à la 42^{ème} minute. Lors du deuxième cambriolage, Zicmu (Yann Hnautra) et la Belette (Malik Diouf) sont horrifiés par la musique funk française qu'écoute, sous sa douche, le médecin quinquagénaire chez lequel ils opèrent (*In* – Lois Andrea / Jean-Patrick Allouche). Ils mettent tout de même à sac la demeure, mais avant de partir, Zicmu n'y tient plus et dit à son compère : «Attends deux secondes : on peut pas l' laisser sans culture c't'homme-là ! ». Il introduit

alors une K7 dans l'appareil et un rap tonitruant retentit dans la maison (*Comme des fous* – Joey Starr, DJ Spank). Le propriétaire, ébahi, découvre finalement une note dans son coffre dévalisé : *Ecoute ça bouffon, ça vaut tout l'or du monde !*

Ce passage est intéressant parce qu'il souligne l'opposition claire entre musique de jeunes (« branchée ») et musique de quinquagénaires richards voulant « faire jeunes » (« horrible »). D'autre part, il présente le rap comme « de la culture », et inverse donc les rapports préconçus entre « culture » et « sous-culture » qui affectent généralement le hip-hop face à d'autres formes d'expressions musicales et artistiques jugées plus nobles. Le fait que cette scène soit provocatrice et comique est aussi un clin d'œil complice au public, qui vise à emporter son adhésion.

De l'amour

Plusieurs caractéristiques sont intéressantes dans la musique de *De l'amour*, notamment par rapport aux deux films précédents de Richet, *État des lieux* et *Ma 6-T va Crack-er*. La musique y est beaucoup plus présente - plus de 40% de la durée du film - et toujours très largement extradiégétique. Mais le style change radicalement : plus du tout de rap et de hip-hop, l'essentiel de la musique est classique et composée spécialement pour le film par Bruno Coulais, compositeur à succès pour le cinéma¹⁸⁷.

Et pourtant, on est bien en banlieue et l'un des rôles principaux (Manu) est même tenu par Stomy Bugsy, rappeur connu dans le milieu du hip-hop français. Les quelques morceaux de musique empruntés par Richet sont des « tubes », de Phil Collins (*One More Night* et *Against All Odds*), de Johnny Halliday (*Allumer le feu*) et de Jean-Jacques Goldman (*Sache que je*).

Tout fonctionne comme si Richet cherchait à se distancer de l'association traditionnelle entre rap/hip-hop et banlieusards, association qu'il a lui-même revendiquée auparavant. Il donne ainsi une image plus ordinaire et universelle de ses personnages de banlieue. Le processus d'identification est plus facile pour un nombre plus large de spectateurs¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Bruno Coulais a notamment composé la musique des *Choristes*.

¹⁸⁸ C'est ce qui explique peut-être aussi le nombre plus important d'entrées réalisées par ce film : 159 910 sur l'ensemble de la France.

Les thèmes développés par Coulais ne sont pas faciles à isoler, dans la mesure où ils s'enchevêtrent ou varient légèrement à certains moments du film. On peut en distinguer 3 ou 4 principaux. Le thème du générique d'ouverture est une petite musique sibylline au synthétiseur, un écoulement doux de notes assez hautes qui sert d'accompagnement et entretient une attente, une certaine tension. On retrouve ce thème, de façon caractéristique, lors de la scène où Manu et Bouboule (Constantine Attia) délivre le chien de ce dernier du refuge de la SPA (Société protectrice des animaux) au terme d'une opération commando. Le second thème est aérien, doux et romantique, avec sons au synthétiseur et envolées de violons - il accompagne deux scènes d'intimité de Karim (Yazid Aït) et Maria (Virginie Ledoyen), notamment une scène d'amour. Enfin, le thème principal est classique et orchestré, dominé par les sons d'un hautbois et de violons. Ce thème est à la fois mystérieux, romantique, mélancolique et lyrique. Il est très chargé émotionnellement et entretient une tension tout en imprimant une tournure grandiose, la marque du destin, aux scènes qu'il accompagne : l'arrestation de Maria, qui annonce le drame à venir ; Maria, seule ou avec son amie Linda (Mar Sodupe), portant le poids du viol dont elle a été victime ; tout le dénouement du film. Enfin, la chanson de Goldman, au générique de fin, se charge de souligner les propos du film, en conclusion : l'amour, plus fort que tout, permet de surmonter les pires épreuves.

Sur le plan de la forme, la quasi-continuité de la musique dans la dernière partie du film est aussi intéressante : 15' 55" de musique dans les 18 dernières minutes, soit plus de 50% de la quantité totale de musique dans le film. Nous avons déjà repéré ce procédé dans *Ma 6-T va Crack-er*. Richet se sert ainsi, une fois de plus, de la musique pour faire monter la charge dramatique du dénouement de son film.

Fais-moi des vacances

La musique de *Fais-moi des vacances* provient en gros de quatre sources différentes : des compositions originales de Martin Wheeler, qui sont d'inspiration plutôt hip-hop/électro ; des chansons de Patrice Bart-Williams, un musicien de mère allemande et de père sierra-léonais dont la musique est un mélange de reggae, de hip-hop, de soul et de blues, ce qui le classerait a priori dans la catégorie *World music* ; on trouve également

plusieurs fois un thème plutôt hip-hop de Liam Farrell, *Underwater Rhymes*; et enfin, 2 occurrences reprennent, en diégétique, des passages du *Concerto pour violon, hautbois et orchestre en ré mineur* de J.S. Bach - quand les deux garçons sont en fugue à la campagne (dans l'Indre) -, ce qui souligne le contraste complet avec leur milieu habituel.

L'ensemble donne une bande originale très mixte, avec tout de même une forte tonalité de musique hip-hop et de musique ethnique, et pas du tout de raï, de musique nord-africaine traditionnelle ou de rock.

Par contre, si la culture hip-hop est bien associée à la banlieue, c'est un peu sous la forme d'une caricature fatiguée, comme on peut le remarquer dans deux scènes caractéristiques. D'une part, lors de la scène d'ouverture : l'interprétation du morceau de rap *White Boy Black Boy* (C. Jackotin - Claude -Léon Regal) par les deux jeunes héros du film, Lucien (Aymen Saïdi) et Adama (Ibrahim Koma), fait sourire tant les deux enfants chantent faux et sont loin de l'image de méchants et mauvais garçons qu'ils veulent revêtir. La seconde scène apparaît 5 minutes plus tard, quand Lucien et Adama, traînant leur ennui dans la cité, tombent sur Moussa (Moussa Sanogo) à qui ils demandent de leur « faire sa musique ». Après quelques hésitations, Moussa se révèle posséder un impressionnant petit numéro de *Human Beatbox*, mais qu'il effectue sans aucun enthousiasme.

On est loin de la démonstration d'une culture de banlieue dynamique et pleine d'énergie qui a pu être vantée dans d'autres films et d'autres contextes, c'est plutôt un clin d'œil ironique que nous adresse le réalisateur.

Jeunesse dorée

La musique, dans *Jeunesse dorée*, a certains points communs avec l'utilisation qui en est faite dans le précédent film de Ghorab-Volta, *Souviens-toi de moi*. On y retrouve à peu près la même proportion (autour de 20% de la durée du film) et une musique essentiellement de facture classique. Là encore, cette musique rompt clairement avec le style habituel des films de banlieue et est plus en phase avec celle de films intimistes.

Cependant, la comparaison s'arrête là. Tandis que Ghorab-Volta s'était attachée les services de François Narboni - le fils de son mentor, Jean Narboni - lors de son premier film, la B.O de *Jeunesse dorée* est surtout l'œuvre d'Areski (le père) et Ali (le fils)

Belkacem et de Brigitte Fontaine, artistes relativement connus dans le milieu musical français¹⁸⁹.

L'utilisation de la musique est aussi plus maîtrisée et homogène : les occurrences musicales sont plus nombreuses, en grande partie extradiégétiques, et réparties sur l'ensemble du film. Et elles accompagnent souvent les trajets des deux héroïnes. Les quelques occurrences diégétiques sont diverses, et notamment liées au groupe de rock (Les Frères Misère) dans lequel évolue l'une des héroïnes dans la première partie du film.

On trouve dans les passages extradiégétiques surtout de la musique classique de chambre et notamment le thème et la chanson *Noces*, interprétée par Brigitte Fontaine au générique de fin. Les paroles de cette chanson, bien qu'assez obscures¹⁹⁰, peuvent être interprétées comme une morale et un épilogue du film sur la liberté retrouvée grâce aux vertus du voyage (physique et initiatique) entrepris par les deux héroïnes.

Dans l'ensemble, la musique du film distille une ambiance mélancolique qui est bien dans la veine du spleen associé à la banlieue par d'autres films au début des années 80 (*Laisse béton*, *Le Thé au harem d'Archimède*) et sans aucune connotation ethnique.

Wesh Wesh

La musique est moyennement présente dans *Wesh Wesh* (25% de la durée du film) et à 95 % extradiégétique.

Il y a trois, voire quatre types de musiques différentes. Tout d'abord, la bande originale est dominée par des extraits de rap français très engagé politiquement (10 occurrences musicales sur 16) : *Au revoir à jamais* (NAP, 1998) qui figure au générique d'ouverture, les thèmes musicaux de deux titres du groupe hardcore Assassin – *Esclave de votre société* (1991) et *Sérieux dans nos affaires* (2000) – dont on remarque 7 occurrences au total au cours du film, et *Mon père m'a dit* (Zebda, 1995). L'engagement

¹⁸⁹ Areski Belkacem est un vieux compagnon de route de Jacques Higelin, qui est lui-même le frère de Brigitte Fontaine. Fontaine et Areski ont derrière eux une longue collaboration artistique jalonnée d'albums et spectacles.

¹⁹⁰ Voir le texte en annexe 4.

politique clair de ces groupes¹⁹¹ correspond à l'engagement sans équivoque du film contre la violence policière et la double peine.

On retrouve un écho de cet engagement dans l'utilisation qui est faite à deux reprises d'un morceau de Curtis Mayfield (*Ghetto Child*, 1970) : Ameer-Zaïmeche précise lui-même que c'est une référence à la *Blaxploitation*, comme pour affilier les Black Panthers, les Black Muslims et les lascars des cités¹⁹².

On remarque aussi la présence de *Naïma*, de John Coltrane, au moment d'une scène de pêche dans un étang dont l'atmosphère calme et paisible contraste fortement avec les autres scènes filmées au sein de la cité toute proche.

Enfin, il y a également de la musique folklorique nord-africaine, dans la première partie du film et au générique final, en phase avec l'origine ethnique du personnage principal, Kamel (Rabah Ameer-Zaïmeche), et de sa famille.

Dans l'ensemble donc, il s'agit d'une bande originale engagée, très marquée socialement (du rap) et un peu ethniquement aussi (4 occurrences de musique folklorique nord-africaine, dont le générique final).

Le Défi

Le Défi est un film de hip-hop, réalisé par la danseuse et chorégraphe Blanca Li. Il n'est donc pas étonnant que la musique, composée par Gaspanic et Matthew Herbert, y soit très présente : 55% de la durée du film et 38 occurrences au total. De même, il y a beaucoup de morceaux différents et peu de thèmes employés plusieurs fois.

Outre le fait que ce film mette en avant les valeurs du mouvement hip-hop et les rattache clairement à une culture de banlieue, la bande originale suscite une remarque importante en ce qui concerne son effet. Elle intègre des morceaux de musique d'influences très diverses : de la musique folklorique nord-africaine ; du jazz de big band des années 50-60 et des chorégraphies qui font penser aux comédies musicales hollywoodiennes¹⁹³ ; un numéro de danse se fait même sur une version hip-hop de la

¹⁹¹ Même si dans le cas des morceaux du groupe *Assassin*, ce ne sont que des séquences instrumentales qui sont utilisées.

¹⁹² Propos de Rabah Ameer-Zaïmeche recueillis dans *Le Monde* 2/5/2002.

¹⁹³ Le groupe de danseurs des LD, rivaux des danseurs de l'UCB, cherche une nouvelle inspiration en regardant les comédies musicales des Nicholas Brothers, et la scène finale inclut un remix hip-hop de *Singing in the Rain*.

chanson populaire *Une souris verte* ; d'autres morceaux mixent hip-hop, jazz et tams-tams africains. Dans une scène édifiante, le jeune David (Benji Chaouat) danse dans la cité sur des tons de musique et au milieu de figurants successivement de culture chinoise, indienne, africaine, nord-américaine, nord-africaine, et française.

Par son utilisation de la musique, le film présente le hip-hop comme une expression qui mélange et recycle diverses influences. Même plus, il intègre le hip-hop dans une tradition musicale mondiale et universelle, et en fait une expression culturelle à part entière et respectable. Les tags et les graffitis ne sont pas oubliés non plus puisqu'ils constituent une part non négligeable des décors du film.

L'Esquive

Dans *L'Esquive*, la musique est peu présente (15% de la durée du film, pas de musique au générique initial) et quand elle l'est, c'est essentiellement sous forme diégétique (environ 77% de la musique) et très concentrée : un peu plus de 50% des 17'34" de musique du film sont situés entre les 90^{ème} et 100^{ème} minutes.

La musique semble d'abord très marquée ethniquement : dans la première partie du film, les seuls passages sont des morceaux de raï liés au personnage « beur » de Krime (Osman Elkharraz). Par la suite, ce marquage est nettement moins clair : on trouve de la musique cubaine/sud-américaine (Luis Vargas) dans la voiture conduite par le copain de Krime ; de la musique tzigane/slave à la fin du film (après la représentation théâtrale et dans la dernière scène du film) et au générique final. On peut le comprendre pour la scène dans la voiture, car après tout, il s'avère que cette voiture n'appartient pas aux jeunes (sans que l'on sache vraiment s'ils l'ont volée). Le style de musique de la fin du film surprend plus : on aurait pu s'attendre à du raï ou du rap pour clore le film. Mais comme l'a avoué Kechiche lui-même :

Le hip-hop, le rap, le slam sont des formes d'expression très fortes. Mais je ne les ai pas utilisées de peur que ça prenne trop de place. Le film est déjà très bavard, le rap l'est aussi, ça aurait été compliqué de les articuler. (*Les Inrockuptibles* 7/1/2004).

Ce qui ressort le plus, finalement, c'est que, comme dans *De Bruit et de fureur*, *Pierre et Djemila* ou encore dans les films de Chibane, la musique n'a pas une fonction d'accompagnement ou d'ambiance. Sa relative absence participe au parti pris d'une

représentation réaliste et elle n'a une petite touche ethnique liée aux personnages que dans la première partie du film.

Les Amateurs

Avec 25 occurrences et un peu plus de 26% de la durée du film, la musique est moyennement présente dans *Les Amateurs*.

Le fait le plus marquant est que le rap est quasiment inexistant dans la bande originale du film. Et pourtant, il y est fait allusion comme un élément archétypique du milieu de la banlieue dans un des dialogues entre deux des personnages principaux, où Maïa (Sara Martins) lance à J.P. (Jalil Lespert) (42^{ème} minute) : « T'as pas envie d'autres choses que de ta BM rutilante, ton rap à fond, flamber, glander toute la journée ? ».

La musique du film comprend à la fois des compositions originales (de Denis Mériaux) et des emprunts de morceaux de musique préexistants. Les compositions originales sont variées, allant d'un rythme reggae à un air populaire de java utilisant l'accordéon en passant par une petite mélodie pop/folk gaie à la guitare. Elles ont une fonction elliptique ou bien d'accompagnement des déplacements des personnages, ou alors elles sont le reflet de leur état intérieur. Ces compositions colorent le film d'une tonalité dynamique, enjouée et un tantinet romantique tout à fait appropriée pour cette comédie. Les morceaux de musique empruntés regroupent surtout de la musique pop et rock, en anglais (« I loved the way », de Pina (*Quick Look*, 2002), notamment présent au milieu du film et au générique final), mais le plus souvent d'artistes français (Ginger Ale, Manu Chao, Ann Keren, Austine, Dolly) qui représentent une partie de la nouvelle génération de la musique pop/rock française.

Finalement, cette musique s'adresse aux adolescents et aux jeunes Français en général et s'éloigne de l'identification de la banlieue au rap, comme pour offrir des horizons commerciaux plus vastes à cette comédie qui se veut grand-public.

B13 – Banlieue 13

Un des éléments les plus frappants dans *B13 – Banlieue 13* est l'énorme présence de la musique – 85% de la durée du film et 41 occurrences – et son caractère extradiégétique à 100%.

La bande originale du film combine des styles différents, mélangeant techno-funk, hip-hop, rap. La musique originale est de Da. Octopuss et les musiques additionnelles sont de Fred Dadouet, Franck Mantegari, Ismaïla Diop (*Hip hop Supermarché* lors de l'intrusion de K-2 (Tony d'Amario) et sa bande dans le supermarché pour enlever Lola ; *Fin de mission Casino* pour la scène de bagarre dans le casino ; *Hip Hop Kidnapping Bombe*, lors du vol du fourgon transportant la bombe), de la musique cubaine pour accompagner le personnage du mafieux sud-américain Carlos dans son casino clandestin (*Cuban Calor* par Atahlya) et la chanson de rap *Résistant* (par Iron Sy) au générique final.

La musique a principalement deux fonctions dans le film. D'une part, elle accompagne les scènes d'action et participe au rythme trépidant du film. D'autre part, surtout dans des scènes plus dialoguées, elle est présente en bruit de fond, sous la forme de sons de fréquence basse et d'éclats de sons synthétiques divers (sons sourds, aigus, métalliques, ou encore bruits d'hélicoptères en patrouille qui font penser à un état de guerre ou de siège). Sa fonction est alors d'entretenir une certaine tension et d'ajouter une ambiance étrange au film.

Dans l'ensemble, c'est une bande-son synthétique, froide, « underground », qui renforce le caractère d'étrangeté, de désolation et de décomposition déjà souligné dans le paysage de cette banlieue. Le seul morceau de musique plus « chaude » est celui de musique cubaine : or, fait significatif, il est associé à Paris, et non à la banlieue.

Ze Film

La musique, dans *Ze Film*, est essentiellement extradiégétique et très présente (42% de la durée du film, 36 occurrences) pour une comédie légère sur le tournage d'un film en banlieue par des banlieusards.

Il y a peu de rap, pas du tout de danse ; le hip-hop se manifeste soit au travers du look vestimentaire de certains personnages, soit par les tags et les grafs qui constituent parfois une partie des décors. Le rap n'apparaît qu'à deux occasions : après 15' de film, dans la chambre de Karim (Micky El Mazraoui) qui écoute du rap US (King James III) en

dessinant son story-board ; et au générique de fin : le rappeur français Passi a écrit une chanson spécialement pour le film (*A.K.A Stanley*), un texte criblé de références cinématographiques, pour souligner une partie des propos du film – l’amour et l’envie de cinéma.

La B.O. est dominée d’une part par des mélodies latino-américaines (4 mélodies du groupe français Sergent Garcia), gypsy (la chanson *Les oiseaux du voyage*, de Dikes) ou de musique espagnole ou hispanisante : au total près d’un tiers de la musique et des occurrences musicales. En plus, on trouve un peu de raï et de musique nord-africaine (6 occurrences et 6’26”), de la musique africaine (notamment dans la deuxième partie du générique de fin – *Les Lions de Terranga*, du musicien sénégalais Ismaël Lo), et aussi du rock, du blues, et de la musique pop.

Finalement, la bande originale du film donne au film et à la banlieue qui y est représentée un ton enjoué et branché, et semble suivre la mode latino en vogue auprès du public, sans délaisser complètement les autres styles, sûrement dans un but purement commercial.

Dans Tes Rêves

Dans Tes Rêves n’est pas une comédie musicale comme l’est *Le Défi* ; mais c’est un film musical, sur l’éclosion d’un jeune rappeur plein de talent, Ixe (incarné par le jeune rappeur Disiz la Peste en personne, alias Serigne M’Baye). On y retrouve donc une forte présence musicale (71 occurrences et 65 % de la durée du film, presque autant diégétique qu’extra-diégétique) et une large domination du rap et du hip-hop. Une bonne partie de la musique est composée par Kool Shen (alias Bruno Lopes, fondateur de NTM avec Joey Starr), J. Le Nerf, Madizm & Sec undo, Disiz la Peste, c’est-à-dire des figures aujourd’hui reconnues du hip-hop en France. Mais la bande originale accueille aussi un bon nombre de compositions états-uniennes, ce qui témoigne bien de l’influence constante de ce pays dans ce domaine.

Comme dans *Le Défi*, l’identification de la banlieue au hip-hop est claire et nette : la banlieue ressort comme un foyer de potentialités, de créativité, de ressources et de talents musicaux.

Mais c'est aussi une image ambivalente de la banlieue qui est donnée par le biais de la musique. Il y a d'une part la « bonne banlieue » des gentils jeunes talentueux et travailleurs du groupe d'amis d'Ixe ; et d'autre part, la banlieue des voyous que représentent Gun (Tony M'Poudja) et son acolyte, agressifs, envieux et finalement meurtriers, ou encore Ben (Vincent Elbaz), petite frappe sans scrupules qui exerce un chantage pour tirer profit du succès d'Ixe.

Tout en gardant donc une forte identification de la banlieue au rap et au hip-hop en général, on peut y voir se dessiner une différenciation entre le « mauvais rap » hardcore, agressif et finalement inintégré, et le « bon rap » dont le style plus pacifié laisse augurer une intégration possible dans la société qui l'entoure, même si ses textes restent porteurs d'une critique sociale. Par le biais de la musique, le film introduit donc une différenciation entre les jeunes banlieusards qui correspond bien à certains discours en vogue à l'époque de la sortie du film.

Voisins, voisines

Sorti trois mois après *Dans Tes Rêves*, *Voisins, voisines* est le quatrième film (de banlieue) de Malik Chibane et également un film musical, puisqu'il raconte l'élaboration, par un rappeur, de son album, en observant les habitants de son immeuble. L'affiche elle-même qualifie le film de « fable hip-hop ». Dans les faits, il y a moins de musique que dans *Dans Tes Rêves*, tant en proportion (42% de la durée totale, dont 65% extradiégétiques) qu'en nombre d'occurrences (35 au total, soit la moitié du film précédent), et l'essentiel est l'œuvre d'Alain Wodrascka, 3K2N, J.P. Bottemanne.

Il est intéressant de constater que Chibane, à l'inverse de ses films précédents, a ici laissé la place au hip-hop au détriment de la musique nord-africaine, quasiment absente. Il conserve cependant un thème (*Tamazight*) d'Abdelhadi el Rharbi, un de ses musiciens fétiches maintes fois utilisé auparavant.

On note une utilisation de la musique qui revient à lui conférer une influence sur la vie des protagonistes¹⁹⁴. Et encore plus que dans *Dans Tes Rêves*, les textes de rap déroulés sont pacifiés et pacifiques, presque conviviaux. Loin de toute critique marquante de la société, ils représentent une observation détachée et amusée des

¹⁹⁴ C'est l'effet "dieu disc-jockey" repéré et décrit par Michel Chion (2003 : 376).

travers, des peines et du quotidien des habitants de l'immeuble. Les mélodies sont aussi douces que les textes et l'ensemble constitue un rap édenté et gentillet, un rap apprivoisé et inoffensif, facilement intégrable. Tout cela contribue à donner de la banlieue une image plus sereine et presque sympathique, plus proche de celle du reste de la société.

Conclusion de ce chapitre

En résumé, on peut constater qu'après avoir associé la banlieue à l'image plus ou moins rebelle du rock'n roll, la musique des films de banlieue a évolué en puisant largement dans le raï et la musique traditionnelle nord-africaine, à mesure que s'accroissait la présence au premier plan des immigrés et surtout de leurs enfants. Ceci a contribué à un marquage ethnique très clair de l'image de la banlieue.

En même temps, le cinéma suivait aussi le développement des modes musicales avec l'explosion, dans le monde occidental, mais particulièrement en France, des musiques ethniques, facilement regroupées sous le terme de *World Music*. Finalement, ces musiques ont aussi véhiculé, au delà de l'image d'une spécificité ethnique, une image moderne et branchée.

À partir de 1995 et de *La Haine*, on trouve aussi plus largement du rap, du reggae, du RnB, en remplacement ou en plus de la musique pop et du rock. Par la suite, le hip-hop et le rap, dont c'est l'expression musicale, vont véritablement s'installer en tant que facteurs d'identification majeurs à la banlieue, sans pour autant éclipser le rock, et l'éclosion de la musique latino, toujours sous l'influence de la mode. Progressivement le rap et le hip-hop se sont imposés comme des références quasi-incontournables dans les films de banlieue, tandis que le raï et la musique nord-africaine sont bien moins présents dans les années 2000 que dans les années 1990. On remarque sinon de plus en plus de variété et de diversité dans la musique utilisée dans les films, ce qui correspond à l'image d'une banlieue multicolore et pluriculturelle, et d'un cinéma qui n'oublie pas les modes musicales. La tendance la plus récente est celle d'un rap pacifié qui fait de la banlieue un milieu rasséréné, acceptable et donc intégrable, loin de l'image de rebelle

qu'incarnerait le rap hardcore de groupes tels que *NTM* ou *Assassin* dans les années 1995-1997.

Enfin, on constate aussi que les textes des chansons sont souvent utilisés comme un commentaire ou une morale aux films, rarement comme un élément prémonitoire (Chion 2003 : 377), ce qui est, peut-être une pratique cinématographique très répandue, mais une pratique très intéressante dans le cas des films de banlieue, dans la mesure où ces films sont souvent porteurs d'une critique sociale.

QUATRIÈME PARTIE :

LES CONDITIONS DE PRODUCTION ET LA
RÉCEPTION DES FILMS DE BANLIEUE

Pour tenter de décrire un genre, s'attacher seulement au contenu filmique des films qui le constituent ne me semble pas suffisant. La célèbre dernière phrase d'un des essais d'André Malraux est traditionnellement citée pour justifier l'intérêt à porter aux enjeux commerciaux et financiers inhérents à la production cinématographique : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie ». ¹⁹⁵ Depuis, la valeur des questions liées aux conditions de production et à la réception des œuvres a été largement soulignée dans l'étude de l'histoire du cinéma ¹⁹⁶. Et, comme le souligne Jean-Michel Frodon (1995 : 13), le « par ailleurs » de Malraux est critiquable dans la mesure où la nature intrinsèque et l'originalité du cinéma est justement d'être à la fois un art, une industrie et un média.

Dans cette perspective, il nous apparaît nécessaire d'aborder à la fois les conditions de production qui ont présidé à la réalisation des films de notre corpus et leur réception. Il ne nous a pas été possible, par manque de temps et de moyens, de nous entretenir avec les réalisateurs et les acteurs principaux de la production et de la distribution des films. Les informations que nous avons recueillies ont donc essentiellement été glanées dans les revues de presse de la Bibliothèque internationale du film (Paris) ou dans les bases de données disponibles sur les chiffres d'entrées et les budgets, notamment auprès du Centre national de la cinématographie (CNC). Par conséquent, elles sont parfois incomplètes ; mais nous espérons qu'elles contribueront, en dépit de leurs lacunes, à un éclairage intéressant pour l'étude des films de banlieue en tant que genre.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur les conditions de production. Nous avons déjà abordé, en présentant notre méthode et notre corpus, le nombre de films de banlieue sortis en salles depuis 1981 et leur progression croissante depuis 1995. Nous nous intéresserons donc, dans ce chapitre, plus précisément à la taille de leur budget, aux aides reçues et aux motivations de leurs réalisateurs. Puis, nous tenterons d'évaluer la réception et l'impact des films, notamment par le biais des revues de presse et du nombre d'entrées réalisées.

¹⁹⁵ Malraux, André (2003): *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Présentation par Jean-Claude Larrat. Paris : Nouveau monde éditions. 77 p. Le texte original daterait de 1937. Il est par ailleurs révélateur que cette phrase soit la dernière d'une œuvre entièrement consacrée au cinéma en tant qu'art.

¹⁹⁶ Voir notamment, Allen, Robert C. et Gomery, Douglas (1993) : *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris : Nathan Université, pp. 158-216 ; Lagny, Michèle (1992) : *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris : Armand Colin, pp. 157-231.

I. Les conditions de production

Les films de banlieue ont souvent la réputation d'être des films faits avec très peu de moyens, largement soutenus par les aides publiques dispensées par le CNC, et mus par la volonté et l'engagement personnel de leurs réalisateurs et producteurs. Nous avons voulu voir si cette idée résistait à un examen de l'ensemble des films sur toute la période de 1982 à 2005.

Concernant les conditions de production, les sources que nous avons utilisées sont diverses. La lecture détaillée des revues de presse a été ainsi très utile quant aux motivations des réalisateurs et aux conditions de tournage. Concernant les budgets et le financement du film, nous n'avons pas pu consulter les bulletins CNC Info, et les informations concernant le budget des films sortis avant 1989 se sont avérées difficiles à trouver. Par contre, nous avons utilisé avec plus de bonheur les données disponibles sur les sites internet du CNC¹⁹⁷, de CBO Box-office¹⁹⁸ et du *Film français*¹⁹⁹, ainsi que des informations issues d'articles de presse. Enfin, nous avons consulté la base de données en ligne du registre de la cinématographie et de l'audiovisuel (RCA)²⁰⁰ : cet épiluchage a été très fastidieux mais intéressant, car il permet de reconstituer dans le détail tout ou partie du financement du film. Par contre, seuls les actes postérieurs au 19/8/1987 sont accessibles en ligne.

¹⁹⁷ <http://www.cnc.fr>

¹⁹⁸ <http://www.cbo-boxoffice.com>

¹⁹⁹ http://www.lefilmfrancais.com/archives/pop_archives.htm

²⁰⁰ <http://www.cnc-rca.fr>

1. Des films à petits budgets et soutenus par les avances du CNC²⁰¹ ?

Le tableau 45 ci-contre recense le montant des budgets qu'il nous a été possible de réunir, l'obtention de l'avance sur recettes (ASR) et éventuellement de son montant. Nous indiquons aussi le montant et la nature d'autres aides que nous avons pu répertorier en consultant les actes enregistrés au RCA et consultables en ligne. Par souci de cohérence, nous avons converti tous les montants en euros.

La plupart des chiffres concernant les budgets proviennent de CBO-Box office ; ceux de certains films sortis en salles entre 1995 et 1997 proviennent de la thèse de Will Higbee (2001 : 303) ; le montant du budget de *De bruit et de fureur* est tiré de Haggemuller (1994 : 51) ; ceux de *La Thune*, *Toujours seuls*²⁰², *Un, deux, trois soleil* et *Calino maneige* sont évalués à partir des inscriptions au RCA ; et ceux de *Souviens-toi de moi* et *d'Etat des lieux* sont déduits de leurs revues de presse respectives (propos des réalisateurs). Ces chiffres sont donc en partie sujets à caution, mais nous pouvons tout de même en tirer certains enseignements.

Des budgets généralement inférieurs à la moyenne et à la médiane...

En comparant les chiffres dont nous disposons – c'est-à-dire à partir de 1988 – avec les chiffres concernant les budgets moyen et médian de tous les films d'initiative française (Tableau 46), nous avons pu répartir sur un graphique (graphique 9) les budgets estimés des films de banlieue par rapport à la moyenne et à la médiane nationales.

²⁰¹ Nous ne décrivons pas le système français de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle. Nous supposons relativement connu du lecteur ce système d'aides et soutiens très divers et variés, ainsi que son contexte et ses objectifs. Pour d'amples informations, voir www.cnc.fr, où chaque initiative est présentée dans le détail, et surtout Gaillard, Yann et Loridan, Paul (2003) : *Les aides publiques au cinéma en France*, rapport au Sénat déposé le 6 mai 2003, http://www.senat.fr/rap/r02-276/r02-276_mono.html. Ce rapport fourni traite à la fois du système et de ses mécanismes, de son originalité et de son contexte.

²⁰² De plus, *CNC-info* n° 233 (mars 1991) confirme bien que le devis agréé de ces deux films se situent entre 10 et 20 millions de francs (p. 15).

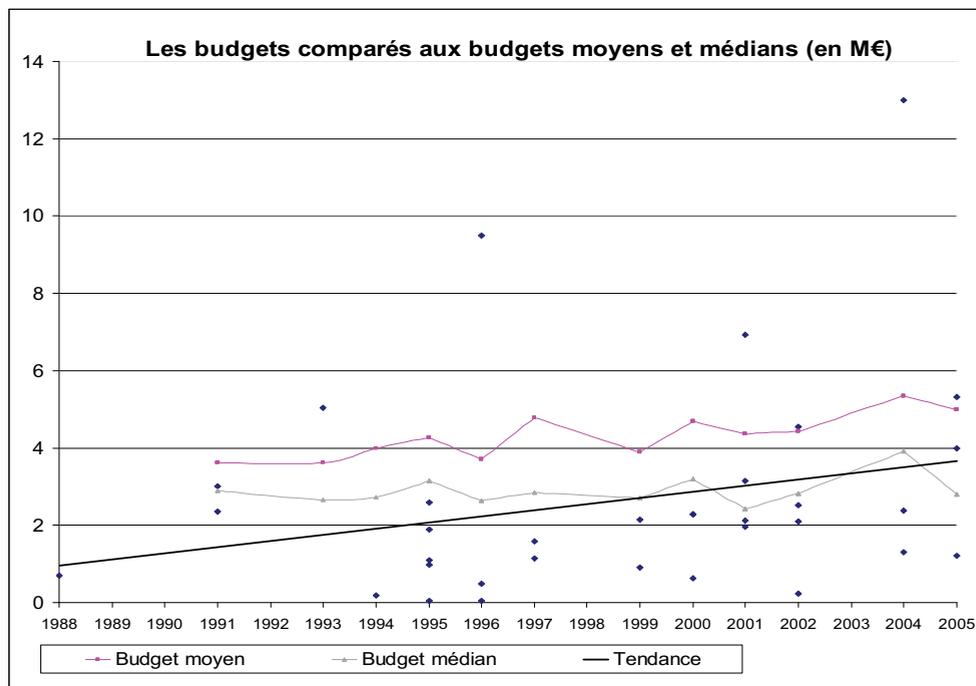
I. Les conditions de production

Film	Année	Budget (en M€)	ASR	Montant (en €)	Autres aides	Commentaire
Interdit aux moins de 13 ans	1982		X			
Laisse béton	1984		X			
La Smala	1984					
Réveillon chez Bob	1984					
Louise l'insoumise	1985		X			
Le Thé au harem d'Archimède	1985		X			Avance après réalisation
Billy-ze-kick	1985					
Pierre et Djemila	1987		X			
Il y a maldonne	1988		X	76 000		Avance après réalisation
De Bruit et de fureur	1988	0,7	X		X	Prix du meilleur scénario
Toujours seuls	1991	3,02 ?	X	23 000		Avance après réalisation – Ins. RCA n° 315.54692 I
La Thune	1991	2,36 ?	X	46 000		Avance après -réalisation – Ins. n° 315.86477 I
Un, deux, trois soleil	1993	> 5,03				
Hexagone	1994	0,18			X	Aide sélective CNC: 0,1 MF ; Ministère de la Ville
Krim	1995	0,98	X	350 000	X	Aide au dévt : 0,1 MF; aide à la distribution 0,1 MF
La Haine	1995	2,59				
Raï	1995	1,89	X	350 000		
État des lieux	1995	> 0,046				
Douce France	1995	1,1	X	396 000	X	Aide du ministère de la Ville
Souviens-toi de moi	1996	> 0,046			X	Aide sélective du CNC: 0,2 MF, 65 000 F du MAE
Le Plus beau métier du monde	1996	9,49				
Zone franche	1996	0,49			X	Aide du ministère de la Culture
Ma 6-T va crack-er	1997	1,15				
Malik le maudit	1997					
100% Arabica	1997	1,59				
Ados Amor	1998	< 1	X	76 000		Avance après réalisation – Ins. n° 316.62025 I
Petits frères	1999	2,14				
Calino maneige	1999	> 0,91				
Voyous voyelles	2000	2,28				
Djib	2000	0,64	X	46 000		
La Squale	2000	2,29	X	427 000	X	Aide Procirep à l'écriture
Samia	2001	2,13	X		X	Aide Procirep à l'écriture
Ligne 208	2001	1,95				
Yamakasi	2001	6,94				
De l'amour	2001	3,15				
Fais-moi des vacances	2002	2,1				
Jeunesse dorée	2002	2,52	X			
Wesh wesh	2002	0,23			X	Soutien après montage
Le Défi	2002	4,56				
L'Esquive	2004	1,3	X	76 300		Avance post-réalisation -Inscrip. n° 2003.12610 I
Les Amateurs	2004	2,37	X	75 000		Avance post-réalisation
Banlieue 13 - B13	2004	13				
Ze film	2005	4			X	Aide Procirep à l'écriture
Dans tes rêves	2005	5,33				
Voisins, voisines	2005	1,22	X	46 000	X	Aide CNC à la distribution: 10 000 euros
Moyenne		2,6				Moyenne estimée selon les chiffres disponibles

Tableau 45. Budget, avance sur recettes et autres aides des films de banlieue 1982-2005

Année	Budget moyen	Budget médian
1991	3,61	2,9
1992	3,94	2,9
1993	3,61	2,67
1994	3,98	2,74
1995	4,28	3,16
1996	3,7	2,64
1996	3,7	2,64
1996	3,7	2,64
1997	4,78	2,84
1997	4,78	2,84
1998	4,36	2,67
1999	3,9	2,71
2000	4,68	3,19
2001	4,36	2,42
2002	4,44	2,82
2003	4,63	2,6
2004	5,34	3,92
2005	4,99	2,8

Tableau 46. Budget moyen et médian des films d'initiative française (en M€ courants)



Graphique 9. Les budgets des films de banlieue comparés aux budgets médians et moyens de l'ensemble de la production d'initiative française 1988-2005

Le graphique 9 ci-contre fait ainsi clairement ressortir qu'une large majorité des films de banlieue ont été réalisés avec des budgets à la fois inférieurs à la moyenne et à la médiane des films d'initiative française. En effet, la moyenne des budgets, estimée à partir des chiffres du tableau 45, est de 2,6 M€ tandis que le budget médian – c'est-à-dire celui de la moitié des films – s'établit à 2,1 M€ environ.

Si l'on se réfère au classement effectué par le CNC en termes de budgets (Tableau 47), il y a parmi les films de banlieue (Tableau 48) très peu de gros budgets (> 10 M€), et peu de films à budget moyen (4 à 10 M€). La plupart sont des films à petit budget (1 à 4 M€), voire à très petits budget (< 1 M€), ce qui est conforme à l'idée générale à propos du budget de ces films.

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
> 10 M €	3	8	7	6	9	9	10	14	20	14	18	24	22
5 à 10 M €	14	12	26	20	24	26	23	26	29	43	32	42	38
4 à 5 M €	10	10	8	9	11	11	11	18	9	9	17	16	7
2 à 4 M €	38	28	25	30	38	57	59	44	40	35	38	32	46
1 à 2 M €	27	24	18	21	24	26	27	21	32	21	37	33	33
< 1 M €	9	7	13	18	19	19	20	22	42	41	41	20	41
Total	101	89	97	104	125	148	150	145	172	163	183	167	187

Tableau 47. Nombre de films d'initiative française (FIF) selon l'importance du devis

... mais qui comblent sensiblement leur retard les dernières années

Néanmoins, la ligne de tendance générale fait remarquer une augmentation de ces budgets plus rapide que la médiane. Les films de banlieue auraient donc tendance à « rattraper » leur retard par rapport au gros de la production française. C'est ce que confirme la comparaison des devis des films de banlieue par rapport à l'ensemble des productions d'initiative française (tableau 48)²⁰³.

²⁰³ Les tableaux 47 et 48 ont été établis, par nos soins, à partir des données des rapports annuels du CNC sur la production cinématographique.

	FIF en %		Films de banlieue		Films de banlieue en %	
	1993-1999	2000-2005	1988-1999	2000-2005	% 1988-1999	% 2000-2005
> 10 M €	6%	11%	0	1	0%	6%
5 à 10 M €	18%	21%	2	2	11%	12%
4 à 5 M €	9%	7%	0	2	0%	12%
2 à 4 M €	34%	23%	4	7	22%	41%
1 à 2 M €	21%	17%	5	3	28%	18%
< 1 M €	13%	20%	7	2	39%	12%
Total	100%	100%	18	17	100%	100%

Tableau 48. Répartition des FIF et des films de banlieue selon l'importance du devis

Afin de pouvoir effectuer une comparaison plausible – le petit nombre annuel de films de notre corpus ayant un impact statistique surdimensionné si l'on s'en tient aux chiffres pour chaque année –, nous avons établi une moyenne en pourcentage sur les années 1993-1999 et 2000-2005 (Tableau 48).

On voit alors que la tendance nationale montre une nette augmentation de la proportion des productions à très petit budget (< 1 M€) et une nette diminution de celles dont le devis est entre 2 et 4 M€. Or, les films de banlieue suivent, sur ce plan, une évolution opposée : la proportion de très petits budgets est en nette régression et devient même inférieure à la moyenne nationale sur les années 2000-2005, tandis que la part des budgets de 2 à 4 M€ est en forte augmentation. Cette croissance des budgets peut s'interpréter comme le signe d'un certain ancrage des films de banlieue dans le système de production.

Des films de banlieue de moins en moins soutenus par l'Avance sur recettes

En ce qui concerne les aides reçues, on s'aperçoit que 20 films, sur les 45 considérés, ont obtenu une avance sur recettes (ASR), soit près de 45% des films (Tableau 45).

L'avance sur recettes peut être obtenue avant ou après réalisation²⁰⁴. Les chiffres du CNC mettent en évidence que le montant de l'avance a considérablement varié selon

²⁰⁴ La commission de l'ASR est partagée en 3 collèges : le premier collège traite les demandes avant réalisation concernant les réalisateurs dont c'est le premier film. Le deuxième collège regroupe les seconds et autres films, tandis que le troisième collège s'occupe des demandes de soutien après réalisation. La liste de tous les films ayant obtenu l'ASR *avant réalisation* depuis 1960 est disponible dans la brochure "45 ans d'avances sur recettes", 6 janvier 2006, CNC. Cette avance est généralement la plus

la politique mise en oeuvre²⁰⁵, les reports de crédit et le niveau de consommation des professionnels (Danard et alii 2007 : 10). Il en est de même du nombre de promesses accordées par rapport à l'ensemble de la production de chaque année.

Cependant, dans le même esprit que pour la comparaison des budgets, si l'on établit une moyenne du nombre de promesses de 1993 à 1999 et de 2000 à 2006, les taux moyens de soutien sont respectivement de 51% et 47% de l'ensemble des FIF sur chaque période.

Cela signifie qu'en gros, la moitié des films français bénéficient de l'ASR. Or, ces chiffres sont relativement proches de ceux calculés pour nos films de banlieue. On peut donc en conclure que globalement, les films de banlieue ne sont pas plus soutenus par l'avance sur recettes que la moyenne des productions françaises.

Par contre, dans le détail, on s'aperçoit que sur les 20 films ayant bénéficié de l'ASR, 12 sont sortis en salles avant 1996, et 8 après 1996. Et de fait, la proportion de films de banlieue ayant bénéficié de l'ASR est en forte baisse depuis 1996, et inférieure à la moyenne nationale. Leur pourcentage était de 63% (12 films sur 19) avant 1996 et de 31% après 1996. On peut donc en déduire que les films de banlieue, largement récipiendaires de l'ASR avant 1996, le sont nettement moins depuis.

Cette baisse du taux de soutien s'explique peut-être par le renforcement relatif des budgets de ces films. On peut surtout y voir la confirmation d'un certain enracinement des films de banlieue dans le circuit de la production cinématographique. Mais cet enracinement se manifesterait notamment aussi à travers la proportion de premiers films.

importante (90% ou plus du montant global alloué) et c'est donc celle que les cinéastes considèrent, en général, comme « l'avance sur recettes ». C'est ce qui explique que certains réalisateurs, comme Kechiche pour son film *L'Esquive* (entretien dans *Les Inrockuptibles*, 12/12/2007), considèrent avoir obtenu un simple soutien du CNC *après réalisation*. Or, il s'agit bien de l'ASR : celle gérée par le troisième collège.

²⁰⁵ Voir notamment Durand, Jean-Luc et al. (2007) : *L'avance sur recettes, Bilan 1997-2006*. Paris : CNC, septembre ; *CNC Info* n°283, 2002 ; et Danard Benoît et alii (2007) : *Evolution financière des soutiens à la production cinématographique*. Paris : CNC, décembre.

2. La banlieue, territoire privilégié du premier film ?

Il peut être assez répandu de croire que les films de banlieue sont souvent des premiers films. Les chiffres du CNC depuis 1992²⁰⁶ montrent que la proportion de premiers films varie globalement entre 30 et 40% selon les années. Or, sur l'ensemble de la période de notre corpus, on retrouve une proportion de 37%, comme le montre le tableau 49 ci-dessous – 17 premiers films sur 45. Si l'on suppose que la proportion de premiers films s'est située dans la même fourchette avant 1992, alors on peut dire que la proportion de premiers films dans notre corpus est équivalente à la moyenne nationale.

Par contre, un examen plus serré fait apparaître une forte évolution de cette proportion de 1982 à 2005. Ainsi, la proportion de premiers films est seulement de 23% de 1982 à 1993 (3 films sur 13), mais atteint 48% entre 1997 et 2005 (11 films sur 23)²⁰⁷. On peut donc affirmer que, tout en restant relativement proche de la moyenne nationale, la proportion de premiers films parmi les films de banlieue s'est fortement accrue depuis une dizaine d'années.

Toutes proportions gardées, ceci est bien conforme à l'émergence du sujet des banlieues dans le débat politique et social national. Et on peut se demander si ce n'est pas en relation avec un engagement politique et social des réalisateurs. C'est ce qui nous amène à nous intéresser à leurs motivations.

²⁰⁶ Voir *CNC Info* n°283 - Bilan 2001, mai 2002, et *La production cinématographique en 2007*, CNC, 25 mars 2008, p. 38.

²⁰⁷ Et si l'on inclut *Old School* (Kader Ayd et Karim Abbou, 2000), cette proportion passe même à 50 %.

Film	Année	1er film
Interdit aux moins de 13 ans	1982	
Laisse béton	1984	X
La Smala	1984	
Réveillon chez Bob	1984	
Louise l'insoumise	1985	X
Le Thé au harem d'Archimède	1985	X
Billy-ze-kick	1985	
Pierre et Djemila	1987	
Il y a maldonne	1988	
De Bruit et de fureur	1988	
Toujours seuls	1991	
La Thune	1991	
Un, deux, trois soleil	1993	
Hexagone	1994	X
Krim	1995	X
La Haine	1995	
Raï	1995	
État des lieux	1995	X
Douce France	1995	
Souviens-toi de moi	1996	X
Le Plus beau métier du monde	1996	
Zone franche	1996	
Ma 6-T va crack-er	1997	
Malik le maudit	1997	X
100% arabica	1997	
Ados Amor	1998	X
Petits frères	1999	
Calino maneige	1999	
Voyous voyelles	2000	
La Squale	2000	X
Samia	2001	
Ligne 208	2001	X
Yamakasi	2001	
De l'amour	2001	
Fais-moi des vacances	2002	X
Jeunesse dorée	2002	
Wesh wesh	2002	X
Le Défi	2002	X
L'Esquive	2004	
Les Amateurs	2004	X
Banlieue 13 - B13	2004	X
Ze film	2005	
Dans tes rêves	2005	X
Voisins, voisines	2005	
Total		17

Tableau 49. Les films de banlieue qui sont des premiers films.

3. Le cinéma de banlieue, un cinéma engagé ?

Par cinéma engagé, nous n'entendons pas la notion habituelle d'un cinéma qui serait directement affilié à l'idéologie d'un camp politique, comme l'ont pu être *La Marseillaise* de Renoir (1938), certains films de Jean-Luc Godard (*La Chinoise* (1967), pour n'en citer qu'un) ou le film collectif *Loin du Vietnam* (1967), entre autres. Il s'agit plus simplement d'une attitude qui voit dans le cinéma un acteur social, un moyen de faire évoluer la société.

Sur ce plan, il est clair que les films de banlieue sont des films engagés, dans la mesure où la banlieue des grands ensembles n'y est pas un simple cadre ; elle représente tout un contexte intégré au discours des films. De fait, se demander si le cinéma de banlieue est engagé, c'est enfoncer une porte ouverte, tant la réponse semble évidente.

Il est toujours difficile d'isoler une seule motivation principale à la réalisation d'un film. En général, elles sont multiples, se situent à plusieurs niveaux – désir de développement personnel et professionnel, volonté de s'engager socialement, de « faire changer les choses », mais aussi désir de succès commercial et de renommée médiatique – et sont souvent communes à l'activité cinématographique en général.

Et pourtant, s'il s'agit bien globalement, de faire évoluer la société, de contribuer aux débats politiques du jour, les motivations des réalisateurs s'avèrent receler des objectifs particuliers assez variables, différents, et finalement souvent très personnels.

Remettre en cause les stéréotypes

Chez beaucoup d'entre eux, on retrouve la préoccupation d'éviter ou de casser les stéréotypes, même si l'on comprend aussi qu'ils ne partagent pas tous la même définition de ces stéréotypes. Ainsi, comme le dit Jean-Louis Bertucelli, réalisateur d'*Interdit aux moins de treize ans* (1982):

(...) j'ai voulu éviter les stéréotypes de la « zone », loubards et cités-dortoirs, pour restituer l'authentique poésie de la banlieue, qui est bien moins frelatée que Paris. (*Le Figaro* 23/2/1982)

Ou encore comme l'affirme Josiane Balasko pour *La Smala* (1984) :

Je crois que c'était important de dédramatiser la vie dans les grands ensembles. (*Le Quotidien de Paris* 1-2/9/1984)

On peut aussi citer le texte provocateur de Gérard Mordillat lui-même, à l'occasion de la sortie de *Toujours seuls* :

La banlieue, c'est une image. C'est l'horreur, la crasse, la laideur, la banlieue, c'est les reubeus, les blacks, les ping-pong. La banlieue, c'est les manouches, les skins, les zoulous. C'est mon beauf avachi devant la télé. Mon beauf, la queue en berne, la winchester sur les genoux. Touche pas à mon pote, touche pas à ma bagnole... La banlieue, c'est la promiscuité, la puanteur. C'est l'odeur de la bouffe dans l'escalier, la pisse, la sueur. La banlieue, c'est taggeurs, rockers, voleurs et compagnie. C'est le défilé de la mort, la forêt qu'on traverse entre les tours, le cul serré, la peur au ventre. Parkings, sous-sols, viols à tous les étages. La banlieue, c'est blanc + noir, c'est jaune + rouge. Putain de ta race, la banlieue c'est le métissage. C'est PMU, RMI, ASSEDIC. La banlieue, c'est les keufs, les meufs, la ziqmu. C'est le monde à l'envers. Islam et grisgris. L'enfer.

Enfin, c'est l'image qu'elle donne, la banlieue. L'image qu'elle donne ou qu'on lui prend. Inutile de se gêner. Une image à refourguer. Une image rassurante, prémâchée, bon marché. L'image d'un autre bien enfermé. D'un autre qui n'existe qu'à la télé.

[...]

La banlieue, c'est étrange et étranger. Mais cet étranger-là, c'est moi, c'est mon cinéma, le cœur même de mes films.[...] C'est image contre image, l'exact contraire de celle ordinairement propagée. L'image secrète du monde lié d'amitié, de mémoire, de solidarité. La redoutable image de l'intelligence populaire, du savoir ouvrier, de la sensibilité des enfants perdus de Peter Pan. Une image irrecevable, dangereuse d'humour et d'humanité. (...) le cinéma est sans doute le plus sûr moyen d'apprendre cette langue-là. La banlieue, c'est une langue étrangère.» (*L'Événement du jeudi* 27/6/1991)

Enfin, à l'autre extrémité du corpus, Abdellatif Kechiche exprime le même souci de combattre les clichés, à propos de *L'Esquive* (2004) :

Le film raconte le parcours d'un garçon fragile et timide, qui a du mal à s'exprimer. Il n'est pas l'emblème d'une jeunesse de cité. Mais si j'ai voulu montrer cette fragilité-là, c'est aussi pour casser l'image caricaturale qu'on donne généralement de la banlieue [...] aujourd'hui on représente les gens de ces quartiers populaires de manière réductrice, superficielle, sans les traiter dans leur complexité. (*Télérama* 7/1/2004)

Révéler, témoigner

Le plus souvent également, une des motivations principales est de révéler, de faire découvrir certains aspects de la vie dans les banlieues. Mais ces aspects sont différents ; la focalisation ne porte pas sur les mêmes sujets.

Elle est surtout centrée sur l'exclusion dans *Interdit aux moins de treize ans*, selon Sandra Montaigu, scénariste et actrice principale du film :

[Il s'agissait de] traduire la condition des gens qui vivent dans un contexte d'exclusion. Une réalité que j'ai connue dans les faubourgs de Strasbourg, entre les « chalets américains » qui n'étaient que d'infectes baraques en bois et la « cité de transit ». J'ai vécu cela, et j'ai eu envie de parler de ces choses, de ces gens, de ces personnages avec qui j'habitais. (*L'Humanité dimanche* 9/7/1982)

Pour Mehdi Charef, avec *Le Thé au harem d'Archimède*, il s'agit d'un impératif personnel :

J'ai l'impression qu'autour de moi il y a des gens qui crèvent et qu'on n'en parle pas. J'ai des remords plein les poches. On a beau mettre son mouchoir dessus, impossible de les étouffer. [...] Écrire et filmer pour me créer des racines. Les racines n'étant pas ce que l'on traîne derrière soi mais plutôt le but vers lequel on tend. (*Le Quotidien de Paris*, 2/5/1985)

Il est intéressant de retrouver chez Malik Chibane, à partir de 1994, la même allusion aux racines, alliée à un regard porté sur les minorités. C'est ce qu'il signale à propos d'*Hexagone* : le livret qui accompagne la vidéo mentionne qu'il s'agit de témoigner sur une génération dans les cités, pour la rendre visible, et l'auteur précise dans *Le Quotidien de Paris* (8/2/1994) :

Je voulais offrir à ces lieux artificiels qui n'ont pas de racines une mémoire, un début de mémoire.

Plus tard, il confirme sa focalisation sur des minorités peu visibles, dans un souci de faciliter également l'intégration à la République :

Au fond, je crois au constat suivant, je crois que l'invisibilité culturelle dont sont victimes les beurs renforce un sentiment d'illégitimité, et que ce sentiment d'illégitimité conduit davantage à une intégration par la raison que par le cœur, et que cette démarche-là ne peut pas fonctionner, parce que si on n'a pas un minimum d'affection pour l'environnement dans lequel on évolue, on ne peut pas progresser. Donc, je fais mon boulot, moi qui suis impliqué au sein de ce groupe, de cette mouvance, qui est de favoriser la visibilité pour une meilleure lisibilité. (*Les Cahiers du cinéma* n° 476, p. 11)

Cette motivation marque également les films suivants de Chibane, *Douce France* – même si le film est, selon lui, essentiellement sur les femmes (*Jeune Cinéma* n° 234, nov-déc. 1995, p.16) – et *Voisins voisines* :

Voisins, voisines est aussi la célébration du modèle de Sarcelles, celui du vivre ensemble, malgré nos différences. À Sarcelles comme ailleurs, nous partageons bien plus que l'air que nous respirons. Prendre conscience de ce succès c'est le valoriser. Mon film aspire, sans prétention, à être le témoignage cinématographique du modèle français.²⁰⁸

Pour autant, on reste dans un cinéma qui est fait par des gens qui connaissent les problèmes soulevés pour les avoir vécus :

²⁰⁸ http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=57628.html

(...) [le film] est réalisé en circuit fermé, par des gens de l'intérieur qui parlent de problèmes qu'ils connaissent. J'ai voulu expliquer le choc de deux cultures qui croient se connaître et qui, en fait, ont beaucoup à découvrir l'une de l'autre : la culture française et la culture maghrébine. (*L'événement du jeudi* 23/11/1995)

Cette motivation est aussi partagée par Jean-François Richet, bien que son engagement soit plus politisé, dans le sens d'un cinéma de banlieue qui s'adresse avant tout aux jeunes de banlieue et à la classe ouvrière :

Dans l'histoire, on a trop parlé pour les gens à leur place. Quand je vois un sociologue évoquer les conditions de vie dans les cités, ça me fait rigoler. En revanche, j'écoute lorsqu'un lascar parle de son état. (Richet, à propos d'*État des lieux* dans *L'Humanité* 14/6/1995)

et

La banlieue, c'est là où je vis. Moi, je veux parler du sous-prolétariat, des chômeurs, des jeunes des cités qui font du business. Le sous-prolétariat est fragile, facile à corrompre par l'argent. Il est important de l'aiguiller pour qu'il se place du côté de la classe ouvrière. Sinon, il sera dans l'autre camp. (Richet, à propos de *Ma 6-T va crack-er*, dans *Les Cahiers du cinéma* n° 495, oct. 1995, p. 17)

Dans la même veine que Chibane, Zaïda Ghorab-Volta (à propos de *Souviens-toi de moi*) souhaite aussi offrir un regard de l'intérieur sur la minorité maghrébine :

(...) quand je me suis mise à faire du cinéma, c'était encore une fois pour me concentrer sur le social. [...] J'ai d'abord parlé de ce que je connaissais, c'est-à-dire d'une famille maghrébine, j'ai voulu montrer comment c'était à la maison, que nous n'étions pas des Arabes avec des graines de couscous qui nous sortent du nez. (*Libération* 24/1/1996)

Par la suite, on remarque que la focalisation touche d'autres groupes ou éléments particuliers. Pour Mathieu Kassovitz, la motivation principale de *La Haine* était de dénoncer la violence policière, alors que Gérard Lauzier (*France-Soir* 13/12/1996) dit vouloir faire réfléchir sur les problèmes de l'école en banlieue dans *Le Plus beau métier du monde*.

Pour Doillon, avec *Petits frères*, il s'agit de rendre visibles les préados en difficulté dans les banlieues (*Les Inrockuptibles* 7/4/1999) et Didier Bivel suit le même chemin dans *Fais-moi des vacances*.

Parallèlement, *La Squale* vise à dénoncer la violence dont sont victimes les filles (*Le Monde* 29/11/2000), tandis que Serge Meynard souligne aussi sa volonté de montrer la banlieue du côté des filles dans *Voyous voyelles* (*Le Monde* 9/2/2000). De façon significative, *Samia* sort à la même époque et aborde la place d'une adolescente de banlieue et ses conflits au sein de sa famille maghrébine.

Enfin, une tendance assez récente est de mettre en avant la dimension artistique de la banlieue, que ce soit en soulignant la richesse linguistique de la banlieue, comme dans *L'Esquive* (*Télérama* 30/4/2002, *Le Monde* 7/1/2004), ou par le biais de la culture hip hop, une des ambitions avancées pour *Le Défi* (*Libération* 29/5/2002) et de *Dans tes rêves*, ainsi que l'affirme son réalisateur, Denis Thybaud :

L'idée était de parler de la culture hip-hop en France. Parce que c'est encore un sujet tout neuf. [...] C'est avant tout un film de quartier, de bande qui jette un regard nouveau sur les cités²⁰⁹.

Globalement, il est intéressant de constater que sur l'ensemble de la période considérée, si la motivation commune des films est bien de « faire évoluer les choses » et d'apporter leur(s) pierre(s) aux débats de société, ces motivations s'articulent et évoluent de diverses façons. On ne retrouve plus, dans les années 90, le désir de transcender la réalité qu'expriment Bertucelli et Jean-Claude Brisseau dans les années 80²¹⁰. À partir des années 90, les motivations se font plus spécifiques, allant de la reconnaissance de la position de certains groupes (les jeunes maghrébins, les jeunes filles et les femmes, les préados), de certains thèmes de société (la violence policière, le problème de la double peine), à celle du potentiel et de la richesse artistique de la banlieue.

Après avoir abordé les conditions de production d'un cinéma de banlieue généralement engagé, il est donc naturel et logique de nous intéresser maintenant à sa réception et son impact.

²⁰⁹ <http://cdnews.cdiscout.com/T'Chat/2005/04/20/Cdnews--17/TchatAvecDenisThybaud.aspx>

²¹⁰ « J'espère que les habitants de la banlieue qui auront vu le film trouveront leur vie plus belle qu'ils ne le soupçonnaient. C'est un cadeau que l'art fait à la réalité, de l'enrichir d'émotions et de visions. » (Bertucelli, dans *Le Figaro* (23/2/1982).

Et Brisseau affirmait : « Je m'inspire de la réalité, oui, mais pour découvrir des vérités plus essentielles... Le Bien, le Mal, l'interférence avec des problèmes métaphysiques. [...] »

- Où est Dieu là-dedans ? [...]

- Votre question est pertinente. C'est le sens du film. » (*Libération*, 17/5/1988)).

II. La réception et l'impact des films de banlieue

1. Les critiques des quotidiens nationaux

Il n'est pas question pour nous d'effectuer une analyse textuelle précise de la réception des films de banlieue dans la presse, et ce pour deux raisons principales. La première raison est qu'une telle analyse dépasserait largement le cadre de cette thèse. Ensuite, on peut douter de son utilité quant à la perception générale des films de banlieue par le public. Une telle étude en dirait probablement plus sur les journalistes, souvent les mêmes, qui rédigent leurs critiques à longueur de films, plutôt que sur l'opinion générale.

Nous nous en sommes donc tenus à un certain nombre de quantifications à partir des revues de presse disponibles pour chaque film à la Bibliothèque internationale du film (Bifi) à Paris. Un recensement systématique du nombre d'articles, du nombre de pages, et du nombre de quotidiens ayant critiqué chaque film donne une idée de leur impact dans la presse. De plus, la lecture de chaque article nous a permis d'évaluer, en gros, si les critiques sont positives, mitigées ou négatives à propos de chaque film. Le résultat de ce travail apparaît dans le tableau 50 ci-dessous.

Le nombre d'articles de presse recensés à la Bifi, le nombre de pages et le nombre de quotidiens donnent une idée de la couverture du film par la presse. Cependant, il ne s'agit que de la presse française non spécialisée – les articles de la presse spécialisée ne sont pas pris en compte dans ce tableau.

Ce tableau est donc avant tout tributaire des habitudes de recensement de la Bifi. Il nous renseigne sur la réception de chaque film par la presse non spécialisée par rapport aux autres films de banlieue à la même époque, mais ne nous permet pas vraiment de tirer de conclusions générales intéressantes sur l'ensemble du corpus; si ce n'est pour confirmer que certains films ont fait couler beaucoup plus d'encre que d'autres – une affirmation aussi prévisible que banale.

Ce tableau reflète aussi les choix effectués par les rédactions ou les journalistes des différents journaux considérés, et nous renseigne sur les films qui ont attiré leur

attention. Le Tableau 51 ci-dessous classe les films selon le nombre d'articles qu'ils ont suscités dans la presse quotidienne et qui sont recensés à la Bifi.

Titre du film	Année	Nombre d'articles	Nombre de pages	Nombre de quotidiens	Note moyenne*
Interdit aux moins de 13 ans	1982	26	26	17	2,5
La Smala	1984	13	12	12	3,3
Laisse béton	1984	20	21	17	1,9
Réveillon chez Bob	1984	18	17	15	2,2
Louise l'insoumise	1985	21	19	16	1,4
Le Thé au harem d'Archimède	1985	30	35	20	1,5
Billy-ze-kick	1985	21	21	16	3,8
Pierre et Djemila	1987	30	29	15	2,8
Il y a maldonne	1988	16	15	10	1,8
De Bruit et de fureur	1988	23	25	16	1,9
Toujours seuls	1991	10	13	9	3
La Thune	1991	3	4	3	2
Un, deux, trois soleil	1993	23	29	15	2,4
Hexagone	1994	10	10	9	1,2
Krim	1995	4	4	4	3,4
La Haine	1995	25	37	14	1
Raï	1995	3	3	3	2,5
État des lieux	1995	13	17	10	1,5
Douce France	1995	3	3	3	2
Souviens-toi de moi	1996	7	9	6	1,6
Le Plus beau métier du monde	1996	12	12	10	2,2
Zone franche	1996	6	6	6	4
Ma 6-T va crack-er	1997	5	5	4	3,3
Malik le maudit	1997	6	6	6	2
100% Arabica	1997	15	14	13	1,5
Ados Amor	1998	4	4	4	3
Petits frères	1999	18	28	11	2,1
Calino maneige	1999	6	6	6	4
Voyous voyelles	2000	14	15	11	2,4
La Squale	2000	15	16	11	2,8
Samia	2001	20	23	16	1,2
Yamakasi	2001	8	8	7	4,1
De l'amour	2001	15	15	15	2,8
Fais-moi des vacances	2002	7	7	6	1,5
Jeunesse dorée	2002	17	18	11	1,8
Wesh wesh	2002	17	25	10	1,4
Le Défi	2002	11	12	10	2,4
L'Esquive	2004	23	34	12	1
Les Amateurs	2004	8	8	7	3,3
B13 - Banlieue 13	2004	7	7	6	3,7
Ze film	2005	13	13	11	2,5
Dans tes rêves	2005	12	12	11	3,4
Voisins, voisines	2005	7	7	6	1,9
Moyenne		14	15	10	2,4

Tableau 50. Réception des films de banlieue dans la presse quotidienne

* Nous avons donné une note aux critiques pour pouvoir établir une moyenne en fonction de l'accueil réservé à chaque film : 1 pour une critique positive ; 3 pour une critique mitigée et 5 pour une critique négative.

II. La réception et l'impact des films de banlieue

Film	Année	Nombre d'articles	Nombre de pages	Nombre de quotidiens	Note moyenne*
Pierre et Djemila	1987	30	29	15	2,8
Le Thé au harem d'Archimède	1985	30	35	20	1,5
Interdit aux moins de 13 ans	1982	26	26	17	2,5
La Haine	1995	25	37	14	1
L'Esquive	2004	23	34	12	1
Un, deux, trois soleil	1993	23	29	15	2,4
De Bruit et de fureur	1988	23	25	16	1,9
Louise l'insoumise	1985	21	19	16	1,4
Billy-ze-kick	1985	21	21	16	3,8
Samia	2001	20	23	16	1,2
Laisse béton	1984	20	21	17	1,9
Petits frères	1999	18	28	11	2,1
Réveillon chez Bob	1984	18	17	15	2,2
Jeunesse dorée	2002	17	18	11	1,8
Wesh wesh	2002	17	25	10	1,4
Il y a maldonne	1988	16	15	10	1,8
De l'amour	2001	15	15	15	2,8
La Squale	2000	15	16	11	2,8
100% Arabica	1997	15	14	13	1,5
Voyous voyelles	2000	14	15	11	2,4
Ze film	2005	13	13	11	2,5
État des lieux	1995	13	17	10	1,5
La Smala	1984	13	12	12	3,3
Dans tes rêves	2005	12	12	11	3,4
Le Plus beau métier du monde	1996	12	12	10	2,2
Le Défi	2002	11	12	10	2,4
Hexagone	1994	10	10	9	1,2
Toujours seuls	1991	10	13	9	3
Les Amateurs	2004	8	8	7	3,3
Yamakasi	2001	8	8	7	4,1
Voisins, voisines	2005	7	7	6	1,9
B13 - Banlieue 13	2004	7	7	6	3,7
Fais-moi des vacances	2002	7	7	6	1,5
Souviens-toi de moi	1996	7	9	6	1,6
Calino maneige	1999	6	6	6	4
Malik le maudit	1997	6	6	6	2
Zone franche	1996	6	6	6	4
Ma 6-T va crack-er	1997	5	5	4	3,3
Ados Amor	1998	4	4	4	3
Krim	1995	4	4	4	3,4
Raï	1995	3	3	3	2,5
Douce France	1995	3	3	3	2
La Thune	1991	3	4	3	2

Tableau 51. Classement des films selon le nombre d'articles de presse recensés à la Bifi

On observe que la hiérarchie qui apparaît alors est parfois loin de refléter celle que l'on peut imaginer en termes de postérité. Ce constat peut surprendre, ou alors confirmer le fait que vouloir évaluer la réception d'un film à partir de la revue de presse de la Bifi a des limites évidentes.

C'est pourquoi il nous a semblé intéressant d'examiner aussi les prix reçus par les films de notre corpus.

2. Un cinéma primé ?

Les films de banlieue s'avèrent souvent primés, que ce soit lors de festivals ou par des prix nationaux.

La liste ci-dessous (Tableau 52) n'a pas prétention à être exhaustive, mais elle soutient clairement notre argument. Avec 21 films primés sur un total de 43, c'est près de 50% des films de banlieue de notre corpus qui ont été récompensés. Bien que l'on n'ait pas de base de comparaison à l'échelle nationale, il semble que ce score est tout à fait remarquable.

Ainsi, 5 films ont récolté des Césars (*Le Thé au harem*, *De Bruit et de fureur*, *Un, deux, trois soleil*, *La Haine*, *L'Esquive*), trois se sont distingués à Cannes (*Interdit aux moins de 13 ans*, *De Bruit et de fureur* et *La Haine*), deux ont obtenu des prix annuels prestigieux (Prix Jean Vigo pour *Le Thé au harem d'Archimède*, Prix Louis Delluc pour *Wesh wesh*) et un bon nombre de films se sont démarqués dans des festivals internationaux.

Cependant, il est vrai que, devant la multitude de festivals et de prix existants, il convient de nuancer un raisonnement qui voudrait associer automatiquement film primé à film de qualité ou film remarquable. Il faut aussi garder à l'esprit que « faire les festivals » constitue, pour les producteurs, un moyen relativement peu onéreux et efficace de promouvoir des films dont le budget ne permet pas de campagnes de publicité d'envergure. Enfin, récolter des prix contribue aussi à faire reconnaître le talent d'un réalisateur, dans la perspective de la recherche de financements pour un film ultérieur, même en cas d'échec commercial du film primé.

II. La réception et l'impact des films de banlieue

Titre du film	Année	Palmarès
Interdit aux moins de 13 ans	1982	Prix Perspectives du cinéma français – Festival de Cannes 1982
Laisse béton	1984	Prix Apple du 7ème art ; Grand Prix du public Festival d'Orléans 1983
Louise l'insoumise	1985	Prix Georges Sadoul du meilleur film 1984
Le Thé au harem d'Archimède	1985	Prix Jean Vigo 1985 ; Prix de la Jeunesse Cannes 1985 ; 2 Césars 1986 (meilleure première œuvre, meilleur espoir masculin - Kader Boukhanef)
De Bruit et de fureur	1988	Prix du meilleur scénario 1986 ; Cannes 1988 - Prix spécial de la jeunesse et Prix Perspectives du cinéma français ; César 1989 du meilleur espoir masculin – F. Négret
Un, deux, trois soleil	1993	5 Césars 1994 (meilleur réalisateur, meilleure musique (Khaled), meilleur espoir masculin (O. Martinez), meilleur second rôle féminin (M. Boyer), meilleure actrice (A. Grinberg) ; Cheval de bronze au festival de Stockholm 1993 ; 3 prix au festival de Venise 1993 (réalisation, second rôle masculin – M. Mastroianni, musique)
La Haine	1995	Prix de la mise-en-scène Cannes 1995; Prix jeune cinéma européen; 3 Césars 1996 (meilleur film, meilleur montage, meilleur producteur), Festival du film de San Sebastian (Espagne)
Raï	1995	Léopard d'or Locarno 1995 et prix interprétation masculine Samy Nacéri; Mention spéciale à Nacery au festival du film de Paris
Douce France	1995	Mention spéciale du jury Locarno 1995 ; prix spécial du jury Namur 1995
Souviens-toi de moi	1996	Festival international Amiens 1995 - mention spéciale du jury ; Prix du jury jeunesse Namur 1999
Malik le maudit	1997	Festival d'Amiens 1996: Prix de la Ville, de l'interprétation masculine, de la 1ère œuvre
100% arabica	1997	Prix du public au festival international du film de Beyrouth 1998
Ados Amor	1998	Palme d'or au festival du film méditerranéen de Valence 1996
Petits frères	1999	Tanit d'or au festival du film de Carthage 1996 ; prix spécial du jury à Namur 1996 ; meilleur scénario festival de Ouagadougou 1996
Voyous voyelles	2000	2ème prix du Festival de Castellinaria 2000
La Squale	2000	Château d'argent au festival international du jeune cinéma de Castellinaria, Prix du meilleur espoir pour Tony M'Poudja au Festival de Paris 2001
Samia	2001	Prix du festival du film d'Amiens 2000
De l'amour	2001	2 prix au festival d'Amiens 2000
Fais-moi des vacances	2002	Prix du meilleur film au Festival de Saint-Jean-de-Luz 2001
Wesh wesh	2002	Prix Louis Delluc 2002 ; prix Wolfgang-Staudte du forum international du nouveau cinéma au Festival de Berlin 2002; prix Leo-Scheer au festival du film de Belfort 2001.
L'Esquive	2004	4 Césars 2005 (meilleur film, meilleur scénario, meilleure réalisation, meilleur jeune espoir féminin) ; Gd Prix à Belfort 2003 ; Prix spécial du jury et Prix FIPRESCI Festival d' Istanbul 2004 ; mention spéciale Festival de Stockholm 2004
Les Amateurs	2004	Prix du festival de Sarlat 2003
Ze film	2005	Roger Smith Award au Festival Avignon/New York 2005

Tableau 52. Prix attribués aux films de banlieue

S'il faut donc rester prudent quant à l'importance à accorder au palmarès d'un film, il n'en reste pas moins que l'obtention d'un prix contribue au rayonnement médiatique et à la postérité d'un film. Ce n'est cependant pas le seul élément : au-delà des prix obtenus et des participations aux festivals, on peut se demander si les films de banlieue ne constituent pas aussi un tremplin pour de jeunes acteurs.

3. Un cinéma promoteur de valeurs montantes du cinéma français ?

La quantité importante de premiers films produits par le cinéma français, et avec des moyens très réduits, implique souvent la participation de jeunes acteurs peu connus. De ce fait, le cinéma français, dans son ensemble, fournit des rôles à de jeunes acteurs et actrices. Cependant, les films de banlieue semblent se distinguer aussi par le nombre de comédiens et comédiennes de talent qu'ils ont employés ou à qui ils ont servis de tremplin. Un bon nombre ont débuté dans des films de banlieue et sont aujourd'hui pleinement reconnus, ou en pleine ascension, au sein de l'industrie cinématographique française.

Les valeurs sûres

On peut distinguer d'abord les acteurs et actrices largement reconnus au moment de la réalisation et qui ont apporté leur notoriété à un film de banlieue. C'est le cas, sans prétendre les citer tous et toutes, de Josiane Balasko, Victor Lanoux (*La Smala*), Guy Bedos, Jean Rochefort, Michel Galabru, Mireille Darc, Bernard Fresson (*Réveillon chez Bob*), Jean-Pierre Kalfon (*Laisse béton*), Michael Lonsdale, Francis Perrin, Yves Robert (*Billy-ze-kick*), Zabou (*Billy-ze-kick* et *Toujours Seuls*), Bruno Cremer (*De Bruit et de fureur*), Annie Girardot (*Toujours Seuls*), Myriam Boyer (*Il y a maldonne, Un deux trois soleil*), Marcello Mastroianni, Anouk Grinberg, Claude Brasseur, Jean-Pierre Marielle (*Un, deux, trois soleil*), Mireille Perrier et Philippe Clay (*Krim*), Gérard Depardieu, Michèle Laroque, Guy Marchand, Ticky Holgado et Daniel Prévost (*Le Plus beau métier du monde*), Cheb Kaled et Cheb Mami (*100% Arabica*), Virginie Ledoyen, Jean-François Stévenin, Bruno Putzulu et Jean-Marc Thibault (*De L'amour*), François Berléand et Pascal Légitimus (*Les Amateurs*), Jean-Pierre Cassel et Béatrice Dalle (*Dans tes rêves*), Frédéric Diefenthal, Anémone et Jacky Berroyer (*Voisins voisines*).

Les jeunes espoirs

Parmi les acteurs et actrices qui ont fait leurs armes dans certains films de banlieue, ou s'en sont servis comme d'un tremplin de promotion, la carrière de certains ou certaines s'est poursuivie, mais n'a pas forcément eu tout le succès auquel on aurait pu s'attendre, tant tout semble évoluer très vite dans le monde du spectacle. C'est le cas de Rémi Martin et Kader Boukhanef (*Le Thé au harem d'Archimède*), de François Négret (*De Bruit et de fureur*), Luc Thuillier (*Il y a maldonne* et *Toujours seuls*), Sophie Aubry (*La Thune*) ou Hammou Graïa (*Krim* et *Bâton Rouge*) ou encore Nozha Khouadra (*Bye bye, Calino maneige, Ligne 208*). Ces espoirs, un temps très prometteurs, n'ont pas encore vraiment percé.

De même, ces films ont été pour certains une rampe de lancement pour d'autres rôles, alors qu'ils étaient complètement amateurs et issus eux-mêmes des quartiers : c'est le cas de Jalil Naciri et Driss El Haddaoui (*Hexagone*), Hakim Sarahoui (*Hexagone, Douce France, Voisins voisines*), Gérard Thomassin (*Le Petit criminel, Calino Maneige*), Hubert Koundé et Karim Belkhadra (*La Haine*), Micky el Mazraoui (*Rai, 100% Arabica, Ze film*), Patrick Dell'Isola (*Etat des lieux, Ligne 208*), Stéphanie Touly (*Petits frères*), Faisal Attia (*Rai, Le Plus beau métier du monde* et *Ma 6-T va crack-er*), Constantine Attia et Stomy Bugsy (*Ma 6-T, De l'amour*), Osman Elkharraz et Sabrina Ouassini (*L'Esquive*).

Les valeurs confirmées

Par contre, d'autres sont maintenant reconnus comme des valeurs sûres ou ascendantes du cinéma français : Clovis Cornillac (*Il y a maldonne*), Sami Bouajila (*La Thune, Bye bye*), Olivier Martinez (*Un, deux, trois soleil*), Vincent Cassel et Saïd Taghmaoui (*La Haine*)²⁰⁸, Frédéric Diefenthal (*Douce France*), Roschdy Zem et Mouss Diouf (*Le Plus beau métier du monde*), Samir Guesmi (*Malik le maudit, B13, Ze film*), Audrey Tautou et Olivia Bonamy (*Voyous voyelles*), Virginie Ledoyen (*De l'amour*), Sara Forestier (*L'Esquive*), Lorant Deutsch, Jalil Lespert, Barbara Cabrita et Sara Martins (*Les Amateurs*), Vincent Elbaz et Edouard Montoute (*Dans tes rêves*), sans oublier Samy Nacéri (*Malik le maudit, Rai*).

²⁰⁸ Bon nombre d'acteurs aujourd'hui connus ou très connus ont d'ailleurs joué un petit rôle dans *La Haine* : Benoît Magimel, Edouard Montoute, François Levantal, Philippe Nahon, Zinedine Soualem.

Les réalisateurs

Le raisonnement vaut aussi pour les réalisateurs. Nombre d'entre eux ont « éclos » après un passage par le cinéma de banlieue. C'est manifestement le cas de Mehdi Charef, Malik Chibane, Mathieu Kassovitz, Thomas Gilou, Jean-François Richet, Philippe Faucon pour les plus reconnus ; tandis que Rabah Ameur-Zaimeche, Zaïda Ghorab-Volta, Martin Valente et Denis Thybaud sont de jeunes réalisateurs qui doivent encore confirmer leur potentiel.

Une notoriété à venir ?

Cette énonciation reste ouverte : les films de banlieue réalisés de 1984 à 2005 peuvent encore révéler des surprises. Mais en tout état de cause, cette liste est révélatrice du potentiel important que recèlent les films de banlieue. La notoriété actuelle ou à venir des acteurs et actrices qui y ont joué des rôles ne peut que rejaillir sur l'impact futur de ces films. Et de ce point de vue-là, encore, les films de banlieue sont un genre qui n'est, finalement pas aussi confidentiel que l'on peut le penser.

Ceci dit, même si le succès critique d'un film et son potentiel futur sont toujours des aspects très positifs et agréables pour un réalisateur – notamment afin de pouvoir trouver des financements pour un prochain film –, pour évaluer l'impact d'un film et son succès commercial, le nombre d'entrées réalisées reste, généralement et dans l'immédiat, la donnée la plus déterminante.

4. Le nombre d'entrées des films de banlieue

Des informations difficiles à obtenir avant 1994

Obtenir des informations fiables et précises concernant le nombre d'entrées réalisées par un film a souvent été une tâche laborieuse, notamment pour les films les plus anciens de notre corpus. En effet, *Le film français* ne commence à publier les résultats du marché cinématographique sur la France entière qu'à partir de 1994. Comme les rédacteurs l'expliquent :

On a trop longtemps réduit le marché cinématographique français à celui de Paris-périphérie à travers Ciné chiffres. Une vision réductrice étant donné la spécificité du parc comme du public parisiens. Pour la première fois, *Le film français* aborde le marché dans sa globalité, (...) et publie tous les résultats France de chaque distributeur ainsi que de tous les films sortis en 1993. (*Le film français* n°2491, 28/1/1994, p. 25)

Les chiffres nationaux ne sont donc publiés par *Le film français* que depuis 1994. Pour les films sortis avant 1993, il faut se contenter des chiffres Paris-périphérie, notamment publiés par Cohen-Solal (1991) pour la période 1980-1990. A partir du catalogue des ayant-droits diffusé en ligne aussi par *Le film français* ou de ses dossiers annuels sur la distribution, il nous a aussi été possible de récolter des données sur les films produits de 1990 à 2000. La base de données de CBO-boxoffice nous a également été d'une aide précieuse pour compléter nos chiffres sur toute la période ; mais là encore, les données sur les films antérieurs à 1990 sont rares. Enfin, toutes ces informations ont été croisées et comparées avec celles fournies par les fiches-film en ligne de la Bifi, celles trouvées dans Tarr (2005 : 214-218) ou ailleurs.

Cela nous a permis d'établir le tableau 53 ci-dessous pour l'ensemble des films de notre corpus, avec un commentaire sur les sources ou les écarts éventuels découverts. En cas d'écarts entre diverses sources, nous avons arbitré en faveur de l'information qui me semblait la plus fiable.²⁰⁹

²⁰⁹ Le catalogue des ayant-droits nous a semblé être la source la plus fiable, dans la mesure où elle émane du *Film français* et suppose un contact étroit avec les producteurs. CBO-box office arrive en seconde position, devant les chiffres de la Bifi, car ils fournissent un détail par semaine du chiffre total d'entrées, ce qui permet des vérifications de calcul de base.

Production et réception des films de banlieue

Titre du film	Année	Paris	France	Commentaire
Interdit aux - de 13 ans	1982	9 833		
Laisse béton	1984	26 151	94 655	Source France : Carrie Tarr (2005)
La Smala	1984	208 431	775 353	www.traxzone.com/textes/print.asp?id=2730
Réveillon chez Bob!	1984	116 453		
Louise l'insoumise	1985			Chiffres inconnus
Le Thé au harem d'Archimède*	1985	171 221	516 487	550 000 selon Abbas Fahdel (1990)
Billy-ze-kick	1985	68 850		
Pierre et Djemila	1987	32 944		
Il y a maldonne	1988			Chiffres inconnus
De Bruit et de fureur*	1988	48 542	129 372	
Toujours seuls**	1991	ND	13 359	
La Thune**	1991	ND	39 582	
Un deux trois soleil**	1993	131 975	419 406	CBO : 417 948
Hexagone**	1994	16 219	47 034	Bifi : 40 404
Krim**	1995	828	4 086	
La Haine**	1995	609 124	2 042 070	Bifi : 1 978 328
Rai**	1995	53 997	127 601	Bifi : 126 419
État des lieux**	1995	28 292	50 140	Bifi : 45 979
Douce France**	1995	6 825	29 027	Bifi : 18 273
Souviens-toi de moi	1996	2104	6 623	
Le Plus beau métier du monde**	1996	252 005	2 269 925	Bifi : 1 235 819
Zone franche	1996	403	403	
Ma 6-T va crack-er	1997	30 096	68 544	Bifi : 69 534
Malik le maudit	1997	1 330	1 330	
100% arabica	1997	46 762	154 323	
Ados Amor**	1998	1 216	12 823	Bifi : 11 675
Petits frères*	1999	59768	180 950	Bifi : 176 680
Calino maneige	1999	1 077	2 500	
Voyous voyelles	2000	2 066	3 972	
La Squale*	2000	40 400	59 565	Bifi : 58 000
Samia	2001	33 679	180 851	
Ligne 208	2001	1361	3 442	
Yamakasi*	2001	455312	2 484 292	Bifi : 2 471 426
De l'amour*	2001	53161	159 910	Bifi : 199 910
Fais-moi des vacances*	2002		50 479	
Jeunesse dorée*	2002		5 523	Tarr 2005 : 5 176
Wesh wesh*	2002		69 004	Tarr 2005 : 63 997
Le Défi*	2002		248 826	
L'Esquive*	2004		462 478	304 381 + 158 097 (reprise en 2005)
Les Amateurs*	2004		135 960	
B13 - Banlieue 13*	2004		961 850	
Ze film*	2005		119 576	
Dans tes rêves*	2005		179 316	
Voisins, voisines*	2005		18 162	

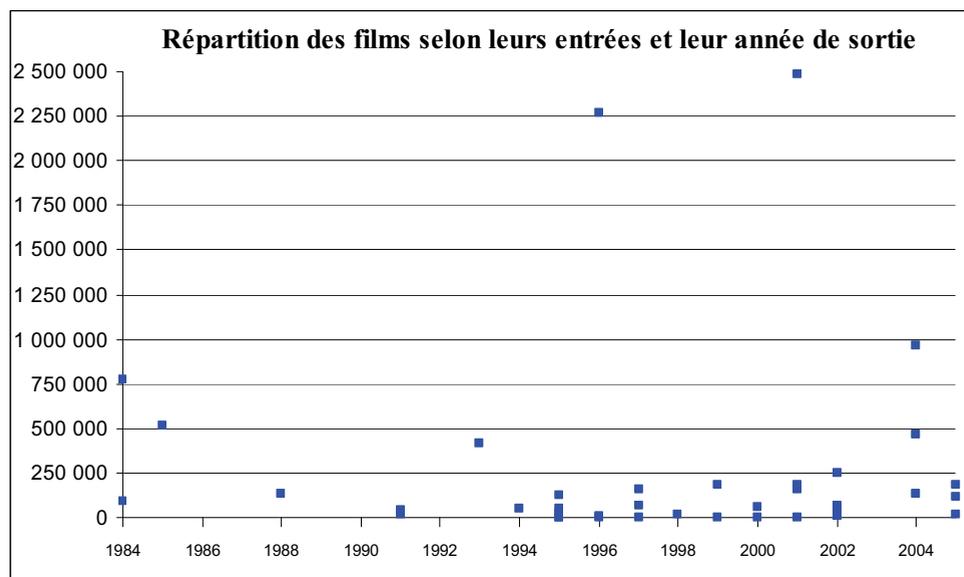
Tableau 53. Nombre d'entrées réalisées par film

* Chiffres France - Source : www.cbo-boxoffice.com

** Chiffres France - Source : Le Film français - catalogue des ayant-droits

Les chiffres pour Paris des films de 1980 à 1990 sont issus de Cohen-Solal, Paul (1991) : *10 ans de cinéma en chiffres 1980-1990*. Paris: Le Film français, Ciné chiffres.

A première vue, ces chiffres d'entrées paraissent bien disparates et peu lisibles. Comme le montre le graphique 10 ci-dessous²¹⁰, la plupart des films réalisent un nombre d'entrées inférieur à 250 000.



Graphique 10. Répartition des films selon leur nombre d'entrées et leur année de sortie

Il est plus intéressant, pour évaluer les performances des films de banlieue, de les comparer à celles de l'ensemble des films d'initiative française (FIF). Nous ne disposons pour cela que des chiffres de 2000 à 2005 (Durand et al. 2007 : 30). Pour combler le manque des chiffres précédents et établir une comparaison viable, j'ai établi une répartition sur l'ensemble de la période 2000-2005 pour tous les FIF.

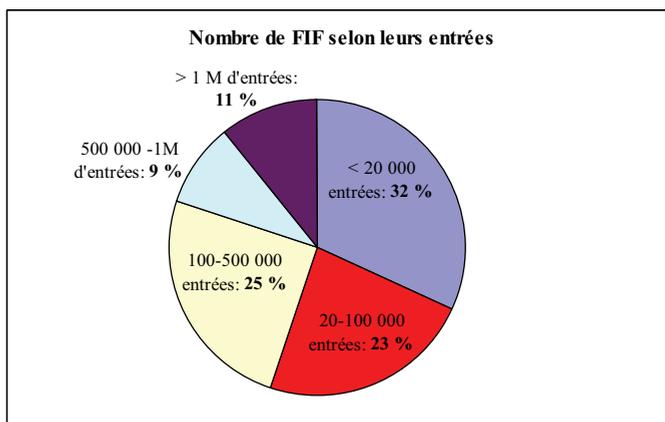
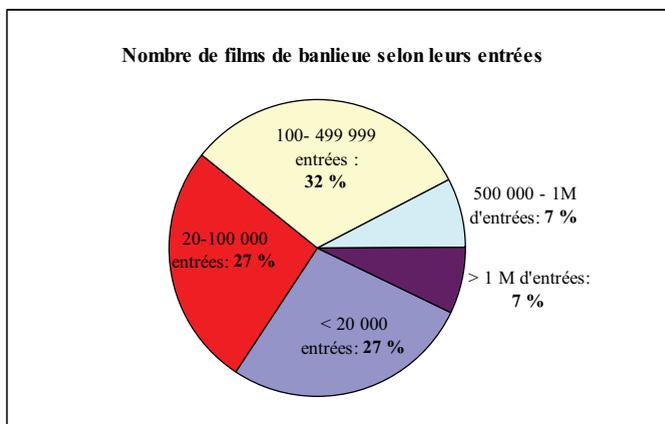
Des résultats conformes à la moyenne nationale

Le tableau 54 ci-dessous, et les graphiques 11 et 12 qui l'illustrent, font ressortir que les performances des films de banlieue sont très comparables, et même légèrement supérieures, à la moyenne des FIF.

²¹⁰ Avec uniquement les films pour lesquels nous disposons de résultats pour la France entière.

	Tous FIF 2000-2005		Films de banlieue 1982-2005					
	Nombre de films	En %	Total	En %	1982-1993	% 1982-93	1994-2005	% 1994-2005
Moins de 20 000 entrées	307	32 %	11	27 %	1	10 %	10	32 %
20 000 à 99 999 entrées	221	23 %	11	27 %	4	40 %	7	23 %
100 000 à 499 999 entrées	239	25 %	13	32 %	3	30 %	10	32 %
500 000 à 999 999 entrées	87	9 %	3	7 %	2	20 %	1	3 %
Plus de 1 million d'entrées	105	11 %	3	7 %	0	0 %	3	10 %
Total	959	100 %	41	100%	10	100%	31	100 %

Tableau 54. Répartition du nombre de films selon leur résultat d'entrées²¹¹



Graphiques 11 et 12. Répartition du nombre de films selon leurs entrées

²¹¹ Nous nous sommes permis d'intégrer les films pour lesquels nous n'avons que des chiffres pour Paris-périphérie, en leur appliquant un (modeste) multiplicateur 2 pour une approximation de leurs résultats à l'échelle de tout le territoire. Ainsi, par exemple, *Pierre et Djemila* est dans la catégorie des films de 20 000 à 100 000 entrées.

En effet, ils comptent globalement, en pourcentage, plus de films réalisant plus de 20 000 entrées, mais moins de films atteignant au moins un million d'entrées. La moyenne calculée sur la période 1994-2005 fait apparaître des résultats encore plus proches de la moyenne de tous les FIF sur 2000-2005, avec seulement une différence notable pour les deux catégories intermédiaires (de 100 000 à 499 999 entrées, et de 500 000 à 999 999 entrées).

Dans l'ensemble, les performances des films de banlieue sont donc très proches de la moyenne nationale, et ne constituent donc pas une catégorie de films confidentiels. C'est, au contraire, un genre qui reflète globalement la diversité des résultats de la production nationale.

Entrées et budgets : une rentabilité supérieure à la moyenne nationale

Il est aussi intéressant de comparer les résultats de films en fonction de leur devis de production (Tableau 55).

Devis de production	Tous FIF			Films de banlieue		
	2000-2005	% 2000-2005	Moy. par film*	Total Entrées	En %	Moy. par film
< 2M€	221 801	2%	39 863	1 185 562	11%	74 098
2-4 M€	728 117	6%	126 506	2 872 221	26%	261 111
4-7 M€	2 912 317	24%	483 207	3 665 068	33%	733 014
>7 M€	8 091 712	68%	1 304 488	3 231 775	30%	1 615 888
Total	11 953 947	100%		10 954 626	100%	322 195

Tableau 55. Répartition du nombre d'entrées selon le devis de production des films.

* Moyenne par film sur 2000-2006 – Source : Durand et alii (2007 : 29)

Comme on pouvait s'en douter, la répartition de ces résultats est plus homogène qu'à l'échelle de toute la production nationale, notamment parce que les budgets des films de banlieue sont en général plus modestes, comme on l'a déjà vu. La répartition du nombre d'entrées selon le budget du film est moins léonine – les « gros » budgets ne capitalisent pas autant d'entrées qu'au niveau national.

Mais surtout, on s'aperçoit que par rapport à la taille de leur budget, les films de banlieue surperforment en moyenne largement les scores de la moyenne nationale. Ainsi, par exemple, les films à petit ou très petit budget (< 2 M€) réalisent une moyenne

de 74 098 entrées par film, soit presque le double de la moyenne nationale des films de cette catégorie (39 863 entrées par film) sur 2000-2006. Les films dont le budget est entre 2 et 4M€ ont aussi des résultats en moyenne deux fois supérieurs à la moyenne nationale par film sur 2000-2006, et les films aux devis de 4 à 7 M€ atteignent des scores de 50% supérieurs à la moyenne. Enfin, même les films de la tranche la plus haute (devis > 7M€) font mieux que la moyenne de leur catégorie nationale.

En d'autres termes, les films de banlieue ont une rentabilité bien supérieure à la moyenne des films de leur catégorie budgétaire. Cela peut expliquer, en partie, que certains producteurs aient trouvé leur compte à investir dans des films de banlieue, ou s'y soient essayés. Cela peut aussi être un argument de poids pour inviter les producteurs à y investir. C'est ce que semble avoir compris la société de production de Luc Besson, EuropaCorp., qui a produit plusieurs films de banlieue ces dernières années (*Ze film*, *B13*, *Yamakasi*)²¹² et s'est installé en Seine-Saint-Denis, notamment afin de mettre en valeur et d'intégrer dans ses productions les ressources de la culture urbaine de banlieue²¹³.

²¹² Et d'autres films semblent à venir, tel *Banlieue 13 Ultimatum – B13-U* (Patrick Alessandrin, 2009)

²¹³ Voir à ce propos http://www.alterites.com/cache/center_actualite/id_1516.php

Conclusion

Le cinéma de banlieue nous semble faire contrepoids à la sur-mobilisation de la télévision sur le problème des quartiers difficiles et à l'image négative et stigmatisée qu'elle donne de ces territoires et de leurs habitants. Comme nous l'avons souligné, les médias d'information cumulent un certain nombre de problèmes et de handicaps liés à la nature même de leur travail « à chaud », à la concurrence qu'ils se livrent entre eux, et au caractère manipulable des informations qu'ils délivrent. De ce point de vue, le cinéma constitue un objet d'étude alternatif intéressant, aussi bien par la fascination qu'il exerce encore que par le triple fait qu'il échappe à la tyrannie de l'immédiateté, qu'il s'inscrit plus largement dans la durée et qu'il recèle un potentiel de résistance vis-à-vis des pouvoirs en place ou des a priori établis.

Notre étude sur les représentations véhiculées par les films de banlieue contribue ainsi à nuancer fortement l'image souvent distordue livrée par les médias d'information. En abordant un large corpus de films de banlieue tant sur le fond que sur la forme, nous avons essayé de combiner des analyses quantitatives et qualitatives. En dépit des limites inhérentes à ce travail, nous espérons enrichir, par cette approche dynamique et notre effort de documentation, les travaux déjà effectués dans ce domaine.

Mais notre travail permet aussi d'alimenter le débat sur le cinéma en tant que reflet de la société qui le produit et instrument social. Ainsi, si le cinéma de banlieue ne saurait être un reflet plus ou moins exact de la société, il en est un prisme à la fois réfracteur et diffracteur. Dans ces films, la banlieue évolue bien avec la société qui les produit, et si ce n'est au même rythme, en tout cas dans la même direction. L'image de la banlieue n'est pas figée autour de stéréotypes que l'on retrouverait invariablement. Ce

cinéma est ancré dans l'actualité des thèmes qui l'animent. Contrairement à ce que concluait François Garçon à propos du cinéma français de 1936 à 1944, le cinéma, par le biais des films de banlieue, ne nous semble pas en net décalage par rapport à son temps ; il n'est pas réticent à présenter la réalité. Il semble plutôt en donner une image mêlant un regard distancé et l'impression d'un témoignage au cœur de la vie des personnages. Dans tous les cas, il offre une image qui invite le spectateur à la réflexion sur des thèmes d'une actualité sociale bien réelle. De ce point de vue, s'il est difficile d'affirmer qu'il s'agit d'un cinéma engagé politiquement, on peut dire qu'il s'agit d'un cinéma socialement engagé, comme le confirment les motivations avouées de ses réalisateurs.

En ce qui concerne les rôles principaux présents dans les films, on constate que l'on passe de duos de personnages blancs ou blancs et beurs, depuis le début des années 80, à une prépondérance de groupes plus larges et multiraciaux à partir du milieu des années 1990 ; ce qui renforcerait l'idée d'une banlieue « autre » et menaçante. Cependant, de l'image négative de délinquants qui colle à la peau des jeunes banlieusards dans les années 80, les films évoluent vers une image plus plurielle et nuancée de jeunes ordinaires ou en situation difficile dans les années 90, puis même vers celle de figures positives et parfois héroïques depuis la fin de cette décennie. La banlieue devient ainsi le site de ressources créatrices et appréciables. Cette évolution se retrouve dans les aspirations des personnages et le dénouement des trames narratives. Ainsi, le désir de partir est nettement moins présent à partir de 1995 et est même souvent remplacé par un attachement marqué à la cité et un désir d'y rester. Parallèlement, on remarque qu'il n'y a quasiment plus de fins pessimistes ou négatives dans les films à partir de 1997-1998.

Une évolution comparable touche l'image de la famille. Elle a, d'une part, une place qui décroît fortement à partir du milieu des années 90. Et même si l'image d'une famille anémique ou l'absence ou la déficience du père est une figure écrasante et stable du film de banlieue, cet élément n'est plus, à partir du deuxième millénaire, systématiquement un facteur explicatif des problèmes des jeunes protagonistes. D'autre part, d'une image de la famille partagée entre lieu de tension et d'oppression et refuge dans l'adversité dans les deux premières décennies, on passe ensuite à une image plus apaisée et le plus souvent positive depuis 2000.

Quant aux rapports hommes-femmes, on constate que les protagonistes

masculins dominant l'écran dans l'ensemble de la période, même si la tendance récente laisse apparaître une répartition plus équilibrée des rôles principaux, des rapports et des « regards » entre les hommes et les femmes. Ainsi, l'image de filles faciles ou de prostituées, attachée à de nombreux rôles féminins depuis le début des années 80, disparaît complètement dès le milieu des années 90. Et tandis que les jeunes filles apparaissaient aussi traditionnellement comme plus sérieuses, plus travailleuses et plus fortes de caractère que les garçons, mais aussi soumises à d'importantes pressions familiales ou au besoin d'affirmation de masculinité des garçons, les rapports hommes-femmes sont plus équilibrés sur ce point et moins le reflet d'un rapport de force depuis la fin de la décennie 90. Donnant de plus en plus de la banlieue l'image d'un milieu « comme les autres » sur ce plan, les films récents remettent plutôt en cause la conception d'une banlieue qui serait obligatoirement le site d'une culture rétrograde de domination machiste.

Pour ce qui est de la violence et de la délinquance, on remarque que cette dernière se révèle occuper une place croissante de 1995 à 2000 par rapport aux années 80, puis décroissante ensuite. La violence, elle, est variée et hétérogène dans l'ensemble du corpus, et sa présence est concentrée dans les films les plus notoires. Ceci, allié au fait que dans les films, les atteintes aux personnes et les confrontations avec la police sont nettement surreprésentées par rapport à la réalité, confirme la plus large diffusion de l'image d'une banlieue relativement violente. Cependant, globalement, même si la violence physique est bien présente, la violence qui domine est verbale. Et l'image de la violence est très variable selon les films. Si elle est édulcorée, neutralisée ou ridiculisée dans les comédies de banlieue, elle peut apparaître, dans les films réalistes de la période, très crue et omniprésente ou bien remettre en cause ces clichés habituels, en en donnant une image plus nuancée ou qui en prend allègrement le contrepied. Sur le plan chronologique, après l'image qui s'impose, à partir de la fin des années 80, de la cité comme site d'une violence endémique et incontrôlable, la tendance dominante, depuis la fin des années 90, semble présenter les quartiers comme des lieux relativement apaisés et proches de la norme.

Dans la place accordée aux drogues, il est frappant de constater que la nette domination de l'alcoolisme jusqu'au début des années 90 est remplacée par celle des drogues dites douces à partir de 1994-1995. Cependant, la consommation et le trafic de ces drogues, si elles sont bien présentes, sont loin de constituer un trope systématique

des films du corpus. On remarque aussi que la tendance générale va dans le sens d'une banalisation et d'une tolérance à l'égard du cannabis, qui se ressentent aussi bien dans l'origine ethnique variée des dealers et des consommateurs que dans le regard indulgent qui est généralement porté sur les tenants et les aboutissants du deal. D'ailleurs, quand le trafic va trop loin, dans son envergure et ses motivations, il est rejeté – au besoin, par les habitants eux-mêmes – comme l'est expressément la consommation et le trafic de drogues dures, qui s'avère un phénomène peu banal et plutôt « parisien ». Finalement, là encore, l'image que donnent les films de banlieue de la drogue dans les quartiers est nettement moins inquiétante que celle véhiculée par les médias ; elle est plutôt en phase avec les tendances nationales en la matière.

En ce qui concerne la problématique de l'intégration, peut-on dire que des spécificités culturelles minoritaires cherchent à s'exprimer dans les films, en opposition à un modèle hégémonique ?

Le racisme passe d'une position très présente dans les années 80 à un effacement de plus en plus marqué à partir du milieu de la décennie suivante. D'un racisme ordinaire, on évolue ainsi vers un racisme limité à certains représentants des forces de l'ordre et à des individus en situation d'exclusion. Les problèmes de ségrégation et de discrimination sont progressivement « désethnicisés » pour être plutôt présentés comme la marque d'une fracture sociale indépendante des origines ethniques ou culturelles.

Les questions religieuses, elles, occupent une place discrète dans l'ensemble, et décroissante depuis les années 80. Et même si c'est bien l'Islam qui domine les débats dans les quelques films où ils sont abordés, on ne peut qu'être étonné du contraste qui existe entre la polarisation autour de ces questions dans les médias et le peu d'importance qui accorde les films de banlieue. De plus, par rapport aux films des années 80 où les pratiques font figures de carcan pour les individus qui y sont soumis, ceux des années 90 et 2000 font état d'un rapport plus distancé et apaisé à la religion et prônent reconnaissance et respect dans le cadre des principes de la laïcité, ce qui semble refléter les tendances générales actuelles mises en évidence par certaines études sociologiques.

Les codes vestimentaires ne sont pas non plus le véhicule de revendications identitaires particulières. Et les habitudes alimentaires, elles, si elles servent plus souvent à marquer les différences culturelles, semblent, aussi, "absorbées" par le

syncrétisme qui constitue la spécificité des traditions culinaires françaises.

De même, les pratiques linguistiques dans les films, si elles font état de pratiques hétérolingues plus souples et plus réalistes, montrent aussi une tendance à se rapprocher du français normatif et ne constituent pas des marqueurs de revendications identitaires ou culturelles spécifiques.

Globalement, les marques d'altérité culturelle sont concentrées sur les films du milieu des années 90 et voient leur présence décroître fortement depuis. De plus, elles sont généralement rattachées à la génération des parents et vues d'un mauvais oeil. Quant aux problèmes d'intégration, outre le même phénomène de « désethnicisation » que pour le racisme et les discriminations, on remarque qu'ils passent d'une position récurrente dans les films des années 90 à une quasi-absence dans ceux des années 2000 : le caractère multiculturel de la société française ne semble plus faire de doute et l'intégration semble "aller de soi".

A travers son image architecturale, la cité nous semble passer d'un espace subi à un espace de résistance. Le « citéspace » nous est montré sous un jour progressivement plus positif, des années 80 aux années 2000, que ce soit par le biais des couleurs, de la lumière et des plans qui l'introduisent, que par ses caractéristiques d'espace plus homogène, moins fragmenté, et plus autonome à l'égard de la ville-centre. Au lieu de faire figure de territoire déshumanisé, le « citéspace » apparaît, au cours de la période, plus humain et plus proche du spectateur.

L'image de la banlieue à travers l'utilisation de la musique dans les films confirme, à sa façon, également cette tendance. Dans le sillage des modes musicales, on passe d'une cité associée à l'esprit rebelle du rock, dans les années 80, à un « citéspace » plus mélangé et marqué ethniquement par l'utilisation du raï et de la musique traditionnelle dès le début des années 90. Au milieu de cette décennie, la figure d'espace rebelle et alternatif revient à l'ordre du jour, lorsque le rap et le hip-hop s'affirment comme des icônes incontournables de l'univers de la banlieue. Par la suite, le retour de styles musicaux très variés souligne à nouveau le caractère multicolore et pluriculturel de la cité, tandis qu'un rap assagi confirme l'image d'une banlieue plus apaisée et ordinaire.

Enfin, de leur côté, les conditions de production et de réception militent en faveur d'un

ancrage plus ferme des films de banlieue dans le cinéma français. C'est ce dont semblent témoigner les budgets des films - tout d'abord nettement inférieurs à la moyenne et à la médiane nationales, ces budgets rattrapent les moyennes nationales depuis une bonne décennie - et le soutien décroissant qu'ils obtiennent de l'avance sur recettes, alors même que le cinéma de banlieue reste le territoire privilégié de premiers films. De plus, les films de banlieue sont souvent primés, et ont participé à la promotion de bon nombre de valeurs montantes, aussi bien parmi les comédiens et comédiennes que parmi les réalisateurs et réalisatrices - bien que, là encore, à l'image de la société française dans son ensemble, des progrès restent à faire en matière de parité hommes-femmes. Enfin, leurs performances en termes d'entrées sont relativement proches de la moyenne des productions nationales, et leur rentabilité y est donc sensiblement supérieure. Ce cinéma apparaît comme une catégorie qui combine à la fois des productions confidentielles et des films à vocation populaire.

Finalement, contrairement à Carrie Tarr, il ne nous semble pas que les films de banlieue « recadrent la différence », au sens où ils la mettraient en valeur pour mieux la faire reconnaître dans un monde devenu multiculturel. Au contraire, il nous semble qu'ils visent généralement à la minimiser, à l'annihiler, par rapport aux conceptions essentialistes qui voudraient ériger l'aspect physique des individus ou l'origine géographique ou culturelle de leurs parents en un facteur stable et déterminant de leur identité. Les films de banlieue ne mettent pas en avant la différence culturelle des individus, ils cherchent plutôt à faire ressortir leur ressemblance, leur proximité, c'est-à-dire ce que l'on pourrait appeler leur égalité.

Il nous apparaît donc que, contrairement à l'idée d'un cinéma qui ferait de la banlieue le *topos* de l'Autre, de la marginalité et de l'altérité, ce cinéma, tel qu'il a évolué dans ses représentations de 1981 à 2005, tend à rapprocher l'univers et les habitants de la cité du reste de la société. D'une banlieue triste et inhumaine, en conflit avec le reste de la société, dont le tissu social serait en pleine décomposition et les habitants des exclus démonisés, les représentations ont plutôt mis en valeur la banlieue en tant qu'espace pluriculturel d'intégration et le siège de ressources et de potentialités riches et nouvelles. Sur ce plan, ces évolutions sont dans la veine des travaux de certains sociologues de la banlieue (Kokoreff 2003 ; Hatzfeld 2006). Les films de banlieue, en rendant progressivement la banlieue plus positive, plus proche et moins « autre »,

contribuent à établir les conditions d'une double réconciliation : celle des habitants des quartiers avec cette partie de leur propre image, et celle de la France avec ses banlieues. Le cinéma pose ainsi les jalons d'une intégration de ces populations qui est fidèle à notre idée de la tradition républicaine héritée des idéaux de 1789.

Finalement, ils participent à remettre en question l'ensemble du problème de l'exclusion et des quartiers, tels que le font notamment des sociologues comme Eric Maurin. Pour ce dernier, en effet, les politiques de la ville et les politiques sociales menées depuis une bonne vingtaine d'années souffrent d'une vision trop simpliste de la société :

Les clivages sociaux sont aujourd'hui infiniment plus complexes que ne le suppose implicitement le ciblage des quartiers sensibles ou des publics en difficulté. Notre société ne se résume pas à un déchirement entre quelques ghettos à la dérive et une vaste étendue de villes et de banlieues de plus en plus interchangeables et métissées.

Sauf à reconnaître cette complexité et à en comprendre les ressorts intimes, nos efforts en faveur d'une plus grande cohésion sociale risquent de demeurer sans effet. Il ne s'agit pas de nier l'existence de ghettos où s'accumulent toutes les pauvretés, ni de la nécessité d'aider spécifiquement ces populations à ne pas sombrer davantage. Mais, pour réintégrer le segment le plus pauvre de la population, il faudra désamorcer un processus de sécession territoriale beaucoup plus général, par lequel chaque fraction de classe sociale évite activement de se mélanger à celle qui se trouve immédiatement au-dessous ou à côté d'elle dans l'échelle des difficultés. (Maurin 2004 : 12)

De ce fait, les banlieues ne sont pas un problème particulier ou isolé au sein de la société française. Elles constituent seulement la partie la plus visible d'un processus de ségrégation sociale qui est à l'œuvre dans l'ensemble de la société. L'effort des cinéastes pour présenter les cités comme un espace pas si autre que cela, plus proche de celui des spectateurs, participe à une démystification du problème des banlieues pour l'inclure dans un enjeu plus global au sein de la société française.

De nombreux éléments militent en faveur de la reconnaissance des films de banlieue en tant que genre aujourd'hui. Cependant, dans l'attente d'une pleine reconnaissance en tant que tel par le grand public, on peut considérer que les films de banlieue ne sont encore que sous l'effet d'un « processus de genrification » avancé, mais encore à suivre. Par contre, il est certain que leur participation à un tel mouvement de démystification de l'image des banlieues, en faveur d'une meilleure intégration des quartiers au sein de la société, s'il s'avérait porter ses fruits, assurerait leur postérité à la fois en tant que genre et que monument de l'histoire du cinéma français.

ANNEXES

ANNEXE 1. Résumé des films du corpus

INTERDIT AUX MOINS DE 13 ANS (Jean-Louis Bertucelli, 1982)

20 décembre. La banlieue où Louis habite est de celles qui, même à l'approche de Noël, conservent leur climat triste. Et Louis rêve de s'en échapper. D'arrêter ses livraisons de blanchisserie, de fuir Chantal, sa femme, avec laquelle depuis huit mois il n'a pas échangé trois mots, de partir pour le Liban dans le camion tout remis à neuf qu'il a repéré chez un garagiste du coin. L'argent? L'argent, c'est simple. Une cagoule, un pistolet, les coffres de l'hypermarché voisin où Chantal travaille et où il vient livrer tous les jours. Mais là, ça tourne mal: il est reconnu; il tire. Deux morts. Puis la fuite. Avec l'argent quand même. Car la voie est libre. Mais cette silhouette d'une vendeuse entraperçue dans le couloir? ... Et les flics qui n'arrivent pas. Elle n'aurait donc pas parlé? Alors Louis, pour en avoir le coeur net, va aborder Lucie, la vendeuse de sapins, la seule qui a pu passer par là. Lucie, c'est une fille pas comme les autres. Indépendante. Forte. Capable de protéger Nonoeil son petit frère, son demi-frère maghrébin, enfant des terrains vagues et des cités pour qui de temps en temps elle fait le strip tease afin d'arrondir ses fins de mois. Et Louis tombe amoureux de Lucie. Mais rien n'est simple. Ils se heurtent souvent. Ils se cherchent, se perdent, se retrouvent ... Jusqu'au jour où Louis part au volant de son camion. Après avoir laissé de l'argent à Lucie, qui en fait profiter Nonoeil. Mais Louis ne peut pas rester longtemps sans Lucie. Et il revient pour l'emmener. Trois heures de réflexion, dit-elle. C'est trop. Les flics passent avant elle. Parce que la vendeuse qui était dans le couloir s'est décidée à parler aux flics. Elle qui ne parlait plus à Louis depuis si longtemps... Alors plus de Liban. La prison pour Louis; la grisaille de la banlieue pour Nonoeil et Lucie...

© Les Fiches du Cinéma

LAISSE BÉTON (Serge Le Péron, 1983)

Ensemble à l'école, Brian et Nourredine passent en réalité la plupart de leur temps à faire l'école buissonnière. Pour chaparder dans une grande surface des objets divers qu'ils revendent ensuite à Mick, un receleur qui, d'ailleurs, est loin de leur faire des cadeaux. Mais Brian et Nourredine ont besoin d'argent pour réaliser leur rêve d'évasion. Ce rêve, c'est la Californie où Brian a vécu avec ses parents il y a plus de dix ans lorsqu'il était tout bébé, avant de venir échouer dans ce quartier parisien sans charme en bordure du boulevard périphérique. Brian, qui vit avec sa mère, pense sans arrêt à son père qu'il connaît mal, rocker des années 60 actuellement en prison; Nourredine, qui ne supporte guère un père sans nuance, est en admiration devant Rachid, son grand frère, champion de boxe américaine. Autour d'eux, "Jerry Lewis", un garçon de leur âge sans attache, et Mini Meuf, une bonne copine. Mais Brian et Nourredine sont généralement seuls, livrés à eux-mêmes. Malgré les difficultés, leur pécule croît. Jusqu'au jour où Brian se fait prendre. A la suite du chantage d'un policier à propos de la situation de son père, Brian dénonce Nourredine. L'amitié est brisée. Et Brian regrette aussitôt sa démarche, identique à celle que Mick a faite jadis, il l'apprend maintenant, et qui a mené son père en prison. Bientôt, un affrontement a lieu entre Brian et Nourredine pour régler cette affaire. Brian a le dessus; Rachid intervient pour que le combat cesse. Au moment où des policiers arrivent, envoyés par Mick à la suite de l'incendie de son magasin, Brian tombe

sur une pierre. On le transporte inanimé. Lorsqu'il ouvre les yeux, son père est là qui a obtenu une permission de sortie. Brian voit sa tête qui se fond dans le blanc de l'écran de ses rêves.

© Les Fiches du Cinéma

LA SMALA (Jean-Loup Hubert, 1984)

Dans une Z.U.P. en province, Simone, une ex-vedette de rock-and-roll des années 60, recyclée dans l'aide ménagère municipale, généreuse et autoritaire, fait le ménage chez Robert, 50 ans, hier champion toutes catégories de l'accordéon et aujourd'hui chômeur professionnel qui survit tant bien que mal avec ses cinq mômes: Lucie, l'aînée, 16 ans, Billy et le Kid, des jumeaux de 14 ans, Jojo, 11 ans, et Lulubelle, 4 ans. Simone, qui n'a d'yeux que pour Robert, enrage de le voir tomber dans la marginalisation. Et la situation se dégrade encore quand Robert constate que sa femme est partie, pour de bon cette fois-ci, avec le premier C.R.S. venu. Devant ce gâchis, Simone ne décolère pas et, découragée, prend le train direction Paris, chez sa soeur Rita. La femme de Robert et son amant étant partis pour la capitale, Robert décide de les retrouver, et les cinq gosses suivent leur père, malgré son interdiction. Toute la "smala" se retrouve dans le même train que Simone. Bonne pâte, Simone débarque avec sa bande dans les 60 m de Rita, dame-vestiaire dans un dancing, qui les accueille à bras ouverts. Robert va à la recherche de sa femme sans prévenir personne. Inquiets, Simone, Rita et les aînés recherchent Robert et le retrouvent en banlieue non loin d'une caravane, résidence du fameux C.R.S. qui le bombarde de lacrymogène, refusant de lui rendre sa femme. Lui insiste. Après avoir évité de peu une balle de 22 long rifle, Robert abandonne et revient chez Rita. Il réalise alors que Simone est la femme qu'il lui faut.

© Les Fiches du Cinéma

RÉVEILLON CHEZ BOB (Denys Granier-Deferre, 1984)

Jérémie a dix ans. Il vit à Paris avec sa mère, Madeleine. Son père, Louis, dessinateur renommé, les a quittés. Il ne va pas bien, Louis. De retour chez lui, à Genève, le 31 décembre, il trouve un message de son fils: celui-ci est maltraité par Bob, l'amant de sa mère. En fait, Bob est un ami chez qui Madeleine réveillonne, et Jérémie a imaginé un énorme stratagème pour faire revenir son père. Louis part en pleine nuit régler son compte à Bob. Sans savoir exactement où il habite. Avec la complicité de Kreneur, le gardien de la résidence, Jérémie s'ingénie en cachette à égarer, affoler son père qui erre à la recherche du "réveillon chez Bob". Louis rencontre Thierry Hubert, dit "T.H.", garagiste en goguette, et sa secrétaire. "T.H." est invité chez Bob, mais ne se rappelle plus où il habite. Un drôle de type; hâbleur, malhonnête et malade de jalousie, persuadé que sa femme, en vacances à Méribel, le trompe. Leurs pérégrinations, d'étage en étage, les font tomber sur Douglas, un paranoïaque qui passe ses loisirs à tirer sur les gamins de la résidence. Et tous repartent "délivrer" Jérémie des griffes de Bob. D'escaliers en caves, de caves en souterrains, l'errance devient de plus en plus pénible et pousse aux confidences et aux altercations. Une explosion y met fin. Revenu à l'air libre, au petit matin, Louis retrouve Madeleine et tous deux s'invectivent devant un parterre de résidents. Jérémie vient les rejoindre, et le couple se réconcilie enfin. Mais "T.H.", Kreneur et Douglas emmènent Louis et Jérémie: il s'agit maintenant d'aller châtier l'épouse de "T.H."...

© Les Fiches du Cinéma

LOUISE L'INSOUMISE (Charlotte Silvéra, 1984)

Louise aime la télévision où elle suit attentivement et en cache les événements de la guerre d'Algérie, la musique américaine, les bavardages et les moments passés avec ses camarades de classe. Elle aime aussi commettre de menus larcins et manger de la charcuterie: autant d'interdits mis en place par l'éducation qu'elle reçoit et le milieu auquel elle appartient, qu'elle enfreint avec bonheur. Ses parents, des juifs tunisiens, se sont installés en France où ils vivent en reclus, craignant les "étrangers", s'enfermant dans leurs traditions, mais soucieux de l'avenir de leurs trois filles: Viviane, Louise et Gisèle, qu'ils souhaitent voir réussir. Si Viviane et Gisèle se plient à la discipline imposée par leur mère, il n'en va pas de même pour Louise qui se heurte violemment à elle. Les conflits se succèdent et l'incompréhension est totale. En désespoir de cause sa mère l'emmène passer un électro-encéphalogramme. Mais Louise est bel et bien normale. C'est à n'y rien comprendre. La situation s'aggrave peu après car Louise désobéit. La mère fait alors irruption au milieu de la petite fête pour récupérer sa fille. Louise la suit pour lui échapper aussitôt.

© Les Fiches du Cinéma

LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (Mehdi Charef, 1985)

Comme tous les matins, Josette, avant d'aller travailler, confie son fils à Malika qui l'enverra à l'école en même temps que ses propres enfants. Les plus jeunes, du moins. Madjid, l'aîné, lui, ne fait rien. Quand il ne passe pas son temps à écouter de la musique seul dans sa chambre, il traîne avec Pat, son inséparable ami. Longues stations chez Maguy, le bistrot de tous les rendez-vous, déambulations aux alentours de la cité, virées à Paris, voilà l'essentiel de leurs occupations. Et puis, le soir, le groupe de copains, Chantal, Bengston, Jean-Marc..., la musique à tue-tête, le monde à part dans les caves où il faut toujours être en alerte pour éviter les gardiens et leurs chiens ou bien les matraquages de ceux qui ont décidé de s'ériger en justiciers. De temps en temps, le cinéma ou même un repas de fête quand ils ont réussi à amasser un joli pécule. Car pour se faire de l'argent, Madjid et Pat ne manquent pas de combines. Avec un peu de racket, un peu de chapardage et un peu de proxénétisme, ils assurent presque toujours leurs finances. Madjid parfois tente de trouver du travail. C'est difficile. Surtout à cause de ses origines et parce qu'il ne veut pas abandonner Pat incapable, de se fixer. La solidarité, c'est d'ailleurs un des traits principaux du caractère de Madjid, même s'il n'y paraît pas. Ainsi le soir s'occupe-t-il de son père qui ne sait pas rentrer seul chez lui, à la suite d'un accident ; ainsi est-il présent pour empêcher Josette de se suicider après son licenciement ; ainsi accepte-t-il de se taire lorsqu'il découvre qu'Anita gagne sa vie en se prostituant et non comme employée de bureau comme elle l'a toujours dit. Cette solidarité l'entraîne à partir au bord de la mer avec tous les copains. Une aventure qui finit dans une camionnette de la gendarmerie.

© Les Fiches du Cinéma

BILLY-ZE-KICK (Gérard Mordillat, 1985)

Zulie-Berthe aime les fleurs. Mais elle n'aime pas s'endormir. Son papa Chapeau, Roger Chapeau, doit, tous les soirs, lui raconter des histoires. Comme il est inspecteur de police, il invente pour elle les aventures de Billy-ze-Kick, un tueur féroce. Pendant ce temps-là, sa maman, Juliette, s'imagine en cantatrice. La noce des voisins, c'est la joie pour tout le quartier. Mais voilà qu'en pleine fête, la mariée est abattue. Par qui?

Par Billy-ze-Kick, évidemment, pense Zulie-Berthe. L'inspecteur Chapeau, lui, a une autre idée. Et, comme c'est lui qui est chargé de l'enquête en l'absence de Bellanger, son supérieur, il faut que cette idée soit la bonne. Malheureusement, elle ne l'est pas. Chapeau a bien arrêté Hippo le schizo, mais une autre femme est assassinée. Peut-être faut-il alors chercher du côté de chez Madame Achère, une concierge obsédée qui passe son temps à inonder de caresses le mannequin en toc qu'elle a habillé des frusques de son mari défunt. Ou bien du côté de chez Alcide, un vieil hurluberlu dont la baraque est menacée par des promoteurs. Justement, sa baraque, elle saute. Il l'avait minée. Après tout, c'est, peut-être, Eugène, le Billy-ze-Kick du quartier, le bel Eugène, chanteur d'opéra et coqueluche de toutes les dames. Eugène est arrêté; un autre meurtre a lieu. Alors, c'est Peggy, la coupable. Peggy la danseuse de cabaret. Ou le danseur. Est-ce une femme? Est-ce un homme? En tout cas, le tueur n'est pas Bellanger qu'on vient de voir mourir dans les décombres de la maison d'Alcide. A son enterrement, tout le monde est là. Et un autre assassinat se produit. Alors, qui c'est, Billy-ze-Kick? Peu importe pour Zulie-Berthe. Billy-ze-Kick ne pourra jamais mourir.

© Les Fiches du Cinéma

PIERRE ET DJEMILA (Gérard Blain, 1986)

Un jour, Pierre se décide à aborder Djemila à la sortie du collège. Il a dix-sept ans et travaille déjà, elle en a quatorze et est une bonne élève. Tous deux habitent la même cité de HLM dans la banlieue de Roubaix. Mais, quoique née en France et parfaitement intégrée, elle est d'origine maghrébine alors qu'il est "vraiment" français. Si leur amour naissant fait fi de la nuance il n'en va pas de même de leur entourage. D'autant que l'installation d'une mosquée, rapidement saccagée, dans un appartement de la cité, a avivé des tensions depuis longtemps latentes. Aussi le père de Pierre met-il tôt celui-ci affectueusement en garde contre ces "indépassables" différences: Djemila dont, à la suite d'une amoureuse balade à moto, des photos ornent la chambre du garçon, est nécessairement soumise à la loi islamique, à la culture de ses ancêtres. D'ailleurs Djaffar, l'aîné de la famille, ne manque pas, non sans fanatisme, de lui rappeler ses devoirs. C'est ainsi que, comme lui à l'occasion de son service militaire, Djemila devra retourner s'installer en Algérie où son futur époux, un lointain cousin qu'elle ne connaît pas, l'attend. Un matin avant l'aube, Pierre et elle partent découvrir la mer. Lorsqu'ils reviennent, c'est la pleine nuit et Djaffar est là qui tue Pierre d'un coup de couteau, puis accepte de se livrer à la police. Le lendemain, du haut d'un pont, Djemila se jette dans le canal.

© Les Fiches du Cinéma

IL Y A MALDONNE (John Berry, 1987)

Luc est un jeune voleur à la tire. Trouvant dans le sac qu'il vient d'arracher de l'argent et une montre, il garde le premier et donne la seconde à son copain Marco qui, lui, a renoncé aux petits coups et travaille régulièrement, suivant en cela les conseils de sa famille et de l'inspecteur Régnier. Mais il est pourchassé par l'inspecteur Thévenot qui voudrait l'embringer dans son équipe d'indics, d'autant plus qu'avec son adjoint Besson, il "touche" sur les casses. Devant le refus de Marc, il lui confisque ses papiers et la montre. Luc, mis au courant, attend l'inspecteur la nuit et l'abat, reprenant les papiers de Marc. Malgré les efforts de Régnier, qui ne croit pas à sa culpabilité, c'est Marc qui est recherché par le commissaire et toute son

équipe. Appréhendé, et écoeuré de voir sa bonne foi et ses efforts bafoués, Marc s'enfuit, aidé de Luc et de sa famille. D'accord pour un gros coup qui leur permettra de quitter La Défense pour l'Amérique, les deux jeunes gens se rendent au Casino, et gagnent un million, dont Marc fait don à Martine, la soeur de Luc, qu'il aime, mais qui l'a plaqué. Il vient d'apprendre que c'est Luc le coupable et le lui dit. Elle lui conseille alors de se rendre et de tout dire à Régnier, qu'elle appelle à la rescousse. A eux deux, ils obtiennent l'accord de Marc, qui tend un piège à Luc; mais au dernier moment il lui crie la vérité, et c'est lui qui prend les balles de Régnier destinées à Luc; il meurt tandis que Luc est arrêté par les policiers.

© Les Fiches du Cinéma

DE BRUIT ET DE FUREUR (Jean-claude Brisseau, 1987)

Bruno, treize ans, emménage dans une cité-dortoir de la région parisienne. Le plus souvent seul, il a pour unique compagnon un serin qui se transforme dans ses rêves en un aigle accompagnant une belle femme, elle remplace sa mère absente. En situation d'échec scolaire, il est placé dans une classe de rattrapage où il rencontre Jean-Roger. Autant Bruno est doux, rêveur, autant Jean-Roger est violent, instable. Ebloui par son père (un ancien militaire, devenu truand, qui a installé un stand de tir dans son appartement), il jalouse son frère aîné Thierry qui est le préféré. Un soir, il attaque sa petite amie, poussé par la bande de la cité; Thierry intervient, est assommé et ne doit la vie qu'à l'intervention du père qui blesse deux adolescents avant d'être abattu par Jean-Roger complètement ivre. Bruno, à la recherche de son serin, arrive sur les lieux du drame. Désespéré par l'arrêt des leçons particulières que lui donnait sa professeur, Bruno ne résiste pas à la découverte de son oiseau mort: poussé par "l'apparition", il saisit le pistolet de son ami et se suicide.

© Les Fiches du Cinéma

TOUJOURS SEULS (Gérard Mordillat, 1991)

La famille chevillard vit à douze dans un F5 d'une cité ouvrière. Cet équilibre déjà précaire est rompu par la sortie de prison d'un des fils, Rudi, et par la disparition progressive d'appareils ménagers : la télévision, puis le canapé, le réfrigérateur... Chaque membre de la famille a ses préoccupations et ses problèmes : la mère est hantée par le souvenir d'un de ses amants de jeunesse, Maxime, et se désintéresse de son mari chômeur et boulimique chronique ; Isabelle est dépressive depuis que son mari l'a quitté ; Julie attend avec impatience le retour de son fiancé du service militaire ; Eric et Charlotte, qui est enceinte, volent des chiens du voisinage pour se payer un bar-tabac ; Christine enchaîne les infidélités envers son mari d'origine italienne et est enceinte de son dernier amant ; Rudi est revenu très cynique de prison, avec l'idée de se venger de Najim, son ami d'enfance qui l'a dénoncé aux autorités ; Marius, le cadet, ne veut pas être envoyé en pension pour pallier à la promiscuité dans laquelle vit la famille. Le film nous fait partager une tranche de vie des personnages. Finalement, Isabelle retrouve l'amour, tandis que le service du fiancé de Julie s'achève enfin ; Rudi se venge de son ami d'enfance ; le père et la mère retrouvent un modus vivendi, et Charlotte finit par accoucher dans la cage d'escalier de l'immeuble. Et l'on découvre que le voleur d'objets ménagers n'était autre que Marius, qui aménageait ainsi une fusée qu'il s'est confectionné pour partir sur la lune et échapper à la pension. Il finit par s'y envoler devant les regards de la famille réunie autour d'un poste de télévision tout neuf. (DAW)

LA THUNE (Philippe Galland, 1991)

Kamel, jeune Beur, vit dans une sordide cité de banlieue. Son obsession, celle de ses copains, la thune, le fric. Mais lui ne se satisfait pas des magouilles à la petite semaine, il vise les affaires, avec un grand "A". Sur un marché aux puces, il rencontre Edwige, lycéenne issue d'un tout autre monde. Parents aisés, villa cossue, un univers qu'elle rejette. Une histoire d'amour s'ébauche, avec des hauts et des bas. Kamel découvre que le père d'Edwige dirige une grosse entreprise de distribution en confiserie. Au hasard d'une conversation, le père lui dévoile les ficelles de son prochain gros coup commercial. Kamel saisit la balle au bond et le "double" en commercialisant lui-même, à petit prix, des poules en chocolat. Sale coup pour le père d'Edwige qui n'a jamais été franchement favorable au petit ami de sa fille. De toute façon, celle-ci plaque son existence dorée pour vivre avec Kamel. Mais elle n'est pas non plus accueillie à bras ouverts par les parents du jeune homme. Et la vie à deux, sans trop de moyens, n'est pas aussi rose qu'elle l'imaginait. Kamel, qui commence à se débrouiller pas mal en affaires, rachète une maison délabrée. Edwige, déprimée, fuit dès la première nuit. Kamel parvient à la rattraper et à la convaincre de tenter l'aventure à deux.

© Les Fiches du Cinéma

UN, DEUX, TROIS SOLEIL (Bertrand Blier, 1992)

Victorine se rend en classe, sa mère l'accompagne et même la remplace à l'école. Choquée, la maîtresse sort de l'établissement poursuivie par quelques adolescents entreprenants. La mère se crêpe le chignon avec la maîtresse: Victorine se décide alors à appeler la police. Sur les lieux, l'officier Boigny se fait dérober sa fourgonnette. Il n'hésite pas à tirer et touche mortellement un enfant. Gladys, la femme du policier, une matrone noire ressuscite l'enfant en le réchauffant contre elle. Victorine, impressionnée, désire changer de mère et se fait adopter par Gladys; enfin, c'est ce qu'elle désirerait. Car Victorine s'occupe de ramener à la maison son père alcoolique; celui-ci a grand peine à reconnaître sa descendance. Victorine se décide à devenir une femme: pour ce faire elle va voir Rafik qui la présente à ses amis, mais elle réclame de la tendresse: P'ti Paul lui en donne. Mais il se fera canarder par un adepte de l'auto-défense. Gladys n'est plus là pour le réveiller. Victorine devient un chef de bande. Elle rencontre un homme Maurice, cadre simple qui lui offre une vie sans histoire. Parfois, lorsqu'elle repense à P'ti Paul, celui-ci vient la visiter. Son père meurt mais lui aussi est présent. Victorine s'occupe à la façon de Gladys des enfants libres et errants sans que le couple en semble affecté.

© Les Fiches du Cinéma

HEXAGONE (Malik Chibane, 1993)

Hexagone retrace une « tranche de vie » de Slimane (Jalil Naciri) – le personnage principal –, son frère Samy (Farid Abdedou), Staf (Hakim Sarahoui), Ali (Karim Chakir), Karim (Driss El Haddaoui), Nacera (Faiza Kaddour), jeunes de 20 ans habitant dans une cité à Goussainville, à 20 km au nord de Paris. Les filles sont vendeuses, Ali étudie, Slimane et Staf sont à la recherche d'un stage rémunéré à l'ANPE qui leur permettra de s'en sortir; Samy préfèrent se réfugier dans la drogue et voler dans les magasins, tandis que Karim est le "dealer" du coin. Les relations familiales ne sont pas toujours harmonieuses. La bande fait des

virées à Paris, organise des soirées pour rencontrer des filles. Ça marche pour Staf, qui se trouve une jolie blonde; pourtant, elle n'aime pas les Arabes... Slimane a une relation amoureuse avec Nacéra, la sœur de Staf. Nacéra veut se marier, mais Slimane n'est sûr de rien – surtout pas de l'avenir. Le jour de la fête de l'Aïd sera décisif pour l'avenir de Slimane: il est accepté dans un stage prometteur et échappera de justesse à la police en tentant d'aider son frère Samy, qui mourra finalement d'une overdose; Ali deviendra médiateur politique, Staf retrouvera sa blonde et Karim se fera arrêter par la police. Cette chronique douce-amère se clôt comme elle s'est ouverte, sur la voix off d'un Slimane désabusé qui prend tout de même la décision de se marier. (DAW)

KRIM (Ahmed Bouchaala, 1994)

Un homme sort de la maison d'arrêt de Briançon, isolée dans la neige. Krim vient d'y purger seize ans pour le meurtre de sa femme. Il y laisse tout un monde et surtout son copain Eugène à qui il a promis d'envoyer des nouvelles au moyen de cassettes. Il rentre chez lui, dans une banlieue de Lyon. Il est à la recherche de sa fille, Yasmine, qui avait un an quand il fut condamné. Mais dans sa banlieue, tout est à l'abandon, son immeuble est désert, son appartement dévasté : il n'y trouve qu'un court message de sa soeur. Pour être fidèle à Eugène, il va dans un restaurant de luxe afin d'y enregistrer le menu. Il rencontre une prostituée. Par des retours en arrière, il se remémore l'assassinat de sa femme, le mitard de la prison ; de rage, il arrache le papier peint de son appartement. Puis il retrouve sa soeur, elle-même à la recherche de sa fille, Nora. C'est lui qui retrouve cette dernière, c'est une droguée ; il l'emmène dans son ex-appartement. Il l'oblige à se désintoxiquer. La cure forcée est violente, mais la jeune fille s'en sort et finalement, la soeur de Krim lui apprend que Nora est sa fille Yasmine.

© Les Fiches du Cinéma

LA HAINE (Mathieu Kassovitz, 1994)

Une cité HLM normale, sans problèmes spécifiques, se réveille un matin en état de siège. Les jeunes de la Cité des Muguets ont passé la nuit à faire la guerre à la police. La raison ? Abdel Ichah, 16 ans, est entre la vie et la mort, blessé par un inspecteur de police pendant un interrogatoire. Une bavure de plus pour une émeute de plus. Parmi ces jeunes aveuglés par la haine du système, Hubert, Saïd et Vinz, trois amis qui ne se quittent jamais, et qui vont vivre la journée la plus importante de leur vie... Au cours des troubles de la nuit, Vinz a récupéré l'arme d'un policier et compte s'en servir si Abdel trépassé. Chassés, par les policiers et des îlotiers, du toit qu'ils occupaient avec d'autres jeunes, les trois amis partent à Paris récupérer un peu d'argent qu'un dealer de drogue, Astérix, doit à Saïd. L'opération tourne mal, et en plus, Saïd et Hubert se font emmener au poste par une patrouille de police qui leur fait subir un interrogatoire musclé. Vinz a attendu ses amis, mais le dernier RER de la nuit part sans eux. Contraints d'attendre le train du matin, les trois compères errent dans Paris : ils tentent en vain de voler une voiture, de s'incruster dans l'inauguration d'une exposition d'une galerie d'art, et se heurtent à des skinheads que la vue de l'arme de Vinz disperse. Cependant, ayant pris conscience, à l'occasion de cet épisode, que répondre à la violence par la violence ne mène à rien, Vinz remet son arme à Hubert alors que les trois amis arrivent aux abords de la cité. Juste après, une nouvelle patrouille interpelle Vinz qui paie de sa vie une nouvelle bavure, sous les

yeux d'Hubert qui lève alors automatiquement l'arme qu'il a au poing. Saïd ferme les yeux tandis qu'une détonation finale retentit. (DAW, à partir du catalogue des ayant-droits du Film français)

RAÏ (Thomas Gilou, 1994)

Aziz, Mezz, Laurent et leurs amis vivent dans une cité de la banlieue parisienne. Les virées à Paris et les discussions sudiscussions sur les bancs publics remplissent leurs journées. La drogue, les dealers, les règlements de compte et les arnaques en tout genre constituent la routine de ces jeunes sans espoir. Djamel, lui, travaille à la piscine municipale pour échapper un peu à la vacuité de cette vie. Il tombe amoureux de Sahlia, une jeune fille de la cité. Malgré ses traditions maghrébines, Sahlia veut vivre à la française et libérée des contraintes que lui impose constamment son frère. Un mariage est arrangé entre les deux familles mais Djamel doit continuer de travailler pour sa mère et Nordine, son frère drogué. Le désespoir gagne le jeune homme face à la dérive de son frère et aux infi-délités de Sahlia. Un soir, sous l'emprise de la drogue, Nordine insulte la police ; Djamel tente de le raisonner mais suite à un faux geste, Nordine est abattu par un policier. Des actes de violence éclatent alors dans la cité. Djamel qui les refuse d'abord comme solution, finit par tomber dans l'engrenage.

© Les Fiches du Cinéma 2001

ETAT DES LIEUX (Jean-François Richet, 1994)

Une banlieue, une cité, des jeunes à qui l'on demande s'ils travaillent. Une cage d'escalier où l'on rencontre le héros de cette fiction : Pierre Cephas. Pierre est ouvrier dans une usine de réparation de moteurs de voitures. Son père, 55 ans, est en pré-retraite, sa mère, au foyer ; son plus jeune frère a "des mauvaises fréquentations" il est interdit de séjour dans la famille de sa petite amie, tandis que l'autre ne pense qu'à ses innombrables paires de chaussures... Marxiste non militant, Pierre se reconnaît comme appartenant à la classe ouvrière, au prolétariat. Régulièrement pris à partie par son contremaître, il est renvoyé le jour où il se bat avec dernier. Au chômage, il essuie les mesquines humiliations du recruteur. Dans la rue, il est contrôlé par des policiers que l'abus de pouvoir ne semble pas déranger. Mais voilà, Pierre ne se laisse pas faire, ni par les patrons, ni par leurs valets policiers ; avec un seul objectif ; vivre. Vivre simplement dans sa famille, dans sa cité, dans sa classe sociale, pour peu que la société lui laisse le choix. A défaut, il faudra qu'il prenne, lui-même, le droit d'avoir ce choix.

© Les Fiches du Cinéma

DOUCE FRANCE (Malik Chibane, 1995)

A Saint-Denis, Moussa, fils de Harki et Jean-Luc assistent par hasard au cambriolage d'une bijouterie. Ils récupèrent le larcin et réalisent leurs rêves avec cet argent tombé du ciel. Moussa achète un bar et Jean-Luc y installe son bureau d'avocat. Amoureux des deux soeurs, aussi différentes l'une que l'autre, Jean-Luc espère reconquérir le coeur de Souad, jeune femme libérée et rebelle, alors que Moussa s'éprend de Farida qui poursuit ses études et porte le voile par conviction. Jean-Luc recrute sa clientèle dans celle du bar, défend la veuve et l'orphelin, joue les protecteurs quand Souad quitte le toit familial et puise dans son embryon de réussite le courage de demander la main de Souad. Pour séduire Panda, juriste, championne de la langue française qu'elle enseigne dans une école juive, Moussa prend le chemin de la mosquée tandis

qu'il laisse sa mère organiser son mariage avec Myssad, algérienne occidentalisée qu'il ne connaît pas. Myssad réalise la supercherie de la mère de Moussa. Le jour du mariage. Moussa découvre la robe blanche habitée par un mannequin. Myssad, conduite par Saoud et Farida, s'envole pour Alger. Sur le chemin du retour, Farida laisse échapper son voile.

© Les Fiches du Cinéma

SOUVIENS-TOI DE MOI (Zaïda Ghorab-Volta, 1995)

Mimouna vit dans la banlieue parisienne, dans sa famille. Ses parents sont des immigrés algériens traditionalistes, plutôt dépassés par les événements. Son frère aîné Hamid et sa petite sœur Salima sont impatients de s'émanciper. Le père, taciturne, travaille. La mère reste à la maison et passe son temps à sermonner ses filles, qui ne supportent plus ses cris et ses coups.

Mimouna, qui travaille dans une cantine scolaire (et non dans un hôpital comme elle le fait croire à la maison), vient de rompre avec Jacques, qui ne l'aime plus. Hamid est en conflit permanent avec son père. Salima, enjouée et dynamique, rêve déjà de partir avec quelqu'un, comme une sœur qui s'est sauvée et a disparu.

Comme chaque année, quand vient l'été, elle va passer ses vacances d'été avec ses parents en Algérie. En Algérie, elle retrouve ses cousines, qui vivent entre elles et en vase clos. Comme elles, elle ne sort pas de la maison. De retour à Paris, sur les quais de la Seine, elle déambule avec ses copines. Entre-temps, elle a renoué avec Jacques.

© Bibliothèque du film

LE PLUS BEAU MÉTIER DU MONDE (Gérard Lauzier, 1996)

Laurent Monier, professeur d'histoire-géo dans un tranquille collège bourgeois d'Annecy, aime les femmes. Son épouse découvre qu'il la trompe, obtient le divorce et part pour Paris. Pour se rapprocher de ses enfants, il demande sa mutation et se voit affecté dans un établissement "sensible" d'une banlieue agitée. En guise de cadeau de bienvenue, il hérite de la redoutable classe de 4e techno. Installé dans une cité à "haut risque", il est également confronté au gang qui y sévit en toute impunité. Totalement déstabilisé, il est épaulé (et charmé) par Radia, une jeune professeur beur. Pour aider Malou, une élève en difficulté mais douée, il l'accueille le soir chez lui. Mais tout va se compliquer. Il giffle un élève ignoble qui calomnie Malou. L'Education Nationale enquête sur son compte et les médisances vont bon train. Chez lui, il est menacé par la bande de loubards dirigée par le frère aîné de l'élève qu'il a frappé ! Pour se venger, ces derniers tentent de violer Malou, mais Laurent arrive à temps et obtient même leur arrestation par la police. De retour au lycée, il craque et est interné dans un centre de repos. Il y retrouve le proviseur et son adjoint qui, depuis le début de l'année, tentaient mutuellement de se soulager des innombrables problèmes. Pourtant, les résultats de la 4e techno n'auront jamais été aussi bons (particulièrement ceux de Malou). A la rentrée, bien qu'il ait obtenu sa mutation pour un chic collège parisien, il reviendra et exigera la 4e techno pour les beaux yeux de Radia.

© Les Fiches du Cinéma

ZONE FRANCHE (Paul Vecchiali, 1996)

Une famille africaine, les Coulibaly, s'installe dans la cité "Les Coteaux" à Mulhouse. Avant même d'emménager, la camionnette est pillée par un groupe de Maghrébins. Charles Teffal, un retraité mal à l'aise dans cet environnement, et dont la femme Françoise ne supporte pas le bruit, informe la police du vol auquel il a assisté de sa fenêtre. Quand la police arrive, les Africains, par solidarité, nient avoir été victimes d'un vol, ce qui les rend sympathiques aux habitants du quartier. Aussi, quand l'aîné, Hibou, est impliqué malgré lui dans un hold-up au supermarché et recherché par la police, il trouve refuge à la maison de quartier "Jules Verne". Faute de pouvoir arrêter les coupables (dont l'un a été tué) et leur complice présumé, Emile Grosset, l'inspecteur raciste, profite d'une cérémonie musulmane à laquelle participe le quartier, pour introduire chez les Coulibaly l'arme du crime et un sachet de drogue. Il est surpris par Françoise, qu'il intimide pour la forcer au silence. Grâce au témoignage de Françoise et à la clairvoyance des jeunes qui restituent le revolver sans empreintes, l'inspecteur est acculé à ne pas poursuivre les suspects sauf à être mis en cause lui-même. Pour fêter l'heureuse issue de l'affaire, les jeunes chantent et dansent au pied des immeubles. Exaspéré par le bruit et par les gémissements de sa femme, Charles tire dans le tas, tuant Adama, le cadet des Coulibaly. Le lendemain, il est arrêté.

© Bibliothèque du film

MA 6-T VA CRACK-ER (Jean-François Richet, 1996)

Une cité dortoir de la banlieue parisienne. Arco, Malik et Mustapha, adolescents d'une quinzaine d'années ne connaissent qu'échec scolaire et absence de soutien parental. Ils passent le plus clair de leur temps à traîner en bandes et à se battre avec les autres jeunes du quartier. Djef, J.M., Pete et Hamouda ont, quant à eux entre 20 et 25 ans. Au chômage, ils traînent eux aussi dans la cité, en ne songeant qu'aux filles et à la "baston" avec les bandes rivales. Embrouilles, parties de basket dégénérant en batailles rangées, vol dans les supermarchés et vexations policières constituent le vécu quotidien de ces jeunes parias de la société jusqu'à l'organisation d'une grande soirée hip-hop où la violence va se déchaîner. Les plus âgés règlent leurs compte à coups de fusil à canon scié sur le parking de la boîte de nuit et les plus jeunes jouent à cache cache avec la police dans une voiture volée qu'ils finissent par incendier. C'est alors qu'à la suite d'une bavure, Malik est tué. Les C.R.S. interviennent et c'est l'émeute...

© Bibliothèque du film

MALIK LE MAUDIT (Youcef Hamidi, 1996)

A La Courneuve, après le vol d'un autoradio, Malik est interpellé par deux inspecteurs de police qui lui promettent un "charter pour l'Algérie" en cas de récidive. Son père, lui aussi, le menace d'un retour en Algérie afin qu'il s'y marie. Mais Malik, moqué par ses copains, ne rêve que d'émigrer au Canada. De sa baignoire surgit un jour un magicien armé d'un portable - Mr Chance - qui lui prédit la rencontre d'une jolie Canadienne : Natacha Palmer. Malik se rend à l'aéroport. Il s'empresse auprès de quatre jeunes touristes canadiennes - ce qui lui vaut des ennuis avec les vigiles - mais ignore Natacha, employée au comptoir de Canada Airlines. Cheikh Ousni, consulté par son père, prévoit pour le jeune Beur des difficultés avec une seconde femme. C'est Marguerite, la gardienne des HLM, qui tombe amoureuse de lui. Dans une boîte de nuit où il croise à nouveau Natacha, Malik et son ami Polo provoquent des incidents et

se font expulser sans ménagement. Les policiers attendent le jeune homme à la porte du domicile familial. Dans la bousculade, Malik tombe dans l'escalier et se blesse. A l'hôpital, Mr Chance vient le relancer : Malik le ficelle sur son lit, et, claudiquant, se dirige vers l'aéroport.

© Bibliothèque du film

100% ARABICA (Mahmoud Zemmouri, 1996)

C'est un quartier délabré de banlieue, qui porte en dérision le nom d'une vieille publicité. Slimane, qui s'est proclamé imam, assisté de son compère Majid, prêche un islam rigoureux. Son ardeur religieuse n'est en fait nullement désintéressée, et les moyens qu'il utilise pour attirer les habitants du quartier à la salle de prière relèvent du racket, de l'escroquerie et de l'abus de confiance. Le maire, qui croit en son influence, le soutient et lui promet des subventions. Seule la musique raï, qui passionne les jeunes, lui fait sans le vouloir une concurrence victorieuse. Slimane et Majid, usant de leurs procédés habituels, réussissent à disperser momentanément le groupe, qui peut reprendre grâce à un chanteur fraîchement débarqué du bled. Une ultime tentative de perturber la fête tourne à la confusion des escrocs.

© Bibliothèque du film

ADOS AMOR (Zarina Khan et François Stuck, 1997)

Une banlieue ordinaire : tandis qu'un griot commente la vie à un enfant, des adolescents vivent amours et drames. Damir, réfugié de Sarajevo, vient d'arriver et témoigne. Amoureux, Chris et Leïla se heurtent au racisme de leurs familles respectives. Tony cherche une issue en pratiquant la boxe. Mylène vit en secret le drame de l'inceste. Brahim, au cours de la soirée qui réunit tous les protagonistes, donne un coup de couteau à un autre jeune, puis se réconcilie avec sa victime sur son lit d'hôpital. Mylène se suicide. La cité tout entière assiste à son enterrement (métaphorique).

© Bibliothèque du film

PETITS FRÈRES (Jacques Doillon, 1998)

Talia a 13 ans. Elle se brouille avec son beau-père, qu'elle soupçonne d'inceste auprès de sa petite sœur, et s'enfuit de chez elle. Elle embarque Kim, sa chienne, direction Pantin pour y retrouver un de ses copains. Mais celui-ci est parti en foyer. Elle rencontre 4 garçons de son âge, drôles et malins, qui semblent s'intéresser à elle. En fait, les petits veulent gagner sa confiance et lui voler sa chienne. Ils la revendront ou la feront tourner dans des combats. Un soir, ils volent Kim et prétendent que c'est un coup des grands. Talia a peine à les croire, mais elle est prête à tout pour retrouver sa chienne... Talia va jusqu'à braquer un jeune couple pour se procurer l'argent pour racheter Kim. Mais sa chienne est utilisée pour des combats de chiens au sein de la cité et finit par en mourir. Très attristée, Talia refuse tous les cadeaux d'illies, mais se réconcilie finalement avec lui. Après être allée au commissariat dénoncer son beau-père pour inceste, elle sait qu'elle sera placée en foyer, mais se console par le fait d'avoir trouvé de nouveaux amis.

(DAW, d'après le résumé de la Bifi)

CALINO MANEIGE (Jean-Patrick Lebel, 1996)

Il s'appelle Nicolas, elle le surnomme Calino. Elle, c'est Nejma ; et il l'appelle Nej', ma Nej'. Fille de la galère, Française d'origine algérienne, papillon éclos au forceps de sa chrysalide biculturelle, Nejma est à la recherche de son identité. Voué à l'exclusion, Calino cristallise sur elle sa propre soif d'insertion sociale. Son désir d'une vie "normale" est tellement fort qu'il en devient anormal, et son amour se fait dévorant. À trop vouloir la garder, il se perd. À trop vouloir se chercher, elle le perd.

VOYOUS, VOYELLES (Serge Meynard, 2000)

Léa (19 ans) et Aurélie (14 ans), orphelines de père, vivent en banlieue Est avec leur mère. Celle-ci entretient une liaison de plus en plus sérieuse avec un flic, Vincent, que ses filles détestent. Les deux soeurs montent des combines pour voler le portefeuille des hommes qu'elles attirent dans le gymnase. Un jour, elles y rencontrent Anne-Sophie, une jeune fille de banlieue Ouest, qui tente de se pendre parce que son amant Bernard l'a quittée. Léa et Aurélie l'hébergent contre de l'argent en la faisant passer auprès de leur mère pour une correspondante anglaise. Anne-Sophie raconte que Bernard est son père indigne et toutes trois décident de lui pourrir la vie. La "bourgeoise" s'adapte tant bien que mal et les deux soeurs l'initient au vol de portefeuilles. Mais Bernard révèle à Léa la nature réelle de ses rapports avec Anne-Sophie. Pendant ce temps, celle-ci et Aurélie attirent un homme dans le gymnase. Mais il est victime d'une crise cardiaque. Prises de panique, les trois filles s'enfuient avec la voiture de Vincent. A une station service, Aurélie les quitte pour aller, en stop, sur la plage où son père était mort au cours d'une plongée sous-marine. Anne-Sophie et Léa la retrouvent, puis Vincent qui a étouffé l'affaire du gymnase. Une réconciliation semble donc possible.

© Les Fiches du Cinéma

LA SQUALE (Fabrice Genestal, 1999)

La *Squale*, c'est Désirée (Esse Lawson), qui vit dans le culte du père qu'elle n'a jamais connu, Souleymane, ancien caïd de la cité. Lorsqu'elle croise le regard de Toussaint (Tony Mpoudja), un chef de bande auteur de viols collectifs, c'est le coup de foudre. Mais il n'a d'yeux que pour Yasmine (Stéphanie Jaubert), une jeune beure timide et discrète, cloîtrée par ses frères. Désirée, à force d'acharnement, parviendra à le conquérir. Toussaint ne tardera pas à la trahir pour Yasmine, qu'il ne pourra cependant s'empêcher de violer. Enceinte de Toussaint, Désirée découvrira la vérité sur son origine, et entrera en révolte contre l'univers machiste et très violent qui l'entoure, prenant Toussaint à son propre jeu et le faisant assassiner par ses camarades. Yasmine aussi se révoltera à sa façon, et en s'unissant, les deux filles retrouveront une amitié qui leur permettra de s'émanciper dans cet univers machiste et violent. (DAW)

SAMIA (Philippe Faucon, 1999)

Samia, quinze ans, est la sixième enfant d'une famille d'origine algérienne très traditionaliste, vivant à la périphérie de Marseille. Le père est absent (hospitalisé) et la tradition nomme le fils aîné pour diriger la maison. Mais Yacine, au chômage, en rejet de la société, prend son rôle très à coeur, trop peut-être. Déjà, la violence morale qu'il exerce sur le clan a fait fuir Amel, la grande soeur. En échec scolaire, Samia espère trouver du travail, car sinon est elle condamnée à la claustration. La dictature fraternelle est terrible.

Contrôlant ses horaires, Yacine la suit. Au besoin, il attend Amel à la sortie du supermarché où elle est caissière. Les filles ne sont pas heureuses. Le frère se laisse aller souvent à la violence. Tout est bon pour le fuir. La mère assiste, impuissante, aux souffrances de sa progéniture. Un jour, Yacine est victime, à son tour, de l'oppression lors d'un contrôle d'identité qui tourne mal avec des C.R.S. Soupçonnant ses soeurs de flirter, il ordonne à la mère de conduire ses filles chez le gynécologue pour vérifier qu'elles sont toujours vierges. Si Farida se laisse faire, pour le plus grand soulagement de sa mère, Samia, de son côté, refuse l'examen. Rebelle et farouche, respectueuse de la tradition mais soucieuse de sa liberté, Samia parvient à convaincre sa mère d'interrompre la spirale de la violence.

© Les Fiches du Cinéma

YAMAKASI (Ariel Zeïtoun, 2000)

A l'aube dans une banlieue parisienne, sept jeunes s'attaquent à mains nues à l'ascension d'une des plus grandes façades de la cité. Ce sont les Yamakasi, des jeunes sportifs de l'extrême, intrépides et taquins. Les enfants les idolâtrent. La police un peu moins ! Fretin, le commissaire du quartier est carrément à cran. Vincent, ami des jeunes gens et inspecteur de police, leur demande de se faire discret un temps. Djamel, un enfant de leur cité, a un grave accident en voulant les imiter. Culpabilisés par Vincent, les Yamakasi agissent. A l'hôpital, ils apprennent que la greffe du coeur dont a besoin Djamel pour survivre coûte 400.000 francs. Ils décident de voler la somme aux sept administrateurs de la société qui recevra ce montant. Vincent comprend vite leur plan et tente sans succès des démarches officielles auprès du Conseiller du Ministre. En une journée, les braquages s'enchaînent sans violence. La police intervient lors de leur dernière action. Aidés par leur pote Michelin et couverts par Vincent (dégoutté par l'attitude des pouvoirs publics), les Yamakasi réussissent à rassembler l'enveloppe et c'est Vincent lui-même qui vient menacer le chirurgien lâche et corrompu pour que l'opération puisse se dérouler. Djamel est sauvé. Vincent démissionne de la police et les amis vont devenir plus responsables vis-à-vis des enfants.

© Les Fiches du Cinéma

DE L'AMOUR (Jean-François Richet, 2001)

Maria fabrique des fauteuils de cinéma dans la même usine que son amie Linda. Après le boulot, elle retrouve Karim, lui aussi ouvrier, avec qui elle sort le soir en banlieue avant de rentrer sagement chez ses parents. Elle ne sait pas comment leur apprendre qu'elle est enceinte. Manu, le copain glandeur de Karim, aimerait bien se faire Linda, actuellement célibataire, mais Bouboule fait toujours foirer ses plans. Karim les emmène parfois au cinéma dans sa BM, pour laquelle il a fait un emprunt sur 10 ans. Bouboule se fait arrêter à la suite d'une altercation avec un dealer. De son côté, Maria est prise en flagrant délit alors qu'elle volait dans un hyper une petite culotte, malgré les mises en garde de Linda. Karim et Linda courent chercher Maria au commissariat. Ils se font rembarrer par un flic raciste, Bertrand, mais le jeune inspecteur Pascal, un voisin de Linda, prend leur déposition et les rassure sur le sort de leur amie. Pascal ordonne à Bertrand de libérer Maria, mais au lieu de cela, il la rejoint en cellule et la viole. Karim s'inquiète de ne plus voir son amie et craint de la perdre. Maria se cache et envisage une IVG. Apprenant le viol, Karim, fou de rage, enlève Bertrand, pour permettre à Maria de se venger. Mais celle-ci refuse de tirer sur lui, alors qu'il délire, plein de remords. Un nouveau petit matin se lève sur la ville.

© Les Fiches du Cinéma

FAIS-MOI DES VACANCES (Didier Bivel, 2002)

La fête de fin d'année a eu lieu à l'école de Lucien et d'Adama. Panneaux publicitaires et supermarchés affichent plages et cocotiers... Les deux garçons, dont les parents respectifs ne peuvent leur offrir de vacances, voient partir leurs camarades. Tandis que les grands frères de la cité cassent et volent, Lucien et Adama se faufilent subrepticement dans la caravane de leurs voisins. En route pour les vacances ! Ils se retrouvent en Normandie dans un camp de nudistes qu'ils quittent, dégoûtés. Après une nuit en forêt et quelques heures d'errance, ils font connaissance d'une charmante Anglaise, mère d'un garçon de leur âge, qui, les croyant en vacances dans le village, les invite chaque jour au bord de sa piscine. Le rêve se termine brutalement au retour des propriétaires de la grande maison qu'ils squattent. Ramenés à Paris, les garçons sont vertement tancés et séparés. Adama est envoyé chez une tante et Lucien, privé de sorties, aide au ménage. Il admire son grand frère José, rebelle déjà délinquant qui s'oppose violemment à leur père, autoritaire parce que las et peu doué pour le dialogue. José casse, volontairement, à coup de poing cette admiration. À la rentrée, Lucien retrouve Adama, mais le jour J, ils ne sont pas en classe. Lucien a volé l'argent de José. Ils sont au soleil, au bord de cette mer tant rêvée.

© Les Fiches du Cinéma

JEUNESSE DORÉE (Zaïda Ghorab-Volta, 2002)

Gwénaëlle, 17 ans et Angéla, 18, sont les meilleures amies du monde bien que très dissemblables : Gwénaëlle est aussi introvertie qu'Angéla est enjouée. Elles vivent à Colombes, dans la banlieue parisienne, avec leurs parents. Gwénaëlle pose pour un peintre à Paris. Angéla chante dans un groupe. Dans une association de jeunes de leur quartier, elles déposent un "projet jeune" sur lequel elles travaillent activement depuis quelque temps : un voyage en France au cours duquel elles feraient des photos d'immeubles de type barres de HLM installés en pleine campagne et inviteraient les gens à poser devant chez eux. Leur projet est accepté et, les vacances venues, elles partent dans la voiture qu'on leur prête. Au cours de leur périple du Nord au Sud, elles découvrent le monde rural qui leur était jusque-là inconnu, mais aussi des jeunes qui, vivant dans un espace plus proche de celui des banlieues, ressemblent beaucoup à ceux de leur cité. Quelque part en montagne, elles rencontrent trois jeunes gens écologistes chez qui elles séjournent un certain temps et avec qui elles nouent des liens d'amitié. Mais Gwénaëlle est si repliée sur elle-même que les choses n'iront pas plus loin pour elle. Quant à Angéla, en dépit de son caractère ouvert, elle n'ira pas au-delà de la tendresse. Parties vierges, elles reviendront dans le même état...

© Les Fiches du Cinéma

WESH WESH, QU'EST-CE QUI SE PASSE ? (Rabah Ameur-Zaimeche, 2002)

Un jeune Maghrébin fait du stop. C'est Kamel, "double peine" de retour en France. Il retrouve les façades grises de sa cité, en banlieue parisienne. Il retrouve surtout sa famille. Ses parents, sa soeur avocate et Mousse, son cadet. Ce frère a grandi, il est devenu un caïd parmi les dealers du quartier. Pendant que Kamel réapprend la vie en cité (rondes de police, longues heures à traîner devant les murs tagués),

Mousse décide de transgresser l'interdiction de dealer imposée par ses fournisseurs, en organisant ses propres contacts. L'affaire tourne mal et se termine en opération punitive pour "corriger" l'escroc. Kamel y assiste impuissant. Parfois, il accompagne quelques enfants braconner les poissons d'un étang voisin. Il cherche aussi du travail, sans succès, car il est sans papiers. Mousse continue ses trafics, sous l'oeil réprobateur d'une mère totalement dépassée et d'un père focalisé sur son magasin d'articles orientaux. Kader, un jeune toxicomane molesté par Mousse et sa bande, se venge en le dénonçant à la police. Perquisition au domicile familial, arrestation de Mousse et bavure : la mère est hospitalisée. Furieux, Kamel tend un piège au policier et l'agresse violemment. Entre temps, la police l'a repéré. Elle le prend en filature. Kamel s'enfuit du côté de l'étang. Deux coups de feu retentissent derrière les arbres...

© Les Fiches du Cinéma

LE DEFI (Blanca Li, 2002)

Des jeunes font une démonstration de hip hop sur la terrasse du Trocadéro. David, chef des Urban Cyber Breakers (UCB) n'est pas content de lui. Sa mère, Elena, constate l'absence de son fils. Quand David rentre enfin, c'est le conflit : seul le hip hop compte pour lui. Ses amis et lui ont besoin de vêtements. Ils essaient de cambrioler un stock, mais la police les surprend. David emmène tous ses amis chez sa mère, partie en voyage d'affaires. Mais Elena rentre inopinément, et trouve toute la bande chez elle, et David au lit avec Samia. Après l'inévitable explication, David quitte le domicile familial. Elena part en banlieue à la recherche de son fils. Elle arrive sur le lieu où son fils s'entraîne. Des jeunes l'entourent, elle croit qu'ils veulent l'attaquer mais il n'en est rien. Elle trouve leur chef, Monzon, très attirant. Elle emmène la bande chez elle. Ils se mettent à danser. Elena se joint à eux et découvre les charmes du hip hop. David, afin de se procurer des vêtements, emmène ses potes dévaliser le magasin de sa mère. Enfin, arrive le grand jour du concours qui permettra aux UCB de participer à la "World Battle" à New York. David découvre avec stupeur que sa mère fait partie de l'équipe adverse (celle de Monzon). La compétition est acharnée. À l'issue du concours, mère et fils tombent dans les bras l'un de l'autre.

© Les Fiches du Cinéma

L'ESQUIVE (Abdelatif Kechiche, 2004)

Dans le collège d'une cité de la banlieue parisienne, une jeune professeure de français entreprend de monter avec ses élèves *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Frida incarne Sylvia et sa copine Lydia, l'une des rares non-"bequettes" de la classe, s'impose en Lisette. Abdelkrim, "Krimo", quinze ans, vit avec sa mère : son père est incarcéré, comme le frère de Fathi, son copain plus âgé et désœuvré. En classe, Krimo n'a d'yeux que pour Lydia, mais n'ose lui parler : il va "acheter" à Rachid le rôle d'Arlequin pour l'approcher. Cela n'est pas du goût de son ex-copine, qui va menacer Lydia. Krimo n'arrive pas à articuler son rôle. En revanche, il trouve le courage de se déclarer auprès de Lydia. Fathi s'inquiète : il va menacer violemment Frida, pour qu'elle contraigne Lydia à donner très vite une réponse à Krimo. Lydia hésite toujours, et les conseils de Nanou - la "sage" de la bande de ses amies - ne l'aident guère. Ayant "emprunté" une voiture, Fathi embarque Krimo, et l'emmène retrouver Lydia, escortée de Nanou et Frida, pour une explication. Mais Lydia ne se décide toujours pas. Une ronde de police les surprend : fouille brutale, humiliante. Le

spectacle a lieu : c'est un triomphe. Mais Rachid a repris le rôle d'Arlequin, et Krime n'a vu du spectacle que quelques minutes, de derrière une fenêtre. Lorsque Lydia vient sonner chez lui, il ne répond pas...

© Les Fiches du Cinéma

LES AMATEURS (Martin Valente, 2004)

Ils sont jeunes (25 ans ou presque), et ont toujours vécu dans leur cité de banlieue. Ils ne sont pas aigris, pas blasés, pas délinquants et plutôt débrouillards. J-P travaille dans un supermarché, sous la houlette d'un chef de rayon acariâtre. Christophe, lui, est abonné aux petits boulots. Leur vie serait sans surprise s'ils ne voulaient vivre une grande histoire d'amour, une vraie ! Christophe, fantasme sur Malika, la soeur de J-P, et ce dernier est amoureux de Maya, la "cousine" de Christophe. Mais les demoiselles sont étudiantes, indépendantes, soucieuses de réussir, tout en aimant faire la fête. Les deux amis sont décalés dans les soirées universitaires, mais assument leur candeur et leur inculture. Un quiproquo laisse croire au patron du supermarché qu'il est le père de J-P. Alors que Christophe est vigile dans une banque, l'agence se fait braquer. Par maladresse, les deux compères empêchent la fuite des malfrats, qui se vengent sur le dealer du quartier. Ils se réfugient dans une ferme, où la soeur de l'exploitant tombe sous leur charme. Puis, ayant regagné leur banlieue, ils retrouvent les deux filles et prennent douloureusement conscience du fossé qui les séparent d'elles. Le malentendu avec le directeur du supermarché se règle. C'est donc sans amertume qu'ils décident de repartir pour la campagne... faire les vendanges avec la belle fermière.

© Les Fiches du Cinéma

B 13 - BANLIEUE 13 (Pierre Morel, 2004)

Paris, 2013. Les cités ghettos sont d'impitoyables zones de non-droit, coupées du monde extérieur par un mur d'isolement et en proie à une guerre des gangs incessante. Dans la "Banlieue 13", Leïto tente de préserver son quartier de l'influence de Taha, chef du plus puissant gang local. Mais Taha fait envoyer Leïto en prison et s'offre sa soeur Lola comme prise de guerre. Six mois plus tard, Damien, membre d'une unité spéciale d'intervention de la police, est chargé par le gouvernement d'une mission à haut risque : infiltrer la Banlieue 13 pour y récupérer une bombe à neutrons tombée aux mains du gang de Taha. Contre son gré, on lui adjoint Leïto comme partenaire. Leïto devine que Damien est flic et veut l'abandonner. Les deux hommes sympathisent et se livrent à Taha pour négocier la bombe. Au dernier moment, le gouvernement refuse de payer. Taha apprend que le gouvernement a gelé ses comptes bancaires. Ruiné, il ne peut plus payer ses hommes, qui se retournent contre lui et l'exécutent. K2 est promu chef du gang et accepte de laisser Damien faire son travail. Leïto comprend que Damien est chargé, malgré lui, d'activer la bombe. Avec l'aide de sa soeur, il empêche la catastrophe de se produire. Damien et Leïto font avouer le ministre de l'intérieur, filmé à son insu. Les murs d'isolement sont abattus, et la loi revient dans les banlieues.

© Les Fiches du Cinéma

ZE FILM (Guy Jacques, 2005)

A Bobigny, Goran, dit Kubrick, dont le père, Sergueï, figurant dans *Navarro*, aime bichonner sa Bentley 58, emmène ses potes, Karim et Toxic, voir les films de Kubrick et de Bergman. Il rêve de devenir cinéaste. Toxic prête parfois sa piaule et couche alors sur le banc d'un parc. Un matin, il se réveille au milieu du tournage d'un vrai film. C'est pour lui un jeu d'enfant d'embarquer un camion-régie, avec une caméra Panaflex. Kubrick va enfin pouvoir faire du cinéma ! Il faut avant tout écrire le scénario. Kubrick propose d'adapter *Roméo et Juliette* dans la cité. Le casting est délicat, car ils veulent la rayonnante Soraya pour interpréter Juliette. Elle accepte, mais son frère sera présent sur le plateau. Pour Roméo, on choisit l'entrepreneur Bilou, leur ennemi intime. Le tournage de *Cité de l'étoile* commence ! Pour tourner les poursuites, on met à contribution la police, sans qu'elle le sache. A force, le système D est épuisant, et les problèmes se multiplient : comment développer les films ? où trouver de la pellicule... Pour eux, Sergueï devient enfin acteur de cinéma ! Sans qu'ils le sachent, il vend sa Bentley et devient leur producteur. Cependant, Bilou flirte avec Soraya, et Kubrick a envie de tout abandonner. Sergueï est triste. Réconciliés avec Soraya, les trois amis bossent, terminent le film, et le projettent sur la façade d'un immeuble, devant toute la cité.

© Les Fiches du Cinéma

DANS TES RÊVES (Denis Thybaud, 2005)

A la radio, Ixe apprend que la célèbre productrice de hip hop Ava prépare une grande comédie musicale sur l'histoire du rap, avec le concours d'un des meilleurs artistes du genre, Mojo. Grâce à un ami travaillant près d'Ava, cette dernière consent à passer le soir en studio. Mais Ixe se retrouve coincé par un des multiples petits boulots qu'il fait. Du coup, c'est Gun qu'Ava voit, un des pires ennemis d'Ixe. Impressionnée, elle se rend à son concert, avec Mojo. Keuj, le coiffeur et impresario d'Ixe, réussit à y introduire ce dernier. Après la performance, Ava et Mojo contactent Ixe pour lui demander de tenir le rôle principal du spectacle, et d'en écrire la musique en collaboration avec Mojo. Le travail est dur, contraignant, rendu encore plus difficile par les problèmes de Keuj, harcelé par un ancien ami devenu gangster. Lors d'une soirée chic organisée pour vendre le spectacle, Ixe rappe contre tous ces riches qui le regardent, avant de s'enfuir. Finalement, Mojo retrouve Ixe, saoul en haut d'un immeuble. Il lui explique qu'il comprend ses réticences, mais qu'il ne peut passer à côté de cette chance. Puis Mojo se fait heurter par une voiture conduite par un Gun ivre de vengeance. Détruit par la mort de son ami, Ixe décide de continuer malgré tout et fait le spectacle.

© Les Fiches du Cinéma

VOISINS, VOISINES (Malik Chibane, 2005)

En banlieue, un jeune chanteur de hip hop, Moussa, menacé d'huissier par sa maison de disque, n'a plus que six jours pour écrire son deuxième album : il décide de faire une chronique sur les habitants de sa résidence, ex-HLM privatisée. Paco, le nouveau gardien, sort de prison. Monsieur et Madame Gonzales peinent à payer les traites de leur appartement, car lui est chômeur et elle, nourrice au noir. Malouf, l'Algérien, sentant sa fin venir, voudrait être enterré dans la ville, mais le cimetière ne possède pas de carré musulman. Monsieur Macer trompe sa femme avec Alice, la jeune informaticienne habitant sur le même palier. Un jour, pour remuer cet univers qui ronronne, Moussa force la porte d'Alice en son absence.

Paco, venu constater les dégâts, fait ainsi connaissance avec elle. Macer décide d'installer des caméras de surveillance un peu partout. De peur qu'une caméra ne les surprenne, il se résigne alors à rompre avec Alice. L'huissier arrive chez Moussa, mais ce dernier s'est envolé. La porte restée ouverte, Alice entre, découvre les paroles des chansons sur les murs, et comprend que Paco l'aime. Elle court le retrouver. En sortant, ils découvrent Malouf, mort, sur le banc devant l'immeuble. Ils le déposent dans le cimetière de la ville voisine, qui possède sa partie musulmane. La municipalité devra l'enterrer là. La vie continuera dans la résidence...

© Les Fiches du Cinéma

ANNEXE 2. Analyse de la caractérisation des films du corpus dans la presse (articles des revues de presse de la Bifi)

▪ **Interdit aux moins de treize ans** : Ce qui ressort clairement des 27 articles de presse étudiés provenant de 18 sources différentes (journaux, quotidiens, mensuels) est que les critiques ont du mal à classer ce film dans une catégorie établie. Ils doivent combiner différentes catégories existantes. Par contre, ils caractérisent tous le film avant tout par son cadre, la banlieue. Ceci illustre bien la dynamique de « genrification » décrite par Rick Altman (1999) et tend à prouver que même si le « film de banlieue » n'existe pas encore en tant que genre ou sous-genre en soi, la banlieue est dans le cas d'*Interdit aux moins de treize ans*, un élément reconnu essentiel pour le caractériser, certains critiques affiliant même ce film à un ensemble de films ayant pour cadre le même univers, ce qui est un premier pas vers la reconnaissance d'un genre ou d'un sous-genre.

▪ **Laisse béton** : Dans un peu moins de la moitié des 21 articles de presse étudiés, provenant de 18 sources différentes (journaux, quotidiens, mensuels, les critiques ont classé ce film dans la catégorie des « films d'enfants ». Dans 19 articles sur 21, ils ont aussi nettement caractérisé le film par son cadre : un univers de HLM. Cependant, tandis que 11 articles le situaient en banlieue des grands ensembles, 8 articles précisait bien que ce cadre n'était pas la banlieue, mais la zone entre Paris et le périphérique, le quartier Pouchet. Dans la mesure où le réalisateur lui-même décrit l'univers de son film comme celui de la banlieue, nous pencherons pour cette perception. Comme pour *Interdit aux moins de treize ans*, tout cela milite en faveur de la reconnaissance d'une dynamique de « genrification ».

▪ **La Smala** : Dans la plupart des 13 articles critiques publiés dans 13 sources différentes, le genre avancé est la comédie à la française, à l'italienne ou inspirée du café-théâtre.

Le cadre, la banlieue HLM de la région lyonnaise, est précisé pour donner la couleur et le ton du film, mais il n'est presque jamais fait référence à un genre lié à la banlieue. Et

dans un cas seulement (*Les Cahiers*), il est fait référence à d'autres films ayant pour cadre la banlieue (*Laisse béton* de Le Péron et *La vie comme ça* de Brisseau), tandis que *L'Humanité* fait référence au monde de la banlieue des blousons noirs des BD de Frank Margerin (*Ricky Banlieue*), une référence influencée vraisemblablement par l'affiche du film réalisée par ce dessinateur.

▪ **Réveillon chez Bob** : Dans l'écrasante majorité des articles sur ce film, le genre déclaré ou auquel il est fait référence est la comédie. Le cadre du film – les grands ensembles – ne caractérise jamais le film ou son genre. De plus, le cadre est bien mentionné dans tous les articles, mais le plus souvent très succinctement et pas toujours nommément en banlieue.

▪ **Louise l'insoumise** : 21 articles parus dans 16 journaux et périodiques différents (dont deux dans les *Cahiers du cinéma*) ont été consultés (16 articles critiques et 5 entretiens ou articles sur le tournage). La moitié des articles critiques ne mentionne aucun genre particulier, et l'autre moitié le considère comme un « film d'enfant » ou un « film sur l'enfance ». *Les 400 coups* est la référence la plus fréquente. Certains autres genres sont cités – le « portrait de famille », le « film d'auteur », l'« histoire autobiographique ». Ce qui est intéressant, pour notre étude, est que le cadre de banlieue n'est parfois même pas mentionné ; et quand il l'est, il ne constitue pas, à une exception près, un élément de caractérisation du film. Il n'y a pas, de la part de la presse consultée, d'identification de *Louise l'insoumise* à son cadre, la banlieue des grands ensembles.

▪ **Le Thé au harem d'Archimède** : On a beaucoup écrit sur *Le Thé au harem* : 31 articles dans 20 journaux et périodiques différents – 23 articles critiques et 8 entretiens ou articles sur le tournage. Beaucoup d'articles font référence à plusieurs genres pour classer le film, et seuls 8 articles ne font référence à aucune caractéristique générique. Dans la grande majorité des cas, le film est caractérisé par son cadre sans que soit nommé précisément le genre « film de banlieue » ; et seuls trois articles ne font pas état du cadre de la banlieue pour caractériser le film. 8 articles parlent même de « film sur les banlieues » ou de « chronique de la vie de banlieue ». En dehors de cela, le film est aussi souvent classé sous la rubrique « histoire d'une amitié/film de copains » (l'équivalent de

ce que les anglo-saxons appellent le « buddy-film »). L'essentiel est de noter que, la plupart des articles caractérisent le film par son cadre, mais sans en faire précisément un genre, et qu'un nombre non négligeable d'entre eux (11 articles) en font bien un film dont la banlieue est le sujet. Là encore, nous pouvons y voir l'attestation d'un processus de « genrification » à l'œuvre.

- **Billy ze Kick** : Sur un ensemble de 21 articles (dont 3 entretiens) consultés publiés dans 18 périodiques et journaux différents, la quasi-totalité des articles font référence à un « polar » ou à un « polar burlesque et loufoque ». Mordillat lui-même attache à son film les étiquettes de « polar » et de comédie. Le plus souvent, le cadre de banlieue HLM du film n'est pas mentionné, ou alors à peine ; ainsi, dans le tiers des articles qui plantent bien le décor du film, le cadre ne constitue aucunement un élément caractéristique et déterminant du genre du film.

- **Pierre et Djemila** : Sur l'ensemble des 30 articles consultés, le genre qui s'affirme clairement dans toute la revue de presse est l'« histoire d'amour tragique ». La référence omniprésente est *Roméo et Juliette*. Le cadre de banlieue HLM du nord de la France est bien mentionné, la plupart du temps, mais ne constitue pas un genre en soi ou un début de caractérisation du genre du film, car le genre « histoire d'amour tragique » prime largement et ne laisse pas de place pour une telle caractérisation.

- **Il y a maldonne** : Dans les 17 articles consultés, le genre qui s'affirme clairement est celui du « polar » / « thriller » (dans 12 articles) et ensuite celui du « film noir » (trois articles). Cependant, le cadre de banlieue est bien cité dans la plupart des articles (14 articles) comme un élément important de caractérisation du film. Là encore, c'est un signe qui semble propre à l'apparition d'un genre : le cadre est associé au genre du film comme dans le cas des « pré-western »... Donc, on pourrait dire que le processus de « genrification » est amorcé.

- **De bruit et de fureur** : On peut clairement parler de processus de genrification ici aussi. En effet, dans les 22 articles et entretiens de périodiques et quotidiens de la revue de presse (30 si l'on inclut ceux des *Cahiers* et de *Positif*), les genres les plus souvent cités sont la « tragédie », puis le « film sur l'enfance », et moins souvent « le film

noir ». Mais aussi, dans la quasi-totalité des articles, le cadre du film, la banlieue des grands ensembles, est une caractéristique essentielle, associée à ces genres ou mentionnée pour elle-même. Deux exemples sont d'ailleurs emblématiques de cette importance. Par deux fois (*Libération* 12/5/1988 et *Le Point* 6/6/1988), on prête à Brisseau le désir de se défendre de devenir un cinéaste de la banlieue. Et Jousse (*Les Cahiers du cinéma* n° 407-408, avril-mai 1988), annonce, sans encore l'employer, la notion de « banlieue-film » qu'il utilisera à propos de *La Haine*, en précisant que « (...) *De bruit et de fureur* est d'abord l'histoire d'un espace » puis que « (...) comme chez Zola ou chez Stroheim, le décor impose ici sa marque indélébile sur les personnages ». On retrouve ainsi formulé ce qu'expriment la quasi-totalité des critiques. Enfin, on notera qu'il est aussi souvent fait référence à d'autres films sur la banlieue.

▪ **Toujours seuls** : Le film a été tourné à la cité fleurie, au Pré Saint-Gervais. Sur 9 articles de presse, trois ne mentionnent pas du tout le cadre du film, pourtant assez prégnant ; les autres le placent en banlieue HLM, dont deux au Pré Saint-Gervais. Surtout, un article de Mordillat lui-même le classe, ainsi que d'autres de ces œuvres, comme un film dont la banlieue HLM est le cœur, même si c'est la banlieue de l'intérieur, « une histoire de banlieue ». Et il revendique d'avoir montré le contraire de l'image véhiculée habituellement par les médias sur les banlieues. Il en donne notamment pour argument la façon dont s'y identifient les habitants des ZUP qui voient le film.

▪ **La Thune** : Les quatre articles parus dans la presse quotidienne y voient une comédie, certains même doublée d'une « love story ». Le cadre de banlieue est bien évoqué, mais pour situer l'origine du personnage principal, et non pour évoquer un genre en soi. Par contre, les *Cahiers* font référence au « film-beur » et *La Saison cinématographique* compare le thème du film à celui de *Bâton Rouge*.

▪ **Un deux trois soleil** : Dans la quasi-totalité des articles de presse, le cadre du film - le quartier de la Castellane, dans le Nord de Marseille - est un élément déterminant du discours du film, à tel point que plus de la moitié des critiques en font un film sur la banlieue, sans mentionner cependant un genre spécifique « film de banlieue ». Il y a donc bien une identification claire du film au cadre de la banlieue, ce qui plaide, encore, en faveur d'un processus de « genrification ». Enfin, en ce qui concerne les

références et influences, c'est le style très personnel de Bertrand Blier lui-même qui est surtout évoqué, et parfois un peu de Bunuel et de « réalisme poétique » d'avant-guerre.

- **Hexagone** : Là encore, plus de la moitié des articles le caractérisent comme « un film sur les banlieues », même si certains classent ce film parmi les « films beurs ». Le cadre du film, Goussainville, est omniprésent. Il faut aussi souligner que les articles parlent souvent de ce film comme d'un contre-exemple des poncifs qui alimentent le discours des médias sur les banlieues. Or, le cinéma est réputé aborder assez peu le sujet – on en déduira donc que c'est la présence des images télévisuelles sur les banlieues qui nourrit l'idée d'une image fortement établie et stéréotypée des banlieues dans les médias.

- **Krim** : Aucun article ne classe ce film comme un « film sur les banlieues », alors que le cadre et l'origine du personnage principal sont évidents. Pourtant, le cadre est bien mentionné, ainsi que l'opposition du film à *La Haine* (dans deux articles), sorti au même moment sur les écrans.

- **La Haine** : Le film est clairement rattaché au problème des banlieues et aux jeunes des cités dans quasiment tous les articles de presse consultés. Il n'est pas fait mention d'un genre dans la presse quotidienne, hormis dans un article (*Libération*, 29/5/1995) qui fait référence à un « cinéma de ghetto ». Par contre, *Les Cahiers du cinéma* introduisent la notion de « banlieue-film ».

- **Rai** : Il y a un rapprochement avec *La Haine* dans quasiment tous les articles consultés sur ce film, et le milieu de banlieue est un élément déterminant pour le caractériser. Pourtant, *Rai* est aussi vu comme un mélange des genres, à la fois une comédie – « comédie à la française », « comédie réaliste » ou « comédie ethnologique » – et un drame. Seuls *Les Cahiers* parlent de « banlieue-film », et c'est pour préciser que *Rai* s'en distingue. La notion plane quand même sur ce film.

- **Etat des lieux** : Les articles consultés oscillent entre différentes caractérisations : « film sur la banlieue » pour les uns, bien que Jean-François Richet et Patrick dell'Isola se défendent d'avoir fait un « film sur la banlieue » ; c'est un « film sur

la classe ouvrière » selon ses auteurs et certains journalistes, les deux pour d'autres ; enfin, d'autres emploient les termes de « film de la banlieue » ou « film-banlieue ». La comparaison avec *La Haine* est aussi parfois jugée inévitable. Il n'en reste pas moins que la notion de « film sur la banlieue » est largement employée, même si c'est parfois pour être réfutée. Cela tend à parler en faveur de la popularisation de cette notion en tant que genre à part entière.

▪ ***Douce France*** : Presque tous les articles en font, implicitement ou explicitement, un « film sur la vie en banlieue », à l'exception de *Jeune cinéma* pour qui le film est plus qu'un « film sur la banlieue » – qui serait une notion ayant une connotation de violence endémique. Chibane lui-même, dans un entretien dans *Jeune cinéma* (n° 234, nov.-déc. 1995, p. 17), refuse de cantonner son film à un « film sur la banlieue ». Cette attitude de Chibane est compréhensible : comme l'explique bien Altman (1999), les réalisateurs et les producteurs ne cantonnent quasiment jamais leurs films à un genre particulier. Par contre, H. J. Romano (*Jeune cinéma* n° 234, nov.-déc. 1995, p. 15) reconnaît bien l'existence d'un genre « film sur banlieue », même si c'est pour y attacher une connotation de violence endémique et rejeter *Douce France* hors de cette catégorie.

▪ ***Souviens-toi de moi*** : Zaïda Ghorab-Volta se défend d'avoir fait un « film sur la banlieue » (*Le Républicain lorrain* 19/11/1995, *Les Echos* 26-27/1/1996, *Sud-Ouest* 31/1/1996). En même temps, elle dit avoir voulu, avec son film, réagir aux films qui montraient une image de la banlieue complètement différente de celle où elle vivait (*Le Dauphiné libéré* 8/3/1996). Près d'un tiers des articles consultés font de *Souviens-toi de moi* un « film avec un discours sur les banlieues » et certains ne peuvent s'empêcher de faire une comparaison, même négative, avec *La Haine*, tandis qu'un autre tiers en fait un film où le cadre de banlieue n'est qu'un cadre ; dans le dernier tiers, il est précisé, comme pour contrer d'avance les apparences et les jugements trop péremptaires, que le film n'est précisément pas un « film sur les banlieues ». Ce discours entérine bien l'existence reconnue implicitement d'un genre « films sur les banlieues », en discutant justement l'appartenance de ce film à cette catégorie.

▪ ***Le Plus beau métier du monde*** : Le caractère de comédie du film est clairement souligné et associé à son cadre : on obtient ainsi, dans la plupart des articles, la

combinaison « comédie en banlieue difficile ». Beaucoup d'articles rattachent le film à l'actualité ou effectuent une comparaison, par la négative, avec *La Haine*, ce qui renforce l'idée d'appartenance à une même catégorie, même si le traitement des thèmes est différent. Tout ceci contribue à renforcer l'impression de « genrification » autour d'un genre lié à la banlieue, décliné cette fois dans le style de la comédie.

- **Zone franche** : Même si Vecchiali défend son film comme un « film avec la banlieue » et non pas « sur la banlieue », la totalité des critiques y ont vu un film écrit par de jeunes banlieusards de cité sur leur vie quotidienne. Le film est même comparé – même si là encore, c'est par la négative – à *La Haine*, *Raï*, *Etat des lieux* et *Le Plus beau métier du monde*. Tout ceci confirme le présupposé de l'appartenance d'un ensemble de films à un même groupe, au-delà de leurs différences.

- **Ma 6-T va crack-er** : Les articles consultés caractérisent clairement le film par son cadre : l'univers de la banlieue. Et ils le relient à *La Haine* et à *Etat des lieux*. Mais plus encore, les *Cahiers*, *Libération* et *Le Monde* font nommément état d'un genre attaché à ce cadre : le « banlieue-film » pour les *Cahiers*, dans la ligne de la notion employée par Burdeau et Jousse à la sortie de *La Haine* ; le « film de banlieue » pour *Libération* et *Le Monde*. Cela accrédite l'idée de l'affirmation d'un genre cinématographique attaché à la banlieue.

- **Malik le maudit** : La moitié des articles de presse (3 sur 6) rattachent ce film au film de banlieue, même si c'est sous la forme de la comédie, et reconnaissent (implicitement ou explicitement) à ce courant le statut de genre (*L'Express*, *Libération*, *Le Canard enchaîné*). *La saison cinématographique 1997* va dans le même sens.

- **100% Arabica** : Le plus souvent, le film est qualifié de comédie, et plus précisément de « comédie musicale en banlieue », dans la plupart des 15 articles consultés. Certains d'entre eux rattachent aussi le film aux « films banlieue » (*L'Événement du jeudi*) ou aux « films sur la banlieue » (*France-Soir*) en les comparant négativement à *La Haine* et à *Raï* (*Les Echos*, *France-Soir*).

▪ **Ados Amor** : Aucun article des articles récoltés ne rattache le film à un courant ou un genre « banlieue-film ». Mais le cadre de banlieue est clairement signalé comme un élément qui caractérise ce film.

▪ **Petits frères** : Ce qui ressort des 14 articles critiques sur 19 articles au total (dont 5 interviews), publiés dans 12 sources différentes, est une double caractérisation du film : d'une part, par son milieu des quartiers difficiles de banlieue (9 fois), mais n'est qualifié qu'une fois par le terme de « film-banlieue » (par David Vasse, critique aux *Cahiers*, alors que Burdeau et Jousse, aussi critiques aux *Cahiers*, parlaient de « banlieue-film ») ; d'autre part, le film est aussi relié aux autres films de Doillon qui traitent de l'enfance (*Ponette*, *Le Petit criminel*,...) (9 fois). La parenté avec les autres films de banlieue est établie – le film est clairement rattaché à un ensemble de films comme *La Haine*, *Ma 6-T*, *Rai*, même si c'est pour s'en distinguer (5 fois) – mais le genre « banlieue-film » n'est pas ici largement utilisé. Le terme se révèle donc encore manquer de stabilité et l'on peut, là encore, parler d'un processus de « genrification » en cours.

▪ **Calino maneige** : Le film est clairement situé en banlieue avec des protagonistes de banlieue. Il est qualifié de « film social » et non pas de « film de banlieue », peut-être parce qu'il véhicule plutôt un discours social sur la précarité et les difficultés des jeunes sans formation en général qu'uniquement un discours sur l'univers de banlieue en lui-même. Le cas de ce film souligne bien tout le problème de l'envergure de la notion de « banlieue-film », entre un film ayant pour sujet central un discours sur la banlieue ou un film simplement doté d'un cadre localisé en banlieue et de protagonistes qui issus de ce milieu.

▪ **Voyous voyelles** : La quasi-totalité des articles situent bien le film et ses protagonistes en banlieue, certains soulignant le désir du réalisateur de montrer la banlieue du point de vue de filles, contrairement à l'habitude des films sur le sujet. Qualifié de « comédie en banlieue », d'« histoire de filles en banlieue », ou de « portrait d'ados », il est important de noter que le réalisateur lui-même, Serge Meynard, fait référence aux « films dits de banlieue » pour parler de *Voyous voyelles* (C. Marino, *Le Monde* 9/2/2000). On peut aussi signaler que Bernard Loutte (*Les Inrockuptibles* 10/2/2000) le classe parmi les « banlieue-films », et que nombre d'articles le comparent,

par la négative le plus souvent, à *La Haine*. Tout ceci accrédite l'idée de l'affirmation d'un genre appelé « film de banlieue » ou « banlieue-film ». enfin, il est aussi intéressant de remarquer que la référence la plus fréquente touche *Les 400 coups* de F. Truffaut.

- **La Squale** : Avec *La Squale*, le « film de banlieue » s'affirme nettement dans la presse : il est en passe de devenir un genre en soi (O.D.B., *Le Point* 30/11/2000) ; c'est un « film sur la banlieue » plutôt qu'un « film de banlieue » pour J.S. Chauvin (*Les Cahiers du cinéma* n° 552, décembre 2000, p. 90) ; c'est un « western urbain » (L.G., *Télérama* 29/11/2000), ce qui renforce l'idée d'un genre en soi défini par un critère géographique ; il appartient au genre reconnu du « film de cités » (*Le Monde /Aden* 29/11/2000), ou à celui du « cinéma de banlieue » (O. G., *Marianne* 4/12/2000) ; un critique reconnaît même allégeance à la notion de « banlieue-film » forgée par les critiques des *Cahiers* en 1995 (J.-M. Lalanne, *Libération* 29/11/2000), comme « un genre où la description du milieu dans lequel se déroulait la fiction constituait aussi son principal sujet, quasiment son seul enjeu ». De plus en plus de critiques reconnaissent donc l'existence d'un genre en soi attaché à la banlieue, même si d'autres continuent de situer clairement le film en banlieue sans rien ajouter de plus sur son genre. On peut donc affirmer que la notion de « film de banlieue » s'installe de plus en plus franchement.

- **Samia** : Hormis un article (*Le Point* 5/1/2001) qui classe *Samia* dans « ce nouveau genre que constitue le « film de banlieue » », tous les autres articles s'éloignent de cette classification, même s'ils sont nombreux à situer expressément l'action du film dans une cité de la banlieue de Marseille. Dans la quasi-totalité des cas, c'est le portrait d'une jeune adolescente d'origine maghrébine en révolte contre les contraintes culturelles et familiales qui prime pour caractériser le contenu du film.

- **Yamakasi** : Dans l'ensemble des 8 articles consultés, *Yamakasi* n'est pas étiqueté comme un « banlieue-film », mais plutôt comme un « film d'action et d'acrobatie ». Il est fait allusion au « western urbain » et au film d'aventures, aussi bien à travers le sous-titre du film – « les samourais des temps modernes » – qu'à travers des comparaisons répétées des personnages à des « Robins des bois modernes ». La

localisation du film en banlieue est cependant largement soulignée, en tant que caractéristique majeure du cadre du film et de l'identité des personnages principaux.

▪ **De l'amour** : La quasi-totalité des articles situent bien les personnages et le cadre du film en banlieue, et font référence aux films précédents de Richet ou à *La Haine*. Il s'agit bien d'un « regard sur la banlieue » ou d'une « histoire en banlieue », sans le nommer précisément « film de banlieue ». Cependant, 4 articles font clairement de la banlieue un genre (*Les Inrockuptibles*, *Le Point*, *Yahoo!* et *Les Cahiers*). Les deux premiers le qualifient de « film banlieue » tandis que les deux derniers parlent de « banlieue-film », ce qui est révélateur de la jeunesse de la notion.

▪ **Fais-moi des vacances** : Sans jamais le qualifier de « banlieue film », de « film-banlieue » ou de « film de banlieue », quasiment tous les articles situent pourtant bien le film et son sujet en banlieue des grands ensembles. Comme dans le cas de *Voyous voyelles*, on peut noter la référence récurrente qui est faite aux *400 coups*, en version moderne et rap.

▪ **Jeunesse dorée** : Le film étant scindé en deux parties, les critiques ont du mal à classer ce film dans la catégorie des « films de banlieue » et en font à la fois un « film sur la banlieue » (quand ils se réfèrent à la première partie) et un « road-movie » (quand ils se concentrent sur la deuxième partie). Il est important de noter que Zaida Ghorab-Volta, la réalisatrice, refuse l'étiquette de « road-movie » pour son film (*L'Humanité* 11/5/2001), confirmant la tendance qui veut que tout réalisateur refuse généralement de voir son film étiqueté.

▪ **Wesh wesh, qu'est ce qui se passe ?** : Tous les articles définissent bien la banlieue comme à la fois le lieu et le sujet du film. Près de la moitié des articles le classent même dans une catégorie générique propre à la banlieue, mais différent, parfois dans le même journal, quant à son appellation : « film de cité » ou « film sur les cités » (*La Croix*, *Libération*, *Télérama*), « film de banlieue » ou « film sur la banlieue » (*L'Express*, *Libération*, *Télérama*). Cela tend à confirmer que ces films ayant la banlieue pour cadre et pour sujet sont de plus en plus classés dans une catégorie générique propre. Ce qui est intéressant avec la revue de presse de *Wesh wesh*, c'est qu'en plus des

notions déjà connues de « film de banlieue », « film-banlieue », « banlieue-film » apparaît celle de « film de cité » comme pour préciser de quel type de banlieue il s'agit, et ne pas le confondre avec un autre type de banlieue. Très intéressant également est le point de vue de Malik Chibane, qui admet, en quelque sorte, l'existence d'un genre « film de banlieue » et sa nécessaire évolution en tant que genre vers plus de maturité : « Aujourd'hui, la nouvelle étape, c'est de trouver des thèmes à partir desquels on puisse rendre universel cet espace singulier qu'est la banlieue. » (propos recueillis par Jacques Morice, *Télérama* 30/4/2002). Enfin, Rabah Ameur-Zaimèche revendique l'étiquette de « cinéaste de banlieue », en invoquant que le cinéma est né et a prospéré en banlieue, et en rattachant la thématique de la banlieue à une tradition historique – il fait ainsi référence à *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952).

- **Le Défi** : *Le Défi* est défini dans les articles de presse consultés comme une « comédie musicale hip-hop ». Les références aux comédies musicales hollywoodiennes sont claires et font passer au second plan celles à la banlieue.

- **L'Esquive** : Le thème de la banlieue est omniprésent dans les 23 articles examinés. Même si quelques articles, seulement, classent le film explicitement dans les « films de banlieue », les « banlieue-films » ou les « films de cités », la référence aux films précédents dans le même cadre (*La Haine*, *Etat des lieux*, *Wesh wesh...*) amène inmanquablement à placer le film dans une catégorie qui a la banlieue pour cadre et sujet.

- **Les Amateurs** : L'action et les personnages sont bien situés en banlieue des grands ensembles. Le film est aussi qualifié de comédie, et Vincent Ostria va jusqu'à employer le terme de « banlieue-comédie » (*Les Inrockuptibles* 14/1/2004). Certains articles font référence à *La Haine* et *L'Esquive* pour critiquer le film. Ceci confirme l'existence d'un genre qui se décline avec plusieurs autres genres (ici, la comédie), toujours dans le même processus de « genrification » décrit par Altman (1999).

- **B 13 – Banlieue 13** : Dans les 7 articles critiques issus de 6 quotidiens différents de la revue de presse, le milieu de banlieue est un élément important qui caractérise le film, sans que soit cité nommément un genre « banlieue-film ». Le film est plutôt classé

comme un « film d'action », un « film d'anticipation » ou un « thriller », et il est fait référence à d'autres films produits par Luc Besson (*Yamakasi*, *Le Convoyeur*, *Taxi*), et à *Los Angeles 2013 (Escape from New York)* de John Carpenter. Le terme de « banlieue-film » ne s'est pas imposé dans la presse, même si le milieu de la banlieue est un élément essentiel qui marque la description du film par les critiques, et par les acteurs dans le « making-of » disponible sur le DVD.

- **Ze film** : Le cadre du film sert clairement à caractériser le film dans la presse. La plupart des articles mentionnent bien l'appartenance du film à une tradition ou à un groupe, le comparant à *L'Esquive* ou faisant référence à *La Haine*, tandis que certains n'hésitent pas à le classer dans le genre des « films de banlieue », en reconnaissant que c'est devenu un genre en soi.

- **Dans tes rêves** : Le film est plutôt rattaché à la tradition du film musical, mais un bon nombre d'articles le rattachent clairement aussi à la banlieue, aux « films sur les quartiers et les jeunes des cités », et font référence à *La Haine* et à *L'Esquive*.

- **Voisins, voisines** : Les articles de la revue de presse évoquent une « fable hip-hop » et le cadre de banlieue est bien une caractéristique essentielle du film. En outre, il est fait référence aux autres films de Chibane sur la banlieue, tandis que deux articles renvoient clairement au genre « film de banlieue » dans leur critique du film.

ANNEXE 3. Films cités

Corpus étudié

Interdit aux moins de 13 ans (Jean-Louis Bertucelli, 1982)

Laisse Béton (Serge Le Péron, 1984)

La Smala (Jean-Loup Hubert, 1984)

Réveillon chez Bob (Denis Granier-Deferre, 1984)

Louise l'insoumise (Charlotte Silvéra, 1985)

Le Thé au harem d'Archimède (Mehdi Charef, 1985)

Billy-ze-kick (Gérard Mordillat, 1985)

Pierre et Djemila (Gérard Blain, 1987)

Il y a maldonne (John Berry, 1988)

De bruit et de fureur (Jean-Claude Brisseau, 1988)

Toujours seuls (Gérard Mordillat, 1991)

La Thune (Philippe Galland, 1991)

Un, deux, trois soleil (Bertrand Blier, 1993)

Hexagone (Malik Chibane, 1994)

Krim (Ahmed Bouchaala, 1995)

La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)

Raï (Thomas Gilou, 1995)

État des lieux (Jean-François Richet, 1995)

Douce France (Malik Chibane, 1995)

Souviens-toi de moi (Zaïda Ghorab-Volta, 1996)

Le Plus beau métier du monde (Gérard Lauzier, 1996)

Zone franche (Paul Vecchiali, 1996)

Ma 6-T va crack-er (Jean-François Richet, 1997)

Malik le maudit (Youcef Hamidi, 1997)

100% Arabica (Mahmoud Zemmouri, 1997)

Ados Amor (Zarina Khan, 1998)

Petits frères (Jacques Doillon, 1999)

Calino Maneige (Jean-Pierre Lebel, 1999)

Voyous voyelles (Serge Meynard, 2000)
La Squale (Fabrice Genestal, 2000)
Samia (Philippe Faucon, 2001)
Yamakasi (Ariel Zeïtoun, 2001)
De l'amour (Jean-François Richet, 2001)
Fais-moi des vacances (Didier Bivel, 2002)
Jeunesse dorée (Zaïda Ghorab-Volta, 2002)
Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ? (Rabah Ameer Zaïmeche, 2002)
Le Défi (Blanca Li, 2002)
L'Esquive (Abdelatif Kechiche, 2004)
Les Amateurs (Martin Valente, 2004)
Banlieue 13 – B 13 (Pierre Morel, 2004)
Ze film (Guy Jacques, 2005)
Dans tes rêves (Denis Thybaud, 2005)
Voisins, voisines (Malik Chibane, 2005)

Autres films cités

A ta rencontre (Abdé Kéta, 2007)
Assassins (Mathieu Kassovitz, 1997)
Au pays de Juliets (Mehdi Charef, 1992)
Bâton Rouge (Rachid Bouchareb, 1985)
Beur, Blanc, Rouge (Mahmoud Zemmouri, 2006)
Blessure (Michel Gérard, 1985)
Bye-Bye (Karim Dridi, 1995)
Camomille (Mehdi Charef, 1988)
Camping à la ferme (Jean-Pierre Sinapi, 2005)
Casque d'or (Jacques Becker, 1952)
Cheb (Rachd Bouchareb, 1991)
Comme un aimant (Kamel Saleh et Akhénaton, 2000)
Cyrano de Bergerac (Jean-Paul Rappeneau, 1990)
Des poupées et des anges (Nora Hamdi, 2007)

Djib (Jean Odoutan, 2000)
Freaks (Tod Browning, 1932)
Fureur (Karim Dridi, 2003)
Gagner la vie (João Canijo, 2001)
Hors-jeu (Karim Dridi, 1998)
Il était une fois dans l'oued (Djamel Bensalah, 2005)
Indigènes (Rachid Bouchareb, 2006)
Jean de Florette (Claude Berri, 1986)
Killer Kid (Gilles de Maistre, 1993)
L'Ami de mon amie (Eric Rohmer, 1987)
L'Amour (Philippe Faucon, 1990)
L'Équipée sauvage (*The Wild One* – Lazslo Benedek, 1954)
La Baston (Jean-Claude Missiaen, 1985)
La Chute (*Der Untergang* – Oliver Hirschbiegel, 2005)
La Liste de Schindler (*Schindler's List* – Spielberg, 1994)
La Queue de la comète (Hervé Lièvre, 1988)
La Soif du mal (*Touch of Evil* - Orson Welles, 1958)
Le Bonheur (Agnès Varda, 1965)
Le Chagrin et la pitié (Marcel Ophüls, 1971)
Le Ciel, les oiseaux et... ta mère ! (Djamel Bensalah, 1999)
Le Convoyeur (Nicolas Boukhrief, 2004)
Le Gone du Chaâba (Christophe Ruggia, 1998)
Le Petit criminel (Jacques Doillon, 1990)
Le Raid (Djamel Bensalah, 2002)
Le Thé à la menthe (Abdelkrim Bahloul, 1985)
Les 400 coups (François Truffaut, 1959)
Les Histoires d'amour finissent mal (Anne Fontaine, 1993)
Les Affranchis (*Goodfellas* – Martin Scorsese, 1990)
Les Matins chagrins (Jean-Philippe Gallepe, 1990)
Ligne 208 (Bernard Dumont, 2001)
Little Big Man (Arthur Penn, 1970)
Los Angeles 2013 (John Carpenter, 1996)
Los Olvidados (Luis Buñuel, 1950)

Mad Max (George Miller, 1982)
Mafia blues (*Analyze This* – Harold Ramis, 1999)
Manon des Sources (Claude Berri, 1986)
Mean Streets (Martin Scorsese, 1976)
Mein Kampf (Erwin Leiser, 1960)
Mémoires d'immigrés (Yamina Benguigui, 1998)
Miss Mona (Mehdi Charef, 1987)
New York 1997 (John Carpenter, 1981)
Old School (Kader Ayd et Karim Abbou, 2000)
Pigalle (Karim Dridi, 1995)
Pixote, la loi du plus faible (*Pixote, a lei do mais fraco* – Hector Babenco, 1982)
Ponette (Jacques Doillon, 1996)
Poussières de vie (Rachid Bouchareb, 1995)
Quai du point du jour (Jean Faurez, 1960)
Raging Bull (Martin Scorsese, 1981)
Regarde moi (Audrey Estrougo, 2007)
Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992)
Romuald et Juliette (Serreau, 1987)
Sabine (Philippe Faucon, 1992)
Salut cousin ! (Merzak Allouache, 1998)
Scarface (Brian De Palma, 1984)
Shoah (Claude Lanzmann, 1985)
Soldat Bleu (*Soldier Blue* - Ralph Nelson, 1970)
Taxi (Gérard Pirès, 1998)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
The Killer (John Woo, 1995)
The Sopranos (David Chase, 1999)
Total Western (Eric Rochant, 2000)
Tous les autres s'appellent Ali (*Angst essen Seele auf* – Rainer Werner Fassbinder, 1974)
13 m² (Barthélémy Grossmann, 2007)
Vivre au Paradis (Bourlem Guerdjou, 1999)
Yol (Yilmaz Güney, 1982)

ANNEXE 4. Textes choisis des bandes originales des films

Laisse Béton (Serge Le Péron, 1984)

(La ballade du générique de fin)

Je ne peux pas te croire quand tu me joues
L'amour n'est plus au rendez-vous
Mais ta voix qui fredonne sonne un peu comme
Chagrin du matin

La pluie sur mon visage efface les larmes
Efface les traces et oublis
Cherche dans ta mémoire quand je te joue
L'amour est à mon rendez-vous

Presque la même histoire sans le chagrin
Chagrin du matin
Toi, chérie, si tu m'aimes, retiens ma mélodie
Retiens ma nuit et souris...

La Smala (Jean-Loup Hubert, 1984)

Le Dernier Twist (Josiane Balasko/Michel Goguelat, 1984)

On se retrouvait tous les samedis
Dans les surprises-parties
Sur le Teppaz chantait Johnny
Qui voulait retenir la nuit
Scooter et vespa
Les couettes à Sheila
Les chaussettes à Eddy
Qu'est ce que c'était bien
Mais c'est déjà loin

(refrain)x2

Je rêve encore de mes idoles
Je rêve encore de mes idoles
Je rêve encore de mes idoles
Bye bye mes années folles

On vivait nos histoires « d'amure »
Aux rythmes des vautours
Et puis on se quittait un peu triste
A la fin du twist
Salut les copains et siffle le train
Tapez dans vos mains
Qu'est ce que c'était bien
Mais c'est déjà loin

Ou sont passés les Pénitents
Les Pirates ont sombré
Les Champions ont jeté le gant
Et je reste seule à twister
Le Mashed-potatoes
Les fans à Clo-Clo
Flirter sur un slow
Qu'est ce que c'était bien
Mais c'est déjà loin

(refrain)x4
Je rêve encore de mes idoles
Je rêve encore de mes idoles
Je rêve encore de mes idoles
Bye bye mes années folles

Pierre et Djemila (Gérard Blain, 1987)

Deux enfants (Olivier Kowalski/Maurice Rollet/Fabienne Guyon, 1986)

Dis-moi la nuit, dis-moi le vent,
Dis-moi l'histoire de deux enfants
Leurs 15 ans à peine étaient leur armure
Au temps de la haine, au temps des injures,
Ils rêvent la mer au-delà des murs.

Dis-moi la nuit, dis-moi le vent,
Dis-moi l'histoire de deux enfants
Leurs bouches chantaient leur adolescence
Et leurs yeux d'y voir brûlaient de silence
D'amour, d'absolu, de tendre insouciance.
Au cœur nulle crainte, au front l'innocence,
Aux mains nulle empreinte, aux lèvres l'insolence
Leurs âmes se pourfendent quand le noir se referme.

Dis-moi la nuit, dis-moi le vent,

Dis-moi l'histoire de deux enfants
Le temps n'est plus à déplorer
Se sont perdus dans terres semées

Il y a maldonne (John Berry, 1988)

M'man (Eddy Mitchell, 1987)

M'man,
J viens tout juste d'avoir mes quatorze ans.
J'veux plus d'école : j'suis devenu grand.
J'te promets j'te gagnerai plein d'argent.

M'man,
J viens d'fumer ma tout première Week-End.
Sur les fortif' ou t'aimes pas qu'j'traîne.
J'me s'rais tué plutôt que d'refuser.

Y a pas qu'les mères qui font les enfants :
La zone, la rue coulent dans mon sang.
M'man, j'aimerais chanter tout ce que ressentent les autres :
Ta vie, la nôtre...
M'en veux pas, mais maintenant j'ai choisi.

M'man,
Les tours c'est pas toujours des ghettos.
J'ai pas d'passion pour les oiseaux,
Mais comme eux j'aimerais voir ça d'en haut.

M'man,
J'comprends mieux le regard des passants.
J'vois pas comme eux, j'pense tout en grand,
En couleur et sur un écran blanc.

Y a pas qu'les mères qui font les enfants :
La zone, la rue coulent dans mon sang.
Tu sais, j'sais pas grand chose sur les choses de l'amour
Mais j'me doute toujours...
C'est pas moi, c'est pas moi qui choisis.

M'man,
J viens tout juste d'avoir mes quatorze ans.
J'veux plus d'école, j'suis devenu grand.
J'suis devenu grand.

M'man

J'te promets j'te gagnerai plein d'argent, m'man.
J'suis devenu grand, m'man.
J'suis devenu grand...

M'man !

De Bruit et de fureur (Jean-Claude Brisseau, 1988)

Aux marches du palais

Aux marches du palais
Aux marches du palais
Y a une tant belle fille lonla,
Y a une tant belle fille.

Elle a tant d'amoureux
Qu'elle ne sait lequel prendre.
C'est un p'tit cordonnier
Qu'a eu la préférence.

La belle si tu voulais
Nous dormirions ensemble.
Dans un grand lit carré
Couvert de toile blanche.

Rai (Thomas Gilou, 1995)

La Bohème (Charles Aznavour, 1966)

Je vous parle d'un temps
Que les moins de vingt ans
Ne peuvent pas connaître
Montmartre en ce temps-là
Accrochait ses lilas
Jusque sous nos fenêtres
Et si l'humble garni
Qui nous servait de nid
Ne payait pas de mine
C'est là qu'on s'est connu
Moi qui criait famine
Et toi qui posais nue

La bohème, la bohème.

La Monnaie (Nèg marrons, 1995)

Une fois de plus c'est Nég'Marrons qui vient vous parler
Dis-moi qui a dit que l'argent ne faisait pas le bonheur
Dis-moi qui a dit que l'on pouvait vivre d'amour et d'eau fraîche. Mais laisse- moi rire...
Beaucoup de gens osent dire que l'argent ne fait pas le bonheur
Que l'amour et l'eau fraîche suffisent pour égayer leurs coeurs
À ces gens-là, je leur réponds de se réveiller car il est l'heure
Tout le monde sait que sans argent tu subis le pire des malheurs

Refrain

Parce que c'est la monnaie qui dirige le monde
C'est la monnaie qui dirige la terre
Et qu'on le veuille ou non
C'est comme ça, on ne peut rien y faire

Nous vivons dans une société où l'argent est roi
Et dans ce pays si t'as pas de caillasse
C'est comme si tu n'existais pas
Voilà pourquoi certaines personnes sont prêtes à faire n'importe quoi
Pour obtenir quelques bouts de feuilles que l'on appelle gent-ar
Certaines donnent leur fesses pour avoir quelques pièces
D'autre font la mendicité pendant plusieurs heures d'affilée
Pour qu'à la fin de la journée ils puissent s'acheter de quoi manger
D'autres préfèrent aller per-ta ou aller faire des cageras
C'est soit ça ou soit devenir clochard

Refrain

House of the Rising Sun (Georgia Turner & Brett Martin, 1964)

There is a place in New Orleans
They call the Rising Sun
And it's been the ruin of many a poor man
And God knows I'm one

My mother, she's a tailor
She sewed my new blue jeans
My father is a gamblin' man
Down in New Orleans

Ma 6-T va crack-er (Jean-François Richet, 1997)

Le Temps des opprimés (2Bal2Neg, 1997)

Eh yo, laisse ma té-ci, craque ici le gun claque
Mon esprit se braque, Eben et Mystik assurent mes backs
Des frères tombent sous les balles de la police nationale
Les vitrines explosent, tout prend feu et le gun parle
Sur la capitale, la situation s'emballe.
C'est cours plus vite que les balles ou porte un gilet pare-balles
À l'heure qu'il est mon quartier est sur le point d'éclater car
N'importe quel jour dans cette jungle peut-être le dernier
Des Neg' s'étaient sur le trottoir comme des feuilles en automne
Évite le peloton d'exécution sinon ton heure sonne
Des Nèg' s'entretuent, dans la rue la police tue
Je m'évertue à rester en vie au cœur de la rue
Fatigué de vivre entre les cafards et les vide-ordures
Jure, que c'est le plus dur, les murs de ma cité se fracturent
Les deux Blacks évitent les coups de matraque, et shoote l'homme en bleu
Je fais l'état des lieux, car sous mes yeux ma cité prend feu

Fini le temps des oppresseurs, passe la main aux opprimés
Chaud devant, le compte à rebours est déclenché
Fini le temps des oppresseurs, passe la main aux opprimés
Chaud devant, les mauvais garçons vont tout faire sauter

La majorité de nos forces armées, composées de tarés,
A été formée par l'état d'esprit de la cité.
Le genre de gars qui crachent sur les nègs, en prenant leur yep.
Nous sommes des gars qui lâchent rien, des Bledias sans tié-pe
Quand tu sors du côté où y'a plus d'ombre que de lumière,
Celui qui passe l'uniforme devient ton adversaire.
Mystik, Batard, de la princesse, les keufs, je les déteste,
Pour nous serrer, cherchent des prétextes,
C'est la mauvaise graine, tout ça disent-ils là, sans cesse,
Mais moi, je mollarde sur ces trous du cul sans fesses,
Même si, je suis pris les mains dans le sac,
Je m'en tape, les deux négros, check my back,
Les dormeurs doivent se réveiller, beaucoup trop se couchent
L'espoir dépend de l'écrasement des lahnouches
Il faut se noyer dans le sang, sachez que les cailleras demeurent
Et les mecs sommeillent qu'un temps

Refrain

Eh mec, les coups de matraque ne t'arrêteront pas
Les banlieues sont des forteresses où l'uniforme bleu doit être vat-sa
Slupa, toutes les té-ces sont vengea

Elles ne sont pas qu'armées de dix, teshi, 86, et de ganja.
Le mal est dans l'état, les bons sont dans les rues
La rue le vit très mal, car le mal à petit feu nous tue
Click, pah, guérilla automatique
L'automatique sera un tic et la cible seront les flics.
Légers comme les grèves, construisant mon armada,
Les deux négros ne baissent pas les bras, anticipent le coup d'état
En vrai qui sont les chasseurs et dites-moi qui sont les proies
Le lion est bien le roi quand l'éléphant n'est jamais là
Ok j'abonde, quand le tonnerre gronde, je sors de ma tombe
Les fonb' pleurent quand mon posse sort de lan... ?
Das Booga part au combat ! Eh reste, Mystik !
Baise avec les deux négros ce système politique !

La Sédition (2Bal2Neg, 1997)

Rien ni personne ne pourra étouffer une révolte.
Tu as semé la graine de la haine, donc tu la récoltes.
Les rebelles et les rebuts ont tous opté pour le boycott.
Faisons en sorte que les aisés nous lèchent les bottes.
Traînons plus bas que terre ceux qui l'ont déjà fait.
Rendre le mal par le mal n'est pas bon en effet, mais...
La rage et la frustration empêchent à la réflexion.
Est-ce Dieu ou le diable qui guide toutes nos actions ?
Sache que derrière nous il y a Beauval ainsi que les l'Ilettes.
Tous les départements du 01 au 77.
G accompagné de D accoudés de Mystik réagissent.
Notre tendance à l'extrémisme est poussée par le lest de la justice.
Strictement hardcore, la jeunesse est désespérée.
Elle est hardcore, et rien ne pourra l'arrêter.
Quoiqu'il arrive, nous saurons aussi nous défendre.
Car tu te doutes que tout vient à point à qui sait attendre.

Refrain

La sédition est la solution, révolution.
Multiplions les manifestations, passons à l'action.
La sédition est la solution, révolution.
Multiplions les manifestations, maintenant dégainons.

L'explosion de toutes les cités approche.
D'abord des gens fâchés qui n'ont pas la langue dans la poche.
Nous faisons partie d'un parti d'avant-garde guidé
Par des principes visant à renverser la société.
Juste pour le plaisir, je répète :
Ma 6Tva crack-er, une révolution complète.
Je prends plaisir au vacarme,
Aux fracas des vitres quand tout crame.
Les cris des jeunes deviennent des armes, qui désarment.

Das Booga, relève le gant, quand il le faut devient brigand.
Cramer le système est mon slogan.
Le sheetan fusionne avec les 2 Bal Nigga.
On additionne les forces pour faire
Face à la menace de l'état bourgeois.
La lutte des classes dans la masse, tu sens l'angoisse.
Cours très vite petit poulet, trace.
Le chacal de Beauval à l'affût de ta face.
Il faut lutter, affûter pour faire chuter le pouvoir en place.

Refrain

Tise cette liqueur, ma milice est en sueur.
Forcé de bouger sur le beat indiqué par ailleurs.
J'effleure une folie meurtrière.
Jusqu'à ce que Babylone prenne peur.
Pas peur d'y perdre la peau, OK pour dérailler les inspecteurs.
Regardant droit devant moi, élaborant mon phrasé de guerre.
Préparez le cimetière, "bleu l'enculé" ira en enfer.
Ouvre la porte de la guerre civile, et rentre avec fierté.
Car les droits de l'homme sont laissés à la porte d'entrée à jamais.
Sachez que ma rage est loin d'être passagère.
Face au "Commando numéro 3", explique ce que tu comptes faire.
Car lorsque des chiens mordent mon frère,
Ces derniers sont en droit de les abattre.
Donc je check la muselière.
Celui qui s'en tire n'est pas le flambeur,
Mais celui qui a des tripes.
Donc, pour une fois, soyons à la hauteur de nos lyrics.
Du sang à 300% pour gé-chan la vision du champ.
Dorénavant, et dès maintenant, à toi de choisir ton camp.

Refrain

Les Flammes du mal (Passi, 1997)

Pigalle samedi minuit capote, saloperie de carotte.
Dansez, ce soir Méphisto a la cote;
Miséricorde à ceux qui vont en profiter,
Et à quelques pas de là, dans les cités...
Ça pue la merde, ça sent l'herbe,
Les gens sont comme des Serbes,
Dans le quartier veulent "Cartier, Lacoste, Ralph"
Sans claquer, beaucoup sont claqués.
Des Bombes, CRS, des militaires,
"A mort les porcs" en décor sur les murs dehors.
2. 1 : Passi étudie le terrain ;
1. 2. 3 : ça sent le souffre et le dawar ;

Réalité dans l'escalier, le petit sous télé grandit,
Vit du "Kamé Améha" amené au canné planté.
Tu me pousses, le pushka tousse, nos vies
C'est nos bourses, tracer, y passer ou tout casser ;
Tes grands plans MJC, assez ! Le million, le million !!
On s'envenime pour peser, donc encore l'autre nuit
Les flammes du mal ont frappé la té-ci;
Le temps des mots terminé, priez, c'est grillé.
Là-haut ça répond pas, donc on s'allie au diable,
Et comme Attila, on va piétiner ci et là,
Prendre par le sabre.

{Refrain:}

Le sang et le feu sont réclamés par la foule,
Sur le bitume l'engrenage se déroule.
Foutre le dawan, nicker la halla,
Les flammes de l'enfer vu que le paradis n'est pas.

Coups de crocs d'escrocs qui s'escroquent,
Évoluent dans nos rues. Salut !
La nuit, les loups font du biz, les cerbères sont à l'affût,
Le prolétaire du PMU fonce-dé au rouge va te viser.
Halte sur l'asphalte, tout est si vite arrivé.
Bienvenue dans les cités où la police ne va plus ;
Nos zippos récoltent le fruit d'actes désinvoltes,
Survoltés comme des pits survolent, traquent avec leurs colts;

1: coup de pression;[Vas-y, baisse les yeux petite salope]
2: course poursuite, voilà les flammes sur le macadam.
Ça part en vrille, se nique et se bousille,
Plus de combat dans la ville, ça se troue et s'enfile.
Pour tous c'est le même "bitin", la réputation.
Il faut le butin et ça se butte pour des histoires à franc un,
Ça brûle à la mémoire du disparu, trop l'ont vu.
Croquer, "coker", t'es choqué, OK c'est dérégulé,
Mais nous sommes des satellites sans orbite.

Refrain

309, keufs, prépare ton bluff
22, 22, v'là que le bleu bave, bute, et fait feu.
Bouge tes seufs. Le diable débarque au tié-quar,
Pendant les premières larmes.
On fait appel à la flamme pour calmer les âmes;
Ça veut se venger dans la foulée, allez,
Certains vont brûler d'autres, pour se défouler
Viendront aussi tout péter, fêler des vitrines;
Casser, filer, recéler, penser au blé;
Le biz continue à rouler.

Barres de fer, CRS, casques, fumigènes, boucliers,
Tant pis pour les affolés, ça va charger, détalier,
Barrages installés, les pavés vont voler, olé !
Le sang va couler et plus tard le maton te guette.
Certains vont tourner, tourner, gaméler, galérer,
Les 'mes vont danser, les scar-las sortent blasés,
Viennent embraser les esprits brûlants, surexcités :
C'est certain, les plombs vont sauter,
Ma 6-T va crack-er.

Refrain

Malik le maudit (Youcef Hamidi, 1997)

Ya rayah (traditionnel Chaabi – repris par Rachid Taha, 1997)

Refrain:

Ya rayah win msafar trouh taaya wa twali
Chhal nadmou laabad el ghaflin qablak ou qabli

Chhal cheft al bouldan laamrine wa lber al khali
Chhal dhiyaat wqat chhal tzid mazal ou t'khali
Ya lghayeb fi bled ennas chhal taaya ma tadjri
Tzid waad el qoudra wala zmane wenta ma tedri

Refrain x 2

Aalach qalbek hzine waalach hakdha ki zawali
Matdoum achadda wila tzid taalem ou tabni
Maydoumou layyam walay doum seghrek ou seghri
Ya hlilou meskine li ghab saadou ki zahri

Refrain x 2

Ya msafer naatik oussaayti addiha el bakri
Chouf ma yeslah bik qbal ma tbia ou ma techri
Ya nnayem djani khabrek ma sralk ma srali
Hakdha rad el qalb bel djbine sabhane El Aali

Refrain x 2

Traduction

(Refrain)

Ô toi qui t'en vas, où pars-tu ? Tu finiras par revenir

Combien de gens peu avisés l'ont regretté avant toi et moi

Combien de pays surpeuplés et de régions désertes as-tu vu ?

Combien de temps as-tu gaspillé ? Combien vas-tu en perdre encore et que laisseras-tu ?

Ô toi l'émigré, tu ne cesses de courir dans le pays des autres

Le destin et le temps suivent leur course mais toi tu l'ignores

Refrain x 2

Pourquoi ton cœur est-il si triste ? Pourquoi restes-tu planté là comme un malheureux ?

Les difficultés ne durent pas, et toi tu ne construiras, ni n'apprendras rien de plus ainsi

Les jours ne durent pas, tout comme ta jeunesse et la mienne

Ô le malheureux dont la chance est passée, comme la mienne

Refrain x 2

Ô toi qui voyage, je te donne un conseil à suivre tantôt

Vois ce qui te convient avant de vendre ou d'acheter

Ô toi l'endormi, des nouvelles de toi me sont parvenues, il t'est arrivé ce qui m'est arrivé

Ainsi reviens le cœur à son créateur le Très Haut

Traduction trouvée sur <http://fr.answers.yahoo.com/question/index?qid=20061119111740AAftWaX>
et fournie l'internaute portant le nom de code Tunicel/Pulsar, que je remercie au passage.

100% Arabica (Mahmoud Zemmouri, 1997)

Les Ombres de la cité (Jamal Dghoughi, 1997)

Encore un de ces matins, ma tête pèse comme une enclume

Dans mes poches y' a pas une thune, mais j'assume

Le cœur plein d'amertume, je m'en vais affronter le bitume.

Les rues sont froides et tout le monde squatte mon hall

Y'a plus de saisons – où sont passés les rossignols ?

La flicaille s'affole, les familles en ont ras-le-bol

Les enfants ne vont même plus à l'école

Ces vieilles têtes qui discutent de meufs et de bagnoles

Défoncées à la 8.6 après un match de football

Et les petits qui passent en BMW cabriolet bien astiquée

Ouais ti'man' sakamaché

Les grands frères, les pères vont faire la prière à la mosquée

Et les plus jeunes font tourner les K7 de rap piratées

Rajoute les senteurs subtiles de cuisines variées

C'est tout ça à la fois qui fait le charme de mon quartier

Mais j'ai l'impression que la presse met la pression

Les banlieues sont frappées de malédiction

Nous sommes le résultat de cultures en fusion

Qui développent un sens vital de cohabitation
Et pour survivre on devient des hommes d'affaires,
Sans affaires, rien à faire,
Soit tu travailles à ton compte, ou tu galères
Mais à force de rester dans l'ombre, accros de l'obscurité
On finit par devenir une ombre de la cité
Une ombre de la cité, une ombre de la cité, une ombre de la cité

On veut de l'action, la seule distraction
C'est quand Manu se fait courser par les ilotiers du quartier
La technique est simple : tu rentres dans un escalier
Tu ressors de l'autre côté, tu les as semés, c'est pas compliqué
Le reste du temps, c'est la routine qui nous guette
Les potes se la pètent et mes parents me prennent la tête
Deux à trois fois par semaine, ils me tapent une scène du genre :
Va travailler, ya ad ai gnss al 'iyyan [*espèce de fainéant*]
Je survis dans la rue, c'est la seule chose que je sais faire
J'écoute plus Cheb Khaled que les paroles de mon propre père
Des journées entières, j'erre comme un zombie
Le béton me ronge petit à petit
Quand vient la nuit, je me sens plus fort, on me craint comme la mort
Et dans *La Guerre des étoiles*, celui que j'kiffe, c'est Dark Vador.
Les magouilles sont fertiles dans la ville
Et le business facile se développe tranquille
Inutile de raccourcir ton existence
Pas de chance, là-bas, on subit la loi du silence
L'omerta étend sa suprématie
Dans ces ruelles sombres où le silence est un cri
Où l'on côtoie les braqueurs, les dealers,
Je suis complice en restant observateur
Leurs vies semblent toutes tracées, je ne peux rien y changer
Qu'est-ce que tu crois ? Je ne suis qu'une ombre de la cité
Une ombre de la cité, une ombre de la cité, une ombre de la cité.

Ados Amor (Zarina Khan, 1998)

Ados Amor

J'ai peur de vivre, c'est quoi demain,
J'ai peur de vivre, donne-moi la main,
Donnez-moi la clé qui m'ouvre à moi,
Donnez réponse à mes pourquoi

Ados amor, ados d'amour,
Viens avec moi
Ados amor, Ados toujours

Dis-moi comment on aime

Dis-moi, dis-moi comment on aime
Dis-moi, dis-moi comment on aime

On est plus seul dedans,
Ce sont les gestes, les prières
(..?..)
Et d'être encore plus seul qu'avant
Et d'être encore plus seul qu'avant

Dis-moi, dis-moi comment on aime
Dis-moi, dis-moi comment on aime

Comme on peut prendre dans ses bras
Un homme, une femme qu'on aime
Et lui dire tout bas : je t'aime
Et lui dire tout bas : je t'aime
Et que l'amour ne s'en aille pas

Dis-moi, dis-moi comment on aime
Dis-moi, dis-moi comment on aime

Dis-moi, dis-moi comment on aime
Quand on a peur qu'on ne t'aime pas,
Quand rien ne dure, que tout s'en va,
Les plus beaux regards se perdent
Dis-moi, dis-moi comment on aime

La vie je t'aime

On a tous peur, d'accord,
Mais on s'éclate à mort,
Parce que la vie, ça danse, ça danse,
Parce que la vie, ça danse, ça danse,
Et dans la tête, et dans le cœur,
Et dans la paix de toutes les peurs,
La vie, ça danse, et ça brûle,
Et l'innocence, le carburant, l'adolescence,
Parce que la vie, ça danse, ça danse,
Parce que la vie, ça danse, ça danse,
Même quand ça tremble, même quand ça freine,
Même quand ça pleure, malgré la haine,
La vie je t'aime, la vie je t'aime,

Même sur un fil, même sans filet,
Jeunesse avance, jeunesse,

La vie je t'aime, la vie ça danse

On a tous peur, d'accord,
Mais on s'éclate à mort,
Parce que la vie, ça danse, ça danse,
La vie, la vie, ça danse
La vie, la vie, je t'aime

Petits frères (Jacques Doillon, 1999)

P'tits d'ici (Oxmo Puccino, 1998)

Pour nous, les vacances c'est quand l'école ferme
Que les amoureux lâchent les larmes,
Que Barnabé part au bord de la mer,
Nous, on reste ici comme l'an d'avant
Frauder le cinéma, lancer des pierres contre les vigiles là,
On essaie de fumer cachés mais tousse crache
En plus, si les grands nous choppent
Ils nous boxent tous,
On fera des courses de vélo autour d' la cité,
Regarder les fesses des filles sous l'eau d'la piscine
Aujourd'hui, il y a un match dans la cour,
Parions une bouteille de Coca
Faudra faire attention d'pas casser de carreaux
Si on a faim, on arrosera ça barquette de thon, salade mexicaine
De toute façon, il n'y a plus d'place à la MJC
Pour la sortie à Deauville, donc ça sera : amortie d'la poitrine
Boom, but..
De toute façon, j'm'en fous, j'connais qu'ici
J'ai cet âge là, j'habite là, donc j viens en plein d'ici

Refrain

On est plein en bas d'chez toi
Mauvaise graine de rose en soi
La vie n'est pas rose en soi

L'enfant seul (Oxmo Puccino, 1998)

T'es comme une bougie
Qu'on a oublié d'éteindre dans une chambre vide,
Tu brilles entouré de gens sombres voulant te souffler
Celui qui a le moins de jouets
Le moins de chouchous

Celui qu'on fait chier
Le cœur meurtri, meurtrière est ta jalousie;
L'enfant seul se méfie de tout le monde,
Pas parchoix, mais dépit,
Pense qu'en guise d'amie son ombre suffit
L'estomac sur les genoux ma
Tristesse n'a d'égal que l'coup d'gueule muet
De l'enfant seul que nul ne calcule
[Refrain:]
T'es l'enfant seul
Je sais que c'est toi
Viens-tu des bas-fonds
Ou des quartiers neufs ?
Bref, au fond tous la même souffrance

L'enfant seul c'est l'inconnu muet du fond de classe
Celui de qui l'on se moque, rond comme Coluche
Ou le boss dans le hall, au groupe,
Massif l'os dans le steak haché plantant
Chaque postulant à son poste,
Vu que les conneries de gosse des rues couvrent
Souvent un jeune qui souffre d'un gros gouffre affectif
Grandir sans père c'est dur même si la mère persévère
Ça sert mais pas à trouver ses repères c'est sûr !
Perdre sa mère c'est pire ! Demande à Pit j't'assure
T'as pas saisi, enlève la mer de la Côte d'Azur
Quand ces gosses poussent, leur souffrance aussi.
Nous savons tous que personne ne guérit de son enfance.
Même un torse poilu ne peut oublier sa vie de
Gosse du divorce rossé par son beau-père.
L'enfant seul c'est toi, eux, lui, elle

Peu de gens le savent (Oxmo Puccino, 1998)

8 piges nos héros à la télé ok, mais les grands
La tess d'abord car c'est eux qu'avaient le monopole
12 ans l'âge des premiers vols, 16 l'âge du premier shit
Le pelage coûte cher une chaîne coûtait souvent le SMIC
Tu traînes dans le hall, les gens ils t'voient avec des sapes
Ils croient que c'est peinard et tout
Parce qu'ils viennent même pas chez nous, hein
Ils savent pas qu'on est plein entassés dans des chambres et tout
Mais peu de gens le savent ça hein,
Puis à l'école hein, l'école
Tu demandes à chaque mec des cités,
T'as quoi comme diplôme, m'fin, comme brevet ?

Il va te sortir j'ai un BEP moi
BEP, Tu crois qu'tu vas faire quoi avec un BEP, hein ?
Eh, combien de millionnaires en BEP, hein ?
Aujourd'hui tu vas voir la conseillère d'orientation
Elle te sort ouais,
Moi j'ai un bon plan pour vous, faites un BEP chaussure
Hé, j'lui fais moi, les gens ils m'ont attendu pour marcher moi
Hein, BEP chaussure ?!
Elle va te faire ben alors un BEP chaudronnerie monsieur
Chaudronnerie enfoiré,
Tu crois que je vais faire quoi avec la chaudronnerie moi
Chaudronnier, hein ?
Tu crois que je vais faire quoi avec un chaudron
Les gens ils s'imaginent les cités c'est,
C'est un mec avec des casquettes sur la tête, des baskets
Et il rappe toute la journée, hein ?
T'arrives et tout, moi je peux te dire,
T'arrives avec ta tchatche et tout
Ouais, ils ont la vie facile,
La vie dans les banlieues c'est pas si dur et tout, hein
Moi je te dis, viens voir comment ça se passe avant de parler
Ça, peu d'gens l'savent, mec, peu d'gens l'savent.

La Squale (Fabrice Genestal, 2000)

Main dans la main (113 Clan, 2000)

(Refrain)
Tout ce que tu sais, c'est que tu ne sais rien
Sauf d'où tu es - Keep going
Je ne peux pas effacer d'où je viens
Quel que soit l'endroit où je vais - Keep going

Dans un monde sans amour se cherche la femme
Qui sommeille en chaque fille
Dans ce monde d'hommes où s'éveillent tant de flammes
Sans bougies, mais combien d'ennuis, combien d'envies
Pour que fonctionne une vie, dites-moi combien de nuits
D'insomnie, pour que se façonnent nos vies ?

Refrain

Comme ça l'amour, un grand ciel gris
Ainsi se façonne une vie
Les larmes se suivent et les joies s'enfuient
Ainsi se consomment nos vies

On vit pas toutes dans les mêmes conditions
Mais on possède les mêmes peines
Souvent les mêmes rêves, les mêmes ambitions
Selon les thèmes, on est toutes femmes, toutes fortes,
Toutes fières, mais souvent différentes,
Lorsqu'on vit dans un horizon fait tout de pierre
Ce qu'ils appellent la vie en communauté
Ne savent pas que vis-à-vis de la liberté, on est comme menotées
Faut du courage, de la routine, on a tendance à évanouir (?)
Surtout pour toutes ces filles qui ne veulent que s'épanouir
On retrouve partout des arrogantes, des timides, des filles effacées,
Des faciles, des étudiantes, des naïves, des filles dépassées
Parmi celles-ci, certaines ne contrôlent pas leur amour,
Persuadées par l'homme idéal,
La première fois se fait dans une cour
Si ça vous choque, croyez-moi, ne croyez pas que j'en rigole,
Par le sourire des belles paroles, les belles promesses peuvent cacher un viol

Refrain

Fais-moi des vacances (Didier Bivel, 2002)

Black Boy White Boy

Black boy, why wot, uhh
Black boy, why wot, uhh
Black boy, why wot, uhh

Fais attention, car tu sais
Dans la vie, c'est très dur
On va pas vous la raconter,
Mais c'est très dur
Ouais, c'est une histoire cruelle
Une vraie histoire
C'est l'histoire de deux potes
Qui z'étaient comme deux frères,
De vrais frères.
Ils adoraient casser les mecs,
Casser les mecs.
Alors, quand j'take sur l'microphone,
C'est pas pour bluffer,
Ouais, mais c'est pour assurer, ouais !

Black boy, blad boy
Ça fait black boy, blad boy, uhh!
Ça fait black boy, blad boy, uhh!

A trois heures du mat', on était tous réveillés
A trois heures du mat', les keufs sont arrivés
On était au commissariat
Ils nous ont bien savatés
Ouais, y avait ma meuf' qui pleurait
Mon père qui pleurait
Ma mère qui pleurait
Enfin, tout l'monde pleurait...
Alors faites attention
Tous, faites attention !
Allez, au revoir et à la prochaine !
Ouais !

Jeunesse dorée (Zaïda Ghorab-Volta, 2002)

Noces (Brigitte Fontaine/Areski Belkacem)

Le temps des divorces semble prendre fin
Quelle est cette force qui revient soudain ?
Dedans et dehors se fondent sans peur
La vie et la mort baisent dans les cœurs

Elle est retrouvée la liberté
Elle est retrouvée la liberté

Le feu sur la mer s'allume et rougit
L'ardeur de l'enfer dans le paradis
Partir et rester, le large et le port
L'ogre avec la fée, le sud et le nord

Elle est retrouvée la liberté
Elle est retrouvée la liberté

Une autre puissance pénètre le tout
Une autre naissance triomphe partout
Sur la soie, le sable, des monstres splendides,
Inimaginables nous servent de guides

Elle est retrouvée la liberté
Elle est retrouvée la liberté.

Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ? (Rabah Ameer Zaïmeche, 2002)

Au revoir à jamais (NAP, 1998)

Des fois, des fois j'me rappelle
J'me rappelle quand on étaient gamins dans l'quartier on souriait tous
Après en grandissant j'pense souvent à ceux qui ont disparus
Ceux qui sont partis, ils auraient dû grandir comme nous
C'est ça la vie, j'crois, c'est triste quand même

J'ai tout appris à l'école de la rue, mes profs, les ennuis j'ai consenti,
Compris, fallait que je change toute ma vie
Il ne suffit pas d'avoir la bonne porte, il faut la bonne clef,
Se remettre en question, se dire maintenant je dois changer,
J'en ai assez de vivre comme ça depuis que t'es plus là,
J'ai tout perdu, plus rien ne sera plus comme autrefois
Il faut pas oublier les siens les nôtres qui disparaissent,
Ce sont des signes clairs, l'inexistence est comme un test,
Un examen de passage, passagèrement t'es mis en avant,
On agirait pas comme ça si on savait ce qui nous attend
On fait de la figuration inutile, stérile dérision,
Le mal est comme une femme qui fait l'amour à toute occasion
Un cri déchire la nuit, un sursaut, je me lève en sueur
J'arrive plus à dormir, souvent la mort me fait peur
Je vois des choses qu' on entend, j'écoute ce que l'on voit,
Et me demande des fois comment j'en suis arrivé là.

Refrain

Tu peux lire dans la vie comme un livre ouvert,
Parce que les choses sont éphémères.
Seulement, il faut que l'on prenne conscience
On comprendra seulement quand le voile sera levé,
Mais ce sera trop tard on ne pourra plus rien changer.
J'ai aimé trop de gens à qui j'ai dit au revoir.
Je sais aussi que plus jamais j'pourrai les revoir.
Tu vas me manquer, au revoir à jamais.
Tu vas me manquer refré, tu sais combien on t'aimait

Mon père m'a dit (ZEBDA, 1995)

Me voila condamné
Pour quelques paires d'années
A ne plus savoir pour quelles raisons
A peine qu'on est né
Me voila destiné
A compter les jours plus que de raison

Me voila condamné
Pour quelques paires d'années
A ne plus savoir pour quelles raisons
A peine qu'on est né
Me voila destiné
A compter les jours plus que de raison

Ze film (Guy Jacques, 2005)

A.K.A. Stanley (Passi, 2005)

Ze Film
Y'a pas que d'**la haine**, y'a d'**la tendresse**, **borderel**
Pas que de la hargne, ça pense aussi dans les ruelles
Trop de **requiem pour nos rêves**, trop de **suspects usuels**
Si le démon (?) **danse avec les loups**, parfois **la vie est belle**
Y'a pas qu'des tueurs balafrés, y'a aussi des **surdoués** dans la zone
Des Picasso des halls, Noirs, Blancs, Arabes ou Jaunes
Les Guerriers de la Nuit finissent à la ? ou en taule
Intolérable cruauté, folie des hommes comme dans **SPAWN**
Good Bye Vermine, et good morning à **Cannes**
On rêve d'**Oscar**, on veut **s'la jouer comme Beckham**
Le cinéma fabrique du rêve - **incassable** est le mien
J'ai réalisé **Ze Film** kiffé en cinq point un

(Refrain)

Appelle-moi Kubrick A.K.A. Stanley
Appelle-moi Kubrick A.K.A. Stanley
Pour cinéphiles avertis
Appelle-moi Kubrick A.K.A. Stanley
Appelle-moi Kubrick A.K.A. Stanley

Ze film

La vérité si j'mens, chercher à philosopher
Y'a pas qu'**des gladiateurs, tigres et dragons** dans la cité
On perd l'amour, on **Pearl Harbor**
C'est **Top Gun** dans cette **guerre étoilée**
L'empire des Sens vont contre-attaquer
Il sent l'thym (?) commercial (?) l'fatum qu't'as fait dans une carpette Farid
Un **sixième sens** mais seul le deal le fait bouffer Fabienne (?)
C'est **trainspotting**, on sniffe pour kiffer
François a eu son **Adversaire**, une balle dans un buffet
Destination finale dans **les rivières pourpres**
Les nuit sont fauves et Top Flics, on agit en groupe
Matrix, History X, Sexe, crimes et botanique
Tous les **Aliens** se baladent dans les couloirs du **Titanic**

C'est l'**état des lieux**, dont notre septième art est hors pair
Regarde dans **le ciel, y'a les oiseaux et ta...**
Vivre de [incompréhensible] sous Fahrenheit hors des filets des **grands bleus**
Zonzon, les cités craquent, change de bobines - dangereuses

Refrain

Ze film

C'est un grand **man in black** avec une basket blanche
[incompréhensible] T'appelle "pas d'chance"
Le **podium** se mérite comme m'irrite le dicton "qui dort deale"
L'énorme Field, moi, j'rêve de **palme d'or** comme Karim
Faut une vision, faut qu'on s'serre les coudes, faut qu'on s'écoute tous
L'armée des douze, des coups d'pouce, malgré les coups d'blues
Comme Malick I on pousse de jeunes pousses, les **frères ours**
Dans nos **Gang de requins** faire plus gros que nos petits coups en douce
Pour les petits **Mozart** qui finissent dans les mines de charbon
Les choristes, que c't **ordure de père Noël** laisse dans le fourgon
Trop d'**Champions** sur table de ping-pong ont "béton"
Trop d'faux **parrains**, trop d'fable sur les **King Kong** du béton

Refrain

Il était une fois "j'étais à l'ouest"

J'avais fait «Ze Film», mon film
J'étais **le bon, la brute et le truand**
I double-S A P
Pour l'émir (?)
De toute façon, tu sais, chez nous, si y a **Amélie Poulain**
Y'a Amélie pour l'autre, ha ha ha !...

Appelle-moi Kubrick A.K.A. Stanley

Oui
Sans plus

"Tchi'ka !"

Dans tes rêves (Denis Thybaud, 2005)

Mon quartier, mon ghetto (Disiz La Peste, 2005)

Freeman, Freeman, Freeman
J'déambule dans la ville entre les buildings
Les gosses rêveurs marquent des buts et les grands tuent l'temps
Les plus speed foncent tout droit vers l'horizon
Certains raccourcis mènent à la mort ou en prison

Pote coincé dans les coursives
Qui passe de la cave de la tour 6
Au bloc dès l'soir quand y'a poursuite
Pris pour cible, un sentiment qu'on a tous
Ya d'la peur dans l'œil des gens, et surtout quand les keufs descendent
Condé, écarte ton gun des enfants d'banlieue
Croyant, mais la vengeance les poussent à s'défendre sans dieu
'Pour ça qu'j'profite de mon ghetto et d'ses moments calmes
J'y suis bien, comme toi, si ma démo t'emballe
J'voudrais qu'le beau temps chasse la grisaille de nos cœurs
Toutes les larmes de nos mères et les peines de nos sœurs
Voir l'visage de nos pères enfin rire et sourire
Que l'ghetto perde l'habitude de s'laisser pourrir

{Refrain} ×2

C'est mon quartier, mon ghetto
Avec ses moments calmes
Ses principes, ses défauts
L'esprit des mômes en cage
Il faut qu'j't'en parle, et puis
Qu'l'émotion passe dans l'son
Les mots sont simples, j'écris
Ghetto dans l'âme

J'suis bien dans mon bloc surtout dans ses moments calmes
Quand il m'inspire un texte, j'aime quand l'émotion passe
Comme l'odeur de la bouffe passe du 5 au 8eme
Alors qu'au 7eme, on s'tapera dessus tout l'week-end
Puis ya mon pote du 3 qui fume son cône à la fenêtre
Le nuage remonte jusqu'au 6, parfume ton linge à la zep
En bas, c'est la même qu'hier, putain d'ghetto système
Les anciens restent inquiets constatant qu'les novices traînent
J'respire, croise mes lascars en Benz grise
Siège cuir, belle caisse clean, les frères aiment vivre
Et sans jouer la star, j'leur file ma démo
Ouais gros, mets les watts et fais l'tour du ghetto
Tristesse, t'en veux ? J'connais plein d'grossistes en larme
Vie d'clebs, tant d'gens victimes d'une existence naze
Frérot, j'parie qu'ce titre n'embrasse que les pauvres
Sans strass, la rime embrasse le ghetto

{Refrain} ×2

Le quartier vit comme un seul homme
Avec ses défauts, ses principes
Ses déprimés, ses colères et ses coups d'chaud
Les mômes en tasse s'entassent, rêvent de champions ligue
Les plus envieux s'taquent

Le Zoo (Disiz La Peste, 2005)

Désolé, j'viens pas vous dire que le rap est magique
Ni que ma vie est tragique
Ni que je vis de trafics
J'viens pas m'plaindre de là où j'habite
Ni me plaindre sur ma vie
J'm'en bat les couilles d'votre envie de savoir comment je vis
Au lieu d'savoir comment je vibre
De connaître ma fibre
Vous croyez lire 2-3 livres
Et savoir c'qui m'rend ivre
Ce qui m'rend ivre
C'est de n'pas être libre
D'être au cœur des cibles
Des gens que l'on juge en un battement de cil
Et je n's'rai pas docile
Non, c'est pas possible
J'ai lu tous les dossiers
Je retire mes racines car on veut les scier
J'ai presque honte, j'ai l'sentiment de m faire maquer
Je me sens comme devant un pompe en train de m'braquer
Ou un keuf et sa matraque, je pourrais presque craquer
Tous vos yeux condescendants, si je pouvais tous les crever
Mais j'suis un nègre intègre, un vrai gars intrigant
C'est juste un texte calme aux allures de cri strident
Peau foncée, sourire Freedent
J'suis en haut du plongeoir
Dans les mâchoires, une fleur fanée
C'est en fait une rose noire
Et je m'élançe, fait le saut de l'ange
Mais les gens ne voient qu'un diable
Peu importe ce que je suis, et c'est insupportable
Le rap n'est qu'une banane donné aux singes par le gardien du zoo
En fait, c'est un jeu d'rôle, je suis le singe, ici le zoo
Je suis le singe, ici le zoo
Alors, vous, qui êtes vous ?

Nos pires ennemis (Disiz la Peste & Kool Shen, 2005)

Le film de nos vies s'obstine à rester dramatique
Chaque départ m'attriste plus, mec
Le tier-quar m'a pris plus d'frères
Qu'n'importe quel flic dans ces rues d'merde
Cette nuit, j'ai compris que nous étions nos pires ennemis
Un peu d'pèse et les frères paniquent à base de coup d'larmes

Beaucoup d'larmes, nous on s'embrouille, plus on sert à dicte
On veut luxer la vie d'rêve, mais bon
Vu qu'c'est l'époque qui décide
On joue des coudes quitte à s'luxer l'épaule
C'qui se dessine, rien d'vraiment drôle
Les té-ci se déciment
T'vois, j'ai mon rôle, sauver mon boule
Et même si j'déprime
Un frère tombe sous les balles d'un d'ses semblables
Sans blague, en bas, on a plus besoin de personne
On se crève entre nous
L'oseille rend barge en dessous
On s'aime pas tellement, on s'bouffe
Et si tu t'en sort, on t'laissera p't'être mort
On t'baisera bêtement, tu connais la coutume
Cagoulés, tes agresseurs te connaissent à coup sûr

{Refrain} x2

Dans tes rêves (Disiz la Peste, 2005)

Alors mon petit, tu veux faire quoi plus tard ?
- J'voudrais faire funambule...
Ouais! C'est bien ça...

Refrain: x2

On m' disait (dans tes rêves!)
J'veux être artiste (dans tes rêves!)
Tu t' prends pour qui ?! (dans tes rêves!)
Oublie, oublie! (dans tes rêves!)
On m' disait (dans tes rêves!)
J'veux être artiste (dans tes rêves!)
Tu veux être quoi ?! (dans tes rêves!)
Ouais c'est ça... (dans tes rêves!)

On a tous un rêve sacré,
Dans son jardin secret.
Tous un désir concret,
Tous un monde que l'on s'est créé.
Beaucoup veulent être une star,
Moi j' voulais être une comète.
Et j' me suis fait une promesse:
Fais-toi connaître et reste honnête.
Mais par lassitude,
Un jour j'ai lâché mes études:
J'avais pas d' tunes
Et j'ai quitté ma banlieue Sud.

J'venais d' banlieue, j'étais bronzé,
Donc c'était pas gagné...
En plus j' suis l' fils de personne...
Donc il fallait batailler!
Et puis après j'ai grandi,
J'étais en paix comme Gandhi.
Plus Candide que bandit,
J'aimais le mercredi.
J'étais dans l' train pour Paris,
Je rêvais à travers la vitre.
On m' voyait comme un p'tit
Mais j' voulais conquérir le titre!

Refrain, x2

Et c'est D-I-S-I-I-I-Z-Z,
Z un rap imagé au million d' pixels.
La limite c'est le ciel,
Tu sais de qui c'est.
Je kiffe être artiste
Et mon rêve je l'ai tissé.
Enfant métisse et petit, cheveux frisés,
Disiz c'est Sérigne,
J'avais ce rêve dans ma visée.
Des visions... de visages... de gens s'amusant...
Des présages d'anges me disant :
T'auras ton rêve dans dix ans!
Alors aujourd'hui j' me dis:
Peu importe ce qu'on m' dit.
J'ai pris le train des rêves
Et c'est un ange qui l' conduit.
Et je rêve à travers la vitre,
Quand j'écris ce titre.
Quand j'étais petit ce que j' voulais..
C'était être artiste.

Refrain, x2

Ne laisse jamais les autres,
T'écarter de ta route.
Et si tu t'envoles vers tes rêves,
Tu peux t' cacher dans la soute.
Ne laisse jamais les autres,
Te faire la place au doute
Et quand tombera la pluie des rêves,
Profites-en au goutte-à-goutte...

Refrain

Voisins, voisines (Malik Chibane, 2005)

Résidence Mozart (Alain Woodrascka & Insa Sané, 2005)

A Mozart, pas de hasard, l'aurore sort du brouillard
Y a des rites qui agitent les fourmis hors du foyer
On roule six pieds sous terre dans un train d'enfer
Et toute une nation descend à Denfert.
Ecorchés vifs mais on s'efforce
D'être des forçats condamnés aux travaux forcés
Cocon mécanique dans lequel le corps loge
Mouvement automatique réglé à l'horloge

Qui est metteur-en-scène de ces désirs d'insectes
Qui filent au pas cadencé vers les travaux forcés
Le même rituel, les mêmes querelles,
Les mêmes mots, les mêmes maux, pleins de silence
Les mêmes regards, les mêmes départs,
Les mêmes colères, les mêmes fureurs, le salaire d'la peur
Le même vacarme, les mêmes litiges,
Les mêmes drames, les mêmes rêves de prestige

Refrain : x 4

Demandez, demandez, le matin quotidien
Pas de chute ni de chance, tout est vécu d'avance.

Les mêmes verrous, les mêmes dégouts
Les mêmes détresses, les mêmes tendresses,
Comme un chien qu'on dresse
Les mêmes murmures, les mêmes murs
Les mêmes amours, on s'aime à mort
Le même humour amer

Les mêmes surprises, les mêmes hantises,
Les mêmes danses sur la même cadence,
Les mêmes vacarmes, les mêmes litiges,
Les mêmes drames, les mêmes rêves de prestige

Refrain

Bâtiment F (3K2N & J.P. Botemanne, 2005)

F F F. Tous les jours F, nuit et jour F
Bâtiment F F.
F F F. Tous les jours F, nuit et jour F
Bâtiment F F.

Eh m'man, j't'écris ces lignes pour t'donner
Un signe de vie de ton hall F
Quatre étages de braves gens, moi au milieu
Me nourrissant du quotidien, du toit à la cave
C'est vrai qu'y a trop d'codes barres à déchiffrer
Qu'l'incompréhension génère ces coups d'barres
J'vis sans penser à l'avenir
La tour fait trop d'ombre pour voir l'printemps venir
Paraît qu'le mal qu'on a vient du béton
J'parie qu'la joie d'vivre s'est barrée par le balcon

Eh m'man ! Ta tour est rose maintenant,
Mais on change pas les orties en roses, m'man

A la loge y a c'mec bizarre, sorti d'un polar
Est-ce qu'Escobar peut veiller sur nos dollars ?
Pendant qu'une âme sans sœur attend l'ascenseur
Il efface les messages que rien ne censure

Au premier y a ces amoureux que tout sépare
Pour eux, on choisit pas d'être né quelque part
Mélange dangereux d'Arabe et d'Hébreu
Au-delà des différences, mélange dangereux
Et puis, la jolie nana, internet nana
Vie automatique, où est le Nirvana ?
A ignorer les autres, on fait le deuil de soi
Au seuil d'une porte, une ombre seule

A l'étage du dessus, y a ce vieux tas d'os
Qu'à l'air en sursis comme les desperados
Eh vieux, tes racines sont là-bas, tes vieilles branches ici

Eh m'man ! Ta tour est rose maintenant,
Mais on change pas les orties en roses, m'man

Y a aussi ce gars étrange, à qui on cause pas
Ici, les immigrés parlent pas l'étranger
Sur le palier du quatrième des assiettes brisées
Preuve qu'hier soir des parents se sont méprisés
Sa femme le croyait quand il jurait de changer
Noyé dans son loyer, il boit l'argent du foyer
Aux heures de pointe, il entend les gens rentrer,
Y a des bruits qui font mal derrière les portes d'entrée

Et puis, y a la petite vieille qui parle toute seule
Ou à son chien futé que tous rêvent de buter
Jusqu'aux crampes, elle rampe comme elle peut,
Elle s'accroche aux rampes

Eh m'man, ta tour est rose maintenant
Appartement aux mélodies reggae
Dans ce bâtiment F, celui qu'tu m'as légué

Eh m'man, ta tour est rose maintenant
Mais on change pas les orties en roses, m'man
Eh m'man, ta tour est rose maintenant
Mais on change pas les orties en roses, m'man
F...

De Mozart ou d'ailleurs (A. Woodraschka & 3K2N, 2005)

Madame Pâtisson est dans une maison d'retraite
Les seules lettres qu'elle reçoit sont pour payer ses traites
M. Nacer est devenu un mari fidèle et attentionné
Trop tard ! Sa femme le trompe avec le Pakistanais

Refrain :
Qu'on soit de Mozart, qu'on soit d'ailleurs,
Nobel ou gangster, SDF ou seigneur,
Du nord ou du sud, de toutes les latitudes
On est tous du même pays quand vient la nuit.

M. Diril n'est plus polygame
Après 20 ans, il a vendu son taxi
M. Gonzales a soufflé seul
Les dernières bougies de son précieux crédit
Il a rejoint sa femme dans son dernier logis
Le jour d'la saint-Valentin
Preuve que la mort efface les cloisons
Maalouf repose en paix dans le carré voisin.

Refrain

Parce qu'ici on aime les histoires qui finissent bien
Les vers d'amour en alexandrin
Paco et Alice eurent beaucoup d'enfants
1,6 c'était la moyenne de mon temps.

Refrain x 2

BIBLIOGRAPHIE

- Adami, Hervé (2005) : « Le rôle de l'acculturation linguistique dans le processus d'intégration des immigrés », in Ferry Vincent, Galloro Piero-D., Noiriel Gérard (2005) : *20 ans de discours sur l'intégration*. Paris: L'Harmattan, pp. 31-39.
- Agel, Henri (1978) : *L'espace cinématographique*, Paris : Jean-Pierre Delarge.
- Aidan, Marceau (1985) : « *Bâton Rouge* », *Jeune cinéma* n° 172, pp. 40-41.
- Allen, Robert C. et Gomery, Douglas (1993) : *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris : Nathan Université.
- AlSayad, Nezar (2006) : *Cinematic Urbanism : A History of the Modern from Reel to Real*. London : Routledge.
- Altman, Rick (1984) : « A semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 3, pp. 6-18.
- Altman, Rick (1995) : « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », in *Iris* n° 19, pp. 13-30.
- Altman, Rick (1999) : *Film/Genre*. London : BFI.
- Anderson, Benedict (1983) : *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso.
- Aubenas, Florence (2004) : « La banlieue par la bande », *Libération* 7/1/2004.
- Austin, Guy (1996) : *Contemporary French Cinema : An Introduction*. Manchester : Manchester University Press.
- Bachmann, Christian et Basier Luc (1984) : « Le verlan: argot d'école ou langue des Keums ? », *Mots* n° 8, pp. 169-187.
- Baillet, Dominique (2001) : « La « langue des banlieues », entre appauvrissement culturel et exclusion sociale, *Hommes & migrations* n° 1231, mai-juin, pp. 29-37.
- Baldizzone, José (1994) : « Y a-t-il une vie au-delà du périphérique... ? », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n°59/60, février, pp. 9-12.
- Baldizzone, José (1994a) : « Carné, Blier et Rohmer vont... « loin...en banlieue » », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n°59/60, février, pp. 105-114.
- Balibar, Etienne (1997) : « Racisme et crise », in Balibar Etienne, Wallerstein Immanuel : *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*. Paris : La Découverte (2^{ème} éd.), pp. 289-302.

- Barber, Stephen (2002) : *Projected cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books.
- Barou, Jacques (1998) : « Identité, immigration, intégration », *Recherche sociale* n° 147, pp. 32-43.
- Barillet, Julie et al. (eds) (2005) : *La ville au cinéma*. Artois Presses Université.
- Battegay, Alain (2001) : « Les cultures incertaines des jeunes issus de l'immigration maghrébine », *Hommes & migrations* n° 1231, mai-juin, pp. 5-14.
- Bazin, Hugues (1995) : *La culture hip-hop*, Paris : Desclée de Brouwer.
- Beaud, Stéphane et Pialoux, Michel (2003) : *Violences urbaines, violence sociale. Genèse des nouvelles classes dangereuses*. Paris : Fayard.
- Beck, François et al. (2006a) : « Les drogués à 17 ans, évolutions, contextes d'usage et prise de risque ». *Tendances* n°49, OFDT.
- Beck, François et al. (2006b) : Les niveaux d'usage des drogues en France en 2005. *Tendances* n°48, OFDT.
- Begag, Azouz et Chaouite, Abdellatif (1990) : *Écarts d'identité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Begag, Azouz (1997) : « Trafic de mots en banlieue: du nique ta mère au plait-il ? », *Migrants-Formation* n° 108, mars, pp. 30-37.
- Begag, Azouz (2007) : *Un mouton dans la baignoire*. Paris: Fayard.
- Belghoul, Farida (1985): « Le Thé au harem d'Archimède de Mehdi Charef », *Cinématographe* n° 110, pp. 32-33.
- Belmans, Jacques (1977) : *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles : A. De Boeck
- Ben Lakhdar, Christian (2007) : *Le trafic de cannabis en France. Estimation des gains des dealers afin d'apprécier le potentiel de blanchiment*. Saint-Denis : OFDT, novembre. <http://www.ofdt.fr/BDD/publications/docs/epfxcbbc.pdf>
- Bertucci, Marie-Madeleine et Delas Daniel (eds) (2004) : *Français des banlieues, français populaire ?* Amiens: Encrage Edition.
- Beugnet, Martine (2000) : *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Bhabha, Homi K. (1994) : *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2007) : « Le Tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford ». <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article2676>

- Blatt, David (1997) : 'Immigrant Politics in a Republican Nation', in *Post Colonial Cultures in France*, ed. by Alec G. Hargreaves and Mark McKinney, London: Routledge, p.40-55.
- Bluher, Dominique (2001) : « Hip-Hop Cinema in France », *Camera Obscura* no 46, vol. 16, n° 1, pp. 77-96.
- Body-Gendrot, Sophie, Lussault, Michel et Paquot, Thierry (ss la dir.) (2000) : *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*. Paris : La Découverte
- Bosséno, Christian-Marc (1983) : « Kaléïdoscope et point d'orgue », *Cinémaction* n° 24, janvier, pp. 124-126.
- Bosséno, Christian-Marc (1985) : « *Bâton Rouge* », *Revue du cinéma* n° 412, décembre, pp. 34-35.
- Bosséno, Christian-Marc (1990) : « Un cinéma de transition », *CinémAction* n° 56, pp. 146-147.
- Bosséno, Christian-Marc (1992), « Immigrant Cinema, National Cinema: The Case of Beur Film », in Dyer & Vincendeau, *Popular European Cinema*, London: Routledge pp. 47-57.
- Boulay, Anne et Péron, Didier (1997) : « Richet, direct du gauche », *Libération* 18/5/1997.
- Bouquet, Stéphane (1994) : « Malik Chibane », *Les Cahiers du cinéma* n° 476, février, p. 11.
- Bronner, Luc (2008) : « Le plan banlieue, toujours en retard », *Le Monde* 16/6/2008.
- Brouard, Sylvain et Tiberj, Vincent (2005) : *Rapport au politique des Français issus de l'immigration*. Paris : Sciences Po/Cevipof.
- Bruno, Giuliana (2002) : *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York : Verso.
- Bruno, Giuliana (2007) : *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Burch, Noël et Sellier, Geneviève (1996): *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*. Paris : Nathan.
- Burdeau, Emmanuel (1998) : « 68/98, retours et détours », *Les Cahiers du Cinéma* hors-série n° 68, pp. 43-46.
- Cadé, Michel (1994) : « Des immigrés dans les banlieues », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n° 59/60, février, pp. 125-127.

- Cadé, Michel (1999) : « Du côté des banlieues, les marques d'un territoire », *CinémAction* n° 91, mars, pp. 172-180.
- Cadé, Michel (2000) : « A la poursuite du bonheur : les ouvriers dans le cinéma français des années 1990 », *Les Cahiers de la Cinémathèque* n°71, décembre, pp. 59-72.
- Cahiers de la Cinémathèque* (1994) : « Banlieues », n° 59/60, février.
- Casetti, Francesco (2005) : *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin. (1^{ère} édition Nathan 1999).
- Cawelti, John G. (1975) : *The Sixth Gun Mystique*. Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Press.
- Champagne Patrick (1993) : « La vision médiatique », in Bourdieu Pierre (dir.) : *La Misère du monde*. Paris : Seuil, pp. 61-79.
- Chibane, Malik et Chibane, Kader (2003) : « Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique », *Mouvements* n° 27-28, pp. 35-38.
- Chion, Michel (1995) : *La musique au cinéma*. Paris, Fayard.
- Chion, Michel (2003) : *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma.
- CinémAction* (1990) : « Cinéma métis : de Hollywood aux films beurs », n°56, juillet.
- Cinématographe* (1985) : « Le cinéma beur en France » n° 112, juillet, pp. 1-25
- Cohen, Clélia (2005) : *Le Western*, Paris: Cahiers du Cinéma, Scéren-Cndp.
- Cohen-Solal, Paul (1991) : *10 ans de cinéma en chiffres, 1980-1990*. Paris : Le Film français-Ciné chiffres.
- Confavreux, Joseph (2006) : « Drogues », dans Beaud, Stéphane, Confavreux, Joseph et Lindgaard, Jade, *La France invisible*, Paris : éditions La Découverte, pp.100-114.
- Conley, Tom (2007) : *Cartographic Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Cour des Comptes (2002) : *La politique de la ville*, Rapport au Président de la République suivi des réponses des administrations et des organismes intéressées, février 2002, <http://www.ccomptes.fr/cc/documents/RPT/PolitiqueVille.pdf>.
- Cubéro, José (2002) : *L'émergence des banlieues au cœur de la fracture sociale*, Toulouse : Privat.
- Cuche, Denys (2001) : *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte.

- Dallier, Philippe (2007) : Rapport d'information fait au Sénat le 7/11/2007 sur l'enquête de la Cour des comptes relative aux crédits d'intervention de la politique de la ville, <http://www.senat.fr/rap/r07-071/r07-0711.pdf>
- Danard Benoît et alii (2007) : *Evolution financière des soutiens à la production cinématographique*. Paris : CNC, décembre.
- Daney, Serge (1996) : *La Rampe*. Paris : Les Cahiers du Cinéma.
- Delage, Christian (1989) : *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du IIIe Reich*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Delarue, Jean-Marie (1991) : *Banlieues en difficultés : la relégation*. Paris : Syros Alternatives
- Demiati, Nasser (2006) : « Nicolas Sarkozy, ministre de l'Intérieur et pompier-pyromane », in Muchielli, Laurent et Le Goaziou, Véronique : *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*. Paris : La Découverte, pp. 53-71.
- Donald, James (1999) : *Imagining the Modern City*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Dubet, François et Lapeyronnie, Didier (1992) : *Les quartiers d'exil*. Paris : Seuil
- Durand, Jean-Luc et al. (2007) : *L'avance sur recettes, Bilan 1997-2006*. Paris : CNC, septembre.
- Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch (1974) : *Au-delà des étoiles*. Paris : UGE, coll. « 10/18 ».
- Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch (1976) : *Le film: sa forme/son sens*. Paris : Christian Bourgeois.
- Eskjær, Mikkel (2001) : « Mathieu Kassovitz », *Kosmorama* n° 227/228, pp. 154-157.
- Fahdel, Abbas (1990) : « Une esthétique beur ? », *CinémAction* n° 56, juillet.
- Fanon, Frantz (1971) : *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil. (1^{ère} édition 1952)
- Ferro, Marc (1993) : *Cinéma et Histoire*. Paris : Gallimard.
- Ferry, Vincent et Lhotel, Hervé (2005) : « Chronique partielle d'une récente histoire sombre. L'immigration et la politique: glissements sémantiques et violences (1978-1984) », in Ferry, Vincent, Galloro, Piero-D., Noiriél, Gérard (2005): *20 ans de discours sur l'intégration*. Paris: L'Harmattan, pp.19-29.
- Fielder, Adrian (2001) : « Poaching on Public Space : Urban Autonomous Zones in French *Banlieue* Films », in Shiel, Mark et Fitzmaurice, Tony (eds) (2001) :

- Cinema and the City : Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell.
- Fievet, Anne-Caroline et Podhorna-Policka, Alena (2008) : « Argot commun de jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques » *Glottopol* n° 12, mai, pp. 212-240. <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>
- Focillon, Henri (1993) : *Vie des formes*. Paris: PUF. (1^{ère} édition 1934).
- Foucault, Michel (1984) : « Des espaces autres (1967), Hétérotopies », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre, pp. 46-49.
- Frodon, Jean-Michel (1985) : « Mehdi Charef: naissance du cinéma « beur » », *Le Point* 29/4/1985.
- Frodon, Jean-Michel (1995) : *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris : Flammarion.
- Frodon, Jean-Michel (1998) : *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris : éditions Odile Jacob.
- Gadet, Françoise (1992) : *Le français populaire*. Paris: PUF.
- Gaillac-Morgue (1995) : « La Grande Peur du prolétariat qui a hanté les fantasmes bourgeois tourne aujourd'hui à la grande peur des cités », *Match de Paris*, mai.
- Gaillard, Yann et Loridan, Paul (2003) : *Les aides publiques au cinéma en France*, rapport au Sénat déposé le 6 mai 2003, http://www.senat.fr/rap/r02-276/r02-276_mono.html.
- Garçon, François (1984) : *De Blum à Pétain, Cinéma et société française 1936-1944*, Paris, Cerf.
- Gardies, André (1993) : *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Garnier, Jean-Pierre et Saint-Raymond, Odile (1977) : *Ville et cinéma*. Paris : L'Harmattan.
- Garreau, Joël (1996) : « La banlieue : ses films et son hybridité », Film Society of Lincoln Center, <http://faculty.uml.edu/jgarreau/50.574/banlieuefilms.htm>.
- Gastaut, Yvan (2000): *L'immigration et l'opinion en France sous la Vème République*. Paris : Seuil.
- Gates, Henry L. jr (1998): *Thirteen Ways of Looking at a Black Man*, New York: Random House.

- Göktürk, Deniz (2000) : « Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema », in Konstantarakos Myrto (ed.): *Spaces in European Cinema*. Exeter & Portland: Intellect, pp. 64-76.
- Goldmann, Annie (1974) : *Cinéma et société moderne : le cinéma de 1958 à 1968*. Paris : Denoël Gonthier.
- Gorbman, Claudia (1987) : *Unheard melodies : narrative film music*. London: BFI.
- Got, C., et Weill, J. (dir.) (1997) : *L'alcool à chiffres ouverts, consommations et conséquences : indicateurs en France*, Paris : Seli Arslan.
- Goudaillier Jean-Pierre (1997): *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Grandena, Florian (2002) : « The representation of working-class youth in beur and banlieue films », Annual Congress of the *North East Modern Language Association* (NEMLA), Toronto (Canada), 11 et 12 avril.
- Grandena, Florian (2003) : « To Belong or Not to Belong : Representation of the *Banlieue* in *Clubbed to Death*, *Etat des Lieux* and *La Haine* », in *Tous Azimuts III*, Peter V. Davies (ed.). University of Glasgow (GB), French and German publications, pp. 75-89.
- Grand Maghreb (1989) : « Image(s) du maghrébin dans le cinéma français », vol. 32, n° 57.
- Grange, Juliette (2005) : « Que veut dire intégration ? Histoire d'une notion », in Ferry Vincent, Galloro Piero-D., Noiriél Gérard (2005) : *20 ans de discours sur l'intégration*. Paris: L'Harmattan, pp. 41-47.
- Greimas, A.-J. (1976) : « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences sociales*, Paris: Seuil, pp. 129-156)
- Grutman, Rainier (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal, Fides/Céтуq.
- Guénif Souilamas, Nacira (2000) : *Des beurettes*. Paris : Hachette Littératures.
- Haggenmuller, Frauke (1994) : « « De Bruit et de fureur » Banlieue ordinaire et récit symbolique », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n°59/60, février, pp. 51-56.
- Hamon, Philippe (1976) : "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*. Paris : Seuil "Points".

- Hargreaves, Alec G. (1991) : *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Immigrant Community in France*. Oxford : Berg.
- Hargreaves, Alec G. (1995) : *Immigration, 'Race' and Ethnicity in Contemporary France*, London & New York : Routledge.
- Hargreaves, Alec G. (1996) : « A deviant construction : the French media and the Banlieues », *New Community*, 22 (4), pp. 607-618.
- Hargreaves, Alec G. (1999) : « No Escape ? From « cinéma beur » to the « cinéma de la banlieue », in Ruhe Ernstpeter : *Die Kinder der Immigration / Les Enfants de l'immigration*. Würzburg : Königshausen & Neumann, pp. 115-128.
- Hargreaves, Alec G. (2003) : « La représentation cinématographique en France: stigmatisation, reconnaissance et banalisation », *Questions de communication*, 4, 127-139.
- Haskell, Molly (1974) : *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*. New York : Holt, Rinehart and Winston.
- Hatzfeld, Marc (2004) : *Petit traité de la banlieue*. Paris : Dunod.
- Hatzfeld, Marc (2006) : *La culture des cités. Une énergie positive*. Paris : Autrement.
- Higbee, William (2001) : *Marginality and ethnicity in French cinema of the 1980s and 1990s*. PhD-thesis. Exeter : University of Exeter.
- Higbee, William (2001a) : « Screening the 'other' Paris: cinematic representations of the French urban periphery in *La Haine* and *Ma 6-T Va Crack-er* », in *Modern & Contemporary France*, vol. 9, n° 2, mai, pp. 197-208.
- Higbee, William (2005) : « The return of the political, or designer visions of exclusion? The case for Mathieu Kassovitz's 'fracture sociale' trilogy », in *Studies in French Cinema*, vol. 5, n° 2, août, pp. 123-136.
- Hughes, Alex et Reader, Keith (eds) (1998) : *Encyclopaedia of Contemporary French Culture*, London & New York : Routledge.
- Jazouli, Adil (2001) : « Représenter les banlieues », *Ceras - revue Projet* n°265, Mars. <http://www.ceras-projet.com/index.php?id=1956>.
- Jeancolas, Jean-Pierre (1981) : Narvalo, numéro spécial, n°15, catalogue du 1^{er} festival du film de banlieue de Montreuil (23 février- 1^{er} mars 1981), février, pp. 3-14.
- Johnston, Cristina (2005) : *The use of the spoken word in contemporary French minority cinema, with specific reference to banlieue and gay cinema (1990-2000)*, Glasgow : Department of French, University of Glasgow.

- Jousse, Thierry (1995) : « Prose combat », *Les Cahiers du Cinéma* n°492, juin, pp. 32-35.
- Jousse, Thierry (1995a) : « Le banlieue-film existe-t-il ? », *Les Cahiers du Cinéma* n°492, juin, pp. 37-39.
- Jousse, Thierry et Paquot, Thierry (2005) : *La ville au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Kepel, Gilles (1987) : *Les banlieues de l'Islam*. Paris : Seuil.
- Kitses, Jim (1970) : *Horizons west : Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah : studies of authorship within the western*. Bloomington : Indiana Press University.
- Kokoreff, Michel, et Faugeron, Claude (2002) : 'Drug Addiction and Drug Dealing – from Trajectories to Careers : the Status of the Question in Social Sciences in France', in Brochu Serge, Da Agra Candido, Cousineau Marie-Marthe (2002): *Drugs and Crime Deviant Pathways*. Aldershot: Ashgate.
- Kokoreff, Michel (2003) : *La Force des quartiers*. Paris : Payot.
- Konstantarakos, Myrto (1998) : "Which Mapping of the City? *La Haine* (Kassovitz, 1995) and the *cinéma de banlieue*", in Phil Powrie (ed.) : *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference*. Oxford: Oxford University Press, pp. 160- 171.
- Kracauer, Siegfried (1947) : *From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press.
- Krause, Linda et Petro, Patrice (eds) (2003) : *Global Cities : Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick, NJ, USA : Rutgers University Press.
- Labov, William (1966) : *The Social Stratification of English in New York City*, Washington, D.C. : Center for Applied Linguistics.
- Lagny, Michèle (1992) : *de L'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Lamster, Mark (ed.) (2000) : *Architecture and Film*, New York : Princeton Architectural Press
- Laurendeau, Francine (1987) : « *Bâton Rouge* », *Séquences* n° 128, février 1987, p. 69.
- Lefebvre, Henri (1974) : *La production de l'espace*. Paris : Economica.
- Legleye Stéphane, Beck François, Spilka Stanislas, Le Nezet Olivier (2007) : *Drogues à l'adolescence en 2005 - Niveaux, contextes d'usage et évolutions à 17 ans en France - Résultats de la cinquième enquête nationale ESCAPAD*. Saint-Denis : OFDT, mai.
- Le Goaziou, Véronique et Rojzman, Charles (2006) : *Les Banlieues*. Paris : Cavalier bleu.

- Lepoutre, David (2001) : *Cœur de banlieue : codes, rituels et langages*. Paris : Poches Odile Jacob (1^{ère} édition 1997).
- Leutrat, Jean-Louis et Landrat-Guigues, Suzanne (1990) : *Les Cartes de l'Ouest: un genre cinématographique, le western*. Paris: Armand Colin.
- Liogier, Emmanuelle (2006): *Langue « du quartier » et français « standard » dans le répertoire verbal d'adolescents de cité*. Paris/Université René Descartes : Doctorat en sciences du langage.
- Lynch, Kevin (1999) : *L'image de la cité*. Paris : Dunod, coll. Aspects de l'urbanisme.
- Malraux, André (2003) : *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Présentation par Jean-Claude Larrat. Paris : Nouveau monde éditions.
- Masson, Alain et Rouyer, Philippe (1989) : « Entretien avec Jean-Claude Brisseau sur *De bruit et de fureur* », *Positif* n° 328 juin 1989, pp. 6-8.
- Mandelbaum, Jacques (1997) : « *Ma 6-T va crack-er* », *Le Monde* 17/5/1997.
- Maurin, Eric (2004) : *Le ghetto français. Enquête sur le séparatisme social*. Paris : Seuil/La République des idées.
- Melliani, Fabienne (2000) : *La langue du quartier. Appropriation de l'espace et identités urbaines chez des jeunes issus de l'immigration maghrébine en banlieue rouennaise*. Paris : L'Harmattan.
- Merlin, Pierre (1998) : *Les banlieues des villes françaises*. Paris : La Documentation française.
- Metz, Christian (1977) : *Langage et cinéma*. Paris : Albatros.
- Mevel, Pierre-Alexis (2008) : « Traduire *La Haine*: banlieues et sous-titrage », *Glottopol* n° 12, mai, pp. 161-181.
- Millot, Olivier (2003) : « La banlieue au cinéma », in Millot Olivier et Glâtre Patrick, *Caméra plein champ – La banlieue au cinéma, le cinéma en banlieue*. Val d'Oise: éditions Créaphis, pp. 19-33.
- Millot, Olivier et Glâtre, Patrick (2003) : *Caméra plein champ – La banlieue au cinéma, le cinéma en banlieue*. Val d'Oise: éditions Créaphis.
- Mitry, Jean (1963) : *Dictionnaire du cinéma*. Paris : Larousse.
- Moine, Raphaëlle (2003) : « Le genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation », *Belphegor* vol III n° 1, décembre.
http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no1/articles/03_01_Moine_gencin_fr.html

- Moine, Raphaëlle (2005) : *Les genres du cinéma*, Paris : Armand Colin. (1^{ère} édition Nathan/VUEF 2002).
- Moinereau, Laurence (1990) : *La vision de la banlieue parisienne dans le cinéma français de 1958 à 1988*, Maîtrise d'histoire, Paris X-Nanterre.
- Moinereau, Laurence (1994) : « Paysage de cinéma : les figures emblématiques d'une banlieue imaginaire », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n°59/60, février, pp. 35-46.
- Moïse, Claudine (2002) : « Pratiques langagières des banlieues : où sont les femmes ? », *Ville-Ecole-Intégration, Enjeux*, « Rapports de sexe, rapports de genre. Entre domination et émancipation », n° 128, mars, Centre national de documentation pédagogique, pp. 46-60.
- Mongin, Olivier (1995) : « Regarde-les tomber : à propos de *La Haine* de Mathieu Kassovitz », *Esprit* (août-septembre), p. 172-186.
- Mordillat, Gérard (1991) : « Et vive la Sociale ! », *L'Événement du jeudi*, 27/6/1991.
- Morice, Jacques (2002) : « Touche pas à ma cité ! », *Télérama* 30/4/2002.
- Mulvey, Laura (1975) : « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16 (3), automne, pp. 6-18.
- Murray, James P. (1973) : *To Find an Image : Black Films from Uncle Tom to Super-Fly*. Indianapolis : Bobbs-Merrill.
- Noiriel, Gérard (2001) : *Etat, nation et immigration*. Paris: Gallimard.
- Noiriel, Gérard (2005) : « Avant-propos », in Ferry Vincent, Galloro Piero-D., Noiriel Gérard (2005) : *20 ans de discours sur l'intégration*. Paris: L'Harmattan, pp. 9-10.
- Nora, Pierre (dir.) (1987) : *Les Lieux de mémoire. Tome 2 : La Nation*. Paris : Gallimard.
- Observatoire national des zones urbaines sensibles (ONZUS) (2007) : *Rapport 2007*, Délégation interministérielle à la Ville, <http://i.ville.gouv.fr/divbib/doc/observatoire-rapport-2007.pdf>
- Ory, Pascal (1981) : *Histoire culturelle de la France de l'Entre-Deux-Mai (1968 et 1981)*, Paris : Seuil.
- Ostria, Vincent (1987) : « Risques de turbulences », *Les Cahiers du Cinéma* n°398, juillet-août, pp. 39-42.
- Papieau, Isabelle (1996) : *La construction des images dans les discours sur la banlieue parisienne. Pratiques et productions esthétiques*. Paris : L'Harmattan.

- Pelletier, François (1983) : *Imaginaires du cinématographe*. Paris : Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie.
- Perraton, Charles et Jost, François (2003) : *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains*. Paris : L'Harmattan
- Peyrusse Claudette (1994) : « La banlieue marseillaise au cinéma. Des formes du refus à l'aventure des formes », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n°59/60, février, pp. 91-101.
- Philippe, Olivier (1996) : *Le film policier français contemporain*. Paris : Les éditions du Cerf.
- Philippon, Alain (1988) : « Éclats », *Les Cahiers du cinéma* n° 409, juin, p. 8.
- Pithon Rémy (1995) : « Cinéma et histoire : bilan historiographique », in *Vingtième siècle* n° 46, avril-juin, pp. 5-13.
- Pliskin, Fabrice (1995) : « La cité des Marx Brothers », *Le Nouvel observateur* 8/6/1995.
- Podhorná-Polická, Alena (2007): *Peut-on parler d'un argot des jeunes ? Analyse lexicale des universaux argotiques du parler de jeunes en lycées professionnels en France (Paris, Yzauré) et en République tchèque (Brno)*. Thèse de doctorat en cotutelle: Paris/Université René Descartes – Brno/Université Masaryk.
- Prédal, René (1990) : « Immigration et cinéma beur : Vingt ans déjà », *Jeune cinéma* n° 204, novembre-décembre, pp. 18-22.
- Prolongeau, Hubert (1989): "Image en mouvement", *Grand Maghreb* 57, p. 16-17.
- Puaux, Françoise (sous la dir.) (1995) : *Architecture, décor et cinéma*, in *Cinémaction* n° 15
- Reader, Keith (1981) : *Cultures on Celluloid*. London : Quartet Books.
- Reader, Keith (1995) : « After the Riot », *Sight and Sound* n° 11, pp. 12-14.
- Rohmer, Eric (1977) : *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*. Paris : UGE, coll. « 10/18 ».
- Rosello, Mireille (1998): *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Culture*, Hanover/London: Dartmouth College/University Press of New England.
- Roques, Bernard (1999): *La dangerosité des drogues, rapport au Secrétariat d'État à la santé*, Paris : La Documentation française.

- Sadock, Johann (2004) : « L'origine dévoilée du discours sur la violence et sur les relations interethniques dans le cinéma de Kassovitz », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 8, n° 1, janvier, pp. 63-73.
- Sanaker, John Kristian et Wagner, David-Alexandre (2009) : « Hétérolinguisme filmique : l'exemple du cinéma de banlieue », in Vassallo, Helen and Cooke, Paul (eds) : *Alienation and Alterity : Otherness in Modern and Contemporary Francophone Contexts*. Oxford : Peter Lang, pp. 155-179.
- Savarese, Eric (2001) : « Réinventer l'Autre : le corps des Maghrébins dans le cinéma français de 1962 à nos jours », *Hermès* 30, pp. 177-185.
- Schatz, Thomas (1981) : *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Boston, Ma: McGraw-Hill.
- Schnapper, Dominique (1991) : *La France de l'intégration. Sociologie de la nation en 1990*. Paris : Gallimard
- Schroeder, Erin (1999) : *Banlieue Cinema: Urban Cultures in Contemporary France*. Rochester, NY : University of Rochester.
- Schroeder, Erin (2001): « A Multicultural Conversation: *La Haine*, *Raï* and *Menace II Society* », *Camera Obscura* 46, Vol. 16, No. 1, pp. 143-179.
- Seguin Boris et Teillard Frédéric (1996): *Les céfrans parlent aux Français: chronique de la langue des cités*. Paris: Calmann-Lévy.
- Shiel, Mark et Fitzmaurice, Tony (eds) (2003) : *Screening the City*. London : Verso.
- Soja, Edward (1996) : *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell.
- Sorlin, Pierre (1977) : *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier-Montaigne.
- Sotinel, Thomas (2002) : « Les Misérables du XXIe siècle à Montfermeil », *Le Monde* 2/5/2002.
- Taranger, Marie-Claude (1994) : « Télévision et "western urbain": enjeux et nuances de l'information sur les banlieues », dans « Banlieues », *Cahiers de la Cinémathèque* n° 59/60, février, pp. 59-71.
- Tarr, Carrie (1997) : 'French Cinema and Post-colonial Minorities', in Hargreaves Alec G. and McKinney Mark (eds): *Postcolonial Cultures in France*. London and New York: Routledge, pp. 59-83.

- Tarr, Carrie (2005) : *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Tavan, Chloé et al. (2005) : *Les immigrés en France*. Paris: Insee.
- Taylor, Charles (1995) : *Philosophical Arguments*, Cambridge, Ma: Harvard University Press, chap. 12 « The Politics of Recognition ».
- Tobin, Yann (1995) : « Etat des (ban)lieues », *Positif* n° 415, septembre, pp. 28-30.
- Todorov, Tzvetan (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1978) : *Les genres du discours*. Paris : Seuil.
- Toubiana, Serge (1995) : « L'effet « Itinérés » », *Les Cahiers du Cinéma* n° 493 (été), pp. 32-33.
- Tsikounas, Myriam et Lepajolec, Sébastien (2002): « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance irrégulière*, Numéro 4, <http://rhei.revues.org/document54.html>
- Tudor, Andrew (1995) : « Genre », in Barry Keith Grant (ed), *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press, pp. 3-10.
- Verbunt, Gilles (1994) : « Culture, identité, intégration, communauté : des concepts à revoir », *Hommes & migrations* n° 1180, octobre, pp. 6-10.
- Vernet, Marc (1976) : *Lectures du film*. Paris : Albatros.
- Videau, André (2001) : « Ecrans métis : satisfaction mitigée », *Hommes & migrations*, 1231, mai-juin, pp. 67-69.
- Vieillard-Baron, Hervé (1994) : *Banlieue, ghetto impossible ?* Paris : Editions de l'Aube.
- Vieillard-Baron, Hervé (1997) : *Les Banlieues*. Paris : Flammarion.
- Vigo, Luce (1995) : « Ce cinéma qui habite la banlieue », *Regards*, septembre. (<http://www.regards.fr/archives/1995/199509/199509cre01.html>)
- Villechaise-Dupont, Agnès (2000) : *Amère banlieue : les gens des grands ensembles*, Paris, Le Monde/Grasset.
- Vincendeau, Ginette (2000) : « Designs on the Banlieue. Mathieu Kassovitz's *La Haine* (1995) », dans Hayward Susan & Vincendeau Ginette (eds), *French Film : Texts and Contexts*, London & New York : Routledge, pp. 310-327.
- Wagner, David-Alexandre (2005) : « Films de banlieue et engagement personnel : une comparaison de l'engagement dans *Le Thé au harem d'Archimède*, *Hexagone* et *La Squale* », in Hayes, Graeme et O'Shaughnessy, Martin (eds) : *Cinéma et engagement*. Paris : L'Harmattan, pp. 317-334.

- Wagner, David-Alexandre (2006) : « *La Squale et Samia: une rencontre de cultures de choc* », *Lianes* n° 1, http://www.lianes.org/Numero-1_r9.html.
- Weil, Patrick (1991) : *La France et ses étrangers*, Paris: Gallimard
- Wieviorka, Michel (1999) : *Violence en France*, Paris : Seuil.
- Wright, Will (1975) : *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley : University of California Press.

Articles parus dans la presse nationale et consultés sur les différents films

Interdit aux moins de treize ans

- « « Interdit aux moins de 13 ans »...et recommandé à qui ? » (Robert Chazal, *France-Soir* 8/7/1982)
- « Circonstances atténuantes » (Claude Baignères, *L'Aurore* 3-4/7/1982)
- « Interdit aux moins de treize ans » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 7/7/1982)
- « Un poète de la banlieue » (Marie-N. Tranchant, *Le Figaro* 23/2/1982)
- « La chance de Bertucelli » (Eric de Saint-Angel, *Le Matin* 27/5/1982)
- « La fulgurante ascension de Sandra Montaigu » (Marie-E. Rouchy, *Le Matin* 2/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (Eric de Saint-Angel, *Le Matin* 3/7/1982)
- « Des camions et de l'amour » (Claire Devarrieux, *Le Monde*, 23-24/5/1982)
- « Reste un peu d'espoir » (Louis Marcorelles, *Le Monde* 5/7/1982)
- « Un peu » (*Le Nouvel Observateur* 10/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (*Le Point* 12/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (Anne de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris* 30/6/1982)
- « Tristes enfants de Vitry » (Dominique Jamet, *Le Quotidien de Paris* 8/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (A.B., *Les Cahiers du cinéma* n°338, juillet-août 1982, pp. 32-33)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (*Les Echos*, 2/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (André Pierre, *Les Nouvelles littéraires* n°2844, 7/7/1982) et (G. Charenso, *Les Nouvelles littéraires* n°2844, 7/7/1982)
- « Jeunesse des banlieues - Le néo-populisme français » (Albert Cervoni, *L'Humanité* 3/7/1982)
- « En visite à *L'Humanité dimanche* Jean-Louis Bertucelli et Sandra Montaigu » (propos recueillis par Samuel Lachize, *L'Humanité dimanche* 9/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans, de Jean-Louis Bertucelli, Perspectives du cinéma français » (S.D., *Libération* 26/5/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (Jean Roy, *Révolution* n° 123, 9/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans - Un gangster des faubourgs » (Jean-Luc Douin, *Télérama* n°1695, 7/7/1982)
- « Sandra Montaigu : « Je veux donner, donner, donner » » (propos recueillis par Jean-Luc. Douin, *Télérama* n°1695, 7/7/1982)
- « Interdit aux moins de 13 ans » (VSD, M.J. 8/7/1982)

Laisse béton

- « Laisse tomber le béton » (interview de S. Le Péron par Jean-P. Garcia, *Différences* n° 34, mai 1984)
- « Une bonne raclée a rapproché Julien (13 ans) et Khalid (12 ans) » (Monique Prévot, *France-Soir* 8/3/1984)
- « Laisse béton » - Vive la fuite ! » (Robert Chazal, *France-Soir* 19/3/1984)
- « Enfants en enfer » (*La Croix* 22/3/1984)
- « Laisse béton » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 21/3/1984)
- « L'addition des générations » (Marie-N. Tranchant, *Le Figaro* 13/3/1984)
- « Laisse béton » de Serge Le Péron - C'est encore loin l'Amérique » (Michel Pérez, *Le Matin* 19/3/1984)
- « Serge Le Péron laisse béton la critique pour la caméra » (Marie-E. Rouchy, *Le Matin* 19/3/1984)
- « Coup de cœur pour les prisonniers du rêve » (Jacques Siclier, *Le Monde* 17/3/1984)
- « Laisse béton, de Serge Le Péron » (*Le Point* 2/4/1984)
- « Laisse béton » - La deuxième génération perdue » (Anne de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris* 16/3/1984)
- « La descente aux enfers » (Dominique Jamet, *Le Quotidien de Paris* 30/3/1984)
- « L'île d'innocence » (Alain Bergala, *Les Cahiers du Cinéma* n° 357, mars 1984, pp. 20-23)
- « Laisse béton » (Fabian Gastellier, *Les Echos* 22/3/1984)

- « *Laisse béton* » (François Forestier, *L'Express* 9/3/1984)
- « Une douloureuse exactitude » (Jean Roy, *L'Humanité* 28/3/1984)
- « *Laisse béton* de Serge Le Péron » (*L'Humanité-dimanche*, Claude Sartirano 16/3/1984)
- « « Laisse béton » : Les kids d'abord » (Serge Daney, *Libération* 16/3/1984)
- « *Laisse béton* » (Bruno Larebière, *Minute* n°1145, 17/4/1984)
- « *Laisse-béton* » (Jean Roy, *Révolution* 23/3/1984)
- « *Laisse-béton* – Les loubards du périphérique » (Christine de Montvalon, *Télérama* n°1783, 14/3/1984)

La Smala

- « « La Smala » - Le dessous du panier » (Robert Chazal, *France-Soir* 11/9/1984)
- « *La Smala* » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 5/9/1984)
- « « La Smala » - En gros sabots » (Claude Baignères, *Le Figaro* 30/8/1984)
- « *La Smala* de Jean-Loup Hubert - La vie passe » (Claire Devarrioux, *Le Monde* 19/9/1984)
- « *La Smala* » (Frédéric Vitoux, *Le Nouvel Observateur* 14/9/1984)
- « « La Smala » : splendide Balasko » (Aurélien Férenczi, *Le Quotidien de Paris* 1-2/9/1984)
- « Bidonveaudeville » (Dominique Jamet, *Le Quotidien de Paris* 1-2/9/1984)
- « *La Smala* » (Hervé Le Roux, *Les Cahiers du cinéma* n° 364, octobre 1984, pp.57-58)
- « *La Smala* » (Annie Coppermann, *Les Echos* 3/9/1984)
- « Z.U.P. de B.D. – Une banlieue filmée côté rire » (G.L.M., *L'Humanité* 28/8/1984)
- « « La Smala » – On peut en rire » (Richard Le Ny, *Minute* 4/9/1984)
- « *La Smala* » (José-M. Bescos, *Pariscope* 29/8/1984)
- « *La Smala* » (C.-M. T., *Télérama* n° 1807, 29/8/1984)
- « *La Smala* » (P.M., *VSD* 30/8/1984)

Réveillon chez Bob

- Entretien de Maurice Fabre avec Jean Rochefort (*France-Soir* 12/12/1984)
- « « Réveillon chez Bob » - Bonne année » (Robert Chazal, *France-Soir* 13/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* » (J.-C. K., *La Vie ouvrière* 24/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 12/12/1984)
- Entretien de P. Montaigne avec Denys Granier-Deferre (*Le Figaro* 12/12/1984)
- « A la française ! » (Claude Baignères, *Le Figaro* 12/12/1984)
- « A fêter » (François Chalais, *Le Figaro magazine* 8/12/1984)
- « « Réveillon chez Bob » de D. Granier-Deferre » (Jacques Siclier, *Le Monde* 15/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob*, de Denys Granier-Deferre » (*Le Point* 10/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* : Rochefort prisonnier de la tour » (Anne de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris*, 13/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* – Séduit et abandonné » (Anne de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris*, 15-16/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* » (Hervé Le Roux, *Les Cahiers du cinéma* n° 367, janv. 1985, pp 50-51)
- « *Réveillon chez Bob* » (A. Coppermann, *Les Echos* 12/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* » (A.A., *L'Événement du Jeudi* 13/12/1984)
- « Réveillon au napalm » (F.F., *L'Express* 14/12/1984)
- « La course au buffet - On reste sur sa faim » (G.L.M., *L'Humanité* 19/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* » (Sergio Gobbi, *Minute* 15/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* - Jeu de piste » (Claude-Marie Trémois, *Télérama* n° 1822, 12/12/1984)
- « *Réveillon chez Bob* » (P.G., *VSD* 13/12/1984)

Louise l'insoumise

- « Catherine Rouvel a appris à rouler le couscous » (*France-Soir* 11/3/1985)
- « « Louise l'insoumise » - Une réussite » (Robert Chazal, *France-Soir* 15/3/1985)
- « Ghetto juif en banlieue » (J.-P. Hauttecoeur, *La Croix* 28/8/1984)
- « *Louise l'insoumise* » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 13/3/1985)
- « Mère contre fille » (Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro* 13/3/1985)
- « Charlotte l'insoumise » (E. de Saint-Angel, *Le Matin* 13/3/1985)
- « *Louise l'insoumise* de Charlotte Silvéra – Un cas d'agoraphobie familiale » (Michel Perez, *Le Matin* 16-17/3/1985)
- « Femme du passé, femme de l'avenir » (Jacques Siclier, *Le Monde* 15/3/1985)
- « Famille, je vous hais » (Michel Mardore, *Le Nouvel observateur* 15/3/1985)
- « *Louise l'insoumise*, de Charlotte Silvéra » (J.M. Frodon, *Le Point* 25/3/1985)
- « « L'insoumise » : dix ans loin de la Tunisie » (Aurélien Férenczi, *Le Quotidien de Paris* 17/8/1984)
- « *Louise l'insoumise* – L'adolescente en exil » (A. de G., *Le Quotidien de Paris* 19/3/1985)
- « Louise 1961 » (Hervé Le Roux, *Les Cahiers du cinéma* n° 369, mars 1985, pp.54-55)
- « Lendemain de film » (Frédéric Soubraud, *Les Cahiers du cinéma* n° 51, avril 1985, p. XII)
- « Louise, l'insoumise » (Annie Coppermann, *Les Echos* 18/3/1985)
- « *Louise l'insoumise* » (*L'Express* 15/3/1985)
- « Les yeux de Louise » (Gilles Le Morvan, *L'Humanité* 12/9/1984)
- « Louise entre barreaux – Une enfance en 1960 » (François Salvaing, *L'Humanité* 15/3/1985)
- « *Louise l'insoumise* » (Claude Sartirano, *L'Humanité-dimanche* 15/3/1985)

- « Louise l'insoumise » de Charlotte Sivéra » (Marianne Lamiral, *Lutte ouvrière* 23/3/1985)
 « Louise l'insoumise » (*Révolution* 29/3/1985)

Le Thé au harem d'Archimède

- « Le Thé au harem d'Archimède » - Les nouveaux « 400 coups » » (R. Chazal, *France-Soir* 2/5/1985)
 « Le supermarché des bonnes intentions » (Jean Lebrun, *La Croix L'Événement* 2/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (Robert Grelier, *La Vie ouvrière* 6/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède (Brûlant) » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 1/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (Isabelle Cobast, *L'École Libératrice* 18/5/1985)
 « Un affûteur à la caméra » (P. Montaigne, *Le Figaro* 6/11/1984)
 « Naissance d'un cinéaste » (P. Montaigne, *Le Figaro* 30/4/1985)
 « Mehdi Charef : de la fraiseuse à la caméra » (Benoît Heimermann, *Le Matin* 7/12/1984)
 « Mehdi Charef : « pas de misérabilisme » » (propos recueillis par Benoît Heimermann, *Le Matin* 2/5/1985)
 « « Le Thé au harem d'Archimède » de Mehdi Charef - La malédiction des périphéries » (M. Perez, *Le Matin* 3/5/1985)
 « Le thé au harem... » (article et propos recueillis par Jacques Siclier, *Le Monde* 2/5/1985)
 « Mehdi Charef - Le nectar de la vérité » (Claude Chabrol, *Le Monde* 9/5/1985)
 « La ballade de Madjid et Pat » (Jorge Semprun, *Le Nouvel observateur* 10/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède, de Mehdi Charef » (J.-M. Frodon, *Le Point* 29/4/1985)
 « Mehdi Charef : naissance du cinéma « beur » » (J.-M. Frodon, *Le Point* 29/4/1985)
 « Du bidonville au harem d'Archi Ahmed » (Chafika Kadem, *Le Quotidien de Paris* 1/1/1985)
 « La France irisée de Mehdi Charef » (Chafika Kadem, *Le Quotidien de Paris* 2/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède - On est beur à Nanterre » (D. Jamet, *Le Quotidien de Paris* 6/5/1985)
 « Drôles de héros » (S. Toubiana, *Les Cahiers du cinéma* n° 373, mai 1985, pp. 74-75)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (A. Coppermann, *Les Echos* 3/5/1985)
 « Conte de l'immigration ordinaire » (Anne Andreu, *L'Événement du Jeudi* 21/2/1985)
 « Ode à un Algérien inconnu » (Anne Andreu, *L'Événement du Jeudi* 2/5/1985)
 « La banlieue en confiance » (G.L.M., *L'Humanité* 30/4/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède de Mehdi Charef » (Monique Houssin, *L'Humanité-dimanche* 10/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (Louis Skorecki, *Libération* 2/5/1985)
 « « Le Thé au harem d'Archimède » » (Marie-Claude Solac, *Lutte ouvrière* 11/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (José-Maria Bescos, *Pariscope* 30/4/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (J.A.G., *Positif* n° 293-294, juillet-août 1985, p. 122)
 « Mehdi Charef tourne Le Thé au harem d'Archi Ahmed » (Joschka Schidlow, *Télérama* n° 1834, 6/3/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède - Un espoir en béton » (C.-M. Trémois, *Télérama* n° 1842, 1/5/1985)
 « Pas d'accord. Bonne conscience à bon compte » (J.-L. Douin, *Télérama* n° 1842, 1/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (Len., *Variety*, 8/5/1985)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (Jacqueline Nacache, *Cinéma* n° 317, mai 1985, pp. 38-39)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (Farida Belghoul, *Cinématographe* n° 110, mai 1985, pp. 32-33)
 « Le Thé au harem d'Archimède » (Michel Durel, *Cinématographe* n° 110, mai 1985, p. 33)
 « Tee im ArHarem des Archimedes » (Inge Freitag, *FilmFaust* 51/86, pp. 38-39)
 « Et si l'amitié changeait la vie ? » (Ginette Delmas, *Jeune cinéma* n° 167, mai 1985, pp. 32-33)
 « Le Thé au harem d'Archimède - Touche pas à mon pote » (Marcel Martin, *Revue du cinéma* n° 405, mai 1985, pp. 38-39)
 « Le Thé au harem d'Archimède - propos de Mehdi Charef » (recueillis par Danièle Parra, *Revue du cinéma* n° 406, juin 1985, pp. 43-45)

Billy ze Kick

- « Il est l'inspecteur Chapeau de « Billy ze Kick ». Perrin en folie » (entretien avec Maurice Fabre, *France-Soir* 18/12/1985)
 « « Billy ze Kick » » (R. Chazal, *France-Soir* 23/12/1985)
 « Billy ze Kick » (Jeanine Baron, *La Croix* 19/12/1985)
 « Billy ze Kick (Réalité et fliction) » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 25/12/1985)
 « A propos de « Billy ze Kick ». L'autre Francis Perrin » (propos recueillis par Catherine Delsol, *Le Figaro* 18/12/1985)
 « Un casseur » (C. Baignères, *Le Figaro* 20/12/1985)
 « Gérard Mordillat : le ticket Kick » (propos recueillis par Francine France, *Le Matin* 18/12/1985)
 « Billy ze kick de Gérard Mordillat. Enquêtes chez les truquées du toboso » (M. Perez, *Le Matin* 20/12/1985)
 « Plutôt chic, le béton » (Michel Braudeau, *Le Monde* 20/12/1985)
 « Zazie et le Petit Poucet » (M. Mardore, *Le Nouvel observateur* 20/12/1985)
 « Billy ze Kick, de Gérard Mordillat » (J.-M. Frodon, *Le Point* 23/12/1985)
 « Billy ze Kick - Zulie dans les zachélèmes » (D. Jamet, *Le Quotidien de Paris* 23/12/1985)
 « Billy ze Kick » (Hervé Le Roux, *Les Cahiers du cinéma* n° 380, février 1986, p. 58)
 « Billy ze Kick » (A. Coppermann, *Les Echos* 20/12/1985)
 « Billy Ze Kick, un film gonflé » (Anne Andreu, *L'Événement du Jeudi* 19/12/1985)
 « Billy ze kick » (R.B., *L'Express* 20/12/1985)
 « Surprise à dormir debout » (G.L.M., *L'Humanité* 18/12/1985)
 « Billy ze Kick de Gérard Mordillat » (C. Sartirano, *L'Humanité-dimanche*, 27/12/1985)

- « « Billy ze Kick » de Gérard Mordillat » (Paul Gallois, *Lutte ouvrière* 18/1/1986)
- « Billy ze Kick » (I.), *Positif* n° 300, février 1986)
- « Billy ze Kick – Zulie et son z'héros » (Joshka Schidlow, *Télérama* 18/12/1985)

Pierre et Djemila

- « Gérard Blain : « J'aime autant mon entourage que mes films » » (entretien avec Maurice Fabre, *France-Soir* 23/11/1985)
- «« Pierre et Djemila » - Des enfants qui s'aiment » (R. Chazal, *France-Soir* 12/5/1987)
- « Pierre et Djemila » - D'amour et de haine » (R. Chazal, *France-Soir* 27/5/1987)
- « Gérard Blain : « bon » ou « méchant » » (Jean Lebrun, *La Croix* 28-29/5/1987)
- « Des cœurs purs » (C. Baignères, *Le Figaro* 11/5/1987)
- « Ni stars ni couronnes » (M.-N. Tranchant, *Le Figaro* 11/5/1987)
- « Gérard Blain, un rebelle sur la Croisette » (propos recueillis par Gilbert Guez, *Le Figaro* 11/5/1987)
- « Banlieue blême et beur » (propos recueillis par M. Pérez, *Le Matin* 11/5/1987)
- « Pierre et Djemila » (*Le Matin* 12/5/1987)
- « Les enfants de l'intolérance » (M. Pérez, *Le Matin* 27/5/1987)
- « Les enfants qui voulaient s'aimer » (J. Siclier, *Le Monde* 13/5/1987)
- « Gérard Blain, toujours prêt » (Pierre Ajame, *Le Nouvel observateur* 22/5/1987)
- « Roméo et Juliette façon beur » (A. de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris* 12/5/1987)
- « Chronique d'un amour condamné » (D. Jamet, *Le Quotidien de Paris* 13/5/1987)
- « Pierre et Djemila » (A. de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris* 27/5/1987)
- « Pierre et Djemila », de Gérard Blain » (J.-M. Frodon, *Le Point* 25/5/1987)
- « La différence selon Blain » (Philippe Nourry, *Le Point* 10/5/1987)
- « Pierre et Djemila », de Gérard Blain » (F. Str., *Les Cahiers du cinéma* n° 397, juin 1987, pp. 22-24)
- « Pierre et Djemila » (A. Coppermann, *Les Echos* 27/5/1987)
- « Pierre et Djemila » (Dominique Rabourdin, *L'Événement du Jeudi* 28/5/1987)
- « Auteur de vues » (entretien de G. Blain avec G.L.M., *L'Humanité* 6/5/1987)
- « L'art du simple » (*L'Humanité* 12/5/1987)
- Entretien avec Gérard Blain (propos recueillis par Claude Picant, *L'Humanité-dimanche*, 20/3/1987)
- « Par delà le Blain et le mal » (Propos recueillis par Edouard Waitrop, *Libération* 27/5/1987)
- « Pierre et Djemila » (A.M., *Positif* n° 317-318, juillet 1987, p. 110)
- « Mythe et réalité » (Michèle Levieux, *Révolution* 12/6/1987)
- « De « l'Étranger » à « Roméo et Juliette » » (propos recueillis par Dominique Sanchez, *Révolution* 3/7/1987)
- « Le couteau dans la plaie » (Joshka Schidlow, *Télérama* n° 1950, 27/5/1987)

Il y a maldonne

- « Pour John Berry, le cinéma est une affaire de famille. Il tourne « Maldonne » avec sa femme Myriam Boyer et son beau-fils » (M. Fabre, *France-Soir* 7/1/1988)
- « « Il y a maldonne » - Nés perdants » (R. Chazal, *France-Soir* 4/7/1987)
- « Il y a maldonne (Le choix dans l'engrenage) » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 6/1/1988)
- « John Berry : les sentiers de la délation » (E. Frois, *Le Figaro* 7/7/1987)
- « John Berry chez les loubards » (M.-N. Tranchant, *Le Figaro* 6/1/1988)
- « Au cœur de la nuit » (C. Baignères, *Le Figaro* 8/1/1988)
- « La machination » (Colette Godard, *Le Monde* 10/1/1988)
- « « Il y a maldonne » » (M. Pérez, *Le Nouvel Observateur* 1/1/1988)
- « Quand John Berry se met à table » (propos recueillis par Alain Riou, *Le Nouvel Observateur* 22/1/1988)
- « Sprint américain » (Frédéric Strauss, *Les Cahiers du cinéma* n° 404, février 1988, pp. 55-56).
- « Il y a maldonne » (M. B., *L'Événement du jeudi* 7/1/1988)
- « Il y a maldonne, de John Berry » (A. Férenczi, *L'Express* 8/1/1988)
- « Le maccarthysme ne cicatrise pas » (Claude Sartirano, *L'Humanité-dimanche*, 8/1/1988)
- « La bonne donne de John Berry » (Edouard Waitrop, *Libération* 7/1/1988)
- « « On a brisé ma carrière mais je m'en fous... » » (interview de John Berry par E.W., *Libération* 7/1/1988)
- « Il y a maldonne » (F.A., *Positif* n° 324, février 1988, p. 73)
- « Il y a maldonne » (Gérard Pangon, *Télérama* n° 1982, 6/1/1988)

De Bruit et de fureur

- « « De bruit et de fureur ». Le mal de vivre » (R. Chazal, *France-Soir* 3/6/1988)
- « L'envol et la chute » (Maureen Loiret, *La Croix* 2/6/1988)
- « La réalité est à la limite de l'immontrable » (propos recueillis par Jean-Luc Macia, *La Croix* 2/6/1988)
- « Des enfants de la zone » (M.-N. T., *Le Figaro* 13/5/1988)
- « Jean-Claude Brisseau, le gêneur » (M.-N. T., *Le Figaro* 1/6/1988)
- « De bruit et de fureur : terreur en banlieue » (*Le Journal du dimanche* 5/6/1988)
- « Jean-Claude Brisseau l'écorché » (Louis Marcorelles, *Le Monde* 25/5/1988)
- « De bruit et de fureur » (M. Pérez, *Le Nouvel observateur* 3/6/1988)
- « Brisseau : l'œil dans la cité » (J.-M. Frodon, *Le Point* 6/6/1988)
- « Hara-Kiri » (A. de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris* 15/5/1988)

- « Violence et pulsion » (A. Férenczi, *Le Quotidien de Paris* 1/6/1988)
 « Bête et méchant » (A. de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris* 1/6/1988)
 « Risques de turbulences » (Vincent Ostria, *Les Cahiers du cinéma* n° 398, juillet-août 1987, pp. 39-42)
 « Une affaire de morale » (entretien de C. Tesson, S. Toubiana et T. Jousse avec J.-C. Brisseau, *Les Cahiers du cinéma* n° 407-408, avril-mai 1988, pp. 126-130)
 « Portrait d'une enfance déçue » (Thierry Jousse, *Les Cahiers du cinéma* n° 407-408, avril-mai 1988)
 « Éclats » (Alain Philippon, *Les Cahiers du cinéma* n° 409, juin 1988, p. 8)
 « François Négret – La grâce brutale » (F. Strauss, *Les Cahiers du cinéma* n° 409, juin 1988, p. 9)
 « Dans la jungle des banlieues » (A. Coppermann, *Les Echos* 3/6/1988)
 « Une terreur asociale » (Gilles Le Morvan, *L'Humanité* 14/5/1988)
 « De Bruit et de fureur » (M.H., *L'Humanité-dimanche*, 3/6/1988)
 « De Bruisseau et de fureur » (Michel Cressole, *Libération* 12/5/1988)
 « Jean-Claude Brisseau. Les anges enragés » (Michel Cressole, *Libération* 13/5/1988)
 « La Belle et la Bête » (Louis Skorecki, *Libération* 17/5/1988)
 « Entretien avec Jean-Claude Brisseau sur *De bruit et de fureur* » (Alain Masson et Philippe Rouyer, *Positif* n° 328 juin 1989, pp. 6-8)
 « *De bruit et de fureur*. Le Dosto des Groseille » (Emmanuel Carrère, *Positif* n° 328 juin 1989, pp. 64-65)
 « *De bruit et de fureur*. Mise en cage » (Philippe Niel, *Positif* n° 328 juin 1989, pp. 65-67)
 « *De bruit et de fureur* » (Luce Vigo, *Révolution* 3/6/1988)
 « L'enfance de l'ordure » (Vincent Borel et Antoine Desrosières, 7 à Paris 1/6/1988)
 « Sept films en colère » (*Télérama* 25/5/1988)
 « *De bruit et de fureur* » (Pascal Mathieu, *VSD* 2/6/1988)

Toujours seuls

- « Mordillat, signé Furax » (Philippe Royer, *La Croix* 25/6/1991)
 « Gérard Mordillat : « Mon carburant, c'est l'amitié ! » (propos recueillis par Frédéric Ferney, *Le Figaro* 26/6/1991)
 « Les joies de la famille » (J.-M. F., *Le Monde* 28/6/1991)
 « *Toujours seuls* – La famille Chevillard » (A. de Gaspéri, *Le Quotidien de Paris* 27/6/1991)
 « Et vive la Sociale ! » (Gérard Mordillat, *L'Événement du jeudi* 27/6/1991)
 « Treize à table en HLM » (A. Coppermann, *Les Echos* 28/6/1991)
 « Perception » (Michèle Levieux, *Révolution* 28/6/1991)
 « *Toujours seuls !* » (7 à Paris, B.L. 26/6/1991)
 « *Toujours seuls !* » (*VSD* 27/6/1991)

La Thune

- « Love story de banlieue » (Brigitte Baudin, *Le Figaro* 20/11/1991)
 « Golden boys à la française » (C. Baignères, *Le Figaro* 20/11/1991)
 « *La Thune* » (Joël Magny, *Les Cahiers du cinéma* n° 450, déc 1991, p. 73)
 « La Courneuve avec le sourire » (A. Coppermann, *Les Echos* 25/11/1991)
 « *La Thune* » (Bernard Génin, *Télérama* 20/11/1991)

Un, deux, trois, soleil !

- « *Un, deux, trois, soleil* » (*France-Soir* 18/8/1993)
 « Le premier film mythologique sur la banlieue » (Jean-Paul Dollé, *Globe Hebdo* 18/8/1993)
 « Pour : Une grenade dégoupillée qui explose les discours sécuritaires » (F. Jonquet, *Globe Hebdo* 18/8/1993)
 « Contre : Un peu d'eau froide dans le soleil » (Micel Ciment, *Globe Hebdo* 18/8/1993)
 « « Un, deux, trois, soleil » : un, deux, trois, cliché » (Sophie Chemineau, *La Tribune Desfossés* 18/8/1993)
 « *Un, deux, trois, soleil* » (F. P., *Le Canard enchaîné* 25/8/1993)
 « Bertrand Blier : « Une clef d'or dans les poubelles du malheur » » (M.-N. Tranchant, *Le Figaro* 18/8/1993)
 « Blier peint Marseille au vitriol » (Michèle Stouvenot, *Le Journal du dimanche* 15/8/1993)
 « Un, deux, trois, soleil : le coup de chaleur de Blier » (*Le Journal du dimanche* 22/8/1993)
 « La madonne des HLM » (Danièle Heymann, *Le Monde* 19/8/1993)
 « L'impossible Monsieur B.B. » (Alain Riou, *Le Nouvel observateur* 19/8/1993)
 « *Un, deux, trois, soleil* – l'art de l'ellipse » (Hervé Laumont, *Le Quotidien de Paris* 27/8/1993)
 « Merci la tendresse » (A. Coppermann, *Les Echos* 18/8/1993)
 « A Marseille, les banlieues ont applaudi, les Marius-Lajoie vont faire la grimace... » (Jean Contrucci, *L'Événement du jeudi* 15/7/1993)
 « « Mon film, c'est une bombe d'amour lancée à la tête des enfoirés ! » » (propos recueillis par Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi* 15/7/1993)
 « Blier sous le soleil des banlieues » (Anne Andreu, *L'Événement du jeudi* 19/8/1993)
 « *Un, deux, trois, soleil* » (Jean-Pierre Dufreigne, *L'Express* 12/8/1993)
 « Je tourne par mauvaise humeur » (propos recueillis par Jean-Pierre Dufreigne, *L'Express* 12/8/1993)
 « Un Blier de banlieue » (Olivier Séguret, *Libération* 18/8/1993)
 « « J'aime les places où il n'y a pas un arbre » » (propos recueillis par Philippe Vecchi, *Libération* 18/8/1993)
 « Merci la vie (bis) » (Marcel Martin, *Révolution* 2/9/1993)
 « Pour : Un rayon d'émotion » (C.-M. Trémois, *Télérama* 18/8/1993)

Bibliographie

« Contre : Grossière caricature » (Bernard Génin, *Télérama* 18/8/1993)

Hexagone

- « Hexagone » (Saltiel, *Cinéma* n° 525)
- « Hexagone » (Cécile Corre, *Globe Hebdo* 2/2/1994)
- « Hexagone » (Marie-Claude Floret, *Jeune Cinéma* n° 228, p. 23)
- « « Hexagone », au cœur de la génération beur » (S. Ch., *La Tribune Desfossés* 2/2/1994)
- « Hexagone » (J.-P. G., *Le Canard enchaîné* 2/2/1994)
- « Hexagone » (Jean Darrigol, *Le Mensuel du cinéma* n° 14, fév. 1994, p. 47)
- « Si loin, si proche » (Pascal Mériegeau, *Le Monde* 3/2/1994)
- « De la cité au ciné » (Philippe Bernard, *Le Monde* 3/2/1994)
- « Les Vitelloni de Goussainville » (Fabrice Pliskin, *Le Nouvel observateur* 3/2/1994)
- « Un début de mémoire » (propos recueillis par Marc Joyeux, *Le Quotidien de Paris* 8/2/1994)
- « Malik Chibane » (Stéphane Bouquet, *Les Cahiers du cinéma* n° 476, fév. 1994, p. 11)
- « Douce France » (Stéphane Bouquet, *Les Cahiers du cinéma* n° 476, fév. 1994, p. 75-76)
- « Malik Chibane – Hexagone » (Olivier de Bruyn, *Les Inrockuptibles* mars 1994)
- « Hexagone » (Michel Guilloux, *L'Humanité* 2/2/1994)
- « Exactement Hexagone » (Didier Péron, *Libération* 2/2/1994)
- « Sans rap et sans basket » (propos recueillis par Ange-Dominique Bouzet, *Libération* 2/2/1994)
- « Hexagone » (L.V., *Positif* n° 398)
- « Hexagone » (Lisa Nesselson, *Variety* 21/2/1994)

Krim

- « Le « Krim » ne paie pas » (A. F., *Infomatin* 31/5/1995)
- « Krim » (Sophie Brédier, *Les Cahiers du cinéma* n° 492, juin 1995, p. 114-115)
- « Après la prison » (A.C., *Les Echos* 31/5/1995)
- « Etat second » (O. de Bruyn, *Les Inrockuptibles* 26/5/1995)
- « Krim d'Ahmed Bouchaala » (B. Génin, *Télérama* 31/5/1995)

La Haine

- « Kassovitz le surdoué » (interview de Kassovitz par Monique Pantel, *France-Soir* 26/5/1995)
 - « La banlieue fait son cinéma » (M.P., *France-Soir* 31/5/1995)
 - « Made in France » (Aurélien Ferenczi, *Infomatin* 29/5/1995)
 - « Kassovitz : « Je ne veux pas qu'on trouve mon film sympa... » » (interview de Kassovitz par Aurélien Ferenczi, *Infomatin* 31/5/1995a)
 - « Chasseurs d'image : les hard et les soft » (*Infomatin* 31/5/1995b)
 - « Faut-il avoir la haine pour filmer les banlieues, et laquelle ? » (Aurélien Ferenczi, *Infomatin* 31/5/1995c)
 - « La haine de la haine » (Philippe Vandell, *Infomatin* 14/6/1995)
 - « « La Haine », chronique d'une errance en noir et blanc » (Sophie Chemineau, *La Tribune Desfossés*, 31/5/1995)
 - « « La Haine » s'installe sur les écrans américains » (Olivier-Pascal Mousselard, *La Tribune Desfossés*, 14/2/1996)
 - « Mathieu Kassovitz : le discours armé » (Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro* 27/5/1995)
 - « Une vérité qui fait mal » (C.B., *Le Figaro* 29/5/1995)
 - « « La Haine », la France et les municipales » (Patrice de Plunkett, *Le Figaro magazine*, 10/6/1995)
 - « « La Haine », la tournée » (Alexis Champion, *Le Journal du dimanche* 12/11/1995)
 - « New York réserve un accueil prometteur à « La Haine » » (Henri Béhar, *Le Monde* 15/2/1996)
 - « Un film fondateur – Tout est clair, rien n'est simple » (Alain Riou, *Le Nouvel observateur* 25/5/1995)
 - « La fureur de survivre » (Annie Coppermann, *Les Echos* 31/5/1995)
 - « Trois garçons dans le vent » (O. de Bruyn, *Les Inrockuptibles* 31/5/1995)
 - « Y'a d'la haine » (*Les Inrockuptibles* 31/5/1995)
 - Interview de Mathieu Kassovitz (*L'Express* 11/5/1995)
 - « Mathieu Kassovitz : le noir et blanc draine plus de réalisme » (interview de Kassovitz par Michèle Levieux, *L'Humanité* 29/5/1995a)
 - « Banlieue haute tension » (Serge Rémy, *L'Humanité* 29/5/1995b)
 - « M. ta n. » (Olivier Séguret, *Libération* 29/5/1995)
 - « « La Haine ne nous appartient plus » » (interview de Kassovitz par Anne Boulay et Marie Colmant, *Libération* 31/5/1995)
 - « De La Croisette à La Villette, *La Haine* navigue » (Rep Celmar et David Dufresne, *Libération* 5/6/1995).
 - « Etat de siège » (Yveline Chabot, *Pariscope* 31/5/1995)
 - « *La Haine*, un regard métisse » (Claire Vassé, *Positif* n° 412 (juin 1995), pp. 6-7).
 - « Entretien avec Mathieu Kassovitz – Les cinq dernières secondes », Thomas Bourguignon et Yann Tobin (1995) : *Positif* n° 412, juin, pp. 8-13)
 - « *La Haine* » (Pierre Murat, *Télérama* 31/5/1995)
 - « « C'est pas interdit de parler aux mecs des banlieues » » (interview de Kassovitz par Vincent Rémy, *Télérama* 31/5/1995)
- Article sur la réception de *La Haine* (*Télérama* 28/6/1995)

Rai

- « L'autre film sur la banlieue » (propos recueillis par Hacène Chouchaoui, *France-Soir* 29/6/1995)
- « L'autre banlieue » (Vincent Vatrican, *Les Cahiers du cinéma* n° 493, juill.-août 1995, p. 62)
- « Rai » (Pascal Mérigeau, *Le Monde* 29/6/1995)
- « Rai de Thomas Gilou » (M.E. Rouchy, *Télérama* 26/6/1995)

Etat des lieux

- « Small is beautiful » (Aurélien Férenczi, *Infomatin* 14/6/1995)
- « Un film de la banlieue » (S. Ch., *La Tribune Desfossés*, 14/6/1995)
- « Un jeune réalisateur et son interprète renouent avec le cinéma « engagé » » (J.-M. F., *Le Monde* 15/6/1995)
- « Il ne faut pas compter sur le milieu du cinéma » » (propos recueillis par J.-M. F., *Le Monde* 15/6/1995)
- « La cité des Marx Brothers » (Fabrice Pliskin, *Le Nouvel observateur* 8/6/1995)
- « Qu'est-ce qu'on attend pour mettre le feu ? » (S. Brédier, *Les Cahiers du cinéma* n° 492, juin 1995, pp. 112-114)
- « Un vrai produit de la banlieue » (A.C., *Les Echos* 15/6/1995)
- « Contrebande » (propos recueillis par Serge Kaganski et Samuel Blumenfeld, *Les Inrockuptibles* 14/6/1995)
- « On a raison de se révolter » (Samuel Blumenfeld, *Les Inrockuptibles* 14/6/1995)
- « Etat des lieux » (*L'Événement du jeudi* 15/6/1995)
- « Deux lascars qui en veulent » (propos recueillis par Michel Guilloux, *L'Humanité* 14/6/1995)
- « Amateurs de révolte » (M.G., *L'Humanité* 14/6/1995)
- « Banlieue en rupture de ban » (D. Péron, *Libération* 14/6/1995)
- « Etat des lieux » (B. Génin, *Télérama* 14/6/1995)

Douce France

- « Douce France » (Hélène J. Romano, *Jeune cinéma* n° 234, nov.-déc. 1995, pp. 14-15)
- « Entretien avec Malik Chibane » (propos recueillis par Heike Hurst, *Jeune cinéma* n° 234, nov.-déc. 1995, pp. 15-18)
- « Malik Chibane, humaniste en banlieue » (B. Baudin, *Le Figaro* 22/11/1995)
- « La vie en banlieue selon Malik Chibane » (P. Mérigeau, *Le Monde* 23/11/1995)
- « Les rendez-vous de Saint-Denis » (V. Vatrican, *Les Cahiers du cinéma* n° 497, déc. 1995, pp. 50-51)
- « Malik Chibane : « J'ai pas la haine... » » (propos recueillis par Isabelle Girard, *L'Événement du jeudi* 23/11/1995)
- « Douce France – Comme un conte défait » (Stéphane Goudet, *Positif* n° 420, déc. 1995)

Souviens-toi de moi

- « Souviens-toi de moi » (Christine Martin, *La Lettre du Prix Georges et Ruta Sadoul* n° 1, déc. 1995)
- « Souviens-toi de moi » (J.-F. R., *Le Monde* 25/1/1996)
- « Souviens-toi de moi » (*Le Nouvel observateur* 1/2/1996)
- « Souviens-toi de moi » (E.L., *Le Parisien* 24/1/1996)
- « La banlieue sans clichés de Zaïda Ghorab-Volta » (Michel Bitzer, *Le Républicain lorrain*, 19/11/1995)
- « Sans frontières » (Sophie Brédier, *Les Cahiers du cinéma* n° 499, février 1996, p. 67)
- « Une jeune beur d'aujourd'hui » (A. C., *Les Echos* 26-27/1/1996)
- « Mimouna la maligne » (Gérard Lefort, *Libération* 24/1/1996)
- « L'histoire de Zaïda qui a épluché des tonnes de patates » (Marie Colmant, *Libération* 24/1/1996)
- « Souviens-toi de moi » (*Paris pocket hebdo*)
- « Souviens-toi de moi de Zaïda Ghorab-Volta » (Philippe Piazzi, *Télérama* 24/1/1996)
- « Remember me » (L. Nesselson, *Variety* 18/12/1995)
- « Caméras sans voile. Sans foulards ni tabous, trois franco-maghrébines font leur cinéma. » (Souad Belhaddad, *Vogue Glamour* n° 760, sept. 1995)

Le Plus beau métier du monde

- « Les profs, ces héros » (propos de Lauzier recueillis par Catherine Delmas, *France-Soir* 13/12/1996)
- « Le plus beau métier du monde » (*France-Soir* 14/12/1996)
- « Je cherche de plus en plus la vérité du moment » (propos de G. Depardieu recueillis par P. Royer, *La Croix* 12/12/1996)
- « Candide à l'école des banlieues » (Noël Tinazzi, *La Tribune Desfossés* 12/12/1996)
- « Un humour décapant » (C. Baignères, *Le Figaro* 12/12/1996)
- « Les réactions d'un enseignant - « Un film très positif » » (propos recueillis par J. Malherbe, *Le Figaro* 12/12/1996)
- « Depardieu, prof anti-haine » (propos de Depardieu recueillis par M. Stouvenot, *Le Journal du dimanche* 11/12/1996)
- « Le plus beau métier du monde » (J.-M. F., *Le Monde* 12/12/1996)
- « Prof, le plus dur métier du monde » (François Dufay et Christian Jelen, *Le Point* 7/12/1996)
- « Le baigne de la quatrième techno » (A. C., *Les Echos* 11/12/1996)
- « Lauzier, mon prof ce héros » (Didier Péron, *Libération* 14-15/12/1996)
- « Le plus beau métier du monde » (Jean-Claude Loiseau, *Télérama* 11/12/1996)

Zone franche

- « Zone franche » (Ph. R., *La Croix* 18/12/1996)
- « Les jeunes des banlieues par eux-mêmes » (Noël Tinazzi, *La Tribune Desfossés* 18/12/1996)
- « Zone franche » (J. Mandelbaum, *Le Monde* 19/12/1996)

Bibliographie

- « Zone franche » (J.M.L., *Les Cahiers du cinéma* n° 508, déc. 1996, p. 78)
- « Portrait de jeunes avec film » (propos de Vecchiali recueillis par Jean Roy, *L'Humanité* 18/12/1996)
- « Zone franche » (Jean Roy, *L'Humanité* 18/12/1996)
- « Paul Vecchiali zoom sur la ZUP » (Annick Peigne-Giuly, *Libération* 16/12/1996)
- « Zone franche » (Pierre Murat, *Télérama* 18/12/1996)

Ma 6-T va crack-er

- « Ma 6-T va crack-er » (Jacques Mandelbaum, *Le Monde* 17/5/1997)
- « Richet ou la seconde croisade » (propos recueillis par Sophie Brédier, *Les Cahiers du cinéma* n° 495, oct. 1995, p. 17)
- « La cité interdite » (Olivier Joyard, *Les Cahiers du cinéma* n° 515, juillet-août 1997, pp. 72-73)
- « Encore les violences en banlieue » (A. C., *Les Echos* 2/7/1997)
- « La cité qui tire plus vite que son nombre » (Pierre Barbancey, *L'Humanité* 17/5/1997)
- « Ma 6T » craque de partout » (D. Péron, *Libération* 18/5/1997)
- « Richet, direct du gauche » (propos recueillis par Anne Boulay et Didier Péron, *Libération* 18/5/1997)
- « Ma 6-T va crack-er » » (Jean-Michel Décugis, *Libération* 2/7/1997)
- « Ma 6-T va crack-er » (O.K., *Positif* n° 437/438, juillet-août 1997, p. 131)

Malik le maudit

- « Malik le maudit » attend son Amérique » (*La Tribune Desfossés* 3/9/1997)
- « Malik le maudit » (P.V., *Le Canard enchaîné* 10/9/1997)
- « Malik le maudit » (Dalila Kerkouche, *L'Express* 10/9/1997)
- « Malik le maudit de Youcef Hamidi » (*L'Humanité* 10/9/1997)
- « Le bon génie de Youcef Hamidi » (G. Lefort, *Libération* 10/9/1997)
- « Malik le maudit » (Philippe Piazza, *Télérama* 3/9/1997)

100% Arabica

- « 100% Arabica » (*France-Soir* 5/11/1997)
- « Khaled combat l'intégrisme » (propos de Khaled recueillis par Hacène Chouchaoui, *France-Soir* 7/11/1997)
- « 100% Arabica » (Ph. R., *La Croix* 5/11/1997)
- « 100% Arabica » (*La Tribune Desfossés* 6/11/1997)
- « 100% Arabica (la bataille du raï) » (J.-P. G., *Le Canard enchaîné* 5/11/1997)
- « 100% Arabica » (Barbara Théate, *Le Journal du dimanche* 9/11/1997)
- « La sociale en souriant » (J.-M. F., *Le Monde* 6/11/1997)
- « 100% Arabica » (P.M., *Le Nouvel Observateur* 6/11/1997)
- « 100% Arabica » (J.-M. Durand, *Le Progrès de Lyon* 10/11/1997)
- « Le raï contre l'intégrisme » (A. C., *Les Echos* 6/11/1997)
- « 100% Arabica » (*L'Événement du jeudi* 6/11/1997)
- « L'Algérie, notre blues » (propos de C. Mami et Khaled recueillis par Dalila Kerkouche, *L'Express* 30/10/1997)
- « 100% arabica, 100% raï » (Dalila Kerkouche, *L'Express* 30/10/1997)
- « 100% Arabica » au rayon banlieue » (Bouziane Daoudi, *Libération* 5/11/1997)
- « 100% Arabica » (Jacques Morice, *Télérama* 5/11/1997)

Ados Amor

- « A l'écoute des adolescents d'aujourd'hui » (Armelle Heliot, *Le Figaro* 26/3/1998)
- « Ados Amor » (J.-B. M., *Les Inrockuptibles* 25/3/1998)
- « Ados Amor » (*L'Humanité* 25/3/1998)
- « Ados Amor » (P.M., *Télérama* 25/3/1998)

Petits frères

- « Ne pas désespérer de ces enfants-là » (interview de Jacques Doillon par Philippe Royer, *La Croix* 7/4/1999)
- « Petits frères (les mômes pour le dire) » (J.-P. Grousset, *Le Canard enchaîné* 7/4/1999)
- « Petits frères » (Danièle Attali, *Le Journal du Dimanche*, 11/4/1999)
- « Petits frères » (J.-M. Frodon, *Le Monde* 8/4/1999)
- « Avoir 12 ans dans les cités » (Isabelle Monin, *Le Nouvel Observateur* 1/4/1999)
- « Paroles de petits frères » (propos recueillis par Isabelle Monin et Olivier Péretié, *Le Nouvel Observateur* 1/4/1999)
- Interview de Jacques Doillon (par Isabelle Monin, *Le Nouvel Observateur* 1/4/1999)
- « Chienne de vie » (Pascal Mérigeau, *Le Nouvel Observateur* 8/4/1999)
- « Petits frères » (Damien Gouy-Perret, *Le Progrès de Lyon*, 7/4/1999)
- « Droit de cité » (David Vasse, *Les Cahiers du cinéma* n° 534, avril 1999, pp. 89-90)
- « Cinéma : « Petits Frères », de Jacques Doillon : la cité des enfants perdus » (*Les Echos* 8/4/1999)
- « Regarde un peu l'enfance » (Sophie Bonnet, *Les Inrockuptibles* 7/4/1999)
- « Anti-sauvageons » (Jade Lindgaard, *Les Inrockuptibles* 7/4/1999)
- « Grands frères » (interview de Jacques Doillon et Oxmo Puccino par Stéphane Deschamps, *Les Inrockuptibles* 7/4/1999)
- « Doillon et ses petits frères de banlieue » (François Jonquet, *L'Événement du Jeudi* 8/4/1999)

- « Le rappeur Oxmo Puccino : « Ces enfants, c'est moi » » (interview par Sylvia Jorif, *L'Événement du jeudi* 8/4/1999)
 « Vincent mit l'âne dans une cité » (Didier Rochet, *L'Humanité* 10/4/1999)
 « Petits Frères » (Pierre Murat, *Télérama* n° 2569, 7/4/1999)
 « Dans les cités, la vie c'est les gosses » (entretien avec Jacques Doillon, propos recueillis par Jean-Claude Loiseau, *Télérama* n° 2569, 7/4/1999)

Calino maneige

- « Calino maneige » (F. P., *Le Canard enchaîné* 25/6/1999)
 « Calino maneige » (A. R., *Le Nouvel observateur* 23/6/1999)
 « Calino maneige » (Jérôme Larcher, *Les Cahiers* n° 537, juil.-août 1999, p. 76)
 « Calino maneige » (Philippe Azoury, *Les Inroductibles* 23/6/1999)
 « Calino maneige » (S.C., *L'Express* 24/6/1999)
 « Calino maneige, de Jean-Patrick Lebel » (*L'Humanité* 23/6/1999)
 « Afranchi d'un passé de « Petit criminel » » (propos de G. Thomassin recueillis par O. Séguret, *Libération* 23/6/1999)

Voyous voyelles

- « Voyous voyelles » (*La Tribune Desfossés* 9/2/2000)
 « Voyous voyelles » (J.-P. G., *Le Canard enchaîné* 9/2/2000)
 « Voyous voyelles » (N.R., *Le Figaro* 5/2/2000)
 « « Voyous voyelles » » (*Le Figaro* 9/2/2000)
 « Voyous voyelles » (J. Mandelbaum, *Le Monde* 9/2/2000)
 « Voyous voyelles : « Les quatre cents coups » au féminin » (Cristina Marino, *Le Monde* 9/2/2000)
 « Voyous voyelles » (A.R., *Le Nouvel observateur* 10/2/2000)
 « Voyous voyelles » (F.-G. L., *Le Point* 4/2/2000)
 « Voyous voyelles » (J. Larche, *Les Cahiers du cinéma* n° 543, fév. 2000, p. 66)
 « Les filles de la banlieue » (A.C., *Les Echos* 11/2/2000)
 « Voyous voyelles de Serge Meynard » (Bernard Loutte, *Les Inroductibles* 10/2/2000)
 « Voyous voyelles » (S. G., *L'Express* 10/2/2000)
 « « Voyous, voyelles », ben voyons (J.- M. L., *Libération* 9/2/2000)
 « Voyous voyelles » (Pierre Murat, *Télérama* 9/2/2000)

La Squalle

- « La Squalle » (*France-Soir* 29/11/2000)
 « La Squalle de Fabrice Genestal » (J.M., *La Croix* 29/11/2000)
 « La Squalle » (J.-P. G., *Le Canard enchaîné* 29/11/2000)
 « Graines de violence » (Dominique Borde, *Le Figaro* 29/11/2000)
 « « La Squalle », une fiction militante pour alerter l'opinion » (F. Chambon, *Le Monde* 29/11/2000)
 « Deux rencontres frappantes avec des filles des villes » (T.S., *Le Monde* 29/11/2000)
 « La Squalle » (*Le Monde/Aden* 29/11/2000)
 « Les enfants terribles » (Elodie Lepage, *Le Nouvel observateur* 23/11/2000)
 « Fight club » (propos de M. Rodriguez et E. Lawson recueillis par B. Achour et O. Bonnard, *Le Nouvel observateur* 23/11/2000)
 « La Squalle » (P.M., *Le Nouvel observateur* 7/12/2000)
 « La Squalle » (O.D.B., *Le Point* 30/11/2000)
 « La Squalle » (Jean-Sébastien Chauvin, *Les Cahiers du cinéma* n° 552, décembre 2000, p. 90)
 « La Squalle » (S.G., *L'Express* 30/11/2000)
 « La banlieue vue des meufs » (J.-M. Lalanne, *Libération* 29/11/2000)
 « Amazones interdites » (O.G., *Marianne* 4/12/2000)
 « La Squalle » (critique de l'équipe de M. Cinéma sur <http://www.nomade.fr/contenu/thematiques/cine/films/nomade.asp?id=5435>, déc. 2000)
 « La Squalle » (Pierre Eisenreich, *Positif* n° 479, janvier 2001, pp. 37-38)
 « La Squalle » (L.G., *Télérama* 29/11/2000)

Samia

- « La lente émancipation de Samia » (Joséphine Mulon, *La Croix* 3/1/2001)
 « « Samia » beurette tonique » (Yasmine Youssi, *La Tribune Desfossés* 3/1/2001)
 « Samia » (F.P., *Le Canard enchaîné* 10/1/2001)
 « Une « beurette » entre deux cultures » (B. Baudin, *Le Figaro* 3/1/2001)
 « « Samia » - La révolte d'une « beurette » » (B. Baudin, *Le Figaroscope* 3/1/2001)
 « Samia » (B.T., *Le Journal du dimanche* 7/1/2001)
 « La révolte d'une adolescente d'origine maghrébine » (J. Mandelbaum, *Le Monde* 3/1/2001)
 « Samia » (*Le Monde/Aden* 3/1/2001)
 « Samia » (P.M., *Le Nouvel observateur* 4/1/2001)
 « Samia » (O.D.B., *Le Point* 5/1/2001)
 « A fleur de peau » (Erwan Higuinen, *Les Cahiers du cinéma* n° 553, janvier 2001, p. 73)

Bibliographie

- « Philippe Faucon, réalisateur de *Samia* : « La société française est un matériau formidable » » (propos de P. Faucon recueillis par Erwan Higuinen et Charles Tesson, *Les Cahiers du cinéma* n° 556, avril 2001, pp. 32-33)
- « Avoir 15 ans dans l'immigration » (A.C., *Les Echos* 4/1/2001)
- « Allah jacta est » (V. Ostria, *Les Inrockuptibles* 19/12/2000)
- « *Samia* » (*L'Événement du jeudi* 30/12/2000)
- « L'œil de Faucon » (propos de Faucon recueillis par Sophie Grassin, *L'Express* 4/1/2001)
- « Philippe Faucon explore avec brio l'immigration et Robert Altman nous offre une satire de la bourgeoisie de Dallas. A vos fauteuils ! » (propos de Faucon recueillis par Jean Roy, *L'Humanité* 3/1/2001)
- « L'entre-deux mondes de « *Samia* » » (J.M. Lalanne, *Libération* 3/1/2001)
- « *Samia* – Troisième génération » (Grégory Valens, *Positif* n° 479, janvier 2001, pp. 29-30)
- « *Samia* » (L. Guichard, *Télérama* 3/1/2001)
- « *Samia*, de Philippe Faucon » (*Télérama* 7/2/2001)

Ligne 208

- « *Ligne 208* » (Ph. R., *La Croix* 31/1/2001)
- « *Ligne 208* » (Yasmine Youssi, *La Tribune Desfossés* 31/1/2001)
- « *Ligne 208* » (J.-P. G., *Le Canard enchaîné* 31/1/2001)
- « Cité de la peur » (D. Borde, *Le Figaro* 31/1/2001)
- « *Ligne 208* » (J.M., *Le Monde* 31/1/2001)
- « *Ligne 208* » (*Le Monde/Aden* 31/1/2001)
- « *Ligne 208* » (P.M., *Le Nouvel observateur* 1/2/2001)
- « *Ligne 208* » (O.D.B., *Le Point* 26/1/2001)
- « *Ligne 208* » (C.C., *Les Cahiers du cinéma* n° 554, février 2001, p. 88)
- « Aggression dans l'autobus » (A.C., *Les Echos* 1/2/2001)
- « *Ligne 208* » (Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles* 30/1/2001)
- « *Ligne 208* » (*L'Événement du jeudi* 27/1/2001)
- « *Ligne 208* » (E.L., *L'Express* 1/2/2001)
- « *Ligne 208* » (Vincent Ostria, *L'Humanité* 31/1/2001)
- « L'angoisse dans le rétro » (O. St., *Libération* 31/1/2001)
- « *Ligne 208* » (Louis Guichard, *Télérama* 31/1/2001)

Yamakasi

- « Les productions à gros budget déçoivent » (Y.Y et N.T., *La Tribune Desfossés* 4/4/2001)
- « *Yamakasi* d'Ariel Zeitoun » (A. S., *La Croix* 11/4/2001)
- « Bondissant » (M.-N. T., *Le Figaro* 4/4/2001)
- « La justice autorise la sortie de « *Yamakasi* » » (Thomas Soltinel, *Le Monde* 4/4/2001)
- « « *Yamakasi* », sauts dans le vide » (Thomas Soltinel, *Le Monde* 8/4/2001)
- « *Yamakasi*, d'Ariel Zeitoun » (Stéphane Brisset, *L'Express* 5/4/2001)
- « *Yamakasi*, les Robin des banlieues » (D. Péron, *Libération* 5/4/2001)
- « *Yamakasi*, les samouraïs des temps modernes » (B.G., *Télérama* 4/4/2001)

De l'amour

- « Rien que des visiteurs » (Michel Boujut, *Charly hebdo* 11/4/2001)
- « *De l'amour* » (*La Tribune Desfossés* 11/4/2001)
- « *De l'amour* (et de la rage) » (J.-P. G., *Le Canard enchaîné* 11/4/2001)
- « *De l'amour* à la haine » (D. Borde, *Le Figaro* 11/4/2001)
- « Banlieue, viol et petite pépée » (Françoise Maupin, *Le Figaroscope* 11/4/2001)
- « Un conte noir et rose en banlieue » (J.-M. F., *Le Monde* 11/4/2001)
- « *De l'amour* » (A.R., *Le Nouvel observateur* 12/4/2001)
- « Virginie Ledoyen – Le feu sacré » (O. de Bruyn, *Le Point* 6/4/2001)
- « Banlieue communs » (E. Burdeau, *Les Cahiers du cinéma* n° 556, avril 2001, pp. 99-100)
- « Entre noir et rose, une histoire dans la cité » (A.C., *Les Echos* 11/4/2001)
- « Nouvel état des lieux » (Frédéric Bonnaud, *Les Inrockuptibles* 10/4/2001)
- « *De l'amour* » (E.L., *L'Express* 12/4/2001)
- « *De l'amour*, de Jean-François Richet » (*L'Humanité* 11/4/2001)
- « « *De l'amour* » n'assume pas ses sentiments » (D. P., *Libération* 11/4/2001)
- « *De l'amour* » (F. Go., *Télérama* 11/4/2001)
- « *De l'amour* de Jean-François Richet » (V. Malausa, *Yahoo!* 17/4/2001, <http://fr.news.yahoo.com/010417/16m0m.html>)

Fais-moi des vacances

- « *Fais-moi des vacances* » (*La Croix* 16/1/2002)
- « *Fais-moi des vacances* » (D.F., *Le Canard enchaîné* 16/1/2002)
- « *Fais-moi des vacances* » (*Le Figaro* 16/1/2002)
- « *Fais-moi des vacances* » (J.M., *Le Monde* 16/1/2002)
- « *Fais-moi des vacances* » (*Le Monde/Aden* 16/1/2002)

- « Fais-moi des vacances » (Benjamin Esdraffo, *Les Cahiers du cinéma* n° 564, janvier 2002, pp. 87-88)
 « Fais-moi des vacances » (S.G., *L'Express* 17/1/2002)
 « Fais-moi des vacances » (P. Murat, *Télérama* 16/1/2002)

Jeunesse dorée

- « Jeunesse dorée » (*France-Soir* 30/3/2002)
 « Jeunesse dorée » (*La Croix* 27/3/2002)
 « Jeunesse dorée » (*Le Figaro* 27/3/2002)
 « « Jeunesse dorée » » (J.M., *Le Monde* 12/5/2001)
 « Le tour de France par deux jeunes filles » (T.S., *Le Monde* 27/3/2002)
 « Jeunesse dorée de Zaïda Ghorab-Volta » (*Le Monde/Aden* 27/3/2002)
 « Jeunesse dorée de Zaïda Ghorab-Volta » (G.L., *Le Nouvel observateur* 28/3/2002)
 « Jeunesse dorée » (B. Esdraffo, *Les Cahiers du cinéma* n° 567, avril 2002, pp. 89-90)
 « Le tour de France de deux banlieusardes » (A.C., *Les Echos* 28/3/2002)
 « Jeunesse dorée » (V. Ostria, *Les Inrockuptibles*, 22/5/2001)
 « Jeunesse dorée » (V. Ostria, *Les Inrockuptibles*, 27/3/2002)
 « Jeunesse dorée » (S.G., *L'Express* 28/3/2002)
 « À la recherche des cités des champs » (Michaël Mélinard, *L'Humanité* 11/5/2001)
 « Jeunesse dorée de Zaïda Ghorab-Volta » (V. Ostria, *L'Humanité* 27/3/2002)
 « Clé des champs » (J.-M. L., *Libération* 14/5/2001)
 « Jeunesse dorée » (Gérard Lefort, *Libération* 14/5/2001)
 « « Je hais les ghettos » » (propos de Zaïda Ghorab-Volta, recueillis par Anne Diatkin, *Libération* 27/3/2002)
 « Jeunesse dorée » (L. Guichard, *Télérama* 27/3/2002)

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

- « Et la dignité, bordel ? » (Michel Boujut, *Charly hebdo* 30/4/2002)
 « Wesh wesh de Rabah Ameer Zaïmeche » (N. Faucher, *La Croix* 30/4/2002)
 « Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ? » (F. P., *Le Canard enchaîné* 30/4/2002)
 « L'itinéraire d'un enfant pas gâté » (Elsa Guiol, *Le JDD* 28/4/2002)
 « Les Misérables du XXIe siècle à Montfermeil » (Thomas Sotinel, *Le Monde* 2/5/2002)
 « A Montreuil, les acteurs amateurs du film racontent la « réalité » » (Marie-Pauline Mollaret, *Le Monde* 2/5/2002)
 « Trois questions à...Rabah Ameer-Zaïmeche » (propos recueillis par T.S., *Le Monde* 2/5/2002)
 « Le quotidien d'une cité » (A.C., *Les Echos* 30/4/2002)
 « Wesh Wesh, de Rabah Ameer Zaïmeche » (Sophie Grassin, *L'Express* 2/5/2002)
 « Je veux responsabiliser les assistés » (propos de R. Ameer-Zaïmeche recueillis par S. Grassin, *L'Express* 2/5/2002)
 « A bonne distance du bidon » (P. Azoury, *Libération* 30/4/2002)
 « Authentique et politique » (*Libération* 30/4/2002)
 « « Wesh wesh » signé cité » (propos de R. Ameer-Zaïmeche recueillis par P. Azoury et O. Séguret, *Libération* 30/4/2002)
 « Rabah Ameer Zaïmeche, une caméra dans les cités » (Jack Dion, *Marianne* 13/5/2002)
 Interview de Madj Benaroudj, propos recueillis par Yann Kerloc'h,
http://www.monsieurcinema.tiscali.fr/commun/interview/?id_article=AR014784
 « Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ? » (Jean-Claude Loiseau, *Télérama* 30/4/2002)
 « Touche pas à ma cité ! » (propos de R. Ameer-Zaïmeche recueillis par Jacques Morice, *Télérama* 30/4/2002)
 « L'avis de Malik Chibane, pionnier du cinéma de banlieue « Un regard subtil sur la double peine » » (propos recueillis par J. M., *Télérama* 30/4/2002)

Le Défi

- « Le Défi » (*France-Soir* 22/5/2002)
 « Le Défi (Un éclat de rythmes) » (J.-P. G., *Le Canard enchaîné* 22/5/2002)
 « « Le Défi » » (*Le Figaro* 22/5/2002)
 « « Le Défi » de Blanca Li - La folie hip-hop » (M.-N. Tranchant, *Le Figaroscope* 22/5/2002)
 « Le hip-hop s'infiltré à Passy » (Dominique Frétard, *Le Monde* 30/5/2002)
 « Le Défi de Blanca Li » (Fr.F., *Le Nouvel observateur* 23/5/2002)
 « Le Défi » (O.D.B., *Le Point* 24/5/2002)
 « Le Défi » (C.D.-M., *L'Express* 23/5/2002)
 « Danse avec elle » (Marie-Dominique Lelièvre, *Libération* 28/5/2002)
 « Li ne relève pas « Le Défi » » (Edouard Launet, *Libération* 29/5/2002)
 « Le Défi » (Isabelle Fajardo, *Télérama* 22/5/2002)

L'Esquive

- « Tchatchez-moi d'amour dans le « neuf cube » » (Sabine Gignoux, *La Croix* 7/1/2004)
 « Le marivaudage version banlieue fait parler les spectateurs du « 9-3 » » (Philomène Bouillon, *La Croix* 19/1/2004)
 « Marivaudage dans les cités » (Yasmine Youssi, *La Tribune Desfossés* 7/1/2004)
 « L'Esquive » (*Le Figaro* 7/1/2004)
 « La banlieue côté cœur » (D. B., *Le Figaro* 7/1/2004)

- « La banlieue sans peur et sans haine » (Alexis Campion, *Le JDD* 4/1/2004)
- « Entre les dalles de béton, une parole qui jaillit » (Florence Colombani, *Le Monde* 7/1/2004)
- « Les tirades musicales et politiques de la banlieue » (Isabelle Régnier, *Le Monde* 7/1/2004b)
- « « L'Esquive », jeu de l'amour et du cinéma » (Philippe Piazzo, *Le Monde/Aden* 7/1/2004)
- « L'Esquive d'Abdellatif Kechiche » (*Le Monde/Aden* 7/1/2004b)
- « L'Esquive d'Abdellatif Kechiche » (M.J., *Le Nouvel observateur* 8/1/2004)
- « Après « La faute à Voltaire » - On kiffe grave « L'Esquive » » (Pascal Mérigeau, *Le Nouvel observateur* 8/1/2004)
- « L'Esquive » (Claude Miller, *Le Nouvel observateur* 4/3/2004)
- « Marivaux à la Courneuve » (A.C., *Les Echos* 7/1/2004)
- « Nique Rohmer ! » (S. Kaganski, *Les Inrockuptibles* 7/1/2004)
- « M. Hulot dans le 9-3 » (propos d'A. Kechiche recueillis par J.-M. Lalanne, *Les Inrockuptibles* 7/1/2004)
- « L'Esquive » (E.L., *L'Express* 8/1/2004)
- « L'art de l'Esquive » (Michaël Mélinard, *L'Humanité* 7/1/2004)
- « « Cette jeunesse n'a pas de place dans le paysage audiovisuel » » (interview de Kechiche par M.M., *L'Humanité* 7/1/2004)
- « La banlieue par la bande » (Florence Aubenas, *Libération* 7/1/2004)
- « Marivaux cash » (P. Azoury, *Libération* 7/1/2004b)
- « L'Esquive » (P. Murat, *Télérama* 7/1/2004)
- « Cités dans le texte » (propos de A. Kechiche et C. Ladjali recueillis par I. Fajardo, *Télérama* 7/1/2004)

Les Amateurs

- « « Les Amateurs » - la comédie de l'improbable cité » (*La Tribune Desfossés* 14/1/2004)
- « Les Amateurs » (Isabelle Régnier, *Le Monde* 14/1/2004)
- « Les Amateurs » (*Le Monde/Aden* 14/1/2004)
- « Les Amateurs » (Bi. A., *Le Nouvel observateur* 15/1/2004)
- « Les Amateurs de Martin Valente » (V.Ostria, *Les Inrockuptibles* 14/1/2004)
- « Les Amateurs » (A. Mh., *L'Express* 15/1/2004)
- « Les Amateurs » (Bayon, *Libération* 21/1/2004)
- « Les Amateurs » (V.Ostria, *L'Humanité* 14/1/2004)

B 13 - Banlieue 13

- « Banlieue 13 » (*Charlie Hebdo* 10/11/2004)
- « Que fait la police ? » (Dominique Borde, *Le Figaro* 11/11/2004)
- « Banlieues blues » (Carlos Gomez, *Le Journal du dimanche* 7/11/2004)
- « Banlieue 13 » (*Libération* 10/11/2004)
- « Banlieue 13, de Pierre Morel » (*Le Monde - Aden* 10/11/2004)
- « Banlieue 13 » (I. R., *Le Monde* 14/11/2004)
- « Banlieue 13 » (P. M., *Télérama* 24/11/2004)

Ze film

- « Ze film » (*Charlie Hebdo* 10/11/2004)
- « Ze film » (*France-Soir* 23/2/2005)
- « Guy Jacques, l'inaccessible étoile » (*Le Figaro* 23/2/2005)
- « Mon ciné à Bobigny » (Dominique Borde, *Le Figaro* 25/2/2005)
- « Le Kubrick de Bobigny » (B.B., *Le Figaroscope* 23/2/2005)
- « Ze film » (C.G., *Le Journal du dimanche* 27/2/2005)
- « Une cité transformée en plateau de tournage pour des Roméo et Juliette modernes » (Fl. C., *Le Monde* 23/2/2005)
- « Espoir féminin » (*Le Nouvel observateur* 24/2/2005)
- « Ze film de Guy Jacques » (G.V., *Le Nouvel observateur* 24/2/2005)
- « Ze film » (*Le Point*, 17/2/2005)
- « Ze film de Guy Jacques » (A.C., *Les Inrockuptibles* 23/2/2005)
- « Ze film de Guy Jacques » (E.L., *L'Express Mag* 21/2/2005)
- « Ze film, une réussite » (Maurice Ulrich, *L'Humanité* 23/2/2005)
- « Ze film » (François Gorin, *Télérama* 23/2/2005)

Dans tes rêves

- « Dans tes rêves » (*France-Soir* 13/4/2005)
- « Dans tes rêves » (*La Tribune* 15/4/2005)
- « Dans tes rêves » (*Le Canard enchaîné* 13/4/2005)
- « Disiz, le rappeur fou de livres » (B.B., *Le Figaro* 13/4/2005)
- « Le rap sans clichés » (Brigitte Baudin, *Le Figaroscope* 13/4/2005)
- « Dans tes rêves » (Olivier Nicklaus, *Les Inrockuptibles* 13/4/2005)
- « Dans tes rêves » (B.T., *Le Journal du dimanche* 17/4/2005)
- « Dans tes rêves » (T.S., *Le Monde* 14/4/2005)
- « Ame forte » (*Le Nouvel observateur* 14/4/2005)
- « Dans tes rêves » (*Le Nouvel observateur* 14/4/2005)

- « A des kilomètres de 8 Mile » (Stéphanie Binet, *Libération* 13/4/2005)
« Dans tes rêves » (L. G., *Télérama* 13/4/2005)

Voisins, voisines

- « Voisins, voisines » (*La Tribune* 20/7/2005)
« Voisins, voisines (l'art de se bigarrer) » (Frédéric Pagès, *Le Canard enchaîné* 20/7/2005)
« Voisins, voisines » (J.M., *Le Monde* 20/7/2005)
« Voisins, voisines » (A.R., *Le Nouvel observateur*, 21/7/2005)
« A l'encre de la banlieue » (Alain Riou, *Le Nouvel observateur*, 21/7/2005)
« Voisins, voisines » (Amélie Dubois, *Les Inrockuptibles* 20/7/2005)
« Voisins, voisines » (J. M., *Télérama* 20/7/2005)

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Introduction	5
Première partie: Théorie et méthode	
I. Domaine d'étude	13
A. Pourquoi le cinéma en tant qu'objet d'étude ?	13
1. Atouts et handicaps de l'étude des informations télévisées	13
2. Le cinéma comme objet d'étude alternatif	15
Un média inscrit dans la durée	15
Un espace potentiel de résistance	16
Le siège par excellence de la « rédemption mécanique »	16
Le cinéma, un prisme complexe de la société	17
B. Le cadre du domaine d'étude considéré	18
1. Tradition et domaine historique en question	18
Le domaine historique général	18
Le domaine au sein de l'histoire du cinéma	19
2. Les études intégrant cinéma et histoire	20
3. Les études des représentations de la banlieue au cinéma	21
En France	21
Les Cultural Studies anglo-saxonnes	23
II. Champ d'analyse : le <i>film de banlieue</i> est-il un genre ?	29
A. Délimitations temporelles et conceptuelles	29
1. Délimitations temporelles : de 1981 à 2005	29
2. Délimitations conceptuelles	29
Délimitations spatiales : les <i>cités</i>	29
Délimitations par rapport aux travaux précédents	30
B. Le <i>film de banlieue</i> est-il un genre ?	31
1. Qu'est-ce qu'un genre ?	31
Première définition du genre	31
L'apport d'Altman sur la définition des genres : ce qu'ils ne sont pas	32
Les conditions nécessaires à l'existence d'un genre	36
Mon schéma d'interprétation	38
2. Le film de banlieue existe-t-il ?	41
Naissance et reconnaissance d'un genre	41
Un ensemble de films de banlieue	50
Des éléments sémantiques et syntaxiques communs	51
Conclusion partielle	55
III. Corpus et méthode d'analyse	57

A. L'établissement du corpus	57
1. Les sources	57
2. Quels films sélectionner ?	57
Définitions et limites	57
Problèmes de sélection	58
3. Le corpus des films	59
B. Méthode d'analyse	61
1. Une méthode « impure »	61
2. Critères d'analyse	62
Une analyse du fond et de la forme	62
Un examen des conditions de production et de réception des films	64

Deuxième partie : La vie de cité

I. Les gens des cités	71
A. Les personnages principaux	71
1. Profils des personnages centraux	71
« Couleur ethnique » et nombre de personnages centraux	71
L'âge et le sexe des principaux protagonistes	75
Des délinquants et des exclus ?.....	79
2. Aspirations personnelles des personnages principaux et résultats	82
Les aspirations des personnages	82
Résultats et dénouements	86
B. La famille	88
1. Les configurations familiales	88
Des familles de milieux populaires d'origines françaises et immigrées	88
Des familles anomiques... ..	90
... qui expliquent bien des problèmes... ..	92
... mais seulement jusqu'à la fin des années 90	93
2. La famille, refuge ou siège de conflits ?	94
C. L'image des femmes, des hommes et de leurs rapports	96
1. L'image des femmes	96
Des jeunes filles plus studieuses et plus travailleuses que les garçons	96
... mais qui souffrent aussi plus du climat familial	99
Des femmes de caractère	100
Le spectre de la prostitution et de la fille facile	100
2. L'image des modèles masculins	102
3. Les rapports hommes-femmes	105
De jeunes hommes soucieux d'affirmer leur masculinité	105
Des rapports hommes-femmes plus équilibrés à partir de 1995	107
II. Délinquance, violence et drogue dans les films de banlieue	109
La délinquance et son évaluation dans les films	109
Mesurer la violence	110
Le problème des drogues	110
A. La délinquance dans les films du corpus : données générales	111
1. Nombre d'actes de délinquance : chiffres et évolutions	111
Un nombre d'actes hétérogène	111

Une délinquance concentrée dans les films les plus connus	113
2. Typologie et décompte global des actes de délinquance	114
Une large surreprésentation des atteintes aux personnes	116
Une évolution relative plus conforme à la réalité	117
3. Décompte des actes de délinquance dans chaque film	118
B. La violence dans les films du corpus : tentative d'évaluation	122
1. Chiffres et évolutions	122
Essai de typologie	122
Une prédominance de la violence à l'extérieur sur la violence domestique.....	123
Une violence surtout verbale et physique	123
2. Hiérarchisation des films selon leur degré de violence	125
C. Examen chronologique de la violence : les films au cas par cas	127
1. D' <i>Interdit aux moins de 13 ans à Un, deux, trois soleil</i> : la violence dans les films de banlieue des années 1980 au début des années 1990	127
La violence dans les comédies de banlieue de 1984 à 1993	127
Violence et réalisme social de 1982 à 1988	129
2. D' <i>Hexagone à Voisins, voisines</i> : une violence qui prend aussi le contrepied des clichés	135
Les comédies de banlieue de 1994 à 2005	135
Les films de banlieue réalistes de 1994 à 2005	137
Des films réalistes qui prennent le contrepied de la banlieue violente	154
Films d'action et violence en banlieue : <i>Yamakasi</i> (2001) et <i>B13-</i> <i>Banlieue 13</i> (2004).....	157
En conclusion sur la violence et la délinquance dans les films de banlieue	158
D. La place et l'image de la drogue	159
1. Données et évolutions générales	159
Une domination de l'alcool relayée par celle des drogues douces	159
Une présence moins marquée dans les films de banlieue <i>beurs</i> ?	161
2. Présence et images de l'alcoolisme	162
Une tradition ancienne dans le cinéma français	162
Un vice rattaché aux Français-de-souche	162
Un fléau qui touche aussi la première génération d'immigrés	163
3. Présence et représentations des drogues « douces »	165
Une forte présence à partir du milieu des années 90, mais non systématique	165
Banalisation et tolérance vis-à-vis du cannabis	166
Un trafic multiethnique du cannabis ?	166
Les raisons de la tolérance ou du rejet du <i>deal</i>	168
4. Le traitement des drogues « dures »	169
Une présence peu banale	169
Un trafic rejeté par les banlieusards eux-mêmes	169
Un trafic « parisien »	170
Un trafic pluriethnique	171
Des toxicomanes consués	171
Conclusion sur l'image et la place de la drogue	173

III. La problématique de l'intégration dans les films de banlieue : racisme, discriminations, spécificités culturelles et identitaires 177

A. Positionnement et présupposés théoriques	177
Les origines du discours sur l'intégration	177
Un problème de définitions	178
La tradition anglo-saxonne d'étude des représentations cinématographiques de la banlieue	181
Critiques des positions ethniques des <i>French Film Studies</i> sur la banlieue	182
Pour une conciliation du multiculturalisme postcolonial et de l'universalisme à la française	185
B. Racisme et discriminations dans les films de banlieue	187
1. Tendances générales	187
2. Caractéristiques du racisme et des discriminations dans les films	189
D'un racisme ordinaire à un racisme anormal	189
Une hostilité envers les Français-de-souche marquante mais rare	192
Un racisme condamné et propre à la « vieille » génération	193
En guise de conclusion partielle	196
C. La place de la religion et des questions religieuses	199
1. Une présence discrète	199
2. Nature, rôle et fonction dans les différents films	201
Conclusion partielle	209
D. Les spécificités alimentaires et vestimentaires	211
1. Des spécificités vestimentaires très encadrées	211
2. Des spécificités alimentaires claires, sans être systématiques ou exclusives	213
E. Des spécificités linguistiques ?	215
1. Considérations théoriques et terminologiques	215
2. L'hétérolinguisme dans les films de banlieue	217
Éclosion et présence de l'hétérolinguisme dans les films de banlieue	217
La pratique hétérolingue dans les films de banlieue	219
3. Le Français contemporain des cités (FCC) dans les films de banlieue	223
Développement et pratiques du FCC dans les films de banlieue	223
Les usages du FCC dans les films	224
Conclusion partielle	228
F. Des problèmes d'intégration et d'identité ?	229
1. Une altérité culturelle moyennement mise en avant	229
Une différence culturelle rattachée à la génération des parents et plutôt négative	231
Une présence qui varie au cours de la période	232
2. Présence et nature des problèmes d'exclusion ou d'intégration	233
Des problèmes récurrents dans les années 90	233
Une question économique et sociale qui touche aussi tous les jeunes de banlieue	233
Typage social contre typage racial	234
3. Les problèmes d'altérité culturelle et d'intégration au cas par cas	237
Les films des années 80 : d' <i>Interdit aux moins de 13 ans</i> à <i>De Bruit et de fureur</i>	237
Les années 90 : de <i>La Thune</i> à <i>Calino maneige</i>	244
Les années 2000 : une identité et une intégration qui vont de soi ?	254

Conclusion de ce chapitre	256
---------------------------------	-----

Troisième partie : La cité dans la forme

I. L'image de la banlieue des grands ensembles à travers son architecture	263
A. Positionnement théorique	263
1. Intérêt de l'étude de l'image des cités à travers l'architecture	263
2. André Gardies : une étude « totale » de l'espace au cinéma	265
3. Le <i>citéspace</i> de Will Higbee	266
4. Le décor de la banlieue des grands ensembles et ses stéréotypes selon Laurence Moinereau	267
Les figures filmiques du grand ensemble	268
Les caractéristiques relationnelles de la cité, ses couleurs et la lumière	269
B. Les caractéristiques morphologiques de la cité à travers sa représentation	270
1. Les tours et les barres, stéréotype commun des films de banlieue ?	270
Tendances générales	270
Un stéréotype encore peu établi au début des années 80	272
Des films qui font mentir les clichés	274
2. Un espace hétérogène, fragmenté, sans repères – illisible?	278
Définitions et travail effectué	278
D'un espace illisible à un espace plus lisible	280
Les évolutions des caractéristiques de lisibilité : un espace progressivement plus homogène et moins fragmenté	282
3. Un espace clos et à l'horizon bouché ?	284
Un espace généralement clos	284
Un cloisonnement <i>de l'intérieur</i>	286
La cité en tant qu'espace d'enfermement	286
Une « dialectique constante entre le haut et le bas » ?	288
C. Les caractéristiques relationnelles de l'espace de la cité	290
1. Espace conjoint ou espace disjoint ?	290
Un espace qui peut être clos mais conjoint : <i>Wesh wesh</i>	290
Un espace disjoint : <i>La Squale</i> , <i>Hexagone</i> et <i>Krim</i>	290
Un facteur déterminant du sentiment de relégation	291
Une caractéristique assez équitablement distribuée	291
2. Les rapports entre la banlieue et la ville-centre	293
Entre opposition, attraction et dépendance : un élément essentiel	293
Tendances générales	295
Les rapports banlieue/ville-centre dans les films : quelques exemples	295
D. Les couleurs et la lumière: de la froidure de la grisaille à la chaleur de l'arc-en-ciel ?	301
1. Des couleurs et une lumière froides jusqu'au milieu des années 90	301
2. Lumière radieuse et couleurs chaudes	301
Une utilisation progressive au milieu des années 90	301
Une domination plus large dans les années 2000	302
3. Un univers moins stigmatisé	303

Conclusion partielle	305
II. La musique dans les films de banlieue	309
A. Délimitations des analyses effectuées	309
B. Analyses d'ensemble sur la musique dans les films de banlieue	310
1. La proportion de musique dans chaque film	310
La durée de la musique : diversification et augmentation	
au cours de la période	310
Musique diégétique et musique extradiégétique	313
2. Le nombre de séquences musicales	316
3. Retrouve-t-on les mêmes compositeurs de film en film ?	319
C. Styles de musique et utilisations spécifiques au cas par cas	321
Conclusion de ce chapitre	356
 Quatrième partie : Les conditions de production et la réception des films de banlieue	
I. Les conditions de production	363
1. Des films à petits budgets et soutenus par les avances du CNC ?	364
Des budgets généralement inférieurs à la moyenne et à la médiane...	364
... mais qui combrent sensiblement leur retard les dernières années	367
Des films de banlieue de moins en moins soutenus par l'Avance	
sur recettes	368
2. La banlieue, territoire privilégié du premier film ?	370
3. Le cinéma de banlieue, un cinéma engagé ?	372
Remettre en cause les stéréotypes	372
Révéler, témoigner	373
II. La réception et l'impact des films de banlieue	379
1. Les critiques des quotidiens nationaux	379
2. Un cinéma primé ?	382
3. Un cinéma promoteur de valeurs montantes du cinéma français ?	384
Les valeurs sûres	384
Les jeunes espoirs	385
Les valeurs confirmées	385
Les réalisateurs	386
Une notoriété à venir ?	386
4. Le nombre d'entrées des films de banlieue	387
Des informations difficiles à obtenir avant 1994	387
Des résultats conformes à la moyenne nationale	389
Entrées et budgets : une rentabilité supérieure à la moyenne	
nationale	391
Conclusion	395

ANNEXES

Annexe 1. Résumé des films du corpus	405
Annexe 2. Analyse de la caractérisation des films du corpus dans la presse (articles des revues de presse de la Bifi)	423
Annexe 3. Films cités	435
Annexe 4. Textes choisis des bandes originales des films	439
Bibliographie	469
Table des matières	497

