

Tours et détours : 50 ans de banlieue au cinéma

La construction d'une représentation de la banlieue et de ses jeunes habitants dans le cinéma français des années 50 aux années 2000

Le cinéma français présente depuis le cinéma social de l'entre deux guerres une figuration de la ville comme sujet et objet de la misère des hommes qui habitent ces espaces morcelés, désorganisés en proie à toutes les vicissitudes de l'époque que sont, dans l'imaginaire des cinéastes, les quartiers populaires, les faubourgs du début du siècle, les grands ensembles de l'après guerre et plus globalement par la suite, la banlieue dans son acception la plus abstraite.

Une trentaine de films réalisés en France par des cinéastes souvent prestigieux dans la période 50-70's (Carné, Becker, Godard, Corneau) ou encore peu connus dans la période 80-2000's mais qui vont se faire un nom avec le succès de leur production (Charef, Brisset, Kassovitz, Kechiche)¹ adoptent pour toile de fond et thème principal le rôle supposé de l'urbanisme des quartiers populaires sur ses jeunes habitants, des faubourgs de Montmartre aux cités de la banlieue parisienne : on a nommé ce cinéma cinéma de banlieue ou banlieue-films donnant naissance à un genre classificatoire.

La plupart de ces films accusent l'urbain d'être responsable d'une forme d'anémie sociale tout en s'efforçant, images dans le siècle, de porter à l'écran les transformations à l'oeuvre dans une société d'après guerre en plein chambardement : chute du patriarcat, rupture de la filiation père-fils, tertiarisation de l'économie et affirmation du modèle américain de consommation², faillite des institutions, urbanisme déshumanisant, etc.

Mais au fond qu'en est-il ? A l'origine du travail d'analyse sur la production d'images des banlieues populaires et son impact sur les jeunes habitants³, nous faisons l'hypothèse que leur représentation souvent disqualifiante avait pu être construite au fil du temps, par la récurrence de certaines images associées aux quartiers populaires. Afin de vérifier la rémanence de ces images et saisir la construction interne de leurs caractéristiques communes – ce qui fait stéréotype, le matériau cinématographique semblait le plus adapté, d'autres matériaux (télévisuels, graphiques ou littéraires) étant trop vastes et par ailleurs déjà patiemment et fort bien explorés⁴.

Annie Fourcaut, historienne auteur de nombreux ouvrages et articles sur la représentation de Paris et sa banlieue, insiste sur la primauté du cinéma dans la construction des imaginaires sociaux du XXème siècle :

¹ Voir filmographie indicative en fin d'article

² Cf. le film « La belle américaine »

³ Travail de recherche mené en 2009 à l'EHESS dans le cadre du master d'anthropologie sociale sous la direction de Jonathan Friedman « Images de la banlieue d'hier à aujourd'hui – représentations de la banlieue et ses effets sur les jeunes habitants au travers de productions audiovisuelles et d'interview ».

⁴ Cf. Henri Boyer et Guy Lochar – Scènes de télévision en banlieues – 1950-1994 – INA / L'Harmattan – 1998 ; les travaux d'Eric Mace, notamment, La société et son double, une journée ordinaire de Télévision – Armand Colin – 2006 ; ou bien Jacques Van Waerbeke – Images d'espaces de la banlieue de Paris, XIXème et XXème siècles, étude de géographie culturelle – Université Paris XII – Institut d'urbanisme de Paris – Thèse dactylographiée dont on trouve une synthèse dans Jacques Van Waerbeke - « La poétique spatiale des représentations de la banlieue de Paris » - Géographie et culture N° 19 – 1996 – p : 51 à 78 – Edition l'Harmattan

« Comme le roman pour la ville du XIX^{ème} siècle écrit-elle, c'est le cinéma qui, pour notre siècle, a défini les cadres de l'imaginaire urbain. Production culturelle collective au niveau de sa fabrication comme de sa consommation, il est un support privilégié de l'histoire des représentations, tout en constituant un langage propre. Il permet donc d'appréhender les représentations d'une société, les stéréotypes durables issus des productions cinématographiques courantes comme les représentations novatrices et dérangeantes qui émergent de quelques films majeurs, qui réussissent à innover en subvertissant les conventions et en modifiant les codes. »⁵

« *L'horizon d'attente* »⁶, selon l'expression de Martine Joly, c'est à dire l'intertexte visuel et symbolique lié à l'image de la banlieue, s'ancre dans une socio-histoire des représentations de l'urbanité des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Celle-ci repose sur la dichotomie Paris / banlieue qui succède à la dichotomie ville / campagne et, à partir des années 50, sur la dichotomie habitat traditionnel populaire – la convivialité du vieux village vécu comme un âge d'or – et habitat moderne fonctionnel et déshumanisé – le Grand ensemble, nouveau né du chaos de l'après guerre.

A partir d'un corpus de cinq films⁷ couvrant la période et significatifs de l'aspect performatif de l'espace urbain de la banlieue sur les personnages principaux, nous avons pu distinguer au cours de notre étude, trois formes de récurrences : les récurrences spatiales, les récurrences d'interactions entre les personnages et les récurrences de représentations.

Les récurrences spatiales :

Dans les cinq films, la banlieue est toujours représentée au travers d'une triade dimensionnelle : l'univers « typé » de la banlieue ou des faubourgs ; les espaces intermédiaires, ambigus et plus ou moins hostiles ; et un ailleurs idéalisé.

⁵ Annie Fourcaut, « Aux origines du film de banlieue : les banlieusards au cinéma (1930 – 1980), Société et représentations N°8, Le peuple en tous ses états – Credhess, p: 113 à 127, 2000.

⁶ « *L'interprétation d'un texte présuppose l'interaction de lois internes et externes au texte (comme celles de sa production et de sa réception), mais elle présuppose aussi « le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique ».* Ce qui signifie que, même au moment où elle paraît, une oeuvre ne se présente jamais comme « une nouveauté surgissant dans un désert d'information » ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents -, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. » in Martine Joly – Introduction à l'analyse de l'image – Armand Colin – collection 128 – 2^{ème} édition – 2009 – p : 48 faisant référence et citant Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad.fr), Gallimard, 1978.

⁷ Le choix du corpus s'est effectué à partir de caractéristiques communes à ces cinq films - l'environnement péri-urbain comme « personnage » performatif et mise en scène de groupes de jeunes habitants au centre du récit - venant illustrer 5 périodes différentes de notre histoire française contemporaine :

- Début du XX^{ème} siècle – la Belle époque et le monde des Apaches, première bande de jeunes des faubourgs et de la Zone : Casque d'Or de Jacques Becker – N&B – 1952
- Années 60 : Terrain vague de Marcel Carné – N&B – 1960
- Années 80 : Le thé au harem d'Archimède de Mehdi Charef – Couleur – 1985
- Années 90 : La Haine de Mathieu Kassovitz – N&B – 1995
- Années 2000 : L'Esquive d'Abtlatif Kechiche – Couleur – 2004

Au-delà de ces cinq films, une trentaine de films proches de ces caractéristiques communes appartiennent au champ d'étude.

1. L'univers « typé » :

Dans l'univers « typé » de la banlieue - qui permet d'identifier aujourd'hui le banlieue-film du premier coup d'œil (c'est à dire que certains signes sont bien devenus des « stéréotypes »), le personnage principal et symbolique est la Tour, immense, impersonnelle, pathogène et littéralement deshumanisante pour ses habitants



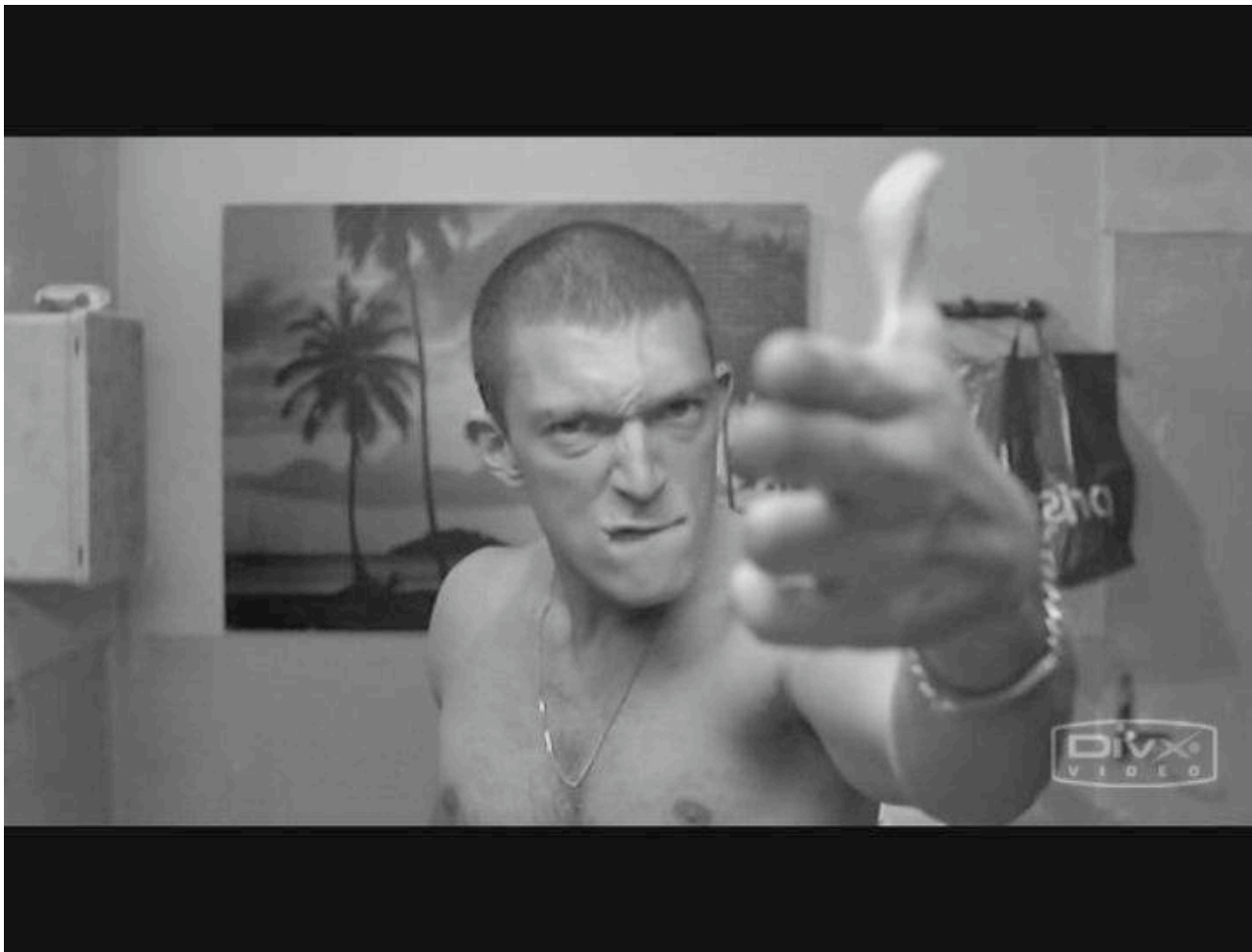
Tours dans la nuit et personnages minuscules qui semblent comme écrasés par elles au générique / Mehdi Charef – Le Thé au harem d'Archimède (1985)

Autour de la Tour s'organise la vie de la cité, de ses jeunes habitants et de leurs familles. Escaliers, caves et espace du « devant les tours » (rue, hall, trottoir, squares, bancs publics) régulent la socialité juvénile des adolescents. Par opposition, l'espace de l'intériorité familiale (appartement, chambre à soi ou partagée, salle de bain), est celui de leur intimité. Ils s'y dévoilent autrement, à travers ce que la décoration intérieure révèle de leur appartenance sociale populaire⁸, leurs relations familiales, leur personnalité (chambre) et leur dialogue intérieur nourri par leur image dans le miroir de la salle de bain (dans le film devenu culte *La Haine*). C'est l'espace où les masques tombent et les faux-semblants de ces personnages de composition nous sont révélés.

Les autres espaces typés « banlieue » sont ceux de l'extériorité soumise aux bandes (terrain vague, toit, squat, voire le cabaret des faubourgs dans *Casque d'Or*). Ils répondent chacun aux codes du mode d'être jeune dans une cité de banlieue : regroupements, solidarités et drague ; ennui, errance et désœuvrement ; affrontements, clivages fort avec l'Autre (habitant blanc, police) et règlements de compte entre pairs.

⁸ Et immigrée à partir des années 80 et le film emblématique de cette période *Le Thé au Harem d'Archimède*, premier film de Mehdi Charef et d'un enfant d'immigrés ayant grandi dans les grands ensembles.

Il faut noter que les films étudiés tentent une réhabilitation de ces espaces urbains à partir des années 90 en focalisant l'attention sur la trajectoire subjective des personnages. Ce n'est plus ici l'architecture qui fait violence dans la mesure où les habitants des cités, notamment les jeunes qui sont partout dans l'espace public, se sont appropriés l'urbain par des « *manières de faire* » pour faire référence à Michel de Certeau⁹, et s'y sont faits une vie¹⁰. La cité devient un espace urbain normalisé destiné à des individus pas comme les autres.



Vinz devant le miroir de la salle de bain joue au gangster / *La Haine* – Mathieu Kassovitz - 2005

⁹ « Ces « *manières de faire* » constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle » L'invention du Quotidien – 1. arts de faire – Michel de Certeau – Folio essais – Gallimard - 1990

¹⁰ A ce titre, ces deux films sont antithétiques avec d'autres films internationaux proches du genre de la banlieue où l'urbanisme vernaculaire comme l'urbanisme utopique vieillissant des années 60 propulsent leur habitants dans un univers de criminalité d'une violence incomparable (on pense à la Cité de Dieu à Rio de Janeiro et de la Cité des Vele à Naples qui servent de toile de fond à « *Cidade de Deus* » le film de Fernando Mereilles et Katia Lund (2002) et à « *Gomorra* » le film de Roberto Saviano (2008)). On sait par ailleurs que le contexte du ghetto urbain américain se distingue des zones ségréguées européennes et notamment françaises (cf. Loïc Wacquant – Les deux visages du ghetto – Actes de la recherche en sciences sociales – numéro 160 p : 4-21). De fait, les contextes urbains de « *Boy's in the Hood* » (le quartier pavillonnaire de Watts à Los Angeles), film de John Singleton (1990), et le Innercity du Harlem de « *Do the right thing* » de Spike Lee (1989), deux films emblématiques du genre dans le cinéma américain, ne sont pas empreints de ce gigantisme froid, homogène et déshumanisant du grand ensemble européen mais de la misère d'un habitat délaissé par les bourgeois du centre ville et de petits pavillons isolés du ghetto noir américain.

2. Les espaces intermédiaires :

Les espaces intermédiaires sont souvent ambigus. Ils apparaissent comme des espaces transitionnels, plus ou moins hostiles, entre le dedans et le dehors de la cité. Ces espaces servent de marche pied ou de seuil vers la société normalisée. Ils apportent parfois un certain bien être voire un refuge aux protagonistes (c'est le rôle des transports dans le Thé au Harem d'Archimède et dans la Haine ou du dépôt de vêtements américain dans Terrain Vague) mais sont plus souvent la marque de leur distinction, de leur incapacité à se fondre socialement ou de leur rejet institutionnel et culturel.

Le monde du « dehors la cité » est en effet régulièrement sanctionné par l'entrave à la jouissance de cet échappement, l'échec de la relation à l'autre et de l'accès au monde de la norme : éducation et travail d'un côté, loisir et consommation de l'autre. Le bureau du juge, le supermarché et la fête foraine dans Terrain Vague, le bureau de l'ANPE et l'atelier de l'usine dans le Thé au Harem, la galerie d'art contemporain ou le commissariat dans la Haine, la salle de classe dans l'Esquive sont autant de lieux symbolisant l'impossible transition, du fait de l'inadéquation des protagonistes. Ce sont principalement les lieux de l'institution qui sont désignés comme lieu de leur échec.

3. Un ailleurs idéalisé :

Le troisième lieu de la banlieue est celui de l'ailleurs idéalisé. Il se présente de manière géographique (univers de la nature par opposition à l'urbain déshumanisant : campagne, mer), métaphorique (la réussite, la modernité, la consommation et les nouveaux loisirs) ou poétique (rêves, hallucination, évasion imaginaire, théâtre). Cet ailleurs n'est jamais atteint que par défaut. Lorsqu'il l'est pour de bon, la réalité de leur condition rattrape vite les personnages et interrompt la libération des corps et du poids de la trajectoire sans cesse avortée de la jeunesse des cités (à l'image de Manda qui doit quitter Casque d'Or et leur idylle campagnarde pour aller porter secours à Raymond l'ami d'enfance, ou bien des jeunes du Thé au Harem rattrapé par la police sur la plage normande qu'ils viennent juste de conquérir).



Manda et Casque d'Or enfin réunis, heureux et libres à la campagne et en bord de Marne, paradis des amoureux des faubourgs / Casque d'Or – Jacques Becker - 1952



Sur la plage normande, la police arrête Majid puis Pat qui cesse de fuir pour rejoindre son ami / Le Thé au harem d'Archimède

Les récurrences d'interaction :

Dans cette triangulation spatiale se jouent les destins sociaux des protagonistes. Là également on peut distinguer des récurrences dans le temps des compositions relationnelles des personnages qui traduisent le regard social des cinéastes et de leur époque sur l'habiter de la banlieue. D'une période à l'autre, dans ses continuités comme dans ses discontinuités, le cinéma de banlieue révèle les angoisses et les peurs d'une société en transformation et dont l'urbanisme des grands ensembles fournit le cadre d'analyse et de régulation. Tout y est histoire d'effondrement et d'impossible compréhension entre ancien modèle et nouveaux modes de vie de la société moderne.

L'histoire de la banlieue au cinéma est toujours l'histoire d'une rupture entre deux systèmes de valeur sociale (famille patriarcale et traditionnelle vs nouvel individualisme et société de la consommation immédiate), entre deux types de trajectoires générationnelles et sociales (ouvriers fidèles et dignes, immigrés sacrifiés vs jeunes précaires et 2ème génération issue de l'immigration en « galère »), entre deux urbanités (village convivial vs grand ensemble fonctionnel), etc.

Quatre figures de l'interaction sont récurrentes sur toute la période : l'amitié comme valeur absolue ; la place de la femme comme instrument de puissance/impuissance masculin ; l'institution comme ennemi irréductible ; les parents comme symbole de l'effondrement des structures traditionnelles.

1. L'amitié comme valeur absolue

Dans l'univers de la cité et des faubourgs, fait de ruptures et de délitement, l'amitié apparaît comme le seul lien stable et fiable. La force de ce lien tient à quatre éléments que l'on retrouve dans les cinq récits : le vécu commun et quotidien dans la cité ou les faubourgs, l'attachement de ce vécu commun dans l'enfance, la proximité permanente du lien et la fidélité sans faille à ce lien.

L'amitié agit dès lors comme une corde magique qui relie les pairs entre eux et leur garantie une sûreté qu'ils n'obtiennent par nul autre pareil. Mais c'est là toute l'ambiguïté de cette amitié absolue : elle assure autant qu'elle condamne ses protagonistes. L'amitié pure et fidèle mène systématiquement aux espoirs d'évasion déçus ou à la peine capitale et ultime. L'amitié est comme la toile de fond des relations de la cité, la toile d'araignée dont dépendent les relations et la destinée sociale de leurs personnages : sans elle, ils ne sont rien et ne peuvent survivre et dans le même temps, c'est elle qui les maintient contraint et forcé dans l'organisation sociale de la cité dont ils tentent de s'affranchir. Souvent, celle-ci les entraîne dans un enchaînement de causalités dramatiques qui aboutit inexorablement à l'issue fatale.



La fidélité à l'amitié de l'enfance des faubourgs mène Raymond et Georges vers l'issue fatale / Casque d'Or – Jacques Becker - 1952

2. La place des filles comme instrument du désir et des codes masculins

La banlieue au cinéma apparaît comme le territoire d'expression exclusif de la masculinité. La féminité y est proscrite en dehors des codes de soumission au pouvoir masculin. Dans la Haine, les filles sont totalement absentes du paysage si ce n'est comme enjeu de

surveillance et d'honneur familial et religieux entre Vinz le juif et Said le musulman. Dan, chef de bande en pantalon dans Terrain Vague ou Lydia et Frida au langage argotique mêlée d'expressions masculines et ethnicisées dans l'Esquive sont les incarnations de ses filles-garçonnes que la cité a façonnées. La féminité n'est autorisée qu'en dehors du territoire ensauvagé de la cité, une fois réfugiée dans le surplus américain pour Dan, par l'artefact de la comédie théâtrale pour Lydia (la robe à volant).

Dans l'Esquive cependant, le langage amoureux et ses entrelacs révèle un jeune garçon Krimo désarmé, prêt à se rendre ridicule devant ses pairs pour sa promesse qui elle marivaudes et mène le bal des indécisions et de la séduction. C'est donc le mythe de l'homme dévirilisé par la toute puissance féminine, pris dans les filets de la femme fatale qui est réveillé ici, comme 50 ans plus tôt, la belle Casque d'Or, figure emblématique des gigolettes du début du siècle, rayonnante jusqu'aux Oscars hollywoodiens, attise les passions des hommes qui en souffrent et en meurent, tous : Casque d'Or, fille de joie et oiselle de mort.

Les années 80 et le Thé au Harem poursuivent l'association entre banlieue et prostitution des sujets féminins que Godard avait également cru reconnaître¹¹. Lorsqu'elles ne sont pas putes ce sont des filles faciles sans moralité. Ou bien elles le sont quand même : Majid découvre par hasard sous les traits de la prostituée qu'il convoitait dans les rues de Paris, Chantal la sœur de Pat dont il est amoureux et qui lui a menti sur sa véritable activité. Dès lors, c'est plus que son amour qui tombe dans le gouffre des rêves perdus, c'est l'illusion d'un monde où la pauvreté et les destins minables des femmes de la cité ne seraient pas une fatalité.

3. *Les pères comme symbole de l'effondrement*

L'effondrement c'est d'abord celui du patriarcat. La cellule familiale dominée par le patriarche se désanctuarise en cette 2^{ème} moitié du 20^{ème} siècle. Dans les films de banlieue, les pères sont singulièrement absents, ce sont les mères qui gèrent la maisonnée ou le foyer décomposé. Lorsque les pères sont présents ils sont diminués (le père débile dans le Thé au harem) ou dépassés par la nouvelle génération et créent un conflit générationnel père-fils qui peut aller jusqu'à la rupture.

Lucky et son père dans Terrain vague en font les frais. Le fossé générationnel s'exprime par désaffiliation du fils à la valeur travail et perspective de vie : l'attachement à un poste ouvrier vissé à son entreprise et une vie stabilisée pour le père, là où Lucky lui vit la précarité d'une société en voie de tertiarisation et l'envie d'un autre destin que celui de ses parents. Majid dans le Thé au harem ne parviendra à se libérer du poids de l'enfant d'immigré marginalisé (symboliquement il laisse son père infirme à un arrêt de bus, perdu dans la cité) qu'après avoir touché du doigt les faux semblants d'un monde raté, où les jeunes femmes sont toujours des putes, et les jeunes hommes des bons à rien. La Haine présente un univers de garçons livrés à eux-mêmes. Les régulateurs de l'espace public sont les grands-frères et la police. Le personnage du père n'est jamais montré, ni évoqué. Il semble acté qu'il est hors du jeu de la banlieue. Ce qu'Abdellatif Kechiche a bien compris en tentant 10 ans plus tard de réinscrire en partie la place des pères dans la vie de la cité dans l'Esquive (à l'image ou non : le père du jeune amoureux Krimo bien qu'emprisonné est toutefois très présent subjectivement dans tout le récit).

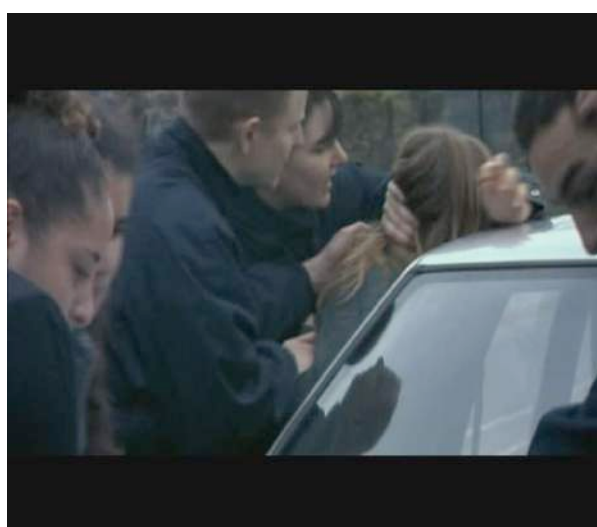
¹¹ « 2 ou 3 choses que je sais d'elle » - Jean-Luc Godard (1966)

Compte tenu de ces pères manquant ou faisant défaut, la figure de la mère courageuse qui travaille et élève seule ses nombreux enfants apparaît dans la plupart des films comme figure de proue de l'édifice familial : chef de famille, et prenant les choses en main, elle est l'élément fort de ces fictions. Pour autant, la fin de la famille traditionnelle comme modèle unique de système de parenté et la condamnation de cette disparition est déjà annoncée dans le film de Marcel Carné. Les familles mono-parentales ou recomposées des divorcés recueillent la même défaveur de la part des réalisateurs qui y voient une causalité de la déviance des fils.

4. *L'institution comme ennemi irréductible*

Enfin, c'est souvent le rapport à l'institution qui par la violence et l'échec de la relation empêche les protagonistes de parvenir à leur fin : tenter de rejoindre le monde de la norme et par là même, s'extirper de l'emprise enfermante de la cité. Dans les cinq films, les confrontations à l'institution, de manière univoque et quel que soit le degré de bonne volonté de son représentant, se passent mal. A l'image du dialogue qui ouvre Terrain vague entre le juge et Marcel, le jeune voyou, cette confrontation semble mettre en scène deux mondes parallèles inconciliables, dont l'écart paraît insurmontable entre deux destins sociaux (une carrière accomplie vs une jeunesse à la dérive), deux légitimités (l'autorité vs le cynisme), deux comportements (la maîtrise de soi vs l'agressivité) et deux systèmes de valeur (le sens de la vie en collectivité vs le sens de la survie individuelle).

De la professeur de français dans l'Esquive qui pousse Krimo hors du monde scolaire de la culture, en passant par le conseiller de l'A.N.P.E qui condamne Madjid hors du monde du travail par discrimination dans le Thé au Harem, à chaque fois ces espaces de confrontation à l'institution exercent une violence symbolique inouïe sur les héros tout en leur barrant la route qu'ils essayent de s'ouvrir. Cette exacerbation de la violence institutionnelle atteint son paroxysme dans La Haine avec les journalistes venus interviewer les jeunes de loin, sans sortir de leur véhicule, comme de dangereux animaux en liberté (« *on n'est pas à Thoiry* » criera Hubert) et surtout avec l'institution policière à partir des années 90 qui agit avec une brutalité arbitraire quasi insoutenable (La Haine et l'Esquive), qui peut aller jusqu'à la torture et le meurtre (La Haine). Il faut noter que dans ces deux cas, c'est au moment où l'intrigue pouvait s'orienter vers une issue favorable que la police intervient dramatiquement. Dans les films de banlieue, il est rare qu'il y ait un happy end.



Hubert et Said torturé au commissariat (La Haine) / fouilles violentes de la police (L'esquive)

Les récurrences de représentation :

Enfin, il nous est apparu que ce cinéma dit de banlieue articulait de manière continue la puissance suggestive de trois paradigmes représentatifs de la vie en banlieue pour ses jeunes habitants où : 1° singulier et collectif se confondent ; 2° l'interpénétration dehors/dedans la cité est en faillite ; 3° les antagonismes de vie et de mort se déchainent.

1. Singulier et collectif se confondent

Un premier axe paradigmatique s'inscrit dans l'interaction permanente entre destins singuliers et destin collectif : l'homogénéité de l'habitat, la fluidité des trajectoires entre le « devant-la-tour » et le « dedans-la-tour » dans lequel on pénètre aisément et régulièrement, la sociabilité de l'entre soi et la résultante souvent tragique de l'intrigue, induisent ce brouillage entre l'individu supposé libre et rationnel et la masse conformiste et prédestinée. Dans cette conjonction indifférenciée du tout et de la partie, la bande de jeunes et la pauvreté désignent « *les ennemis intérieurs de la Nation*¹² » en quête désordonnée de prospérité, d'individualité et de modernité.

2. Une interpénétration dehors/dedans en faillite

Deuxième axe : lorsque dans la cité le dedans et le dehors s'interpénètrent, l'échec est systématique. L'intérieur et l'extérieur sont présentés comme des mondes clos et rivaux qui ne parviennent jamais à un contact humain satisfaisant. La séparation et le démarquage par l'entrave de toute tentative s'exercent de manière violente et absolue. Des années 50 aux années 2000, cette logique de séparation s'accroît et se fige dans une corporalité type du jeune de cité. On assiste, dans le cinéma comme dans la société (et vice et versa) à une « essentialisation » de la catégorie « jeunes de banlieue » dont le corps, le langage et les valeurs sont objectivés par le corps social comme signes de suspicion et du rejet, de façon de plus en plus et exclusive et de plus en plus viscérale.

3. Les antagonismes de vie et de mort se déchainent

Dans le cinéma de banlieue, les espaces confinés de l'urbanisme déshumanisant entraînent un déchainement extrême, arbitraire et fatal des enjeux de vie et de mort. On y distingue en effet nettement le combat entre des forces de vie exacerbées (espoir, rêve, mouvement, régulation par le conflit, désir, évasion un dans ailleurs idéalisé) et des pulsions de mort en retour de bâton, ravageuses et souvent tragiquement mortelles (claustration – auto-destruction – annihilation).



Babar se suicide (Terrain vague) / Hubert et le policier qui vient de tuer Vinz en joue (La Haine)

¹² Cf. L'ennemi intérieur – Mathieu Rigouste – La Découverte – Paris - 2009

Conclusion :

Jusque dans les années 70, la banlieue est essentiellement utilisée dans le cinéma en arrière fond d'une société dont le modernisme tue les anciens équilibres sociaux et urbains et fragilise une jeunesse en proie à la pauvreté et la précarité des conditions de vie, favorisant des comportements de repli sur soi et de regroupement en bandes aux allures sauvages.

A partir des années 80, le cinéma établit une nouvelle corrélation entre territoires périphériques et misère sociale. Qui plus est, elle est désormais le territoire d'émergence de la figure de l'immigré, celle de la génération « beur » qui ne retournera pas au pays et revendique l'égalité d'appartenance sociale et nationale. Les films pionniers des années 80 et du début des années 90 préparent l'arrivée du film à grand succès *La Haine* qui cristallise la destinée commune des jeunes de la banlieue et la représentation qui en est faite. Le film provoque une onde de choc culturelle et médiatique, les uns comme les autres découvrant cette catégorie sociale homogène, identifiable et nouvellement constituée. 10 ans plus tard, le film *L'Esquive* focalisera à nouveau le regard sur cette classe d'âge et cette « culture » des jeunes de banlieue en proposant le langage amoureux des cités à la fois comme mode de distinction catégorielle et, pourrait-on dire, malgré tout, comme marqueur d'universalité.

Si dans les cinq films on assiste donc à une fragmentation des espaces urbains sous l'angle du dedans/dehors impénétrables, à partir des années 80 et surtout 90, se profile une « culture » de la banlieue ethnicisée, une « *indigénisation* » de l'appartenance à ce territoire étrange et sur bien des points étranger, qui est marqué dans les corps de ceux qui le pratiquent du sceau de l'extranéité. Le melting pot assumé par les deux réalisateurs du corpus (juif-arabe-noir pour *La Haine*, rebeu-gaulloise pour *L'Esquive*) entre en résonance avec la France black-blanc-beur de la coupe du monde 98. Elle n'en relève que davantage la mise en place d'un ethos du groupe social constitué du jeune de banlieue, caractérisé essentiellement par « *défait de* », l'incapacité corporelle et culturelle dont il fait preuve à accéder au monde social des « *normaux* » autrement que par effraction-intrusion et en bande, incapacité d'autant plus insupportable que les autres, les « *normaux* », donnent beaucoup (écoles, bonne volonté et compassion) pour qu'il parvienne à s'en sortir.

Dans les années 2000 l'apparition de multiplex dans les banlieues des grandes agglomérations urbaines régionales de l'hexagone laisse la place à un cinéma commercial à gros budget et tout public, dont Luc Besson est la figure de proue avec ses sagas *Taxi* et *Banlieue 13* qui sont de très gros succès au box-office et à la télévision. Parallèlement s'impose une génération de nouveaux artistes de cinéma auteurs/réalisateurs et acteurs, issus des quartiers populaires, qui tente d'incarner une image plus positive ou plus complexe de ce qu'est devenu le personnage du film de banlieue tout en conservant, peut-être de manière inconsciente, certains codes propres au genre et en en renversant d'autres.

En particulier, les personnages deviennent des héros positifs pour eux-mêmes et pour leur quartier (*Tout ce qui brille* de G. Nakache (2009), *les Kaïras* de F. Gastambide (2012), *La Cité Rose* de Julien Abraham (2011)), pour les riches (*Intouchables* de E. Toledano et O. Nakache (2011)) voire pour la République française et ses institutions (la saga des *Taxis* de L. Besson (à partir de 1998), *Neuilly sa mère* de G. Julien-Lafferrière (2008), *Tête de*

Turc de P. Elbé (2010), Entre les murs de L. Cantet (2008), De l'autre côté du périph de D. Charhon (2012)) dont ils deviennent des modèles dans des films qui se finissent bien. La comédie accessible à tout public devient la tonalité principale de ces productions dans lesquels les personnages durs à cuire des banlieues sont démystifiés, leur fragilité démasquée, et de ce fait réhabilités : cela commence avec la saga des films de Djamel Bensallah dès la fin des années 90 (Le ciel les oiseaux et... ta mère (1998), Le Raid (2001), Il était une fois dans l'oued (2004), Big city (2006), Beur sur la ville (2010)), la série d'animation les Lascars (série courte sur Canal+ (1998) et en long métrage (2009)) puis les films à grand succès populaires et commerciaux comme Intouchables (21 millions d'entrées) ou les Kairas (plus gros succès commercial avec 1 million d'entrées pour un coût de production de 4 millions), dans lesquels la France entière se reconnaît¹³.



Driss redonne le goût de vivre à Philippe dans Intouchables – de Toledano et Nakache (2011)

Le rapport dedans/dehors la cité devient moins étanche mais il reste tout aussi bloquant, porteur de désillusions et de tensions intérieures, vécues de manière très violentes par les personnages (Fracture, film TV de A. Tasma (2010), Tout ce qui brille, Rengaine de R. Djaïdani (2013), la Cité Rose de Julien Abraham (2013)), comme si ces personnages à la double culture, double appartenance et multi-identitaire (les 40 frères métaphoriques dans Rengaine qui n'en font qu'un) se déchirait sans cesse dans une sorte d'aller retour permanent entre eux et le reste du monde : le combat est un combat individuel contre soi-même ; si l'interaction est devenue possible, le ghetto est désormais intériorisé, mentalisé.

Julien NEIERTZ

¹³ 21,4 millions d'entrées pour Intouchables ; plus grosse rentabilité pour les Kairas en 2012 (4 millions de budget pour 1 million d'entrées).

Julien NEIERTZ, est socio-anthropologue, consultant et fondateur de l'association [Métropop'!](#) dont l'objet est d'interroger les représentations de la banlieue et les productions d'images entre villes centres et villes périphériques.

Cet article est issu de son travail de recherche mené en 2009 à l'EHESS dans le cadre du master d'anthropologie sociale sous la direction de Jonathan Friedman « *Images de la banlieue d'hier à aujourd'hui – représentations de la banlieue et ses effets sur les jeunes habitants au travers de productions audiovisuelles et d'interview* ».

Il a produit une communication sur ce thème au colloque international « Les banlieues, ou la périphérie en tant que laboratoire de l'emprise de la norme » organisé par le collectif Le Sens des Autres et le laboratoire Lestamp de l'université de Nantes le 24 février 2011 à Paris.

Il est également intervenu au colloque « El Grito de la Calle » en novembre 2011 à Bilbao pour une comparaison entre le cinéma de banlieue français et la vague du cinéma espagnol dit « Quinqui » des années 70 – 80.

Il est l'auteur du film [« Tours et détours : 50 ans de banlieue au cinéma »](#) pour lequel il prépare un documentaire grand public.

Contacts :

Julien.neiertz@gmail.com / 06 37 85 60 86



Détournement des personnages du film La Haine Paris centre en 2013.