

La lutte des places dans le Paris urbain: de *la haine* (1995) à *Hadewych* (2010)

Sabine Hillen

Univ. Antwerp / Vrije Univ. Brussels

Résumé: Afin d'étudier l'évolution urbaine de Paris, je ferai appel à deux films. *La haine* de Matthieu Kassovitz, tourné en 1994, qui donna lieu au genre "film sur la banlieue" et *Hadewych* tourné par Bruno Dumont une quinzaine d'années plus tard, en 2010. Dans ce qui suit, j'essaierai de démontrer que l'ogre des banlieues est effectivement présent dans *La haine*, peut-être sous un jour comique; toutefois, il est sûr que la monstruosité du stéréotype est appuyée. Dans *Hadewych* de Dumont, le stéréotype tend à disparaître et à devenir plus réaliste. Par conséquent, il faut croire que le côté mythique et typique du terroriste est réalisé davantage quand la terreur est encore irréaliste et à distance. Bien-sûr cette hypothèse qui se révèle vraie pour les deux longs-métrages présentés ici, devrait tendre à se confirmer pour un ensemble de films plus consistant.

Mots-clés: image, son, réalisme, sublime

Abstract: In order to study the urban evolution of Paris, I will use two movies. *La Haine* by Matthieu Kassovitz, shot in 1994, which gave rise to the genre "film on the suburbs" and *Hadewych* shot by Bruno Dumont some fifteen years later, in 2010. In what follows, I will try to demonstrate that the ogre of the suburbs is actually present in *La haine*, perhaps in a comical light. However, it is certain that the monstrosity of the stereotype is supported. In *Hadewych* by Dumont, the stereotype tends to disappear and become more realistic. Consequently, one must believe that the mythical and typical side of the terrorist is realized more when terror is still unreal and remote. Of course this hypothesis, which proves true for the two feature films presented here, should tend to be confirmed for a more consistent set of movies.

Keywords: image, sound, realism, sublime

Un an avant les attentats à Paris (au Bataclan, Saint-Denis) et à Bruxelles, le politicologue, Thomas Guénolé introduit, dans ses enquêtes, une image intéressante, celle de “l’ogre des temps modernes”.¹ Cet ogre vit en banlieue. Il incarne trois tares – pauvreté, jeunesse et l’islam; ces tares intensifient et agrandissent la peur des citoyens. Par ailleurs, elles assument bien vite, sans raison réelle, des proportions mythologiques. Une fable se crée qui grandit la figure de l’adolescent jusqu’à en faire un conte de fée. Guénolé admet les difficultés soulevées par l’islamisation des jeunes en banlieue. Néanmoins, la représentation du fléau est hors proportion. Les activités à grand risque – comme le vol de voitures et le blanchiment d’argent – sont perpétrées par des banlieusards d’un âge plus avancé, en provenance d’Europe latine ou des Balkans.

La radicalisation islamiste, qui se situe entre Paris et la Syrie, touche selon Guénolé une minorité. La banlieue, par exemple, est frappée de plus en plus par la dés-islamisation. Les générations de jeunes nés en France se détachent lentement de la foi de leurs parents. Les Français “nés de confession musulmane” tendent à faire disparaître la pratique du culte.² L’hostilité internationale s’adresse donc majoritairement aux policiers et aux forces armées. Même si la ghettoïsation, autour de Paris, constitue un problème, les attaques ne se situent pas uniquement à proximité des HLM. Elles concernent le secteur public, les établissements scolaires dans la périphérie et les transports en commun. Les territoires que certains ont appelés “perdus”³ ont été mis en carte, avec leurs quartiers et leurs institutions.

Afin d’étudier l’évolution urbaine de Paris, je ferai appel à deux films. *La haine* de Matthieu Kassovitz, tourné en 1994, qui donna lieu au genre “film sur la banlieue” et *Hadewych* tourné par Bruno Dumont une quinzaine d’années plus tard, en 2010. Dans ce qui suit, j’essaierai de démontrer que l’ogre des banlieues est effectivement présent dans *La haine*, peut-être sous un jour comique; toutefois, il est sûr que la monstruosité du stéréotype est appuyée. Dans *Hadewych* de Dumont, le stéréotype de l’ogre tend à disparaître et à devenir plus réaliste. Par conséquent, il faut croire que le côté mythique et typique du terroriste est réalisé davantage quand la terreur est encore irréaliste et à distance. Bien-sûr cette hypothèse qui se révèle vraie pour les deux longs-métrages présentés ici, devrait tendre à se confirmer pour un ensemble de films plus consistant.

On sait que Paris est depuis le XIXe siècle une ville de travailleurs, éboueurs et petits négociants de toutes sortes. Or, la “lutte des places” (Michel Lussault) et l’installation des banlieues ont été entamées sous Napoléon III avec Haussmann. La construction des grands boulevards perturbait l’enracinement des quartiers pauvres. Elle alertait aussi les classes riches du danger d’incendies en période de troubles.⁴ La Commune donnait lieu, en 1871, au milieu des maisons en bois, à des révoltes multiples, propagées par le feu. Un urbanisme systématique, la fameuse ceinture rouge – appelé “rouge” à cause de ceux qui votaient pour le récent parti socialiste – visait à éloigner les résidents pauvres. La banlieue était née. Elle formait littéralement un lieu hors d’accès au centre pour les piétons.

Sous de Gaulle, l’urbanisme a mis un terme à la redistribution de l’espace social aux alentours de Paris, en créant les fameuses “villes-champignons” (Sarcelles et autres). Ces projets ont démarré après l’indépendance de l’Algérie en 1962. La présence de travailleurs juifs, noirs et arabes en banlieue fut le résultat d’une politique économique précise qui reposait sur l’importation de main d’œuvre du Maghreb. Envoyant leur salaire à l’étranger, les premières générations n’étaient pas nées sur place. Elles finissaient par s’y installer avec mères, enfants et épouses dans les cités en périphérie. Celles-ci reprenaient les maquettes des banlieues américaines comme Brooklyn. La violence allait y escalader. Le vide de la modernité était né.

L’historien Emmanuel Brenner a recueilli en 2002 des témoignages alarmants de professeurs enseignant à l’Est dans des écoles et des collèges situés à Créteil et Aulnay-sous-Bois. Aujourd’hui la violence en banlieue agite surtout les cités qui se situent sur la rive droite de la Seine: au Nord-Est allant de Chanteloup-les-Vignes - avec e.a. Zac de la Noé où *La haine* fut tourné - à Seine Saint-Denis. Mais elles concernent aussi l’Est de Paris. En 2002, on recense en France 405 actes antisémites, c’est-à-dire plus d’un par jour. Les témoignages que Brenner recueille se concentrent sur les minorités juives dans les écoles de banlieue, minorités visées par des propos racistes, mais aussi par des agressions physiques. Les invectives entre les murs d’école proviennent en majeure partie de la population maghrébine. En 2002, moment de la parution du livre de Brenner, les auteurs des attaques sur *Charlie Hebdo* avaient 13 ans (Brenner 2015: 10-73).

Les territoires de la périphérie-Est et Nord-Est sont touchés par un chômage massif. Parmi les 15 à 59 ans, 21% se retrouve au chômage, soit le double du pourcentage français qui se situe autour des 10%. A diplôme égal, les candidats avec nom à consonance marocaine doivent envoyer 54 cv avant d'avoir droit à un seul entretien d'embauche. Un candidat de nationalité française 19 cv pour le même résultat. La violence est, selon plusieurs, surtout causée par le chômage. Elle est renforcée par la politique internationale et par la politique sioniste. Le sort des Palestiniens devient, plus d'une fois, le reflet de l'impuissance maghrébine en Europe (Guénolé 2015: 5-20 et Brenner 2015: 10-73). L'idée du chômage joue bien sûr pour les personnages de Matthieu Kassovitz : le Juif, Vinz, le Black, Hubert et l'Arabe, Saïd.

Depuis *La haine*, Vinz (Vincent Cassel 1994) est devenu un personnage culte donnant lieu à un sous-genre du cinéma français: le film sur la banlieue. Le genre anglais, appelé *suburban cinema*, existait déjà depuis les années 80 (Alan Parker *The Commitments* – Roddy Doyle), il s'est développé sous un autre jour en France avec, parmi d'autres, *Entre les murs* (2008 – Laurent Cantet), *35 rhums* (2009 – Claire Dennis) et *Intouchables* (2011 – Olivier Nakache). La recension de Guénolé compte 21 films produits après l'an 2000; tous montrent les habitations pour loyers modestes par le biais du romantisme ou de la marginalité hyperréaliste (dans le sens de Guénolé: trop vrai pour être réel).

Le montage de ces films français laisse voir que la banlieue n'est en rien comparable à celle de la Grande-Bretagne. Guénolé précise: "Il y a un problème dans la façon dont le cinéma français représente nos jeunes de banlieue. Ces derniers sont dépeints dans la très large majorité des films de ce sous-genre, en voleurs, trafiquants, violeurs, terroristes, faussaires, casseurs et ainsi de suite. Bref, le cinéma français nourrit lui aussi la banliophobie" (Guénolé 2015: 41). La représentation de la banlieue se concentre donc sur un territoire dangereux, propice au vol, à la drogue et au harcèlement sexuel.

En suivant ces réflexions, j'ai essayé de voir si l'anxiété liée à l'espace et à ses habitants – la fameuse banliophobie dont il est question dans cette étude – apporte comme outil de travail un supplément au cinéma. Est-ce que les causes de l'anxiété,

représentées dans ces films, sont les mêmes que celles que Guérolé découvre en parlant des stéréotypes?

Si la particularité de la phobie a encore un rapport avec un caractère exagéré chez Kassovitz, elle n'entre plus du tout chez Dumont dans le cadre d'une exagération actantielle. Dans *Hadewych*, l'image et le son reçoivent, dans les deux cas, une représentation réaliste qui touche à la transcendance. L'anxiété se traduit tantôt comme une réalité où les données du réel sont reproduites aussi fidèlement que possible par le cadrage – également les données qui ne sont pas cinématographiques comme le silence, l'immobilité... Tantôt, la réalité se transforme en une image proche de l'irreprésentable (l'amour pour un être absent), ou un son proche de l'inaudible (l'explosion d'une terreur imprévue). La peur se dévoile donc comme réaliste et sublime; cette dernière facette, je la qualifierai provisoirement, au niveau de la réception, comme le *suave mari magno* de Lucrèce: le spectateur dans son siège reste préservé d'une catastrophe qu'il envisage tout en restant hors d'atteinte.

Contrairement à Guérolé, je crois que la ville, ainsi que l'anxiété qu'elle dégage, sont bien loin de donner lieu "seulement" à une phobie politique "imaginaire". En réalité, la peur est lors du processus de production généralement mise à distance, afin de devenir une notion esthétique et narrative, une composition cinématographique qui règle la tension narrative. Réfuter la phobie comme s'il fallait se détourner d'un parti pris négatif et purement "imaginaire", tel que Guérolé le fait dans plusieurs passages quand il critique les médias et les films qui parlent de la banlieue, semble donc surtout une position politique et non esthétique.

Qui dit "fiction" comprend sans trop d'explications que la narration épique réclame le conflit.⁵ La tension s'édifie, dans le sous-genre donné, à partir d'une dynamique binaire entre des territoires opposés et leurs habitants; il faudra donc voir, au delà de la polarisation, comment les banlieusards évitent le dualisme et confrontent les citadins qui habitent le centre; comment on passe d'un territoire vers l'autre, comment certains changent de camp et transgressent les frontières et surtout comment la pauvreté, la phobie et l'islam ont leur mot à dire chez Kassovitz et Dumont.

LA HAINE

La haine a été tournée en partie dans le centre de Paris, en partie à Chantloup-les-vignes près de Pontoise. Les conflits entre policiers et banlieusards sont plus intenses que ceux qui opposent les habitants du centre à ceux de la périphérie. L'équipe ayant participé aux préparatifs du tournage était constituée par le réalisateur et ses acteurs principaux: Vincent Cassel (un Juif d'Afrique du Nord, appelé Vinz dans le film – fils de l'acteur Jean-Pierre Cassel), Hubert (en réalité Hubert Koundé, qui figurait aussi dans le premier long métrage de Kassovitz *Métisse*) et Saïd (Saïd Taghmaoui de son vrai nom). Les trois ont habité en banlieue Nord-Est, à 35 km du centre, dans un deux-pièces cuisine. Un mois fut prévu pour les préparatifs, un mois pour le tournage.

La première étape à franchir fut la quête d'une cité, prête à autoriser le tournage. Kassovitz, qui voulait faire comprendre le point de vue des jeunes, avoue: "lorsqu'on se pointait en disant 'voilà, on veut tourner un film qui s'appelle *La haine*', forcément ils nous répondaient: 'Non, non, vous ne tournez pas ici'" (d'Yvoire 1995: 108-9). Seule solution: faire semblant de changer le titre du film en *Droit de cité*. En réalité, l'équipe voulait éviter les clichés "comme on en voit dans tous les reportages" et montrer que "ça pouvait exploser même dans une cité normale" (*ibidem*). Ils ne voulaient pas non plus une cité sale et crade comme on en voit dans les reportages à la télévision. Les habitants de Chantloup-les-Vignes ont fini par respecter l'équipe, après une opposition de plusieurs journées, voire semaines. Certains ont fini par accepter de figurer dans le film, entre autres pour les scènes tournées sur le toit du HLM.

Saïd Taghmaoui, le seul parmi l'équipe à connaître les lois de la banlieue, a dû négocier pour amadouer les conflits, chaque cité ayant des lois différentes. Lors de la réception du film, on a reproché à Mathieu Kassovitz de ne pas habiter en banlieue. Or, après avoir participé à la révolution hongroise et à la guerre qui s'en est suivie, le père de Kassovitz est passé par l'expérience des ghettos. Dans un entretien le metteur en scène déclare à ce sujet: "(...) je préfère me mêler des trucs qui ne me regardent pas... Les mecs qui ne s'occupent que de leurs ognons, ce sont des trous du cul. Si c'est parce que tu n'es pas juif que tu ne peux plus être touché par la Shoah, si c'est parce que tu n'es pas noir que tu ne peux pas être touché par le racisme en Afrique du Sud, je ne sais pas ce que tu fous. Ok, va gagner ton blé et travaille à la bourse" (*idem*: 111).

La représentation de la ville dans *La haine* est différente de tous les autres films tournés en banlieue au paravent. Pour les *Cahiers du cinéma*, cette différence regarde non seulement la narration complexe, qui refuse toute prédiction, mais aussi le langage quasi incompréhensible, appelé “tchache”, proche de l’oral et du verlan (Jousse 1995: 33-5). Pour la presse anglo-saxonne, le mérite de Kassovitz consiste à éviter le côté stéréotypé et militant de la majorité des films sur la banlieue.⁶

Veillant à éviter les partis pris idéologiques trop vus, Kassovitz réussit à entendre un à son public. Il crée ce miroir par le style comique et tragique, à partir d’un fait-divers, la fameuse “mort de Makomé”, jeune étranger assassiné près du commissariat du 18^e arrondissement suite à une bavure policière.⁷ L’ogre Kassel devrait donc, en premier lieu, prêter à rire. Pourtant, la chute finale du personnage, chute toujours différée et jamais représentée, laisse croire au pire. Tourné en noir et blanc, se déroulant en 24 heures et présentant une série de micro-affrontements avec la police, le film est considéré comme un exemple stylistique “hyperréaliste” qui échappe au naturalisme. Pour des films comparables sur la banlieue, la question sera de savoir jusqu’où va la réalité et surtout où commence la fiction. En d’autres termes, qu’est-ce qui sépare encore le fait-divers de la fiction?

HADEWYCH

En 2010, Bruno Dumont achève le tournage de *Hadewych*, son seul film sur la banlieue parisienne. À cet époque, le philosophe de Bailleul (°1958) est réalisateur et scénariste de films comme *La Vie de Jésus* (1997) qui reçoit le César du meilleur début, et *Humanité* (1999), grand prix du Jury à Cannes, deux ans plus tard.

Hadewych ne figure pas dans le corpus de Guérolé à juste titre. Les personnages arabes ne sont en rien des “ogres des temps modernes”. La banlieue n’est pas non plus la plaque tournante du crime facile. Elle laisse voir avant tout des lieux de prière et des moquées improvisées. Les appartements, avec vue imprenable, sont jugés beaux par ceux qui les occupent. Yassine et Nassir Chir n’ont pas “le profil-type” du jeune “mal rasé de 13-30 ans vêtu d’un survêtement à capuche”. Dumont installe d’emblée un rapport incertain à l’altérité. Le doute s’empare du sujet. L’autre peut être ami ou ennemi.

J'ignore les causes qui le rapprochent de moi. Rien ne m'autorise à observer avec certitude les raisons de son amitié ou de son hostilité.

Les tournages se situent chez Dumont dans des lieux isolés et éloignés du monde. Ainsi la banlieue et le cloître fonctionnent de la même manière, comme des endroits qui laissent à la négativité la place qu'elle mérite. Comme lieux du manque – manque d'opulence, manque de recours "conventionnel" à la technologie –; ce sera ce manque qui se transforme en puissance. C'est par cette négativité et cette même carence que le désir se fait à nouveau sentir, sans sombrer dans un misérabilisme romantique.

Le centre de Paris est, à cet égard, à l'opposé de la périphérie: la demeure du père de Céline – Hadewych – est un hôtel luxueux au cœur de l'île Saint-Louis. Les boiseries, les parquets d'époque et les antiquités laissent croire au comble de la réussite. Reste le morne ennui du confort et la tristesse familiale. Céline quittera sa demeure luxueuse pour s'enfermer dans la chambre d'un cloître où elle enchaîne les crises de jeûne. Arrivée au bord de l'anorexie et s'étant recueillie, en hiver, sous la pluie, sa radicalité dérange. Expulsée, Hadewych – interprétée par Julie Sokolowski – redevient Céline, dans son hôtel de maître. Retenue dans un café quelconque, elle fait la rencontre de Yassine qui habite, avec son frère la banlieue. En sa compagnie, Céline décide ensuite de se rendre au Moyen Orient. À leur retour, a lieu un attentat.

Les valeurs qui se rattachent au centre et à la périphérie ne sont pas clairement lisibles.

Comment envisager l'image de l'espace? Les personnages errent entre les deux zones assez reconnaissables, comme des nomades attachés à aucune terre. Les configurations de leur habitat ne cessent de changer, comme si l'incertitude affective vis-à-vis de l'autre se voyait renforcée par une incertitude – une errance – géographique. Dès lors, il s'agit d'une véritable errance réaliste mais sans aucun sens.⁸ Toutes les actions ont lieu comme si l'économie n'avait aucune emprise sur le déploiement de personnages. La géographie citadine montre des êtres imperméables aux standards conçus pour leur genre, classe sociale ou tranche d'âge, de sorte qu'avoir de l'argent ou ne pas en avoir revient au même quand on reste indifférent à son pouvoir.

Le cinéaste ne crée pas, à partir de là, des mondes parallèles qui, à cause de clivages, ne communiquent pas.⁹ Si le centre et la banlieue interfèrent, c'est précisément

par la communauté d'esprit qui unit les personnages. Il n'y a donc pas, comme dans le cinéma de banlieue standardisé, deux Frances distinctes: celle du péri-urbain "populaire enfermé dans la sédentarité" et celle des grandes villes.¹⁰ Le spectateur passe abruptement – et c'est là que l'aspect sublime du réalisme prend son essor – du nomadisme au terrorisme sans ancrage géographique. Le cadrage de la caméra privilégie, vers la fin, l'abstraction et l'irreprésentable: la fumée après l'attaque ou encore la lumière du soleil, sans se concentrer sur les repères urbains.

Comment envisager le son? Le doute affectif provient notamment de la réduction du scénario. Dumont aime les plans de séquence lents, sans dialogue, prolongés. Il défait la psychologie de ses personnages plus qu'il ne la clarifie. Yassine se présente d'abord sous l'allure d'un "amoureux" possible; ce qui, ensuite, motive son amitié reste inaudible. Son frère enseigne la religion dans l'arrière-salle d'un restaurant halal, ce qui l'incite à se servir de Céline n'est pas explicité non plus. Même à la fin, l'hostilité des attentats ne fait pas l'objet d'une formulation claire, ni de la part des policiers, ni de la part des terroristes. La bande sonore propose un bruitage qui refuse de commenter ce qu'on voit. Ce qui raisonne les personnages refuse d'être communiqué.

Lors du silence, la position de la caméra varie peu. Il n'y a pour ainsi dire presque pas d'accompagnement musical, à l'exception de quelques scènes de concert plus ou moins réalistes.

La première scène focalise Sokolowski pendant plusieurs minutes, en plan fixe, à genoux près d'un lit, en priant. Ce plan renforce la lenteur mais aussi la représentation du sublime. Rien ne se passe. La promesse du personnage, qui s'engage sans déclarations manifestes, ne connaîtra aucune modification. Expulsée du lieu, elle retourne à Paris, fait la rencontre de deux hommes, et après 1h20 le spectateur assiste à une explosion dans le métro parisien. Les images dans une rame du tramway, peu avant l'explosion, laissent à supposer qui sont les acteurs de l'attaque. Plus tard, on revoit Céline dans le cloître. Quelques policiers de passage ne l'internent pas. Prise de peur, elle essaie de se noyer, récitant des textes mystiques qui la libèrent de son corps et de ses émotions. Enfin elle disparaît sous l'eau, jusqu'à ce qu'un ouvrier la sauve.¹¹ L'espoir semble donc le mot de la fin.

Des tensions actantielles, incarnées par des acteurs non professionnels, marquent le film. Celles-ci restent toutefois abstraites: la dialectique entre homme et femme, christianisme et islam, visible et invisible. Dans un entretien avec Frédéric Sojcher, Dumont explique comment la narration n'a à vrai dire plus de rapport au langage. Trois répliques du scénario sont ramenées à deux, ensuite – quand les acteurs ressentent la situation - elles se limitent à un mot, puis à rien. Chaque mot souligne son inutilité jusqu'à ce que seule l'actualité de la scène jouée demeure. "À force de travailler, je renonce de plus en plus au scénario. Je cherche de plus en plus à faire matière, à la fois avec le paysage et avec les acteurs, puisque les acteurs ce n'est pas tellement différent des paysages" (Sojcher 2008: 173). Le silence, l'absence d'accompagnement musical et le jeu intériorisé d'acteurs non professionnels ont souvent valu à Dumont la comparaison avec Robert Bresson. Cependant, Dumont a lui-même nié cette influence, et actuellement sa poétique cinématographique bifurque vers une "intersubjectivité accomplie" (Maubreuil 2016: 81).

Lors de la mise en scène, le dialogue s'effondre dans le temps et l'espace du tournage: "exprimer l'amour c'est justement altérer la relation attendue, connue, que nous avons" (Sojcher 2008: 197). Par conséquent, "altérer la relation attendue" veut dire: passer de l'hostilité à l'amour ou de l'amour à l'hostilité. Mais cela signifie aussi se mouvoir dans une sphère dialectique qui n'est pas celle de la raison. Et Dumont ajoute: "Je crois qu'il y a au sein du terrorisme contemporain un point où l'amour et la violence coexistent" (Romney 2010).

Ce point limite où les deux se touchent rend à politique son mystère. Hadewych pose cette bombe que "nous avons tous envie de poser" (*ibidem*). Ainsi "filmer une action politique est aussi filmer un sentiment" (*ibidem*). Il ne s'agit pas d'être scientifique ou croyant mais bien de travailler au cœur du conflit. La religion opère alors comme un archaïsme qui a trouvé une place moderne au cinéma, tout comme Julie Sokolowski se révèle dans ce film comme une actrice qui ne voulait pas être actrice. Dumont débarrasse le sacré de ses vieilleries, afin de créer une distance de tout ce qui lui échappe (Sojcher 2008: 177).¹² Ce qui lui échappe, c'est bien l'islam ennemi, mais aussi le sacré contemporain, très différent de ce qu'on a l'habitude de croire.

Thomas Guénolé achève sa recherche cinématographique en arrivant au constat que plusieurs films sur la banlieue ne sortent pas de l'équation "jeune-de-banlieue" équivaut "délinquance et violence". L'exemple d'*Hadewych* démontre, d'après moi, le contraire. Le jeune-de-banlieue est bien celui qui, par son départ du pays natal, ramène un passé lointain et oublié. Son martyre ne touche pas seulement à l'absurdité. Il questionne les structures de pouvoir en place, les rapports de force qui le rejettent et qui le privent d'être ramené à soi et aux autres. Sans narcissisme primaire le vide condamne au désamour. Ce désamour peut propager une violence qui n'a pas partie liée au racisme. Exister veut dire "apparaître" dans le regard d'autrui, non comme une image ou comme un sujet interchangeable, mais comme un être qui existe, c'est-à-dire "qui sort du commun". Quand le sentiment d'exister s'éloigne, l'autre n'est pas loin de disparaître. Qu'il soit ennemi ou ami n'importe plus, quand on en arrive à ce point.

Bibliographie

Brenner, Emmanuel (2015, première édition 2002), *Les Territoires perdus de la République*, Paris, Fayard.

Elstob, Kevin (1997-98), *Film Quarterly*, volume 51, n° 2, winter.

Fraeters, Veerle (à paraître), "From Medieval Dutch Writer to French Film Character. The Presence of Hadewijch in France from the perspective of *Hadewijch* (2009), the Movie", *Circulation of Dutch Literature*, Louvain, Leuven University Press.

Guénolé, Thomas (2015), *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants?*, Lormont, Les Bords de l'eau.

Jousse, Thierry (1995), *Cahiers du cinéma*, n° 492, paru en juin.

Lussault, Michel (2009), *De la lutte des classes à la lutte des place*, Paris, Grasset.

Maubreuil, Ludovic (2016), “*Hadewych*, de Bruno Dumont: une esthétique de la transfiguration” et autres contributions: Fraeters, Veerle et Willaert, Frank, etc. in *Nunc*, revue *désertique*, n° 40, pp. 81-85.

Romney, Jonathan (2010), DVD-*Hadewych*.

Sojcher, Frédéric (2008), *La direction d'acteur, carnation, incarnation*, Mesnil-sur-l'Estrée, du Rocher.

Stiegler, Bernard et Elie During (2004), *Philosopher par accident*, Paris, Galilée.

d'Yvoire, Christophe (1995), “Y’a d’la haine... Mathieu Kassovitz... y’a d’amour”, Entretien dans *Studio Cannes*.

Sabine Hillen a publié plusieurs livres sur la littérature française du 20e siècle chez Michel Minard (Paris). Après son passage à l’académie Jan Van Eyck de Maastricht, elle enseigne à Anvers et à Bruxelles sur les liens entre littérature et cinéma. Quelques-unes de ses publications récentes sont: “Représentations de la marginalité dans le documentaire *Striptease*”, in *Mutations de société, mutations de cinéma, Les Cahiers du Littoral*, n°8, 2015, éd. Bénédicte Brémard, Carl Vettters e.a., Université du Littoral, Côte d’Opal, 2015; ainsi que “The only way is UP: social mobility in Michael Apted’s *Up* documentary series” in: *Social Class on British and American Screens*, éd. Nicole Cloarec, David Haignon, McFarland and Company inc, North Carolina, 2016.

Notes

¹ *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants?*, Lormont, Les Bords de l'eau, 2015, avant-propos et premier chapitre.

² Le port du voile peut témoigner d'un respect du code religieux; il peut aussi être le signe d'une adhésion à la contre-culture ou le témoignage d'un effet de mode.

³ Emmanuel Brenner, *Les Territoires perdus de la République*, Paris, Fayard, 2015 (première édition 2002), p. 10-73.

⁴ Aperçu historique de Bérénice Reynaud dans: "le 'hood, *Hate and Its Neighbors*", *Filmcomment*, mars-avril 1996, p. 54. Voir aussi chez Godard: *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) et *Numéro 2* (1975).

⁵ À ce titre, les médias et la fiction au cinéma ne s'opposent pas. Elles instaurent chez leur public certains stéréotypes qui renforcent la peur de la périphérie et de ses habitants. Les raisons des hostilités imaginées sont multiples. L'une d'entre elles, évoqué par Guénolé, met en cause les documentaires qui tiennent trop compte des désirs du récepteur. Les reportages à la télévision mettent en scène une "minorité infime" des jeunes. En outre, les reporters doivent souvent travailler à partir d'un angle préétabli, d'une narration générale qui répond aux besoins de la rédaction, avant que les faits ne se révèlent. Ainsi les médias offrirait à ceux qui les regardent un miroir "romantisé", un échange symétrique, confirmant leurs idées ou leurs jugements tenus pour vrais.

⁶ Kevin Elstob, *Film Quarterly*, volume 51, n° 2, winter 1997-98, p. 48: "(...) *different from other banlieue films that often tend to make a case for the humanity of the minority groupes who have become scapegoats*" (...) "*In this context, Kassovitz avoids the pitfall of cozily portraying misguided teenagers*".

⁷ Entretien avec Christophe d'Yvoire, "Y'a d'la haine... Mathieu Kassovitz... y'a d'l'amour", *Studio Cannes* 1995, p. 107: "Cette histoire était tellement absurde que j'ai voulu essayer de comprendre comment on peut se lever le matin et se faire descendre le soir".

⁸ Voir aussi: Pierre Noël Giraud et Michel Lussault, "La Nouvelle lutte des places", *Philosophie Magazine*, mai 2016, p. 61. Propos recueillis par Martin Legros.

⁹ Bernard Stiegler et Elie During, *Philosopher par accident*, Paris, Galilée, 2004.

¹⁰ Pierre Noël Giraud et Michel Lussault, *op.cit.*, p. 63.

¹¹ L'adaptation du discours (dialogue et monologue) a été commenté dans l'entretien avec Jonathan Romney (DVD) et analysée par Veerle Fraeters (voir bibliographie: à paraître). À cet égard, la scène avant l'attentat (le dialogue avec les autres terroristes) et la scène finale (monologue adressé au dieu absent avant de se noyer) ont une importance majeure. Voir à 1h20 min et à 1h33 min: "Mes jours seront des nuits/ Pourquoi me forces-tu à te poursuivre sans cesse? /Pourquoi t'éloignes-tu de plus en plus loin? / Tu m'as fait payer, amour, un prix trop haut pour créature humaine".

¹² Dumont ajoute que l'autre est celui qui occupe la place de l'impuissance: "Je pense qu'il y a quelque chose dans le 'pas bien jouer', dans la gaucherie, qui est proche de la vie, parce que dans la vie on est gauche".