

Université de Tartu
Institut des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Lisett Heero
ESPACES, ZONES ET LIEUX DANS TROIS FILMS DE BANLIEUE
Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2023

Table des matières

Introduction	1
1. Espaces quelconques	4
1.1. Définition de l'espace quelconque	4
1.2. Banlieusards	7
1.3. Bande de filles	11
1.4. La Haine	16
2. Zones autonomes	22
2.1. Définition de la zone autonome	22
2.2. Banlieusards	23
2.3. Bande de filles	27
2.4. La Haine	31
3. Non-lieux	35
3.1. Définition du non-lieu	35
3.2. Banlieusards	36
3.3. Bande de filles	38
3.4. La Haine	43
Conclusion	48
Bibliographie	52
Resümee	53
Annexe. Résumés des films	56

Introduction

Quoique le cinéma de banlieue soit d'une part assez scrupuleusement étudié, il possède néanmoins des éléments auxquels on prête moins d'attention. Ce mémoire a été écrit dans le but d'examiner la présence de trois types d'endroits, que nous présenterons sous peu, dans ledit genre. Le corpus comprend trois long-métrages : *La Haine* de Mathieu Kassovitz paru en 1995, *Bande de filles* de Céline Sciamma sorti en 2014 et *Banlieusards* de Leïla Sy et de Kery James sorti en 2019.

Nous avons choisi ces films-là parce que le monde que chacun présente est semblable à l'année, à l'époque où il a été tourné, du moins en ce qui concerne les aspects les plus évidents comme la technologie et la mode. Les films couvrent une période allant des années 1990 jusqu'à la fin des années 2010, avec, certes, une lacune dans les années 2000. Au départ, nous avons seulement deux films : *La Haine* et *Bande de filles*, mais nous pensions qu'un troisième permettrait d'effectuer une analyse plus originale par rapport aux études qui existaient déjà sur le même thème. Il nous n'était toutefois pas impératif d'avoir un corpus couvrant toutes les décennies entre 1990 et 2022. Nous avons estimé plus important d'inclure un film tourné après 2016, qui était une année bouleversante notamment à cause des élections présidentielles aux États-Unis, qui ont affecté l'Hexagone aussi. C'est pour cela que nous avons choisi *Banlieusards*.

Outre les raisons mentionnées ci-dessus, ce qui nous a poussés vers le choix de ces trois long-métrages-là était le fait que l'endroit où l'action de chaque film se déroule est le même, étant la banlieue parisienne et la ville de Paris. En outre, l'intrigue et les personnages principaux de tous les films se ressemblent aussi. Les protagonistes de chaque film, tous issus de la banlieue parisienne et y habitant, forment un groupe. D'abord, dans *La Haine*, il y a trois amis dans leur vingtaine. Dans *Bande de filles*, ce sont quatre filles ayant seize ans qui, comme le titre indique, constituent une bande d'adolescentes. Finalement, *Banlieusards* présente trois frères : le benjamin a quinze ans, l'aîné est probablement dans sa trentaine et celui qui se place entre les deux a à peu près dix-huit ans.

Pour définir le cinéma de banlieue, nous avons choisi la description dont se sert Claire Mouflard dans son article sur *Bande de filles*. Elle emprunte cette définition à Carrie Tarr, citant l'ouvrage de cette dernière intitulé *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Selon Tarr, le terme « cinéma de banlieue » est apparu dans les années 1990 dans le milieu de la critique de film français pour désigner les films dont l'action se déroule dans les cités décrépités qui entourent les grandes villes françaises et dont la population est multiethnique et ouvrière. (2016 : 124)

L'aspect délaissé de l'étude du cinéma de banlieue à ce jour est la représentation de l'espace dans celui-ci. Pour l'examiner, nous distinguons l'espace « normal » et trois autres types d'espace. Il s'agit d'espaces quelconques, de zones autonomes et de non-lieux. Nous tenterons d'en trouver dans tous les films de notre corpus, notre question de recherche principale étant la suivante : quel est l'impact de chacun de ces endroits sur la scène dans laquelle il figure et plus largement sur les événements du film ? Nous souhaitons également mettre en question quelques affirmations des chercheurs qui, dans un premier temps, ont conçu les trois termes présentés ci-dessus. Chacun de ces endroits et son utilisation dans un ou plusieurs films de banlieue ont déjà constitué l'objet de quelques analyses, qui est d'ailleurs la raison pour laquelle nous avons choisi cette distinction de l'espace et pas une autre, mais il n'existe, pour autant que nous sachions, aucun travail plus vaste qui traite de tous les trois. En outre, bien que *La Haine* et *Bande de filles* aient déjà intéressé plus d'un auteur, le troisième film de notre corpus, *Banlieusards*, reste plutôt négligé et c'est surtout ce film-ci qui nous permettra de contribuer aux études du cinéma de banlieue francophone avec nos découvertes. Or, nous tenons à mettre en relief que nous n'aborderons pas tous les moments de notre corpus où se présente l'un des trois types d'endroits, en vue de ne pas rendre ce mémoire trop long.

Nous décrivons maintenant brièvement le fond de chaque type d'endroit. Le terme espace quelconque a été inventé par Gilles Deleuze. Ce n'est pas un espace physique, mais un plan ou une scène filmé de telle manière qu'en sort un affect, qui ne diffère que par sa « pureté » et son intensité d'une émotion. Pour ce qui est de l'utilisation de zones autonomes dans les films de banlieue, c'est Adrian Fielder qui en a écrit dans son article

analysant des films de banlieue francophones, dont *La Haine*. Fielder emprunte le terme « zone autonome » à Michel de Certeau pour référer aux endroits que la population banlieusarde « dérobe » à la ville et à l'État. Les institutions du pouvoir agissent souvent de manière malveillante envers les habitants de la cité : elles les surveillent et cherchent à rendre inoffensifs les individus qui sont potentiellement dangereux à la préservation du système actuel. C'est pourquoi la population périphérique, notamment la jeunesse banlieusarde, se réfugie dans des espaces publics, jusqu'à ce que les représentants de l'État, le plus souvent, des policiers, les expulsent de ceux-ci. Nous voulons savoir si c'est vraiment le corps gouvernant de la France lui seul qui enlève les zones aux habitants de la banlieue.

Quant aux non-lieux, Peter Merriman affirme que Marc Augé est l'un des principaux chercheurs à avoir écrit à propos de ce phénomène qui est présent dans les sociétés qui sont avancées sur le plan technologique. Alors qu'Augé n'établit pas de lien entre le cinéma et les non-lieux qui, pour lui, n'existent que dans le monde réel, un chercheur s'est déjà servi de cette théorie pour faire le point sur *Bande de filles* et c'est la raison pour laquelle nous incluons les non-lieux dans notre liste de choses à déceler dans les trois films.

Nous étudierons également la représentation cinématique des changements sociétaux qui ont eu lieu en banlieue parisienne, mais aussi en France plus généralement à partir des années 1990. Certes, il se peut qu'aucun changement n'ait eu lieu ou que même si c'est bien le cas, les films n'y fassent pas référence. Toutefois, la probabilité que la société ne se soit absolument pas transformée pendant trente ans est faible, ainsi que celle que l'évolution ne soit pas visible d'une manière ou d'autre dans les films. Le corpus est évidemment non exhaustif, ne contenant pas tous les films de banlieue francophones, mais permet toutefois d'avoir une vue d'ensemble de trois décennies dans une même région.

Nous conseillons aux lecteurs de se familiariser d'abord avec le résumé de chaque film qui se trouve dans l'annexe.

Ce mémoire est dédié à ceux disparus pendant sa rédaction.

1. Espaces quelconques

1.1. Définition de l'espace quelconque

D'après Gilles Deleuze, l'espace quelconque est un terme originalement créé par l'anthropologue Marc Augé. Deleuze le lui emprunte pour l'appliquer à sa propre théorie. Selon lui, un tel espace se caractérise comme suit :

Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu de possible. (1983 : 155)

Les racines de ce terme se trouvent dans la théorie de l'image-affection de Deleuze et c'est jusque-là qu'il faut remonter pour mieux saisir ce qu'est un espace quelconque.

D'abord, un type de plan qu'on emploie fréquemment dans un film est le gros plan. Le plus souvent, c'est un visage, mais il y a également des gros plans d'objets. Deleuze souligne qu'il ne faut pas distinguer entre les différents types de gros plans. Un trait filmé de très près mérite aussi bien le titre d'un gros plan que celui d'un visage entier. Du coup, n'importe quel objet en gros plan est comme un visage et à ce titre, n'importe quel objet peut exprimer quelque chose tout comme un visage, que ce soit une émotion ou une qualité. Par exemple, le gros plan d'un couteau exprime de manière intense son tranchant. Ce qui rend le gros plan spécial est le fait qu'il arrache l'objet de ses coordonnées spatio-temporelles. Néanmoins, l'objet en gros plan, bien que séparé de l'ensemble, n'est pas un objet partiel, mais une entité en lui-même. Plus important encore, un tel plan exprime de manière plus pure un affect. Un affect est une émotion ou une qualité mais exprimée dans sa priméité (traduit par Deleuze du mot anglais *firstness*), c'est-à-dire dans son état le moins modifié. La priméité, un terme de Charles Sanders Peirce qu'il peinait lui-même à définir, renvoie au possible et non à l'actualisé. Un affect, appelé d'ailleurs également une qualité-puissance, n'est donc pas l'équivalent exact d'une qualité ou d'un sentiment, mais il en est très proche, il est leur prédécesseur. C'est en se plaçant dans un état de choses, c'est-à-dire dans un espace déterminé, qu'une qualité-puissance se transforme en un sentiment ou une émotion et que l'image-affection

devient l'image-action. Il convient aussi d'ajouter que le gros plan est synonyme d'image-affection. (1983 : 136-139, 146)

Nous nous approchons maintenant de la notion d'espace quelconque. Deleuze affirme que le gros plan n'est pas le seul à pouvoir détacher quelque chose de ses coordonnées et faire naître une qualité-puissance pure ; il y a aussi l'espace quelconque pour parvenir à ce but. Un espace quelconque est tout simplement un espace filmé en plan moyen ou large qui exprime également un affect dans sa priméité. Les autres caractéristiques d'un tel espace sont l'hétérogénéité, l'instabilité et l'absence de liaison. (1983 : 155) Mais comment en construire un ?

Premièrement, Deleuze dit qu'on peut se servir d'un cadrage affectif. Celui-ci consiste en gros plans coupants qui ne durent que très peu de temps. La caméra filme par exemple seulement le coin d'une table ou la partie supérieure d'un visage. C'est ainsi qu'on sème de la confusion vis-à-vis des spectateurs et que le lieu où se déroule l'action est rendu un espace quelconque. Grâce à ce manque de cohérence, grâce au fait que celui regardant le film est privé d'un plan d'ensemble qui montrerait comment chaque personne ou objet se positionne vis-à-vis les autres, les connexions logiques sont cassées et en ressort un affect. De surcroît, les angles de prise de vue insolites font également partie de la boîte à outils du réalisateur souhaitant construire un espace quelconque. Il s'agit d'angles qui vont à l'encontre de ce dont l'action aurait besoin : dans une scène de dialogue, on n'utilise pas le champ-contrechamp alors que cela garderait pour chaque visage un lien avec la réalité. Au lieu de cela on choisit un autre cadrage, par exemple celui de prendre chaque visage en gros plan. (1983 : 151-156)

Deleuze estime que la deuxième façon pour arriver à un espace quelconque est l'ombre. Il peut s'agir d'une scène où l'on voit un arrière-plan noir et quelque chose de lumineux au premier plan. De cette façon, l'espace est doté d'une forte profondeur qui crée l'impression qu'il est débarrassé de frontières, que les ténèbres au fond continuent jusqu'à l'infini. Cela potentialise l'espace ainsi que le rend moins habituel, parce que les ténèbres enveloppent souvent les personnages et les choses, obscurcissant leurs contours. L'ombre possède également une fonction menaçante et anticipatrice, surtout lorsqu'elle est visible mais la personne qui la projette ne l'est pas. (1983 : 157-158) Pour

bien délimiter notre champ d'analyse, nous nous focaliserons sur les scènes des films du corpus où les ténèbres sont vraiment mises en évidence. C'est pourquoi les plans généraux où l'on voit à peine l'ombre d'un personnage qui se promène dans la rue ne seront pas examinés.

Troisièmement, Deleuze évoque l'abstraction lyrique. Le mot clé pour l'identifier est « blanc ». Un espace quelconque construit de telle manière peut ressembler à un cadre où il y a de la lumière et quelque chose de blanc. Souvent, un personnage se trouvant dans un tel espace a un choix à faire. Pour souligner cette décision qui doit se prendre entre deux possibilités, il y a souvent le blanc d'un côté et le noir de l'autre. Un exemple de cela serait des scènes successives où alternent le jour, qui est bien sûr blanc, et la nuit, noire. Cependant, une nuit pâle et claire ou n'importe quel endroit lumineux égale aussi à un espace quelconque. Quant au sens du noir et du blanc, le premier ne relève pas forcément du bien et le second du mal. La signification des deux tons peut être inversée. Quoique l'ombre ait ici aussi sa place, l'abstraction lyrique se base sur l'alternance et non sur la lutte de la lumière et des ténèbres. La rivalité du noir et du blanc caractérise le moyen dont nous avons parlé au paragraphe précédent, l'ombre. (1983 : 157-165, 169)

Ensuite, Deleuze nomme la couleur. Une scène qui est inondée d'une seule couleur constitue un espace quelconque. (1983 : 165-166) Ce mémoire exclut de la définition de « couleur » le blanc, le noir et le gris, qui sont en fait des nuances et qui appartiennent à d'autres types de confection d'un espace quelconque. Une chambre inondée d'une lumière blanche serait donc rangée sous l'abstraction lyrique.

Finalement, Deleuze mentionne la méthode de Dreyer. C'était un réalisateur qui utilisait des gros plans coulants, autrement dit des scènes où la caméra se recule de sorte qu'un gros plan se transforme en un plan moyen qui, à son tour, devient un plan large. En supprimant ou en diminuant la perspective, un plan général ressemble à un gros plan. Il est important à noter que le fond d'un gros plan devient lui aussi un espace quelconque. (1983 : 137, 152)

En dernier commentaire, comme un affect découle aussi bien d'une image-affection que d'un espace quelconque, ce mémoire étudiera aussi quelques gros plans.

1.2. *Banlieusards*

Peu après le début du film, il y a une séquence dont les plans sont montrés de telle manière que nous croyons avoir affaire à une séquence à cadrage affectif. Cette séquence est amorcée avec un plan où un homme que le spectateur ne connaît pas rend visite à un pourvoyeur de drogue en banlieue. Dans une cage d'escaliers, cet homme, à la recherche de stupéfiants, serre la main à son fournisseur. Ils se connaissent, le vendeur lui demande comment vont les choses. Cela ne permet pour autant pas d'affirmer avec certitude que le client habite la banlieue, d'autant plus que les hommes placés à l'entrée de la cage d'escaliers se méfient de lui avant qu'un jeune homme leur dise qu'il est « des leurs ». Nous considérons qu'il est également possible qu'il vienne de plus loin, de Paris, même, vu qu'il est venu en voiture. Dans tous les cas, le plan suivant présente un autre homme en plan moyen qui parle au téléphone et il n'est d'ailleurs pas positionné au centre du plan, mais à droite. Il fait sans doute partie de l'équipe de vendeurs. Il sourit légèrement. Peut-être qu'en attendant que le client sorte, il fait une pause et parle à sa femme, mais nous ne pouvons pas en être sûrs puisque l'identité de la personne à l'autre bout du fil n'est jamais révélée. Le plan qui suit transporte les spectateurs dans un nouvel endroit. On voit des enfants jouant au football et de jeunes gens qui traînent près d'eux, s'appuyant contre le mur d'un immeuble, échangeant les uns avec les autres. Ensuite, sur une petite étendue de terre battue, des garçons font des cercles en moto. Finalement, nous assistons une fois de plus à la vue de l'homme qui voulait se droguer, alors qu'il allume un joint au volant de sa voiture garée. Il est filmé de côté et regarde ainsi à gauche du point de vue du spectateur. De lui on passe à un gros plan de Noumouké, plus précisément à un gros plan de la partie inférieure de son visage. En suivant inconsciemment l'exemple de l'homme que nous venons de voir, il est lui aussi en train de fumer, ses lèvres s'écartant dans un sourire lorsqu'il expire de la fumée. Chaque plan de cette scène ne dure que quelques secondes.

Maintenant que nous avons décrit le montage de cette scène, nous pouvons examiner ce que cela veut dire sur le plan affectif. Premièrement, cette séquence renseigne les spectateurs sur le quotidien de la banlieue. Nous voyons la confirmation de quelques stéréotypes : certains gagnent leur vie en vendant de la drogue, il y a beaucoup de jeunes

gens et d'enfants qui, hormis le foot et les motos, passent leur temps à ne pas faire grand-chose. Par ailleurs, il y a aussi un côté joie-de-vivre. La périphérie de Paris ne mérite pas à cent pour cent sa réputation de bidonville dangereux, étant donné qu'il y a également la jeunesse qui s'amuse et qui crée un contraste avec la délinquance, même s'il se peut qu'elle y soit incluse de manière indirecte.

Cette séquence qui saute d'un plan à l'autre fait donc penser à l'instabilité qui caractérise un espace quelconque. Certes, les endroits et les personnages sont presque tous donnés entiers, n'étant pas coupés comme serait nécessaire pour un espace quelconque tout à fait « deleuzien », mais chaque plan a une durée courte. Qui plus est, le montage affiche des lieux qui appartiennent très probablement tous au même quartier de banlieue, mais il n'y a pas de passage cohérent d'un endroit à l'autre, nous avons du mal à saisir où les garçons jouant au foot sont par rapport aux vendeurs vus au début de la scène, mais nous supposons qu'ils n'en sont pas loin. Finalement, il y a deux gros plans, l'un de l'homme fumant et l'autre de Noumouké. Étant donné que les connexions habituelles sont dérangées, il s'agit effectivement d'un espace quelconque, mais ce n'est pas un lieu délimité de quatre murs qui est transformé en un espace affectif, mais tout un quartier.

Dans cet espace indéterminé, il y a, comme déjà mentionné, le plan d'un homme souriant et parlant au téléphone. Portons le regard à son ombre qui est projetée à sa gauche. Son sourire n'y est pas visible, l'ombre ressemble à un homme pensif, triste, même. Nous préférons considérer l'ombre de ce personnage comme l'élément exprimant un affect au détriment de son visage, parce que cette ombre est plus accentuée par rapport à son visage qui est d'ailleurs lui aussi couvert d'ombres. L'affect auquel nous avons affaire est probablement celui de la mélancolie. Lorsque Deleuze (1983 : 158) parle de l'ombre comme moyen de créer un espace indéterminé, il donne l'exemple d'une scène du film *Le Montreur d'ombres* d'Arthur Robinson. « Ce film développe librement les conjonctions virtuelles, en montrant ce qui se passerait si les rôles, les caractères et l'état de choses ne se dérobaient finalement à l'actualisation de l'affect-jalousie /-/. » (Deleuze 1983 : 158) Si nous appliquons cette manière de penser ici, nous arrivons à la conclusion que si ce personnage n'avait pas appelé la personne à

l'autre bout de la ligne, il aurait sombré dans la dépression à l'instar de son ombre qui, du moins selon nous, a l'air déprimée. Quoi qu'il en soit, en parlant au téléphone, il est mentalement loin de son quartier. Et il n'est pas le seul.

Tandis qu'il se sert de la télécommunication pour échapper à son travail et, par extension, à son lieu de travail, l'homme sur lequel la scène est centrée a recours à la drogue. Étant donné que nous ne pouvons pas être sûr de sa provenance, nous pouvons arriver à deux hypothèses. Selon la première – c'est un habitant de banlieue que les hommes qui faisaient le guet à l'entrée de la cage d'escaliers ne connaissaient tout simplement pas – le film veut faire passer le message que la périphérie de Paris est un monde déprimé où beaucoup de gens utilisent les stupéfiants pour oublier brièvement leur détresse. Toutefois, *Banlieusards* montre qu'il y a plusieurs moyens pour y arriver, des moyens sains. L'homme passant un coup de téléphone à quelqu'un qui, selon notre interprétation, est un ou une de ses proches, en est un exemple. Contrairement à l'homme qui fume dans sa voiture, il ne nuit pas à sa santé, mais fait de sa famille son échappatoire. D'après la deuxième interprétation, l'homme en voiture est quelqu'un de l'extérieur qui s'est rendu en banlieue assez de fois pour que quelques habitants, son vendeur y compris, soient en bons termes avec lui. Dans ce cas-là, ce film nous rappelle que le malheur se fait comme chez soi partout, vu qu'il y a un homme « du coin » qui parle au téléphone pour ne pas être envahi par la tristesse, et quelqu'un d'autre qui est originaire de plus loin et qui cherche aussi un remède pour sa douleur, quoiqu'il ne vive pas dans la cité.

Le film en question est riche en gros plans qui signalent le début d'une scène marquante. Il y a le gros plan de Noumouké levant les yeux et celui de sa mère en face de lui, en colère, lui reprochant quelque chose dans une langue africaine. Nous apprenons quelques minutes plus tard qu'elle a trouvé l'argent que Noumouké a volé à Sali, un rival de Demba. Le gros plan de Noumouké affiche sans doute son regret et fonctionne exactement de manière que décrit Deleuze (1983 : 155) : c'est la condition préalable à l'actualisation qui suivra. Cette scène est un bref moment de décision pour Noumouké : dire la vérité ou pas. L'adolescent pourrait tout aussi bien mentir, prétendre que c'était Demba qui lui avait donné cette somme, afin de diminuer sa punition. Cela

serait même crédible, vu que son frère aîné est un délinquant. C'est exactement ce dont parle Deleuze : les espaces quelconques font anticiper les spectateurs. La personne regardant ce film est sujette à une certaine angoisse en devinant ce que ce garçon fera quand il est confronté par sa mère.

Un gros plan similaire figure plus tôt dans le film dans une scène où ce même personnage et sa copine Sofia cambriolent l'appartement de Sali. Le plus jeune des frères Traoré vient d'être informé par Demba qu'il faut qu'il soit financièrement indépendant. Dans le plan qui suit, le garçon dévisage la caméra, seulement sa tête et ses épaules étant visibles. Il a l'air hypnotisé, il faut que Sofia le secoue pour qu'il sorte de sa stupeur. À l'apparition de la fille, la pièce où ils se trouvent est montrée en plan général. Il s'agit d'un appartement tout à fait ordinaire. Peut-être que Noumouké, lorsqu'il est encore en gros plan, a juste la tête ailleurs, qu'il pense à n'importe quoi. Il est cependant plus probable qu'il hésite à commettre ce crime. Bien qu'il n'y ait nul élément renvoyant à l'abstraction lyrique tel qu'un mélange de blanc et de lumière, cette image-affection pourrait parler de la décision du garçon. Il lui reste encore quelques secondes pour changer d'avis et ne pas se détourner du droit chemin. Noumouké pourrait gagner de l'argent d'une autre façon. Mais il prend la décision d'aller jusqu'au bout avec ce cambriolage. Entre le bien et le mal, cette fois-là, il choisit le mal.

En fait, plusieurs espaces quelconques et gros plans sont centrés sur Noumouké. Vers la fin du film, le garçon, une fois son expulsion temporaire du collège terminée, se dépêche pour arriver à l'école à l'heure. Comme nous l'apprenons quelques minutes plus tard, le garçon va passer un examen. En courant au milieu de l'autoroute, il est filmé du haut et jette son ombre longue sur l'asphalte. Une telle ombre ne peut guère être ignorée et relève d'un espace quelconque qui pourrait présager ce qui arrivera dans l'avenir. En regardant l'ombre, on dirait un homme adulte. Nous constatons que ce plan filmé en plongée dispose du rôle d'indicateur. L'ombre est un indice en ce qui concerne l'avenir de Noumouké. L'adolescent grandira, aura l'apparence dont il est doté dans son ombre. Il est difficile de faire d'autres suppositions à propos de sa vie dans une dizaine d'années en s'appuyant seulement sur ce plan assez court et seulement une ombre, mais étant donné que le garçon a décidé de prendre ses études au sérieux et que l'une des personnes

qui lui donnait un mauvais exemple est morte, nous trouvons qu'il y a une forte probabilité qu'il se construise une meilleure vie.

Nous concluons que dans ce premier film du corpus, les espaces exprimant des affects disposent de leur fonction habituelle, autrement dit que la plupart d'eux prédisent le futur et agissent comme des scènes de pauses pendant lesquelles les spectateurs se demandent comment la situation s'enchaînera.

1.3. *Bande de filles*

Le dernier plan de la toute première scène de ce film indique le statut des femmes dans cet univers cinématographique. Le match de football américain terminé, les filles poussent des cris triomphants. Le stade est présenté en plan général et les deux équipes victorieuses se blottissant l'une contre l'autre sont situées au milieu. Tout à coup, les grandes lampes des deux côtés du stade s'éteignent. Nous y aurions peut-être accordé une signification différente, mais étant donné que cette scène ressemble à la première scène à suivre le générique dans *La Haine*, nous la comprenons comme une assertion du pouvoir des hommes de la cité. Dans *La Haine*, une image d'Abdel est affichée à la télé lors d'un journal télévisé. Celui-ci est brusquement coupé lorsqu'une main sortant du hors champ éteint la télévision, faisant ainsi disparaître la tête d'Abdel. Plus tard, ce jeune homme s'éteindra à la manière de cette poste de télévision. Au vu de cela, la première scène de *Bande de filles* acquiert elle aussi un nouveau sens qui montre que le bonheur des femmes est passager et que les hommes leur défendent d'assumer un comportement trop viril, de jouer à un jeu « masculin » comme le foot. Pour empêcher les filles de s'emparer de leurs activités, les hommes les plongent dans le noir, même si ce n'est pas de manière directe ; nous supposons que la vraie raison pour laquelle la lumière a été coupée était que l'entraînement était simplement terminé et qu'on voulait économiser de l'électricité. En laissant de côté la question de l'autorité, nous constatons que la fin du match et les lampes qui sont éteintes relèvent d'une alternance du noir et de la lumière, qui caractérisent l'abstraction lyrique. Comme les hurrahs des filles ne s'arrêtent pas à l'arrivée de la nuit, nous croyons qu'il ne s'agit pas d'une lutte entre le noir et le blanc, parce que les adolescentes continuent à faire du bruit et ne s'estiment donc pas vaincues, ne se croient même pas être dans un conflit. C'est simplement le

démarrage d'une nouvelle ère où les filles auront plus du mal à vivre à leur gré, mais ce n'est pas une suppression totale de leur liberté. Dernièrement, Munier (2021 : 420) trouve que la séquence du football américain qui ouvre le film est une introduction de la subversion des genres qui se passe dans ce film. Nous croyons qu'elle a raison et nous en parlerons dans le sous-chapitre des non-lieux.

Continuons maintenant avec un autre espace quelconque, ou avec deux espaces indéterminés, pour être précis. À deux reprises, lorsqu'il fait nuit, Marième regarde par la fenêtre de sa chambre. Dans les deux scènes, sa chambre, très peu éclairée, constitue un espace quelconque obtenu grâce à l'ombre. La première fois, la caméra filme d'abord la banlieue qui s'étend derrière la vitre et qui ressemble d'ailleurs au paysage de la Défense rempli de gratte-ciel que Marième contempera dans une scène ultérieure. La fille fait un pas en avant et entre dans le cadre, visible de la tête aux épaules. Elle vérifie que Djibril qui est en bas s'en va avec Ismaël pour qu'elle puisse jouer en paix aux jeux vidéo dans la chambre de son frère. En voyant plus tard comment celui-là lui donne un coup dans la nuque pour avoir touché à son Xbox, nous déduisons qu'il est vraiment important pour la jeune femme de s'assurer que son frère ne sera pas de retour sous peu. La deuxième fois que la chambre de Marième devient un espace indéterminé, la fille est de nouveau debout près de la fenêtre, mais elle est filmée en plan moyen. Cette fois-ci, elle est même plus dissimulée par les ombres, seulement son profil pouvant être distingué. Une lumière verdâtre filtrant par le bord des rideaux entoure sa tête telle une auréole. Elle reçoit un message texte et jette un coup d'œil à son portable, puis retire les rideaux. En bas, il y a Ismaël qui tient lui aussi un téléphone et nous déduisons que c'est lui qui envoie des messages à Marième. Ils la font sourire.

Ces deux scènes suggèrent que la chambre de Marième et la fenêtre par laquelle elle regarde lui permettent de vivre la vie dont elle a envie ou plutôt d'entrevoir ce à quoi une meilleure vie pourrait ressembler. Cette fenêtre lui offre une vue agréable : elle voit son frère partir, son petit-ami arriver. À l'instar de *Banlieusards*, ce film raconte la vie de quelqu'un qui veut être ailleurs et qui échappe à un quotidien difficile. L'action de détourner le regard de l'intérieur vers l'extérieur, même si, de l'autre côté de la vitre, il n'y a que la même banlieue habituelle, constitue l'échappatoire de Marième.

Or, ce qui rend les deux scènes ténébreuses différentes est le fait que la deuxième fois où Marième regarde par la fenêtre, les spectateurs ne voient pas l'extérieur. La caméra est positionnée à une extrémité de la chambre, filmant seulement l'intérieur, tandis que la première fois, la caméra fait face à la fenêtre de sorte qu'on voit la tête de Marième de profil et les tours de la cité derrière elle. Nous estimons que cette distinction entre les deux scènes et le positionnement de l'objectif se traduit comme un changement du statut de la protagoniste. Au début de *Bande de filles*, elle est d'une part sous l'emprise de son frère, mais d'autre côté, Marième est encore libre des soucis qui s'effondreront sur elle plus tard quand elle fera partie d'une bande et quand elle sera en couple. Elle mène encore une vie sans trop de soucis. Certes, elle a un frère violent, une mère absente et deux sœurs dont elle s'occupe, mais le lendemain, les choses seront encore pires : elle aura appris qu'elle ne pourra pas passer en seconde ; ainsi lui est-il impossible d'obtenir son baccalauréat. Ce train de vie encore assez clément est communiquée aux spectateurs par cette scène où la banlieue, semblant s'étendre jusqu'à l'infini, est en opposition avec une Marième très proche de la caméra. Elle n'est pas complètement isolée, elle voit l'extérieur, il y a un contact entre elle et le monde, bien qu'elle en soit séparée d'une vitre. Pour autant, elle se trouve coincée entre quatre murs. Nous concluons que la première scène que nous avons analysée dans ce paragraphe indique que la protagoniste n'est pas une spectatrice passive de sa vie, mais elle n'en est pas le sujet non plus, se plaçant quelque part entre les deux, dans des « limbes » banlieusardes.

Dans la deuxième scène, même si pour Marième la banlieue et le monde extérieur sont visibles, les spectateurs qui sont en fait le vrai centre du film, ne les voient pas. Ils assistent seulement à la vue de la chambre de la protagoniste. Ainsi, par extension, Marième ne voit pas l'extérieur non plus. En retirant les rideaux et en baissant les yeux, la fille repère son petit-ami, qui est à la fois quelqu'un qui lui permet de fuir à une réalité difficile et une distraction encombrante qui détourne son attention des aspects de sa vie auxquels elle devrait prêter plus d'attention. Grâce à Ismaël, Marième échappe aux problèmes que sa nouvelle vie a entraînés, mais de manière paradoxale, Ismaël appartient lui aussi aux soucis de Marième. Dans ce deuxième espace quelconque, il y a effectivement trois affects. Mais avant de les identifier, il faut faire un saut en arrière. Dans la scène précédente, Marième fait la connaissance de la fille qui était la quatrième

dans la bande avant qu'elle ait eu un enfant. Maintenant, nous pouvons continuer avec les affects. Avant que Marième ne reçoive un message d'Ismaël, lorsqu'elle est plongée dans la pénombre derrière les rideaux tirés, les affects qui s'expriment sont selon toute apparence celui de l'isolement et de la peur. Marième craint connaître le même destin que la fille dont elle vient de faire la connaissance. Après le texto, nous la voyons sourire, et nous pensons que le troisième affect qui se fait visible est celui de la satisfaction. Cela suggère que dans la prison qu'est sa nouvelle vie compliquée, Marième est tout de même contente.

Nous tournerons le regard maintenant vers la chambre d'hôtel où Marième/Vic fait un rite de passage. Une lumière bleue inonde la pièce lorsque Lady, Adiatou et Fily danse sur *Diamonds* de Rihanna. Marième n'est pas incluse dans cet espace quelconque bleu, elle est allongée sur le lit et les regarde. Qui plus est, le plan où elle se trouve contient deux sources de lumière : il y a la lumière azur dont nous ignorons la provenance, ainsi que la lampe de chevet qui casse l'espace quelconque en question, parce qu'elle ajoute une lumière habituelle par rapport à la bleue mystique. Un peu plus tard, elle pénètre dans l'espace indéterminé et vu la réaction encourageante des autres, elle est y bienvenue, étant désormais bel et bien un membre de la bande. McNeill partage notre avis, affirmant que cette scène parle d'abord de la séparation de Marième du reste de la bande, dûe à l'absence de la lumière bleue. Puis, la protagoniste commence à danser avec les autres, ce qui signifie qu'elle choisit la vie que peuvent lui offrir ces trois filles-là. (2018 : 336-337)

Quant à l'affect qu'expriment ces plans bleus, nous avons du mal à l'identifier, mais c'est sans aucun doute l'affect d'une émotion positive. Une chose qu'il faut ajouter est le fait qu'au commencement de cette scène, Lady regarde droit dans la caméra, « faisant s'effondrer » le quatrième mur. Quelque chose de très similaire se passe dans *La Haine* où le personnage qui a un contact visuel bref avec les spectateurs est transformé. Dans tous les cas, dans *Banlieusards*, après la soirée que la bande passe dans la chambre d'hôtel, Marième/Vic assume un rôle plus important dans la bande au détriment de Lady, qui en est *de facto* toujours la cheffe. C'est Vic qui organise la prochaine bagarre contre la fille qui a vaincu Lady et elle qui rend ainsi à Lady sa dignité. Nous voudrions

souligner que les deux filles sont toujours de bonnes amies et que ce changement de relation de pouvoir ne semble pas affecter leur relation.

Nous tournerons maintenant le regard vers la scène du premier baiser qui se déroule dans une cage d'escaliers. Marième échappe au contrôle de son frère et profite d'un moment de liberté où elle peut exprimer ses sentiments envers Ismaël. Entre deux volées de marches s'établit un espace quelconque qui ne manque pas de caractéristiques d'une zone autonome non plus. Tout comme dans *Banlieusards*, il n'y a pas dans cette zone-là non plus de police pour les déranger ; après leur baiser, ce sont quelques passants hors champ qui font allumer les lampes, on entend seulement les mots indiscernables qu'ils prononcent. La lumière qui succède à l'obscurité peut être interprétée de plusieurs façons. D'une part, c'est bien la disparition d'une zone autonome et le retour à la réalité. D'autre part, c'est un changement de la réalité, parce que la fille et le jeune homme se regardent et s'enlacent, ce qui indique que ce n'était pas un baiser destiné à être oublié, mais qu'ils vont en effet poursuivre leur relation amoureuse qui vient de s'amorcer. En se regardant, ils suivent l'exemple de Soulaymaan dans une scène de *Banlieusards* que nous analyserons dans le sous-chapitre des zones autonomes. Les deux adolescents ne se mentent plus et font face à la vérité, à ce qu'ils s'aiment. Une troisième interprétation pourrait être qu'ils se font encore des illusions, ce qui est facilité par leur zone autonome. Il est douteux que Djibril soit d'accord avec ce qu'un de ses amis sorte avec sa sœur, mais l'endroit bien particulier qui leur offre un peu d'intimité les aide à ignorer cette possibilité.

Quant à l'obscurité qui gagne le plan lorsque l'éclairage automatique s'éteint, c'est aussi un indicateur clair d'un espace quelconque. L'ombre noie les contours des deux amants, les cache. Il nous est une fois de plus difficile à nommer l'affect qui découle de cette scène. Nous considérons que la qualité-puissance dont nous sommes témoins est liée à leur amour interdit, car l'obscurité du plan fait penser à quelque chose de secret. Ce n'est qu'à la faveur de la nuit que Marième peut laisser libre cours à ses sentiments. En outre, ici aussi, comme tant de fois dans notre corpus, l'espace quelconque fait anticiper. Sans doute les spectateurs se demandent-t-ils : qu'est-ce qui se passera quand la lumière sera de retour ? Est-ce que Marième va renoncer à Ismaël ou braver son frère ?

Pour terminer, nous introduisons une opinion de Noah McLaughlin. Il signale que le film est divisé en cinq par des plans noirs qui apparaissent à des intervalles. Chacune de ces plans dure une quinzaine de secondes, étant accompagnées de la musique. (2021 : 56-57) Nous les examinerons en plus de détail dans le sous-chapitre suivant, mais comme McLaughlin les associe aux espaces quelconques, nous en faisons mention ici aussi. McLaughlin (2021 : 56) souligne que ces plans noirs ainsi que les plans qui les précèdent ou suivent constituent des transitions.

Formellement, toutes ces transitions présentent des gros-plans, Marième de dos, des personnes et des parties du corps apparaissant hors caméra et des plans travelling. Ce sont le vocabulaire et la grammaire des décisions prises par Marième qui conduisent à sa transformation et le fait qu'on les associe à des espaces quelconques ne devraient pas être étonnant.¹ (McLaughlin 2021 : 56-57)

Il affirme que ces scènes sont des espaces quelconques. Dans chacun, Marième prend une décision significative. Un exemple de cela serait le moment où elle décide de coucher avec Ismaël. Dans le dernier plan avant qu'un plan noir n'apparaisse, elle est de dos vers la caméra et enlève son t-shirt. La protagoniste prend le contrôle sur sa relation amoureuse. (2021 : 56-57)

1.4. *La Haine*

Le tout premier gros plan dans le film, en excluant la présentatrice télé racontant ce qui s'est passé les deux derniers jours dans la cité des Muguets et l'image d'Abdel affichée à la télé, est celui de Saïd. En fait, il est d'abord pris en plan moyen, presque la totalité de son corps étant visible, mais la caméra se rapproche de lui de sorte que finalement, c'est seulement sa tête qui remplit le plan. Il a les yeux fermés et ne les ouvre que quand la caméra est très proche de lui. La détonation au début de ce plan acquerra un sens plus aigu à la fin du film. Il faut noter d'ailleurs que la scène finale imite le début : Hubert et un policier pointent leur arme l'un sur l'autre et Saïd, dont la caméra s'approche, les regarde, puis ferme les yeux. Tout devient noir et on entend une détonation. Vincendeau (2005 : 41) considère ce film comme représentant un cercle vicieux : tantôt c'est la police qui tue, tantôt c'est la banlieue qui se venge. Mais revenons à ce premier gros plan, qui est aussi automatiquement une image-affection et donc semblable à un espace

¹ Toutes les citations originellement en anglais ont été traduites par l'auteur.

quelconque. Sous la définition de ce dernier, nous avons dit qu'il appartient non à la réalité, mais qu'il s'agit d'un espace indéterminé où tout est possible mais rien n'est encore actualisé. De cette manière, le fait que Saïd n'ouvre les yeux que lorsqu'il est en gros plan devient même plus marquant. Le jeune homme aurait pu le faire avant mais pour des raisons que nous ignorons, ses yeux restent fermés jusqu'au dernier moment. Cela indique qu'il choisit – car rien n'indique qu'il y est obligé – d'être aveugle à la violence, indiquée par ladite détonation, qui domine dans le film. Même le plan qui suit indique sa complaisance – il est filmé de dos, l'arrière de sa tête en gros plan. D'abord, il ne voit pas et quand il se sert finalement de ses yeux, il se détourne et ne voit plus.

Nous aborderons ensuite la première scène où figure Vinz. Dans un endroit souterrain, il danse gaiement sur de la musique juive, éclairé d'une seule lampe au-dessus de lui, les murs de la pièce dissimulés par des ombres. Il s'agit bel et bien d'un espace quelconque obtenu grâce aux ténèbres. L'affect qui est présent est celui de la joie. Cette première rencontre avec ce personnage conduit les spectateurs sans doute à la conclusion qu'il s'agit d'un jeune homme heureux et aimable. Nous concédons qu'il existe des spectateurs plus méfiants que cela, mais nombreux sont ceux qui tirent des conclusions seulement à partir de la première scène et pensent, du moins au début, que c'est un jeune homme content.

Quant à la première fois où nous faisons la connaissance du troisième personnage principal, Hubert, la scène ressemble aussi fortement à celle de Saïd et de Vinz parce qu'elle s'avère être également un espace indéterminé. Hubert est en train de taper un sac de frappe dans une salle de musculation. Celle-là est en fort désordre, ses contenus fracassés, les murs noircis par les flammes de la veille. D'abord, quand Vinz et Saïd s'approchent de lui, les deux copains sont filmés de face, mais ensuite, la caméra se positionne derrière eux, leurs nuques en premier plan et une figure floue agissant au loin. Les garçons disent que leur ami doit être très énervé, parce qu'il a mis deux ans pour obtenir cette salle-là. La caméra passe entre les deux pour prendre le boxeur en plan moyen. Ce plan est un espace quelconque. Le fond se noircit, nous distinguons les contours du jeune homme, mais son visage est caché par la pénombre. Pendant les quelques secondes que la caméra le fixe, ses mouvements sont au ralenti. C'est grâce

aux suppositions de Vinz et Saïd à propos de l'humeur de leur copain que nous pouvons prétendre que cet espace quelconque est le vecteur d'un affect de la colère.

Ce qui unit les trois espaces quelconques, hormis le fait qu'ils présentent chacun l'un des personnages principaux, est leur manière d'aller à l'encontre de la réalité du film. Saïd s'avère être très attentif, voire le plus attentif des trois. En témoigne le fait que c'est lui qui remarque que Vinz se comporte bizarrement à l'hôpital – nous apprenons plus tard que c'était parce qu'il avait son arme sur lui – et que c'est lui qui s'aperçoit de l'absence de Vinz vers la fin du film, lorsqu'ils s'ennuient dans un centre commercial. En outre, il ne fuit pas à la menace d'une dispute comme il l'a fait dans un premier temps en n'ouvrant pas les yeux : quand Hubert et Vinz se mettent à se quereller, il les sépare et tente de les calmer. Ensuite, il y a Vinz qui a l'air joyeux en dansant dans sa cachette, mais qui est en fait frustré et pense à la vengeance. C'est lui qui est le plus dangereux du trio avec son revolver et son idée fixe de tuer un policier. En dernier lieu, l'Hubert que nous avons vu boxer furieusement est en fait sage et paisible. Certes, il menace de frapper Vinz et donne un coup de poing à un agent de CRS, mais ce sont soit l'exception qui confirme la règle soit un acte de désespoir.

Nous concluons donc que, dans ce long-métrage, quelques espaces quelconques semblent avoir l'objectif de contredire la réalité. Alors que selon Deleuze, (1983 : 145-146) l'affect qui est exprimé dans un espace indéterminé ne renvoie qu'à lui-même et n'a rien à voir avec la réalité, il nuance son affirmation plus tard, disant que « /-/ les qualités-puissances ont un rôle anticipateur, puisqu'elles préparent l'événement qui va s'actualiser dans l'état de choses » (1983 : 145-146). Qui dit préparer dit donner des indices de ce qui se passera d'ici une seconde ou une heure, mais il suffit de se rappeler les exemples précédents pour se rendre compte que dans ce film-ci, certains espaces quelconques ne préparent pas les événements. Ils veulent plutôt surprendre les spectateurs en créant une première impression de chaque protagoniste tout pour la démentir plus tard.

Cela dit, vers la fin du film, Vinz se trouve dans un nouvel espace indéterminé qui le transforme. Dans un centre commercial, au petit matin, devant un grand écran dont les images changent frénétiquement, le jeune homme frappe l'air. Il y a d'abord un plan

général de lui, qui se change brusquement en un plan moyen. Vinz se bat contre un adversaire imaginaire et cela fait penser à Hubert dans sa salle de musculation en ruines. Nous ne pouvons pas être sûrs de ce que Vinz ressent, mais il est probable qu'il est énervé et que cette « séance » lui sert de défouloir. Cela expliquerait pourquoi peu de temps après cette scène, le jeune homme ne met pas fin aux jours d'un policier qu'il croise ; il s'est déjà débarrassé de son goût pour la violence. Toutefois, dans une scène suivante, pendant une rencontre avec des skinheads, il est tout aussi agressif qu'auparavant. C'est pourquoi au lieu de dire que ce lieu-là, devant l'écran, est un endroit où il se défait de la haine en lui, nous introduirons une explication liée aux affects. Nous tenons à mettre en évidence que Vinz arrête de taper quelques secondes après que l'écran est devenu immaculé. Le blanc visible à la télé renvoie surtout à l'abstraction lyrique, mais étant donné que Vinz est couvert d'ombres, c'est un espace quelconque obtenu grâce aux ténèbres. Comme un espace quelconque ténébreux est accompagné d'une lutte entre le blanc et le noir, nous estimons que cette scène témoigne de la lutte en Vinz, qu'elle indique que l'assassinat d'un policier n'est pas quelque chose de tentant pour lui. S'il s'agissait d'un espace manifestant l'abstraction lyrique, nous pourrions dire que l'idée de donner la mort à un policier séduit le protagoniste. Quoi qu'il en soit, ses pensées, auxquelles, certes, nous n'avons pas accès, semblent le perturber. C'est dans ce contexte que nous décidons que le fait que le jeune homme se calme après que l'écran est devenu blanc indique que le bien – ne pas tuer – a vaincu le mal. Alors pourquoi est-ce que peu après cette scène il tient un skinhead – qui est d'ailleurs le réalisateur Mathieu Kassovitz lui-même – à bout portant ? Parce que bien qu'il soit sorti victorieux de sa lutte contre ses idées sanglantes, il reste en lui des vestiges de son ancien comportement coléreux. S'habituer à sa nouvelle nature prend du temps. Nous sommes assez certains qu'avant de lâcher l'homme au crâne rasé, Vinz savait déjà inconsciemment qu'il l'épargnerait .

Dans un autre ordre d'idées, Vincendeau affirme qu'Hubert et les deux autres protagonistes sont représentés selon leur vraie nature dès la première scène. Les spectateurs voient Hubert pour la première fois lorsque celui-ci est en train de frapper un sac de frappe. La boxe renvoie au pouvoir masculin et à l'agression contrôlée, l'accent étant sur le mot « contrôlé ». Le jeune homme se comporte bien pendant la quasi-totalité

du film, étant à la fois imposant, puissant, mais calme, même s'il se sert de ses poings, contrairement à un Vinz chaotique et agressif. C'est pourquoi le fait que ce soit Hubert qui décide de recourir à la violence après qu'un policier ait grièvement blessé Vinz semble d'autant plus inexplicable pour Vincendeau. « D'autant plus paradoxal, alors, que c'est Hubert, celui qui contrôle le mieux son agressivité, qui prend intentionnellement le choix d'utiliser de la violence lors de la dernière fusillade » (Vincendeau : 2005 : 62). Nous concédons que cette auteure a raison. À l'inverse, nous nous référerons une fois de plus à l'idée que les espaces quelconques déterminent ainsi que modifient la nature des personnages afin d'expliquer pourquoi Hubert tire volontairement sur un policier.

À la manière de Vinz, Hubert est placé dans un espace quelconque où a lieu le changement de son caractère. Il s'agit d'une scène dans un RER, direction Paris. Hubert est assis un peu plus loin de ses amis et regarde par la fenêtre où on voit une affiche indiquant : *Le Monde est à vous*. Sa réaction est de tourner son regard vers la caméra, fermer fortement les yeux, en tremblant et ayant l'air d'avoir mal, puis ouvrir les yeux. Au moment où il le fait, son regard est une fois de plus sur les spectateurs, mais brusquement, il y a un changement de location et nous sommes face à un autre espace quelconque dont nous parlerons de manière approfondie au paragraphe suivant. Quant à ce gros plan d'Hubert qui nous dévisage, nous proposons que c'est là qu'il est transformé en une personne plus violente. Nous croyons que, pendant un instant, Hubert était conscient d'être filmé. En faisant s'effondrer le quatrième mur à la manière de Lady dans *Bande de filles*, il change. Hubert est débarrassé de sa nature paisible seulement parce qu'il agit d'une manière à laquelle on ne s'attend pas, parce que c'est un personnage dans un film. La fin violente du film peut donc très bien être expliquée, contrairement à ce que déclare Vincendeau.

Kassovitz, s'il avait tourné son film quelques douze ans plus tôt, aurait peut-être servi d'exemple pour Deleuze dans *Cinéma 1*, parce que ce réalisateur rend la perspective d'un plan aplatie à la manière de Dreyer. Il s'agit de la scène de l'arrivée à Paris à laquelle nous avons fait référence plus haut. Les trois jeunes gens, pris en plan général, s'appuient contre un garde-fou et derrière eux s'étend le paysage urbain de Paris : un

boulevard long avec de l'architecture haussmannienne des deux côtés. Bien que la caméra ne s'éloigne pas, les bâtiments devant lesquels le trio se trouve deviennent de plus en plus grands. Les garçons au milieu restent de la même taille, c'est seulement le fond qui, au fur et à mesure, est pris en gros plan.

Que dire de cette scène ? Comme la méthode de Dreyer fait de cet endroit un espace quelconque, les personnages principaux devraient être au bord du déroulement de l'action, parce qu'un espace quelconque se situe avant de grands événements, c'est le calme avant la tempête. C'est vrai, vu que beaucoup de choses se passeront les quelques heures que le trio passe dans la métropole. En second lieu, cette scène devrait dévoiler un affect. Nous pensons qu'il y en a deux : celui de l'ennui et de l'inconfort. Vinz, Saïd et Hubert s'appuient contre la barricade et ont l'air détendu, mais en même temps, ils gigotent et semblent ne pas pouvoir se mettre à l'aise. Nous avons évoqué l'ennui, car ils sont effectivement ennuyés. Ils regardent autour d'eux, indifférent au tohu-bohu de Paris. Le trio est à la recherche de quelque chose à faire, indiqué par la question que pose Vinz après avoir craché par terre : « Bon, et maintenant, on fait quoi ? »

Vincendeau (2005 : 54-55) trouve que ce plan, filmé en utilisant un *zoom compressé*, souligne le fait que les jeunes gens n'appartiennent pas à la population bourgeoise de Paris et qu'ils se sentent mal à l'aise exactement à cause de leur provenance. Nous sommes d'accord avec Vincendeau et trouvons également que cet espace indéterminé met en évidence le malaise des trois jeunes gens. La raison de cette angoisse est le fait qu'ils ressentent l'hostilité de la ville. Paris les surveille, se faufile littéralement derrière eux, comme présenté par le gros plan coulant, et les trois hommes en sont conscients. C'est aussi la raison du comportement impoli de Vinz : comme ultime tentative pour manifester son insouciance et pour se battre, Vinz crache une bouchée, marquant ainsi son territoire. Or, nul lieu public n'appartient de façon permanente aux habitants des quartiers populaires. Au bout du compte, ce sera la ville qui sera victorieuse. Elle les prendra en piège : devant le domicile d'Astérix, des policiers arrêteront Saïd et Hubert et les ramèneront au commissariat où ils seront malmenés. Tout ce qui est lié à la ville menaçante sera expliqué plus précisément dans le sous-chapitre suivant.

2. Zones autonomes

2.1. Définition de la zone autonome

En s'appuyant sur quatre films de banlieue, dont *La Haine*, Adrian Fielder tire la conclusion que ceux qui gouvernent une ville donnée constituent une « machine à écrire » – un terme emprunté à Michel de Certeau – dont l'objectif primordial est de surveiller ses habitants et d'inscrire ses lois sur leurs corps. D'habitude cette inscription ne se fait pas directement sur la peau, mais sous la forme de papiers d'identité. Dans les films, les personnages principaux et, par extension, toute la population de la banlieue font alors partie d'un texte dont ils ne sont pas les auteurs, étant forcés à obéir aux règles mises en place par des autres. Afin de repérer les individus désobéissants qui pourraient présenter un danger à la préservation du *statu quo*, cette machine à écrire se sert des forces de l'ordre telles que la Compagnie Républicaine de Sécurité, que nous appellerons désormais CRS, mais aussi la vidéosurveillance et les médias. Il faut nuancer que la banlieue parisienne ne fait en réalité pas partie de la ville : elle est nettement distinguée des vingt arrondissements de la capitale française qu'elle entoure. Toutefois, elle est sous la juridiction de Paris. (2001 : 271-273)

Fielder observe que les rues et l'extérieur en général sont un environnement hostile pour la population banlieusarde, car les représentants du pouvoir de la ville y sont omniprésents. Les habitants de la cité sont conscients qu'en quittant de chez eux et en descendant dans la rue, ils seront visibles et ciblés par l'État, qui les étiquettera. Pour autant, ils arrivent à échapper à cette surveillance en trouvant ou en créant des espaces hors de vue, des zones autonomes, un terme que Fielder doit également à un autre chercheur, cette fois-ci à Deleuze. Ces refuges peuvent être des espaces qui, à la base, sont publics, comme les cages d'escaliers, les espaces marchands ou les toits, mais aussi les caves. Il y a donc deux modes d'occupation d'un espace – l'un imposant un nouvel ordre propre aux « banlieusards », l'autre étant le mode conventionnel validé par l'État. (2001 : 273-276, 278)

En outre, Fielder souligne que ces zones indéterminées sont éphémères. Selon lui, il est inévitable qu'un film de banlieue s'achève en une perte de zones autonomes qui sont

ressaisies par la police. Ceux qui ont trouvé un endroit rien qu'à eux en sont expulsés. Il leur est ainsi rappelé qu'un espace qui leur est propre est un luxe que, le plus souvent, ils ne peuvent pas se « payer ». (2001 : 277-278) En ce qui concerne les domiciles de la population périphérique, Fielder ne l'aborde pas. Toutefois, il mentionne (2001 : 273) qu'en se trouvant hors de leurs appartements, les habitants de la banlieue courent le danger d'être arrêtés et incarcérés, mais surtout le risque d'être tout simplement vus par la ville. Cela indique que Fielder estime que les « chez soi » de la population de la cité sont effectivement leurs abris, qu'il y a en fait au moins un espace de sécurité. Nous ne partageons néanmoins pas à cent pour cent cet avis, soupçonnant que, même si c'est le cas pour une partie de la population des quartiers défavorisés, il se peut que même chez eux, beaucoup de « banlieusards » se sentent mal à l'aise, notamment à cause de leur famille.

2.2. *Banlieusards*

Ce long-métrage présente un exemple parfait d'une zone autonome classique, autrement dit d'une zone disposant de la fonction identifiée par Fielder. Soulaymaan se sert d'un petit havre de paix qui se trouve en haut d'un bâtiment de quelques dizaines d'étages donnant sur la banlieue. Selon ses propres mots, il y va quand il a besoin de respirer. La seule fois où il s'y réfugie seul – car la première fois, c'est avec une amie qu'il s'y rend – est après une mauvaise rencontre avec la police qui l'interpelle dans la rue. Soulay se dépêchait pour ne pas rater son train et quelques policiers en voiture l'arrêtent, voulant savoir où il se précipite. Au début, ils le prennent pour un clandestin ne parlant pas le français. Soulay infirme leur impression et leur présente ses papiers d'identité. En apprenant qu'ils ont affaire au frère de Demba Traoré, les policiers le fouillent mais ne trouvent rien d'illicite. Alors qu'ils montent dans leur voiture, Soulay accuse l'un des agents, qui est noir, d'hypocrisie. Celui-là lui rétorque qu'ils ne sont pas pareils, indiquant sans doute que quoiqu'ils soient tous deux noirs, ils n'appartiennent pas au même rang de la société. Après cet incident, Soulay rend visite à une connaissance de Demba à qui il demande quelque chose à fumer. Ensuite, il gagne sa cachette.

Cette partie du film confirme la théorie de Fielder selon laquelle l'extérieur est dangereux pour les habitants de la banlieue, parce que Soulay a effectivement été arrêté

et étiqueté comme un individu possiblement dangereux. D'autre part, *Banlieusards* présente une différence par rapport à ce que pense Fielder. Ici, ce ne sont pas des agents de la CRS ou des journalistes qui expulsent un habitant de la cité de sa zone, mais la pluie. Soulaymaan, après avoir bu et fumé, est allongé sur un canapé lorsqu'il se met à pleuvoir. Sous l'averse, il rentre chez lui, où il récite un poème inventé sur-le-champ, dans lequel il dénonce une France colonisatrice et raciste. Il hurle sur son pays natal, mais il le fait en se regardant dans le miroir. Nous proposons qu'il s'agit d'un désenchantement, sain, d'ailleurs, même si, à première vue, il n'en a pas l'air. Avant, Soulay s'efforçait à bien suivre ses études et à ne pas se droguer, comme indique la question de l'homme chez qui Soulay se rend pour demander un joint : « Quoi, t'as craqué ou quoi ? » Le comportement déplorable des policiers, quoique compréhensible à cause du frère aîné de Soulay qui est mêlé dans des affaires criminelles, lui a fait comprendre qu'à leurs yeux, il est quelqu'un qui ne mérite aucun respect.

Bien que ce soient les policiers qui ont mené Soulay à ce désenchantement, c'est la tempête qui donne le « coup de grâce ». Soulay aurait pu rester sur ce toit-là pendant des heures, mais finalement, il est obligé de rentrer à la maison, où il se rend compte de l'injustice faite aux minorités comme lui. Il en crée un poème et se regarde dans la glace, qui est l'un des éléments les plus marquants de cette scène, parce qu'en le faisant, il affronte finalement sa peur de ne pas arriver à s'intégrer dans la société française malgré ses efforts. Nous pensons qu'il s'agit également de la peur de s'être trompé. Il nous semble que Soulay considère pendant un peu de temps abandonner son rêve de devenir avocat, parce qu'il estime que même cela ne l'aiderait guère à ne pas être réduit à un « banlieusard ».

Ce n'est donc pas que la police qui arrache à la population périphérique leurs espaces éphémères. Échapper à une réalité qui est difficile à accepter ne peut durer infiniment et ledit désenchantement se produira d'une manière ou d'autre. Le plus souvent, c'est la police qui intervient, mais si ce n'était pas elle, ce serait le mauvais temps ou une chose quelconque qui leur rappellera qu'il faut retourner au présent. Ces zones indéterminées n'ont donc jamais été censées être éternelles. Il s'agit de refuges temporaires d'où, à un moment donné, il faut sortir pour aborder ses problèmes.

Nous explorons ensuite le rôle des caméras dans ce film, d'autant plus que Fielder les évoque aussi. Effectivement, la technologie moderne se révèle être un adversaire de l'œil du pouvoir. Remarquons que le statut des caméras est même paradoxal, parce que tantôt c'est la ville qui se sert de la vidéosurveillance et des caméras des journalistes pour se renseigner sur les actions des civils, tantôt les gens dites ordinaires prennent des vidéos de ceux qui fournissent l'État des informations. *Banlieusards* en donne un seul exemple. Quelques passants filment comment Soulay est fouillé lors de son interpellation. L'un des policiers leur ordonne d'arrêter, mais ils n'obéissent pas.

Ensuite, l'avant-dernière scène de *Banlieusards* se place le mieux dans une catégorie que nous appellerons celle des zones autonomes à fonction peu conventionnelle. La scène est filmée d'au-dessus, la caméra s'éloignant peu à peu. Le cadavre de Demba est situé au milieu du cadre et éventuellement, la caméra est si loin qu'elle plane à l'altitude des toits des immeubles qui l'entourent. Demba, allongé sur le trottoir, vient d'être tiré dessus, mais si les spectateurs n'avaient pas vu la mitraille, ils pourraient avoir l'impression qu'il est tombé d'un toit, son corps écrasé par l'atterrissage.

La chute et l'atterrissage sont des mots constituant une analogie aussi utilisée par Hubert dans *La Haine*. Nous aborderons la signification de l'histoire qu'il raconte à plusieurs reprises plus tard. Pour l'instant, il suffit de dire qu'une interprétation superficielle mène à conclure que *Banlieusards* compare une chute physique à une chute morale, à une dégradation du train de vie. James F. Austin (2009 : 80) formule une idée similaire, affirmant que la chute que représentent les films de banlieue est constituée de la brutalité, de la drogue et de la discrimination et que les émeutes en sont l'atterrissage. La descente de Demba a probablement commencé lorsqu'il s'est égaré du droit chemin, quand il a commencé à participer au trafic de stupéfiants.

En même temps, si nous regardons le plan qui y succède, celle où Noumouké est en train de passer un examen et si nous considérons les deux plans ensemble, ils pourraient signifier la création d'une zone autonome. Ce jeune garçon, dont le frère vient probablement d'être tué, est désormais éloigné de la violence mimétique de la cité. Demba ne pouvait plus sortir de ce cercle vicieux, il était déjà trop investi dans les affaires de ses camarades, il tenait à aider ses copains. Comme don Carlos dans *Don Juan* de Molière,

il estimait que c'était son devoir de participer à la violence pour garder l'honneur de ses proches et lui-même. Le frère de Demba, par contre, en est peut-être désormais épargné : ensemble, le plan de Demba filmé d'en haut et la scène de Noumouké qui le suit directement créent l'impression que le garçon est lui-même en hauteur. Ou peut-être est-ce le début de sa propre chute, à moins qu'il ne prenne sa vie en main. Nous affirmons que cette zone autonome a une fonction peu conventionnelle, parce que Noumouké qui y est réfugié ne se cache pas de l'État, mais de la banlieue, de la délinquance.

Qui plus est, il en est dissimulé à son insu, ce sont le montage et le choix d'angles de prise de vue qui en ont décidé ainsi. Nous pensons que le film indique qu'il vaut mieux ne pas se mettre à l'abri de l'État. Cela s'applique également à Soulay. Il fait un progrès considérable sur le plan émotionnel lorsqu'il abandonne sa cachette et rentre chez lui. Il est en colère, mais il gère ses émotions d'une façon saine, contrairement à ce qui se passait plus tôt, quand il fumait. Plus important encore est la fin du film qui pourrait indiquer le commencement de la chute morale du benjamin de la famille Traoré, mais nous estimons avoir plutôt affaire à une indication du destin de Noumouké qui différera de celui de son frère. Nous partons du principe que le dernier message d'un film a le plus d'impact sur les spectateurs, comme c'est d'habitude la fin d'un film qu'on retient le mieux. L'un des messages de *Banlieusards* est que les zones autonomes sont utiles seulement si elles sont construites dans le but de combattre la violence. Soulaymaan ne cherchait pas à éviter une vie criminelle et c'est pourquoi on lui a enlevé sa zone, en faisant intervenir le mauvais temps.

Comme Fielder l'a constaté, la ville écrit ses lois sur ses sujets. Il y a le gros plan de la carte d'identité de Noumouké qui fait écho à cette affirmation. La vérification de l'identité d'un élève est requise pour passer un examen, mais cela pourrait indiquer également que Noumouké a accepté les règles de la « machine à écrire ». Ce n'est pas son corps sur lequel on écrit, mais on n'en est pas loin. Noumouké est étiqueté, rendu visible à la France. Nous trouvons que la carte d'identité de Noumouké fait passer le message que, pour accéder à un meilleur avenir, il faut renoncer à quelques libertés, notamment à l'invisibilité que permettrait une vie non vertueuse. Or, Demba qui

semblait partir de ce principe était toutefois connu des policiers. Nous déduisons que *Banlieusards* soutient l'idée que les zones autonomes sont inutiles lorsqu'on mène une vie criminelle.

2.3. *Bande de filles*

La première zone autonome de ce film dont nous traiterons est celle qui se construit dans l'immeuble de bureaux à la Défense où la mère de Marième gagne sa vie comme femme de ménage. Marième se trouve seule dans une salle de réunion sombre, dont les grandes fenêtres offrent une vue des gratte-ciel du quartier. C'est un endroit à une altitude considérable et c'est la raison principale pour laquelle nous pensons que cette salle mérite l'étiquette de zone autonome. La pièce est soulevée et la protagoniste en est la seule « habitante », cette zone lui est donc propre, ne serait-ce que pendant quelques minutes. L'adolescente vient d'intimider la patronne de sa mère de sorte que la protagoniste n'est plus obligée de travailler pour elle pendant l'été prochain. Marième est donc libre à s'amuser avec sa bande. La scène avec la zone commence avec un lent passage de la caméra de droite à gauche dans la salle de réunion sombre, filmant les hauts immeubles. Ensuite, Marième entre le plan par la droite et le point focal est désormais sur elle, les tours de la Défense devenant floues. Elle fait quelques pas, puis s'arrête net, le dos aux spectateurs.

Le film semble insinuer que Marième aurait mieux fait de ne pas entrer dans cette zone éphémère ou l'établir. Nous ajoutons au passage que pendant le reste de ce paragraphe, nous appellerons la protagoniste Vic, comme nous avons l'impression qu'elle a accepté à bras ouverts la nouvelle identité dont Lady l'a dotée. Retournons à la raison pour laquelle cette zone est une mauvaise idée. Fielder (2001 : 279) affirme que, depuis un tel endroit élevé, on peut contempler le monde en bas, lire le texte qu'est la ville sans y être inclus. Cependant, quand Vic « lit » le paysage qui s'étend devant elle, elle ne voit pas correctement, car tout est flou. Certes, dans les faits, le fond du plan est flou seulement pour les spectateurs, mais comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre sur les espaces quelconques, les spectateurs sont le vrai centre du film et tout se passe pour eux. Ainsi, le fait que la caméra se focalise sur la figure de la jeune fille pose une contrainte sérieuse sur sa « lecture » de la Défense. Vic a une mauvaise vue et les fausses

impressions qu'elle recueille sont révélées plus tard, lorsqu'elle a rendez-vous avec sa bande dans la chambre d'hôtel où elles avaient jadis dansé. Lors de une conversation avec la bande dans cette chambre-là, la protagoniste prétend avoir un plan qui débouchera sur un meilleur avenir d'où seraient exclue sa réputation de « pute » et un travail comme femme de ménage. Ce plan implique la vente de drogues et alors que cela peut mener à une certaine richesse à court terme, ce n'est pas raisonnable à long terme, comme le corrobore l'éventuelle démission de Vic. Nous proposons donc que cette zone offre d'une part une protection temporaire d'une vie non-souhaitée, mais que, d'autre part, la scène révèle l'échec auquel sa vision est destinée. En dernier lieu, la scène que nous venons d'examiner est suivie d'un plan complètement noir d'une durée de douze secondes, accompagné d'une musique pulsante, sans paroles. Isabelle McNeill explique que l'artiste qui a composé la bande originale pour ce film a voulu marquer les tournants de *Bande de filles* avec ces mélodies. La scène où Vic se trouve dans le bureau sombre est un de ces moments de transition parce que l'adolescente vient de refuser de faire comme sa mère. (2018 : 329)

Lorsque le film touche à sa fin, Marième, qui vient de renoncer à son travail de vendeuse de drogue, est assise près d'une dépression artificielle non loin de son quartier. Peut-être s'agit-il d'un parc de skateboarding. Dans tous les cas, la fonction du fossé possède peu d'importance. Ce qui est important est le fait que Marième s'y trouve seule et se sert donc d'une zone rien qu'à elle où elle semble avoir passé une partie de la nuit. Le jour se lève et elle est là, au bord du creux, la tête baissée. Dans la scène qui suit, elle va à la porte d'entrée de son immeuble et sonne à l'interphone. Sa sœur décroche et demande qui est à l'autre bout, mais n'obtient aucune réponse. Elle fait toutefois ouvrir la porte, mais Marième hésite et finit par ne pas entrer. La décision de renoncer à son nid familial se fait probablement là, lorsque la protagoniste tient la poignée de la porte. Mais il ne faut pas oublier le petit cirque en béton à côté duquel elle s'asseyait toute à l'heure et qui lui a permis de reprendre son souffle avant de prendre une décision importante : couper les liens. Nous croyons que, dans *Bande de filles*, les zones autonomes ressemblent aux espaces quelconques parce qu'elles aussi offrent une possibilité de réflexion.

Pour reprendre, les zones autonomes sont des refuges temporaires, mais contrairement aux idées de Fielder, la population banlieusarde ne se cache pas seulement de la police ou d'autres employés de l'État. Un autre pouvoir omniprésent dans les trois films, mais surtout dans *Bande de filles*, est les caméras. Nous avons déjà médité un peu sur leur signification dans *Banlieusards* et nous le ferons maintenant de manière plus approfondie. Dans le cas présent, ce sont les caméras des portables auxquelles nous prêterons attention. Les portables illustrent une lutte de pouvoir, mais pas celle entre la ville de Paris et la banlieue, mais dans la banlieue elle-même. Il est à noter que le combat entre les forces de l'ordre et les quartiers défavorisés n'est pas examiné dans *Bande de filles*, où c'est en fait la banlieue qui est divisée, de sorte qu'il y a les filles d'un côté et les garçons de l'autre. Les jeunes gens sont ceux qui dominent et ils font perdurer leur autorité par la vidéosurveillance à l'instar du gouvernement. Dans une scène de ce film suivant celle où Lady se fait battre, nous sommes une fois de plus témoins de son humiliation, mais les images sont granuleuses, prises par un portable dont la caméra est de mauvaise qualité. Nous ignorons l'identité de celui ou de celle qui a filmé la bagarre, car plusieurs personnages ont sorti leurs téléphones. Ce que nous tenons à souligner est l'importance de l'inclusion même de cette scène vue à travers l'objectif d'un téléphone portable. La réalisatrice semble vouloir faire passer le message que les portables et les réseaux sociaux constituent une arme grâce à laquelle on peut informer un maximum de personnes de la défaite de quelqu'un. Cela est confirmé un peu plus tard dans le film, lorsque la bande croise quelques garçons qui déclarent tous avoir vu la vidéo et justifient ainsi les insultes qu'ils lancent à Lady. Nous avons donc découvert que ce ne sont pas tous les films de banlieue qui considèrent l'État être la cause des soucis de la population banlieusarde. Dans *Bande de filles*, ce qui rend la vie difficile pour une partie de cette population – des filles et des femmes – est la surveillance mâle provenant de la cité elle-même. En dernier lieu, et presque à l'encontre de ce que nous venons de dire, nous concédons qu'il n'y a pas d'exemple concret de personnage qui se dissimule des caméras. Du moins, nous n'avons pas discerné de situation où un personnage le fasse consciemment, alors qu'il est possible que certaines décisions prises par Marième prennent leur source d'une crainte inconsciente d'être enregistrée sur une vidéo qui sera subséquemment diffusée.

Ensuite, nous analyserons une zone autonome créée par Abou. Le patron de Marième/Vic organise une fête et alors qu'au début la protagoniste est réfractaire à l'idée de s'y rendre, elle finit par grimper les escaliers pour gagner le toit sur lequel a lieu la soirée qui bat déjà son plein. La fête se passe dans cet endroit surélevé et pas entre quatre murs, ce qui indique que Vic est protégée de son frère. Nous croyons que le lieu de la fête a été choisi par l'équipe de tournage ou par la réalisatrice pour mettre l'accent sur le fait que Djibril ne peut plus accéder à sa sœur. Les spectateurs ont une bonne vue de la banlieue nocturne qui entoure Vic, mais la protagoniste en est néanmoins séparée. Elle voit les tours dont une est habitée par son frère, mais elle est en hauteur tout comme Noumouké et se trouve dans une zone sécurisée. Pourtant, cette sûreté ne l'éloigne pas de tous les hommes possiblement dangereux. Certes, Vic et la prostituée qui est devenue son amie établissent une zone autonome au sein de la première zone autonome qui se trouve sur ce toit, mais ce n'est que pendant un instant. Les deux jeunes femmes sont en train de danser dans un coin lorsque Abou intervient et fait s'effondrer les murs invisibles de leur havre de paix. Nous avons l'impression que cette scène signifie la fragilité du bien-être des femmes dans la banlieue. Tantôt sont-elles hors de portée d'un homme violent, tantôt c'en est un autre qui menace leur autonomie.

Claire Mouflard est effectivement arrivée à la même conclusion, disant que les filles soit participent à la société de consommation en passant du temps dans des endroits où leur présence est permise à condition qu'elles paient, donc dans des bistrotts et des centres commerciaux, soit elles se procurent des endroits qui sont physiquement séparés des hommes qui les contrôlent au quotidien, des endroits qu'elle appelle d'ailleurs fugaces. (2016 : 116) C'est le même genre de terme dont se sert Fielder pour décrire la nature de la zone autonome. Qui plus est, Mouflard évoque le terme « panopticon », inventé par Jeremy Bentham et utilisé plus tard par Michel Foucault. Le panopticon est à l'origine une tour au milieu d'un centre pénitentiaire depuis laquelle les gardes de prison peuvent surveiller les détenus sur la totalité de la cour de la prison. Mouflard compare *Bande de filles* à *La Haine*, mettant en évidence le fait que le commissariat de ce dernier se trouve au sein de la banlieue, ayant donc un statut similaire à un panopticon, alors que dans le film de Céline Sciamma, c'est le jeune homme de la banlieue qui remplace la police comme le surveillant. Djibril en est un exemple. Il se sert de la télécommunication pour

ne pas perdre la main sur sa sœur et il fait perdurer sa position de pouvoir aussi en regardant des vidéos de Marième se battant contre une autre fille, des vidéos diffusées par d'autres hommes. Toutefois, le jeune homme de la cité n'est pas aussi puissant que la police, puisqu'il est incapable de contrôler tous les déplacements et toutes les actions des filles de son quartier, ce qui est attesté par leurs sorties non-supervisées à Paris et les bagarres qu'elles organisent. (2016 : 117-118)

Enfin, nous parlerons d'un parallèle entre ce film-ci et *Banlieusards*. Dans *Bande de filles*, il y a une scène où Monica la péripatéticienne maquille la protagoniste pour qu'elle s'assimile bien à la foule des soirées où elle vend de la drogue. Lorsque la prostituée a fini, Marième se regarde dans un miroir. Dans la scène suivante, elle sort d'un bâtiment qui se trouve sans doute à Paris et monte dans la voiture de son collègue. Elle lui déclare vouloir aller à la fête d'Abou, alors que quelque temps plus tôt, elle était encore complètement réfractaire à l'idée de mettre les pieds dans le quartier qu'habite son frère. Mais la voilà sur ce toit-là, suivant des yeux les connaissances d'Abou qui s'amusent. Dans *Banlieusards*, il y a quelque chose de semblable qui se passe. Nous avons déjà parlé de comment Soulay se regarde dans le miroir après avoir récité son poème. La similarité entre les deux films est donc la présence d'une glace dans laquelle un personnage se contemple quelque temps avant de se trouver ou après avoir été dans une zone autonome. Cependant, ce qui rend ces scènes différentes est le fait que Marième ou plutôt Vic ôte son collier sur lequel figure son nom, redevenant ainsi probablement Marième, alors qu'aucune transformation d'identité n'est explicite chez Soulay.

2.4. *La Haine*

Nous sommes assez convaincus que dans ce film, la disparition d'une zone autonome est causée par les actions de ceux qui l'ont établie. Vinz et Saïd se rendent dans un immeuble délaissé dont le rez-de-chaussée est désormais le territoire de quelques jeunes gens, dont Hubert, et quelques filles. Un policier est installé à l'entrée avec un molosse, mais contrairement à la plupart des « keufs » tant détestés par une bonne partie de la cité, celui-là ne manifeste aucun mépris envers les jeunes de banlieue, les laissant entrer dans le bâtiment. Une fois à l'intérieur, Saïd et Vinz apprécient le break-dancing que

quelques-uns parmi eux sont en train de performer. Remarquons qu'il y a quelques rubans de balisage dans l'arrière-plan. Ils indiquent que cet immeuble ne devrait pas être utilisé, mais il est évident que la jeunesse banlieusarde ignore cette consigne. La routine de danse est interrompue par un enfant qui vient en criant que quelque chose se passe dehors. Tout le monde sauf pour un breakdancer part en courant. Puisqu'ils sont pressés, ils ne font pas attention aux rubans. Ils les détachent et les font tomber par terre. Cela crée l'impression que l'espace n'est plus interdit. Les bandes en rouge et blanc jonchant le sol ne sont guère visibles et un passant quelconque croirait donc que l'entrée est permise. En même temps, nous pensons que lorsque ces rubans étaient encore visibles, ils n'avaient rien à voir avec les personnes, très probablement les salariés de l'État, qui les avaient accrochées. Ils avaient déjà obtenu une nouvelle signification et délimitaient un espace appartenant à la banlieue. Ainsi, le fait qu'ils ont été détachés indique que l'espace est désormais ouvert à tout le monde. Ce qui est marquant est que les frontières ont été enlevées par la jeunesse banlieusarde elle-même. C'est ainsi que, dans le cas qui nous occupe, il n'y a nulle raison de tenir la police pour responsable.

Or, la raison pour laquelle le petit garçon est venu déclarer qu'il se passait quelque chose était que le frère d'Abdel tentait de tirer sur un policier. En remontant plus loin dans la chaîne d'évènements, nous voyons que c'était effectivement la police qui a gravement blessé Abdel, ce qui a à son tour entraîné les émeutes et la revanche de son frère. Toutefois, les jeunes gens de banlieue semblent être incapables de ne pas agir, alors que cela contribuera davantage à leur bien-être qu'un policier mort. Leur colère est compréhensible, mais dans ce cas-ci, ce sont les habitants de la cité eux-mêmes qui s'empêchent de profiter de leurs zones autonomes, premièrement, parce qu'ils veulent se venger, comme l'indique les actions du frère d'Abdel, et deuxièmement, parce qu'ils sont curieux et quittent leurs lieux de sécurité pour assister à des altercations. Ce film affirme que chacun est responsable de la préservation de sa santé mentale ainsi que physique, même si l'on a éprouvé l'injustice et qu'on mériterait une compensation.

Ensuite, les personnages principaux de *La Haine* ne semblent pas souffrir de vertige, vu qu'ils grimpent sur plusieurs toits. Deux, plus précisément. La première fois que Vinz, Saïd et Hubert gagnent le haut d'un immeuble est lors d'une matinée en banlieue. Le trio

monte les escaliers et rejoint leurs amis. Ils mangent des merguez, échangent et écoutent de la musique. Leur *brunch* est pourtant abrégé par l'arrivée de policiers. Fielder (2001 : 278) conclut que cette scène témoigne du souhait du mécanisme institutionnel de retirer les habitants de la cité vers le bas, de sorte qu'ils soient réintégrés dans le « texte » et qu'ils soient de nouveau faciles à surveiller. Pourtant, il y a un jeune homme qui affronte la police. Il se trouve dans le premier rang de la foule de jeunes qui entoure les policiers, fourni d'une caméra, imitant inconsciemment les passants dans *Banlieusards* que nous avons mentionnés. L'appareil est posé sur son épaule et le jeune homme filme les policiers. Nous sommes donc témoins de l'effort de la part de la banlieue de faire subir aux institutions de pouvoir le traitement dont ils sont d'habitude sujets.

Fielder constate que dans la scène qui suit, l'œil du pouvoir est représenté par les médias. Lorsque le trio s'ennuie dans un bac à sable, des journalistes en voiture s'arrêtent et commencent à leur poser des questions sur les émeutes de la veille. Les reporters sont positionnés physiquement au-dessus des personnages principaux, l'autoroute étant sur une sorte de pont qui enjambe le terrain de jeu. Les protagonistes leur crient dessus, leur ordonnant de partir parce que l'idée d'être vus par un système qui n'est pas le leur ne leur plaît pas. (2001 : 274-275) Par ailleurs, leur dégoût pour les caméras ne s'étend pas sur celles qui ont filmé lesdites émeutes. Dans une scène ultérieure, Saïd repère un ami à la télé et crie : « Comment est-ce qu'il a réussi à se faire filmer ? » Vinz s'exprime de façon semblable, il est mécontent que les caméras ne l'aient pas capté alors qu'il participait aussi aux émeutes. Vincendeau soulève également le problème de cette attitude paradoxale. Selon elle, l'explication pour le comportement contradictoire de Vinz est fournie par un groupe de rap marseillais, IAM, qui affirme que la violence est la meilleure façon pour se faire remarquer. Qui plus est, ce groupe affirme la véracité des stéréotypes violents, tels que l'omniprésence des armes dans la cité. (2005 : 70-71)

À Paris, les personnages principaux grimpent sur un autre toit d'où ils contemplent la tour Eiffel brillant dans le noir et discutent la signification de l'histoire qui est évoquée au début du film, celle de l'homme qui tombe du 50^e étage d'un immeuble. Fielder l'interprète comme suit : la vie en banlieue est une descente constante d'un lieu surélevé

où l'on contemple ce qui se passe en-dessous sans être dérangé. C'est lire le texte qu'écrit la machine à écrire de la ville sans y appartenir. (2001 : 279) Mais nous offrons une autre explication. D'après nous, Hubert semble se demander comment leur histoire aboutira, à quoi leur vie ressemblera et s'ils arriveront à s'en construire une meilleure. Peu après, Saïd déclare aller éteindre la tour Eiffel. Il claque ses doigts, mais rien ne se passe. Or, après que le trio est parti, la tour fait exactement ce que Saïd lui a sollicité : elle s'éteint. À l'instar de *Banlieusards*, cela pourrait indiquer qu'il est important de quitter son refuge, parce que ce n'est qu'en retournant à la réalité que quelque chose de meilleur se passera. Dans *Banlieusards*, ce « quelque chose de meilleur » est ce que Soulay exprime finalement la douleur qui l'a poussé à se réfugier dans sa cachette. Dans *La Haine*, la tour Eiffel qui obéit à Saïd. Certes, elle se serait éteinte même si le trio était resté la contempler, mais *La Haine* a présenté la situation de sorte que le personnage soit responsable de l'extinction des lumières. Cela dit, la tour qui arrête d'émettre de la lumière au départ des trois copains pourrait signifier une leçon : il ne faut pas abandonner trop hâtivement. Nous croyons que *La Haine* met à l'écran une jeunesse issue d'un milieu défavorisé qui néanmoins a du potentiel, que ce soit dans la manipulation des monuments parisiens ou autre chose, mais elle n'exploite cependant pas ce potentiel à cause de son impatience.

3. Non-lieux

3.1. Définition du non-lieu

Dans son article résumant les idées qu'a conçues Marc Augé à propos de l'impact qu'une société hypermoderne a sur les divers endroits, Peter Merriman dit que celui-ci a formulé la notion de non-lieu que nous expliquerons prochainement. D'après Merriman, Augé n'est pas le seul à avoir élaboré de telles idées concernant les lieux du monde moderne. Le non-lieu est un lieu de consommation et de circulation où l'individu est rendu passif et où il ne forme aucun lien social avec les autres personnes qui y sont présentes. Un tel endroit se caractérise par des signes, des écrans et d'autres textes qui déterminent le comportement de ceux et celles qui s'y trouvent. On peut nommer les aéroports, les centres commerciaux, les autoroutes, les lieux touristiques et les hôtels comme des exemples de ce genre d'endroit. Le non-lieu va d'ailleurs de pair avec la surmodernité, un terme créé aussi par Augé qui est synonyme de monde trop moderne. Ce dernier a été entraîné par trois excès, auxquels sont par ailleurs sujets ceux qui fréquentent les divers non-lieux. (2009 : 15-16)

D'abord, Merriman évoque l'excès d'information. On est incessamment tenu au courant de ce qui se passe dans le monde par des actualités et des images d'autres pays qui sont constamment affichées. Cet excès d'information est, à son tour, à la cause de l'excès d'espace, ce qui peut paraître paradoxal, vu qu'il y a tant de personnes sur la Terre. Que le monde soit surabondamment spacieux, est dû au fait que les infos provenant des quatre coins de la planète la rendent plus petite et font que même les destinations les plus lointaines deviennent accessibles, ne serait-ce que mentalement. Finalement, la surmodernité est caractérisée par l'excès d'individualité, parce que chaque individu est témoin de la vie de tant d'autres, ce qui le conduit à s'enfermer et s'isoler, de sorte qu'il n'est plus le sujet, mais l'objet de sa propre vie. Cependant, ce que certains estiment être un non-lieu peut être perçu comme un endroit agréable par d'autres. L'opposé d'un non-lieu est appelé un lieu anthropologique. C'est un lieu avec une valeur sentimentale et une histoire ; c'est là que les individus deviennent plus proches. (2009 : 15-18)

Noah McLaughlin (2021 : 43) ajoute à cela qu'on peut imaginer les deux types d'endroit comme les extrémités d'une échelle. Nous comprenons de cette affirmation qu'un lieu donné se place quelque part entre les deux, étant davantage l'un ou l'autre ou même en un équilibre parfait, contenant autant d'éléments d'un endroit qui accueille l'individu chaleureusement que d'un lieu qui ne le valorise pas.

De plus, McLaughlin prétend que d'après Augé, le non-lieu est caractérisé par l'anonymat ; non seulement par celui des gens qui s'y trouvent, mais aussi celui de l'autorité, de l'institution qui contrôle l'endroit. C'est ainsi que les « non-lieusards » entrent dans une relation contractuelle avec ce corps gouvernant sans savoir exactement à quoi il ressemble, parce qu'ils interagissent uniquement avec des textes. Dépendant du lieu, ce contrat est attesté par les tourniquets, les guichets, les caddies ou autre chose. (2021 : 43-44)

Pour distinguer entre un non-lieu et une zone autonome, il est utile de retenir qu'une zone autonome n'accueille que ceux qui l'ont créée et qui y sont bienvenus. Séparer physiquement un certain groupe des gens qui le déprécient est sa fonction ultime. Par contre, un non-lieu comporte aussi d'autres personnes qui, dans le contexte de notre travail, n'ont rien à voir avec les personnages principaux des films de notre corpus.

3.2. *Banlieusards*

Dans le monde réel, le transport public est un non-lieu par excellence, parce que la plupart du temps, la majorité des personnes qui s'en servent ne se connaissent pas et ne s'obstinent pas à changer ce fait. Néanmoins, beaucoup de gens ont une routine assez figée, de sorte qu'ils prennent le même bus ou métro chaque jour, ce qui résulte en une composition de personnes similaire dans un véhicule de transport public donné. Pourtant, il est rare que ces gens qui se voient tous les matins ou soirs se parlent. Dans *Banlieusards*, cette réalité n'est pas vraiment contestée, où d'habitude, on se tait à bord du transport public. Cependant, une scène défie cette loi tacite. Dans une scène où Soulay et sa mère sont en train de rentrer chez eux en bus, deux jeunes gens montent dans le car en jouant de la musique d'une enceinte. Le conducteur leur demande poliment de baisser le son, mais ils l'insultent et ne respectent pas sa demande. Ensuite,

les spectateurs assistent au spectacle de deux femmes qui se tiennent debout près de ces hommes bruyants et qui se regardent et secouent la tête en signe de réprobation. C'est quelque chose d'inhabituel, parce qu'elles forment une connexion dans un endroit où, le plus souvent, cela ne se fait pas, du moins pas entre deux étrangères. Nous croyons que la musique forte qui ne leur plaît pas les conduit à se rapprocher pendant un instant. Soudain, la mère de Soulay, énervée, ordonne à l'un des garçons de baisser la musique et cette fois-ci, il obéit. Nous croyons que cette décision d'obtempérer s'explique par le fait que le jeune homme est noir tout comme Madame Traoré. À ses yeux, cette femme est une autorité, une maman africaine puissante comme la sienne. Il y a donc dans ce non-lieu deux situations où se tissent soit des liens d'amitié, soit ceux de parent-progéniture.

En examinant une autre scène, dont l'action se déroule dans le métro, nous nous apercevons du fait que les tentatives d'établir un lien social sont en fait assez fréquentes dans ce film. Soulay, rentrant chez lui à l'heure de pointe, se tient debout dans une voiture de métro bondée lorsqu'une voix d'homme ordonne à quelqu'un – nous ne voyons pas celui qui parle ni à qui il s'adresse – de faire attention. Nous présumons que quelqu'un a marché sur les pieds du monsieur invisible. En tout cas, le silence est rompu, ce qui atteste le souhait de *Banlieusards* d'affirmer l'existence d'une certaine sociabilité même dans les endroits où on ne s'y attendrait pas.

Ces petites interactions entre des inconnus se font aussi dans le monde réel, aussi ne pouvons-nous pas leur accorder une trop grande importance dans un contexte cinématique. Cela dit, la première scène dont on a parlé dans ce chapitre est plus exceptionnelle que la seconde. Elle indique que, contre toute attente, une jeunesse arrogante et bruyante peut être apprivoisée assez facilement, mais seulement si la personne qui le fait est une autorité à ses yeux. La police ne se révèle pas être l'institution la plus efficace pour cela. Il nous semble que *Banlieusards* porte le message que les forces de l'ordre devraient donner la relève aux personnes à double minorité : celles qui sont âgées et non-blanches. Dans beaucoup de cultures, les personnes âgées sont la tranche de société la plus respectée. Cela n'en va pas de même pour l'Occident, où l'on perçoit ceux et celles en âge de prendre leur retraite plutôt

comme un ennui. Quoi qu'il en soit, il est possible que cette scène contienne une critique subtile de la France. Ce long-métrage-ci semble soutenir l'idée que la jeunesse banlieusarde n'a pas besoin d'une institution mise en place par l'État qui leur apprenne à se tenir correctement. En revenant sur les deux jeunes gens dans le bus, on ne peut prétendre avec sûreté qu'ils suivent les mœurs d'une autre culture, une qui mette les personnes âgées en avant. Il est plus probable qu'il s'agit tout simplement de deux garçons qui respectent, redoutent, même, leur mère. La femme inconnue qui leur a crié dessus leur fait penser à elle. Sans doute se considèrent-ils avant tout comme des Français, mais nous n'excluons pas la possibilité qu'inconsciemment, ils soient également connectés à une autre tradition.

Nous nous intéresserons maintenant à un lieu qui diffère de ceux que nous avons examinés plus haut, parce que Lisa et Soulay sont les seuls qui y sont présents. Ils se trouvent à la gare, qui est un lieu de circulation est donc bien sûr un non-lieu. On distingue quelques passants dans l'arrière-plan, mais le quai est plutôt désert et personne ne semble déranger la jeune femme et homme avec sa présence. Les deux copains sont assis sur un banc lorsque le train que Lisa va prendre arrive. Elle dit aller monter, mais reste un moment aux côtés du jeune homme. Ils se regardent, se disent au revoir, mais peinent à trouver d'autres mots. Ils se sourient, mais il est évident qu'ils se sentent un peu mal à l'aise, riant nerveusement. Nous penchons vers l'hypothèse que c'est ce quai-là, qui, en tant que non-lieu les rend muets et incapables de surmonter leur timidité soudaine. En revanche, la situation peut aussi être vue comme une réaction normale à la fin d'une journée que viennent de passer deux jeunes personnes qui ne sont pas sûres des sentiments de l'autre, ou même de leurs propres sentiments à l'égard de l'autre. Il est possible que Lisa et Soulay ne sachent pas comment aborder la situation, qu'ils craignent que l'autre ne partage pas leurs sentiments. Toutefois, c'est *La Haine* qui, contenant une scène semblable, nous mène à la conclusion que les gares en tant que non-lieux empêchent une expression libre de soi-même.

3.3. *Bande de filles*

Bien que, selon Augé, le centre commercial soit un non-lieu typique, celui Des Halles se révèle comme une bonne destination qui favorise la formation d'une bande soudée. Au

début, cela n'est pour autant pas évident. Seulement Lady et Adiatou critiquent les tenues des passants, disant ce qui leur plaît chez leurs vêtements, ce qui ne leur plaît pas. Les deux autres se taisent. Plus tard, la bande prend le métro pour rentrer, et, dans la rame, Lady apprend à Marième à danser sur de la musique qu'elle joue sur son portable. Contrairement à *Banlieusards*, personne ne leur demande de baisser le son. À la différence de ce qui se passait plus tôt dans les couloirs Des Halles, toutes en profitent – les trois filles de la bande ainsi que la novice Marième.

Pour McLaughlin, ce centre commercial dispose de la fonction que nous aussi avons dévoilée. L'auteur affirme qu'il s'agit d'un non-lieu « ironique » : si l'on examinait ce centre-là en s'appuyant uniquement sur la liste de caractéristiques dressée par Augé, les écrans Des Halles et ses magasins mèneraient à déduire que c'est un non-lieu par excellence. Cependant, la bande profite pleinement de cet environnement. Elle s'amuse, ses membres se rapprochent les unes des autres. Le centre commercial Des Halles n'est donc pas un non-lieu pur. (2021 : 45)

Pour tirer des conclusions de la scène où Marième suit les mouvements rythmiques de Lady dans le métro, il faut également tenir compte d'où les filles se trouvent. Elles ont monté dans le métro depuis la station Châtelet – Les Halles, qui est située au cœur de Paris. La plupart des autres passagers ont sans doute également monté des stations situées dans le centre-ville. Nous estimons que la raison pour laquelle ils les ignorent est qu'ils ont accepté la mentalité métropolitaine selon laquelle on ne se mêle pas des affaires des autres. Nous concédons qu'il se peut que nombreux soient ceux et celles dans cette rame-là qui vivent en banlieue et vont travailler en ville, autrement dit que leur comportement devrait différer un peu de celui des bourgeois parisiens. Néanmoins, les passagers qui sont issus de la banlieue se sont adaptés aux coutumes de la capitale où l'on part du principe que c'est chacun pour soi. Comme nous l'avons vu, une situation similaire se résout différemment dans *Banlieusards*. Par conséquent, si nous comparons ces deux scènes, la « froideur » de Paris devient évidente, de même que l'ignorance qui y règne. C'est compréhensible : il y a tant de gens et se battre tout le temps pour sa cause est tout simplement impossible. Nous proposons que les banlieusards de *Bande de filles* sont affectés par l'excès d'individualité et c'est la raison pour laquelle ils ne disent rien

aux filles. À la lumière de cette comparaison, il nous semble que la surmodernité ne s'est pas fermement installée dans la banlieue de *Banlieusards*, où le conducteur de bus et la mère de Soulay prennent la parole au lieu de faire semblant de ne pas être dérangés par la musique. Par ailleurs, une similarité entre les deux long-métrages se présente. Les deux affichent un non-lieu typique – le transport public – sous un angle inédit, autrement dit qu'ils montrent qu'il est possible de devenir plus proche avec quelqu'un même dans les endroits qui ne favorisent pas la communication et le rapprochement.

Pourtant, ce contraste entre une banlieue chaleureuse et une métropole indifférente ne se fait évident que lorsqu'on compare *Bande de filles* à *Banlieusards*. En se concentrant seulement sur le premier film, on aperçoit que même le « chez soi » est un lieu hostile, au moins pour Marième, dont sont responsables son frère violent et sa mère absente. Même la décoration intérieure de leur appartement en témoigne – la chambre de Marième et sa sœur, la cuisine et le salon de leur appartement sont spartiates et aux couleurs fades par rapport à *Banlieusards* où les pièces du domicile des Traoré sont multicolores. De surcroît, McLaughlin (2021 : 46) semble partager notre avis, car il affirme que le lieu qu'habitent Marième et les autres filles de son équipe est plutôt une prison qu'un lieu où elles auraient une identité et un sentiment d'appartenance. Or, pour expliquer son opinion, il parle de surveillance masculine et de cours sombres de la banlieue, et pas de l'apparence de pièces.

McLaughlin (2021 : 46) estime donc que la cité de *Bande de filles* se révèle être également un non-lieu. La scène qui succède au match de football américain place les spectateurs dans une banlieue nocturne et peu éclairée. Un groupe d'une vingtaine de filles rentre de l'entraînement, marchant entre les grands ensembles et traversant des cours sous les regards de jeunes gens qui sont assis sur des escaliers ou se tiennent debout un peu plus loin, leurs visages dissimulés. McLaughlin signale que cette scène est filmée presque uniquement avec des plans moyens, c'est-à-dire que soit la caméra est devant les filles et recule en tenant leur cadence, soit elle les suit en les filmant de dos. De cette façon, les spectateurs ont l'impression d'appartenir à ce groupe, de marcher avec les adolescentes. En outre, le fait que la caméra les suit constamment, changeant seulement entre un plan de front et un plan de derrière, crée la sensation d'un espace

continu. (2021 : 47-48) Nous sommes d'accord avec cet avis, pensant également que cette scène « coule », car il n'y a pas d'angles de prise de vue inhabituels, par exemple des plans en plongée pour casser cette continuité. McLaughlin (2021 : 48) déduit que ce qui découle de cette scène « fluide » est la création d'un non-lieu, qui selon lui est caractérisé justement par la continuité, mais, plus important encore, par l'absence d'identité de ceux et celles qui le traversent, illustré par le fait que les spectateurs ne connaissent pas les noms des filles dans le groupe. Certes, le prénom de deux personnages est révélé un peu plus tard, après qu'elles se sont séparées des autres, mais nous estimons que McLaughlin tire généralement des conclusions assez raisonnables. Il (2021 : 48) observe également que la surveillance, un autre élément indiquant qu'on a affaire à un non-lieu, provient des hommes dont on voit seulement les silhouettes.

Nous tournerons maintenant le regard vers une scène qui précède celle où les filles dansent dans la voiture de métro. Lorsqu'elles scrutent les rayons d'une boutique de vêtements, qui est, après tout, un lieu de consommation, la vendeuse commence à suivre Marième, sans doute parce qu'elle la soupçonne de vouloir voler un habit. Lady s'aperçoit de cette situation, affronte la vendeuse et la laisse stupéfiée avec son discours dans lequel la cheffe de la bande la traite d'esclave de magasin. Les quatre filles quittent la boutique. Lady, Adiatou et Fily ont l'air furieuses, tandis que Marième est simplement perplexe, mais une fois suffisamment loin, le trio éclate de rire. Marième, au contraire, est encore sous le choc, mais Lady lui caresse la tête et finalement la protagoniste sourit aussi.

D'une part, ce non-lieu a donc effectué sa fonction typique qui était d'empêcher la mise en place de sympathie et de compréhension. Quoique la colère de Lady, Adiatou et Fily soit compréhensible, les filles auraient pu affronter différemment la situation, en expliquant calmement à la vendeuse qu'il s'agissait d'un malentendu. Au lieu de cela, elles l'appellent « esclave », en ne montrant aucun remords, alors qu'il se peut qu'elles aient raison et que la vendeuse se sente effectivement comme une esclave, ce qui l'aurait poussée à traiter Marième comme une voleuse en puissance. En tout cas, pas d'empathie envers elle. D'autre part, la bande prend clairement plaisir de la situation et du centre commercial, vu les rires qu'elle pousse. Les filles s'approchent émotionnellement les

unes des autres en incluant leur nouvelle membre dans leur jeu. À l'instar du long-métrage dont nous venons de traiter dans le chapitre précédent, *Bande de filles* témoigne de la dualité de chaque lieu et des possibilités qu'ils offrent sur le plan amical.

Nous avons déjà trouvé plus d'une similarité entre ce long-métrage-ci et *Banlieusards*, et nous en évoquons encore une. À la manière de Lisa et Soulay qui sont peu loquaces à la gare, Marième devient elle aussi muette quand Ismaël découvre qu'elle se bande la poitrine. À ses questions et sa confusion la protagoniste ne répond rien. Ce qui précède cette querelle est aussi pertinent pour notre analyse. Le couple se trouve dans le nouvel appartement de Marième où elle vit en colocation avec Monica, la prostituée. Ismaël est déjà allongé sur le lit de sa petite amie lorsque celle-là rentre du travail. À son arrivée, Ismaël déclare que cet appartement-là ne lui plaît pas, mais Marième lui répond que c'est à elle et que c'est tout ce qui compte. Puis, le jeune homme commente sur le fait qu'il y a beaucoup d'hommes chez elles ce soir-là, venus acheter des services de Monica. Un peu plus tard, Ismaël découvre que sa copine cache ses seins

Nous pouvons donc affirmer qu'en raison de la circulation d'hommes et de la « consommation » de sexe dans cet appartement-là, Marième habite un non-lieu. Voilà pourquoi elle se tait lorsque Ismaël la confronte : le couple se trouve dans un lieu qui entrave les connexions sociales. Par contre, Munier (2021 : 420) estime que le droit de parler dans ce film est réservé majoritairement aux hommes et que les femmes ont le droit à la parole seulement si elles prennent des airs du sexe opposé, que ce soit sur le plan vestimentaire ou verbal. Or, c'est exactement ce que Marième fait dans la scène en question : elle a la poitrine bandée, plate comme celle d'un homme, et les cheveux courts. Elle s'est tant bien que mal intégrée dans son entourage *macho*, mais n'est toujours pas capable d'user de ses compétences verbales. Dans un autre ordre d'idées, il est possible que la protagoniste soit traumatisée par son frère et craint toute confrontation, n'osant répondre à son petit ami, quoique celui-ci soit beaucoup plus gentil que Djibril. Cependant, nous préférons laisser de côté les interprétations psychologiques et les explications se basant sur l'autorité masculine. Au lieu de cela, nous associons cette scène au phénomène de non-lieu.

3.4. *La Haine*

Tout d'abord, un lieu doté du pouvoir de faire se taire ses habitants dans *La Haine* est la gare d'où part le dernier RER à 00 : 33. Vincendeau (2005 : 55) nous informe qu'il s'agit de la gare de Saint-Lazare. En dépit de leurs efforts, Saïd et Hubert ratent le train et sont obligés de rester sur le quai, hors d'haleine après s'être tant dépêchés. Alors que l'un demande à l'autre quand le prochain train arrivera pour les ramener dans la cité, Vinz apparaît soudainement. Il s'arrête net près d'eux, se taisant et se grattant l'oreille, ce qui, selon nous, communique sa gêne. Dans cette scène-là, Vinz ne les a pas vus depuis plusieurs heures. Il s'est faufilé dans des salles de cinéma, regardant des projections gratuites, et assistait à un match de boxe, tandis que les deux autres protagonistes étaient attachés aux chaises et molestés dans un commissariat. Saïd et Hubert ne disent rien non plus et au bout d'un moment, le premier jeune homme s'en va. Hubert reste pour fixer Vinz encore pendant quelques secondes, puis part lui aussi. Le troisième membre du groupe les suit. Dans le plan suivant nous les voyons traverser la gare déserte et les entendons bavarder, ce qui indique qu'ils se sont réconciliés. Néanmoins, le silence au retour de Vinz dans la scène qui précède peut bien relever de l'effet du non-lieu où ils se trouvent. À l'inverse, il est également probable que la discorde entre eux s'est tout simplement résolu sans mots, ce qui, d'après nous, est une manière habituelle pour les hommes de résoudre leurs conflits. En dépit de cela, nous préférons comprendre cette scène comme une illustration de la rupture de liens sociaux qui se fait entre les personnes qui demeurent dans un non-lieu. Nous concluons qu'un non-lieu ne doit pas comprendre beaucoup de gens – qu'ils se connaissent ou pas – pour les rendre non verbaux, puisque dans *La Haine*, il n'y a que le trio qui soit à la gare, hormis une figure au loin que nous avons distinguée dans le plan où Saïd et Hubert courent après le train. Toutefois, les non-lieux ne sont pas assez puissants pour supprimer toute émotion, puisque le trio de *La Haine* aura bientôt oublié leur dispute.

Le centre commercial déjà évoqué dans le sous-chapitre sur les espaces quelconques mérite sa place également ici. Tandis que Vinz frappe un adversaire imaginaire devant le grand écran, Saïd et Hubert se tiennent debout des deux côtés d'un escalier roulant et dévisagent un homme âgé qui s'approche d'eux au fur et à mesure que l'escalier le porte

vers le bas. Hubert dresse un profil de lui, disant à voix haute qu'il est porté par le système, qu'il se croit beau avec sa veste de cuir, qu'il vote Le Pen mais prétend ne pas être raciste. Une fois descendu, l'homme s'éloigne à pas hâtifs alors que Saïd l'appelle « raciste ».

Premièrement, nous admettons que cette scène confirme l'affirmation d'Augé selon laquelle un même lieu peut être habité de deux façons. En témoigne le fait qu'après avoir lancé une injure dans le dos de cet étranger, Saïd et Hubert se regardent et se sourient. Ils s'amusent, ce qui veut dire que le lieu a une certaine importance pour eux. Le sourire réciproque des deux personnages, conscients de la présence l'un de l'autre, indique que le non-lieu n'a pas d'effet profond sur eux. Cela montre qu'un endroit peut être à la fois sans grande importance pour une personne, un endroit que l'on traverse et quitte bientôt, comme il l'est pour le vieil homme, mais aussi un espace qui fait perdurer une amitié. Par contre, nous pourrions argumenter que puisque les deux personnages parlent à haute voix de cet homme, ils s'adressent à lui et essayent donc d'évoquer une réponse de sa part. On pourrait prétendre qu'ils cherchent à établir un lien émotionnel avec l'homme inconnu, mais nous soutenons plutôt l'hypothèse que Saïd et Hubert n'attendent pas de réponse. Ils discutent de quelque chose qui serait plus convenable s'ils étaient à deux. Les garçons font comme si l'homme dont ils parlent n'était même pas là. Aussi s'adressent-ils à lui, mais en fait, ils l'ignorent, d'où l'assertion que cet escalier roulant avec ses alentours est un non-lieu où il y a Saïd et Hubert d'un côté et le vieil homme de l'autre.

En effet, les jeunes hommes font subir à ce passant le même traitement dont ils ont été l'objet. Hubert tire des conclusions à partir de l'apparence de cet inconnu. Les policiers du commissariat ont traité Hubert d'une façon similaire, en faisant des remarques racistes à son propos sans le connaître. En outre, quand Hubert se trouve à côté de cet escalier roulant, prononçant ce petit discours, il ressemble à une version de lui-même qu'on a vue dans sa première scène : il s'agit d'un jeune homme énervé et violent, ne serait-ce que verbalement. Pour autant, ses réflexions sur l'étranger ne relèvent pas d'injures sans préméditation, mais démontrent que le jeune boxeur a un horizon élargi. Il traite le vieux monsieur de beaucoup de noms, mais offre des explications pour chaque

opinion. En fin de compte, Hubert ne connaît rien de ce passant qu'il harcèle et, durant cette scène-là, il semble avoir perdu un peu de son tempérament habituel.

Les apparences peuvent être trompeuses, cela a déjà été constaté. Nous y incluons la supposition que *La Haine* aborde le thème compliqué du racisme et des préjugés en montrant les personnages principaux qui sont des minorités ethniques et sociales agir de la même manière que leurs adversaires, comme la police, par exemple.

Bien que les trois amis soient à l'abri d'éventuelles arrestations pendant leur séjour dans le centre commercial et qu'ils semblent se servir d'une zone autonome, on a surtout affaire à un non-lieu. Ce centre commercial est effectivement un double non-lieu. Nous avons déjà examiné l'escalier roulant et nous complétons maintenant cette analyse avec la pièce à côté où se trouve l'écran énorme. Dans un premier temps, Vinz y était tout seul, mais dans cette scène-ci, nous voyons que Saïd et Hubert l'ont joint. Il y a d'abord un plan où les trois hommes sont de face. Puis, la caméra est derrière eux, de sorte que les spectateurs regardent l'écran avec eux. À la manière des protagonistes, nous sommes témoins d'un flux constant d'informations qui constitue l'un des trois piliers de la surmodernité et c'est cela qui fait de cet endroit un non-lieu.

En usant de la théorie d'Augé, il nous est possible de découvrir la raison pour laquelle les trois personnages principaux se comportent différemment par rapport au reste du film ; pendant quelque temps, ils semblent s'oublier les uns les autres. Les liens aimables qui les réunissent leur sont enlevés par l'individualisme qu'apporte cette télévision-là, l'un des vecteurs de la surmodernité. Ce qui nous fait affirmer tout cela est le fait qu'après avoir découvert le décès d'Abdel, Hubert n'est pas davantage vigilant à l'égard de Vinz, alors qu'il sait que son copain a prévu de venger Abdel si celui-là meurt. Bien qu'il soit quatre heures du matin et qu'ils soient sans doute fatigués et, par conséquent, moins alertes, Hubert a été attentif jusqu'ici et a réussi à empêcher son copain de faire des bêtises. C'est pourquoi cette erreur de sa part, quoiqu'humaine, nous semble bizarre. Les trois copains, en se rendant compte que leur ami s'est éteint, ne se regardent même pas. Bien qu'individuellement, la réaction de chacun soit ce qu'on attendrait de quelqu'un qui vient d'apprendre la mort d'un proche – on voit une tristesse subtile chez Vinz, le choc et l'incrédulité de Saïd et Hubert – il n'y a pas de réaction

affirmant qu'ils sont de bons amis. En dévisageant l'annonce sur Abdel, ils ne se parlent pas ni demandent ce qu'ils feront à la lumière de cette information choquante. Vincendeau (2005 : 58) commente leur proximité : « Se chamaillant constamment, ils sont pour autant inséparables ». C'est pourquoi leur stupeur serait proche de l'inexplicable sans la théorie d'Augé. Nous proposons que Vinz a pu s'esquiver inaperçu grâce au grand écran qui présentait des informations à une vitesse vertigineuse. Les actualités venaient de partout dans le monde, de Bosnie, par exemple, où il y avait une guerre civile, et ont conduit les protagonistes à l'isolement. Pour ne pas s'investir sur le plan émotionnel dans le malheur des autres, ils ont tout bloqué. C'est pour cela que Vinz a pu prendre la fuite si facilement.

Qu'en est-il de l'ambiance générale des lieux des films de notre corpus ? Mottet met en évidence le fait que *La Haine* est composée de telle manière qu'il n'y a quasiment aucune scène où figure « la promesse de l'intérieur », une expression qu'il emprunte à Gaston Bachelard, c'est-à-dire qu'il n'y a presque nulle scène où nous voyions un palier, un seuil, des escaliers, une entrée d'immeuble. Ce qui en résulte est qu'il est impossible d'avoir dans ce film-ci un lieu convivial, un chez soi qui accueille chaleureusement ses habitants. (1999 : 80-81) Comme indiqué plus tôt, *Bande de filles* présente également des aspects qui créent l'impression d'un environnement familial peu accueillant. Nous avons déjà traité de la mère de Marième qui figure peu dans le film et du frère de la protagoniste qui ne contribue guère à la création d'un environnement sûr. Nous mettons une fois de plus en exergue le décor de l'appartement de la famille de Marième. Il est ennuyeux et ascétique, la cuisine est petite, éclairée d'une lampe fluorescente qui relève davantage d'un bureau que d'un foyer confortable. Dans *Banlieusards*, c'est l'inverse. Nous sommes même témoins de la mère des trois protagonistes en train de préparer un plat africain. Dans cette scène, l'éclairage est chaud, le soleil remplit la cuisine. Cette scène fait référence à l'héritage des Traoré. Elle indique que Soulay et Noumouké sont toujours attendus à la maison et qu'ils seront accueillis par les bonnes odeurs d'un repas qu'ils connaissent probablement de leur enfance. Cette convivialité s'applique également à Demba, mais ce n'est ainsi que lorsque le film touche à sa fin, car pendant la plupart de *Banlieusards*, le fils aîné était renié par sa mère. Bref, contrairement aux domiciles qui nous sont présentés dans le film de 1995 et celui de 2014, la maison

familiale banlieusarde de 2019 est plus agréable. Nous constatons donc qu'au fil des années, au moins un aspect du quotidien s'est amélioré dans la banlieue parisienne. En dernière remarque, même si Noumouké a évité la voie criminelle, la pression extérieure qui essaye de le pousser vers telle ou telle direction n'est pas complètement disparue. Sa mère veut qu'il se trouve « une fille bien bien bien » qui s'occupera « de sa pauvre maman ». Elle demande à Noumouké de lui promettre de se marier avec une fille qui correspond à ces critères. L'adolescent ne promet rien, se contentant d'une réponse courte et ambivalente : « Hum ! »

Conclusion

La chose détenant le plus de pouvoir est également celle qui, le plus souvent, passe inaperçue. Telle est le résultat principal de l'analyse que nous avons effectuée. Nous estimons qu'une utilisation bien particulière de la caméra cinématographique qui offre aux spectateurs une vue sur l'action du film mène à la transformation du comportement, voire du destin de certains protagonistes. Or, d'habitude, ni eux ni les spectateurs ne prêtent attention à la caméra par laquelle tout est transmis. Rares sont les moments où les personnages des films rendent la pareille à l'objectif qui les dévisage. L'action de regarder l'objectif constitue d'ailleurs l'utilisation particulière de la caméra cinématographique. Néanmoins, quand cela arrive à certains protagonistes, l'effet est profond, car ils sont modifiés. Dans *Banlieusards*, Noumouké tourne le dos à son ancien comportement peu après avoir levé les yeux pour fixer les spectateurs. Quoique le plan suivant présente les yeux de sa mère pris dans le même plan, expliquant ainsi la situation, nous sommes convaincus que l'adolescent a d'abord regardé la caméra et pas sa génitrice, et que cette action-là l'a changé. La transformation d'Hubert dans *La Haine* ou du statut de Lady dans *Bande de filles* se produisent d'une façon similaire.

De surcroît, ce ne sont pas uniquement les caméras destinées pour le tournage d'un film qui ont de la puissance, mais aussi celles dont se sert la jeunesse banlieusarde. Nous mentionnons au passage que ces portables construisent effectivement des mises en abyme et qu'il serait intéressant d'examiner leur effet sur les films en question dans un autre travail. Dans tous les cas, la jeunesse de la banlieue a accès soit à des caméras, soit à des téléphones portables dotés d'une caméra et elle les brandit pour filmer des forces de l'ordre qui les énervent ou qui abusent de leur autorité. Pour autant, *Bande de filles* présente une différence par rapport aux deux autres films : la police en est complètement exclue, mais les portables qui y sont présents symbolisent toutefois l'opposition de deux camps, qui sont les jeunes gens et les jeunes filles de la banlieue. Grâce aux caméras, l'autorité masculine rend les filles inférieures à elle en filmant celles-là dans des situations embarrassantes.

Un autre élément récurrent dans notre corpus se révèle être le caractère temporaire des zones autonomes. Certes, Adrian Fielder a déjà évoqué ce phénomène, mais alors qu'il

déplore le fait que ces zones sont éphémères, nous croyons que ce n'est pas quelque chose de mauvais. De plus, ces zones temporaires se lient à des espaces quelconques, car les deux sont un endroit de contemplation intérieure et constituent un « couloir » par lequel un personnage passe, sortant de l'autre bout renouvelé, ayant décidé quelque chose, disposant désormais de la force d'agir en fonction de ladite décision. C'est ainsi que nous proposons de modifier la définition de la zone autonome : c'est un lieu qui, à la base, peut être publique et qui est un asile pour un habitant ou une habitante de la banlieue, mais qui disparaît une fois qu'il a servi son but. Néanmoins, il est entièrement possible qu'un tel lieu ait une durée prolongée si sa fonction est de servir de tutelle pour une jeune personne essayant de ne pas retomber dans la criminalité.

Pour ce qui est de ceux faisant l'expulsion, Fielder nomme la police et les journalistes, mais laisse de côté les cas où les habitants de la banlieue se privent eux-mêmes de leurs refuges temporaires. Ce n'est donc pas seulement l'État qui leur enlève ces zones. Cela nous conduit à évoquer le thème de responsabilité, car il est présent dans tous les films de notre corpus, mais de manière la plus évidente dans *Banlieusards* où deux personnages participent à un concours d'éloquence qui leur pose une question très similaire : est-ce que l'État est responsable de la situation actuelle en banlieues françaises ? Prenant compte du parcours de la protagoniste de *Bande de filles* et de la scène dans *La Haine* où des jeunes gens font tomber des rubans de balisage qui délimitaient leur espace détente, nous y répondrions par la négative. L'État a beau disposer d'un rôle non négligeable dans l'amélioration des banlieues, la population de celles-là peut prendre leur vie en main. Nous pensons que l'une des institutions qui permet de connaître une ascension sociale est l'école. Ce n'est pas par hasard que le plan ultime de *Banlieusards* est de Noumouké au collège. Nous espérons que c'est dans sa bonne formation qu'il puisera la force pour gagner honnêtement sa vie et pour épouser une femme parce qu'il l'aime et pas parce qu'elle répond aux exigences de sa mère.

Il y a des espaces quelconques, des zones autonomes et des non-lieux effectivement dans tous les films de notre corpus. Nous avons appris qu'un endroit peut relever à la fois de deux espèces d'espace : une cage d'escaliers sombre peut bien contenir des éléments d'une zone autonome ainsi que ceux d'un espace « deleuzien ».

Le rôle des espaces quelconques est de créer du suspense, mais aussi de le résoudre en offrant de petits indices sur l'avenir des personnages. De surcroît, ils agissent comme des espaces de transformation, ressemblant donc fortement à l'action de « faire s'effondrer le quatrième mur cinématographique » évoquée plus haut. L'importance des zones autonomes est de mettre en évidence le fait que chacun est responsable de sa vie, alors que les forces extérieures l'affectent aussi. En outre, les scènes aux non-lieux démontrent également qu'il est possible de se battre contre une puissance extérieure. Ces lieux-là devraient ôter aux personnes qui s'y trouvent toute capacité de s'inquiéter des autres, de rester bienveillantes et attentives, mais elles y résistent quand même et s'obstinent à demeurer humaines, bien que ce soit pas le cas dans tous les non-lieux, comme a révélé *Bande de filles*. Quoiqu'il en soit, nous avons découvert que la société qui est représentée dans le cinéma de banlieue n'est pas si accablée par la surmodernité qu'on aurait pu croire.

Quant à ce qui a changé dans la société, il nous semble que l'importance de l'école est devenue plus considérable, parce que plus d'accent est mis sur elle dans les films de 2014 et de 2019 que dans celui de 1995. Une évolution de nature positive s'est faite dans la représentation du domaine scolaire, vu que l'un des protagonistes de *Banlieusards* est accordé une nouvelle chance au collège, alors que la protagoniste de *Bande de filles* n'y a plus le droit. Nous sommes conscients que les situations dans les deux films ne sont pas tout à fait pareilles. Néanmoins, nous croyons que la représentation générale du milieu pédagogique dans *Banlieusards* est plus encourageante que dans l'autre film.

La famille comprend le plus souvent les parents et leurs enfants, mais ces long-métrages prouvent qu'on peut, qu'on doit, même, éduquer également des jeunes qui ne sont pas de notre lignée. Cela est insinué surtout dans le film de notre corpus qui est apparu le plus récemment et suggère que les habitants de la banlieue aident les autres avec plus d'enthousiasme qu'ils le faisaient auparavant. En revenant sur les caméras, nous pouvons constater que leur importance n'a cessé d'augmenter. Leur utilisation encore assez faible dans *La Haine* crée un contraste avec *Bande de filles* et *Banlieusards* où les vidéos filmées par des portables constituent un moyen lucratif pour mettre la pression sur quelqu'un.

Dernièrement, l'opposition de la ville et de ses banlieues se base sur des apparences trompeuses. Comme la banlieue est elle-même divisée, il n'est pas sage de voir en la capitale parisienne le seul ennemi de la cité, ni d'établir une dichotomie entre périphérie et centre. Ce mémoire pourrait, un jour, être complété d'un travail qui demande entre qui une telle division existe. Notre mémoire indique que ce serait les deux sexes entre lesquels il y a une fente, creusée entre autres par un désir de pouvoir, mais que les sociétés demeureront toujours compliquées et ne se soumettront jamais à des séparations simples qui reposent sur les différences entre les sexes, les genres, les tranches d'âge, les ethnies ou les statuts sociaux. En fin de compte, dans le cinéma, tout dépend de ce que la caméra qui enregistre le film choisit de prendre dans son champ visuel et comment elle le fait.

Bibliographie

DELEUZE, G. 1983. *CINÉMA 1. L'IMAGE-MOUVEMENT*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 125-172.

FIELDER, A. 2001. « Poaching on Public Space : Urban Autonomous Zones in French *Banlieue* Films », in Shiel, M., Fitzmaurice, T. (éds.) *Cinema and the City*. Oxford : Blackwell Publishers. p. 270-281.

MCNEILL, I. 2018. « “Shine Bright Like a Diamond” : music, performance and digitextuality in Céline Sciamma’s *Bande de filles* (2014) ». *Studies in French Cinema*. p. 326-340. <https://doi.org/10.1080/14715880.2017.1345187>

MCLAUGHLIN, N. 2021. « Spaces of Critique and Transformation in *Bande de Filles* », in *Popular Culture Review*. p. 37-66. doi: 10.18278/pcr.32.1.4

MERRIMAN, P. 2009. « Marc Augé on Space, Place and Non-Places », in Smith, D. (éd.) *The Irish Journal of French Studies. Exploring Supermodernity : Marc Augé in Context(s)*. p. 9-29.

MUNIER, E. 2021. Féminité hybride, féminité dansée : performances de genres et oralité dans *Bande de Filles* et *Divines*. *Modern & Contemporary France*. 29(4) : 419-432. doi : 10.1080/09639489.2021.1932781

MOUFLARD, C. 2016. « “Il y a des règles:” Gender, Surveillance and Circulation in Céline Sciamma’s *Bande de filles*. » *Women in French Studies*, vol. 24, 2016, p. 113-126. *Project MUSE*. doi:10.1353/wfs.2016.0022.

VINCENDEAU, G. *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995). Padstow : University of Illinois Press. p. 40-77.

Resümees

Bakalaureusetöö “Kohad, tsoonid ja paigad kolmes äärelinnafilms” otsib kolmest prantsuse filmist kolme tüüpi ruume: *espace quelconque*’e, autonoomseid tsoone ja mittepaiku. Analüüsiks valitud filmid kuuluvad žanri alla, mida prantsuse keeles nimetatakse *cinéma de banlieue*’ks. Selle žanri määratlemiseks kasutame definitisooni, mida rakendab Claire Mouflard oma artiklis, mis räägib filmist “Bande de filles” ning mille Mouflard on omakorda üle võtnud Carrie Tarr teosest “Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France”. Tarr väidab, et see mõiste ilmus prantsuse filmikriitikamaastikule 1990. aastatel ning hõlmab filme, mille tegevus toimub mõnes Prantsusmaa suurlinna eeslinnas. Sääraste eeslinnade ehk *banlieue*’de elanikkond kuulub töölisklassi ning on etnilises mõttes kirju. Äärelinnafilmid, mida see töö uurib, on “La Haine”, “Bande de filles” ja “Banlieusards”, mis on ilmunud vastavalt 1995, 2014 ja 2019. Kõigi kolme filmi tegevus leiab aset Pariisi *banlieue*’s ja iga filmi peategelased moodustavad kas sõpruskonna või on ühe pere lapsed.

Espace quelconque ehk eestindatult ükskõik-mis-koht pole mitte füüsiline koht, vaid viis, kuidas mingit kohta filmitakse. Tegelikult on ükskõik-mis-koht eksitav termin, sest kohad, mis selle kategooria alla kuuluvad, on vägagi omanäolised. *Espace quelconque*’i määratles filosoof Gilles Deleuze oma teoses “Cinéma 1”, milles analüüsib filme. See töö eristab viit meetodit, kuidas luua ükskõik-mis-kohta. Oluline on see, et neid eri viise ühendab nende tulemus, milleks on afekti loomine. Afekti defineerime selles töös kui emotsiooni või omadust selle puhtaimal kujul.

Autonoomne tsoon on ala, mille äärelinna elanikud mõneks ajaks loovad, et põgeneda linna, selle töö kontekstis Pariisi linna võimu esindajate eest. Tsoonid, kuhu nende eest peitutakse, on enamasti avalikud kohad nagu trepikojad, mänguväljakud ja katused. Nendes paikadesse saabub ka kutsumata külalisi, kes on enamasti politseinikud või reporterid. Autonoomse tsooni mõiste looja Adrian Fielderi sõnul on võimuesindajate saabumine vältimatu, teisisõnu ei kesta ükski autonoomne tsoon igavesti.

Mittepaik on liiklemise ja tarbimise jaoks mõeldud ala, selle mõiste lõi Marc Augé. Selle alla kuuluvad näiteks ostukeskused, hotellid, lennujaamad. Need paigad on liigselt

modernse maailma tagajärg. Liialt modernset maailma iseloomustab teabe-, individualismi- ja ruumi üleküllus. Tavaliselt on mittepaikades palju inimesi, kellest enamik üksteist ei tunne ega teineteisega ei räägi. Sellist endassetõmbunud käitumist soosivad, lausa taotlevad mittepaikades leiduvad sildid ja ekraanid ehk “näotu” võimu esindajad.

Soovisime filme uurides jõuda selgusele selles, mida annab nende kolme ruumitüübi kasutamine filmidele juurde. Samuti huvitas meid see, kuidas kajastatakse filmides Prantsusmaal, ent eriti selle riigi pealinna agulites toimunud ühiskondlikke muutusi.

Analüüsi tulemusena selgus, et ükskõik-mis-kohad võivad määrata neis viibivate tegelaste iseloomu ja käitumise, eriti, kui tegelane vaatab kaamerasse ehk lõhub “neljanda seina”, mis teda vaatajast eraldab. Kaamerad on olulised ka muul moel. Nimelt saavad äärelinlased kaamerate abil seista vastu politseinikele, olgu korrakaitsjate käitumine põhjendatud või mitte. Enamasti kasutavad agulinoored telefonikaameraid, et filmida võimuorganite esindajaid, kes neile ei meeldi, kuid “La Haine’is” kasutas üks noormees ka päris videokaamerat, mis näitab, et isegi enne tehnoloogia hüppelist arengut ja nutitelefonide leiutamist tarvitati kaameraid enda kehtestamiseks ja püüdmaks võimusuhet enda ja kellegi teise vahel muuta. Videokaamerate tähtsus on muutunud Prantsusmaa ühiskonnas aina olulisemaks, eriti märgatav on see “Bande de filles’s”, kus äärelinna meessugu tüdrukuid filmimise teel endale allutab.

Mittepaiku leidis kõigis uurimiseks valitud filmides ning neis nii lõhuti sõprussidemeid kui ka tekitati neid. Seega leidis kinnitust Augé seisukoht, et neid paiku, mis teoorias peaksid sotsiaalsust ainult pärssima, saab kogeda mitmel moel ning neis on siiski võimalik teiste inimestega lähedasemaks saada. Lisaks teevad filmid mittepaikade abil teatavaks, et mittepaikade ja liigselt modernse maailma mõjule on võimalik vastu hakata, kuivõrd igas filmis on stseene, mis leiavad aset mittepaikades, ent kus säärasest asukohast hoolimata inimesed üksteise suhtes osavõtlikud on.

Mis puutub autonoomsetesse tsoonidesse, siis neid loovad mitmed tegelased kõigis kolmes filmis. Politsei pole siiski sugugi ainus, kes tsoone neilt ära võtab. Vahel lahkuvad äärelinlased uudishimust ja kättemaksusoovist autonoomsetest tsoonidest vabatahtlikult, teinekord anastavad naiste loodud pelgupaiku mehed. Seega ei saa väita,

et Pariis või Prantsusmaa valitsus või mõni muu võimuorgan on täielikult vastutav agulielanikkonna tsoonide kadumise eest ja laiemalt nende probleemide eest. Ükski ühiskond pole niivõrd lihtsalt üles ehitatud, et neis dihhotoomiaid leides nende olemust ära saaks selgitada.

Annexe. Résumés des films

La Haine (de Mathieu Kassovitz)

Un jeune homme français d'origine arabe, Abdel Ichaha, est hospitalisé à la suite de son arrestation par la police. Il a été frappé par des policiers lorsqu'il était en garde à vue. Dans la cité des Muguetts, des émeutes ont éclaté ; on réclamait que justice soit faite pour Abdel. Ces émeutes ont duré deux jours. Le film raconte la troisième journée, les conséquences de ces émeutes. Les personnages principaux sont des habitants de ladite cité : d'abord on a Saïd, un « beur », ensuite Vinz ou Vincent, qui est juif, et finalement Hubert, un jeune homme noir. Ce sont des amis. Pendant la première partie de la journée, ils traînent dans leur quartier, dans la banlieue. Par exemple, ils mangent des merguez avec d'autres copains sur le toit d'un bâtiment et on apprend que la veille, un policier a perdu son arme dans la cité. C'est Vinz qui en est désormais le propriétaire et il n'y a que Hubert et Saïd qui sont au courant. Ce qu'il fera avec ce pistolet dépend d'Abdel ; s'il meurt, Vinz veut « rétablir la balance », c'est-à-dire tuer un policier.

La police demande aux jeunes gens de quitter le toit et les trois garçons vont s'ennuyer sur un terrain de jeu lorsque des journalistes arrivent en les filmant et en leur demandant s'ils ont participé aux émeutes de la veille. Vinz et les autres lancent des cailloux, ils sont insultés qu'on les prenne pour des « voyous ».

Ensuite, ils rendent visite à un homme s'appelant Darty qui n'a pas l'argent de Saïd et lui dit d'aller demander à Astérix. Le trio va d'abord à l'hôpital, mais on leur refuse de voir Abdel. Comme ils insultent les policiers placés devant la chambre d'hôpital, ils sont transportés au commissariat, mais un policier arabe vient à leur aide et ils sont libérés peu de temps après.

Vinz montre la fameuse arme et Hubert est furieux contre lui. Saïd essaye de les calmer, mais le groupe se disperse. Hubert rentre chez lui et il est dévoilé qu'il est responsable de gagner la vie pour sa famille composée de sa mère, son frère et sa sœur. Il a aussi un grand frère qui est en prison. Les deux autres vont à l'épicerie, ensuite chez Vinz et puis dans un immeuble délaissé où il y a d'autres jeunes gens, Hubert y compris, dont certains font du hip-hop. Tout le monde les regarde danser, mais quand un enfant vient en criant que quelque chose se passe dehors, ils se précipitent vers l'action. Le frère

d'Abdel tire sur un policier mais rate et se fait arrêter. Le trio et les autres banlieusards se battent avec la police mais s'enfuient lorsque les CRS arrivent. Vinz tente de tirer sur l'un des agents mais Hubert l'empêche de le faire. Saïd et les deux autres prennent le train pour Paris.

Une fois en ville, ils vont aux toilettes où un vieil homme polonais leur raconte son voyage en Sibérie dans un train à bestiaux et l'histoire de son ami, Grunwalski. Puis, Saïd emmène ses copains chez cet Astérix pour récupérer son argent mais cette entreprise est peu fructueuse ; l'homme les jette dehors. Devant l'immeuble, Hubert et Saïd sont arrêtés alors que Vinz s'échappe. Il va au cinéma où il change de salle plusieurs fois. Tandis que Hubert et Saïd sont molestés au commissariat, Vinz regarde un match de boxe et essaye d'entrer dans une boîte de nuit avec quelques autres amis dont l'un tire sur le videur. À 00 : 33, le dernier RER part de la gare. Hubert et Saïd, désormais libres, le ratent. Vinz arrive soudain sans rien dire et ensemble, ils continuent leurs aventures dans la Paris nocturne. Il s'ensuit la visite d'une galerie d'art d'où ils sont expulsés et la tentative de vol d'une voiture. Ensuite, sur le toit d'un immeuble, les trois garçons fument et contemplant la tour Eiffel.

Une fois redescendus, vers quatre heures du matin, ils se rendent dans un centre commercial et regardent la télé où on annonce la mort d'Abdel. Vinz quitte ses amis qui se mettent à le chercher. Hubert le voit pointer quelque chose sur un policier. Vinz tire et l'homme est renversé en arrière. Or, on apprend que c'était seulement dans l'imagination de Vinz, qu'il n'a pas vraiment sorti son arme. Hubert déclare en avoir marre de lui et s'en va, accompagné de Saïd. Ils sont attaqués par une bande de skinheads, mais Vinz fait irruption et sort son revolver. Hubert lui ordonne de tuer l'homme au crâne rasé qu'ils ont attrapé, mais Vinz n'y arrive pas et le lâche. À six heures du matin, ils sont de retour dans leur cité où Vinz donne l'arme à Hubert. Soudain, des policiers en voiture apparaissent. Ils sortent de leur véhicule et l'un d'eux menace en plaisantant Vinz avec son pistolet qui se déclenche par accident. Vinz prend une balle dans la tête et tombe par terre. Hubert, stupéfié, et le policier braquent leur arme l'un sur l'autre. Dans la scène ultime, Saïd les regarde, la caméra s'approche de lui, il ferme les yeux et l'écran devient noir. On entend une détonation.

Bande de filles (de Céline Sciamma)

Marième est une fille noire de seize ans qui vit dans la périphérie de Paris avec sa mère, femme de ménage, son grand frère et ses deux petites sœurs. À l'école, les choses vont mal : elle a déjà redoublé sa troisième deux fois et ne peut pas passer en seconde. Elle ne veut pas de CAP et décide d'abandonner. Elle rejoint une bande de filles, composée de Lady, Adiatou et Fily. Comme elle, cette bande de filles est noire et du même âge qu'elle. Ensemble, elles se rendent à la capitale où elles fréquentent des centres commerciaux ; elles s'amuse dans une chambre d'hôtel ; elles organisent des compétitions de danse près de la Défense. Lady offre un collier à Marième sur lequel est écrit « Vic ». Aussi la protagoniste est-elle dotée d'un nouveau prénom. En même temps, il y a le grand frère de Marième qui ne lui permet pas de tout faire. Il ne veut pas qu'elle salisse la bonne réputation de leur famille, qu'elle couche avec son petit ami, Ismaël, ce qui la rendrait une « pute ».

Lady se bat avec une fille d'une autre bande et elle perd. C'est l'humiliation totale, son père lui coupe les cheveux, les jeunes gens de la cité les harcèlent verbalement. Marième prend une revanche et elle gagne, en arrachant le soutien-gorge de son adversaire. Elle gagne de la valeur même aux yeux de Djibril. Pourtant, peu de temps après, elle couche avec Ismaël et son frère est furieux. Djibril la punit physiquement et considère leur réputation abimée. Marième quitte le cocon familial et commence à travailler pour Abou, un trafiquant de drogues. Les autres filles de sa bande lui donnent rendez-vous dans leur chambre d'hôtel et en entendant le plan de Marième, elles désapprouvent. Celle-là leur demande si elles ont une meilleure idée ; elle ne veut pas continuer de travailler comme une femme de ménage et se faire harceler à cause de sa réputation de pute. Les autres comprennent et la consolent. Elles se souviennent du bon vieux temps et ne se voient plus.

Marième, désormais connue exclusivement comme Vic, vend de la drogue, les clients étant la haute société qui fait la fête, mais aussi la population banlieusarde. Elle emménage avec une prostituée, Monica, qui a été également embauchée par Abou. La protagoniste commence à s'habiller de manière plus masculine pour ne pas attirer les regards avides des hommes avec lesquels elle travaille. Elle se lie d'amitié avec Monica.

Quelque temps après, lors d'une soirée sur un toit d'un HLM, son patron la force de l'embrasser, mais Marième refuse, lui donne une gifle et, ayant donc mis Abou en colère, ne peut plus travailler pour lui. Qui plus est, elle quitte son petit ami, qui lui a pourtant proposé de se marier. Elle ne retourne ni chez sa famille, ni chez sa bande. Dans la scène finale, Marième pleure devant l'entrée de son immeuble, venant de lâcher la poignée de la porte d'entrée de chez elle. Elle n'entrera pas. Mais elle redevient la maîtresse de la situation. La tête haute, elle sort du cadre, choisissant un chemin inconnu aux spectateurs.

Banlieusards (de Kery James et Leïla Sy)

L'année est 2018. Noumouké, Soulaymaan ou Soulay et Demba Traoré sont trois frères d'origine malienne qui vivent dans le Val-de-Marne, soit le 94. Noumouké, qui a 15 ans, est le benjamin de la famille et vit avec sa mère et Soulay. Celui-ci veut devenir avocat et fait du bénévolat en donnant des cours d'anglais et de littérature en banlieue aux élèves allant du primaire au lycée. Noumouké est en échec scolaire. Il ne sait pas quel frère suivre : Soulay, dont la mère est très fière, ou Demba, qui gagne sa vie grâce au trafic de stupéfiants et qui est la honte de leur famille. Pour blanchir son argent, le frère aîné tient un bar.

Soulaymaan et son amie Lisa participent au final d'un concours d'éloquence de la Petite Conférence. La question sur laquelle ils sont censés débattre est : « L'État est-il seul responsable de la situation actuelle des banlieues en France ? » Soulaymaan doit répondre par la négative, Lisa par l'affirmative. Le final aura lieu dans quinze jours.

Soulaymaan ramène Lisa à son petit jardin secret qui se trouve sur le toit d'un HLM qui donne sur la banlieue. Ils parlent de leurs origines et de leur famille. On apprend que Soulaymaan a aussi deux sœurs, l'une au Mali et l'autre à Limoges. Les parents de Lisa s'entendent mal.

Noumouké se fait exclure définitivement du collège après une bagarre avec un camarade de classe. Demba lui dit qu'il faut qu'il ne compte sur personne pour l'argent et Noumouké va donc cambrioler un appartement avec sa copine Sofia. Le propriétaire de cet appartement est un rival de Demba, Sali, qui vend lui aussi des stupéfiants. Les

enfants trouvent une liasse de 30 000 € et la partagent entre eux, en se promettant de faire profil bas.

Un ami de Demba se fait tirer dessus mais en sort vivant. Demba l'aide à se venger en tuant le « gangster » responsable.

Soulay informe son grand frère de la situation de Noumouké. Ils commencent à se disputer et Soulaymaan dit que leur père est mort à cause des mauvais choix de Demba.

La mère des trois garçons fait un AVC et se réconcilie avec Demba qui est venu à son chevet. Noumouké décide de prendre ses études au sérieux. Un après-midi, lorsque Soulaymaan court dans la rue pour ne pas être en retard, il est interpellé par des policiers qui lui demandent où il va. Ils lui demandent de présenter ses papiers et en apprenant qu'ils ont affaire au frère de Demba Traoré, ils le fouillent. Humilié, Soulay se réfugie sur son toit et fume. Il se met à pleuvoir et le jeune homme rentre. Une fois dans sa chambre, il récite un poème inventé sur-le-champ sur la France colonisatrice et va se coucher. Dans le même temps, Sali découvre que c'étaient Noumouké et Sofia qui lui ont volé son argent.

Le lendemain, la mère des trois personnages principaux montre à Soulay ce qu'elle a trouvé : l'argent que Noumouké a volé. Soulay raconte tout à Demba, qui dit qu'il va tout régler.

Lisa et Soulay se disputent, Soulay dit qu'elle est une petite bourgeoise blanche. Lisa, vexée, s'en va avant que Soulay ne puisse s'excuser.

Demba rembourse Sali qui déclare que ce n'est pas la somme qui lui a été volé, mais il ment et Demba le sait. Il lui donne un coup de poing et part.

À la veille du final du concours, Soulay s'excuse auprès de son grand frère. Demba lui conseille de rester dans son truc et de ne plus fumer.

Finalement, on arrive au jour du final du concours, le 27 juin. Soulay et Lisa défendent les deux leur position et sont brillants. Les spectateurs les applaudissent fougueusement. En attendant les résultats, ils se réconcilient. Lisa révèle qu'elle part pour Londres le lendemain. Plus tard, on apprend que c'est elle qui a gagné le débat.

Le jour du départ, Soulay est assis devant le bar de Demba avec lui et il lui révèle qu'il va aller à la Gare du Nord pour dire adieu à Lisa. Noumouké est en train de passer un examen de maths. Demba propose à son frère de le déposer mais tout à coup, deux

motards, dont les casques cachent leur identité, viennent et tirent sur eux. Demba protège Soulaymaan avec son corps et meurt. Ensuite, dans un parking souterrain, les visages des motards sont dévoilés : ce sont Abdel, un ami de Demba, et Sali. Ce dernier est à son tour tué par Abdel.

Lisa appelle Soulay qui ne répond pas, il supplie son frère de se réveiller. La caméra filme la scène d'en haut et s'éloigne doucement. On voit le corps de Demba et tous les autres qui s'affairent autour de lui devenir de plus en plus petit. Dans la scène finale, Noumouké lève les yeux de son test et regarde à gauche, probablement par la fenêtre.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Lisett Heero,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose “Espaces, zones et lieux dans trois films de banlieue”, mille juhendaja on Tanel Lepsoo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Lisett Heero

9.05.2023