

Entre centre-ville et banlieue : faire la navette à travers des récits audio-visuels ultra-contemporains

MARÍA RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

Université d'Oviedo / Espagne

✉ ralvarezmaria@uniovi.es

RÉSUMÉ. La banlieue constitue, aussi bien par sa conception politique que par sa considération et sa configuration sociale, un espace privilégié pour aborder l'évolution de la question identitaire en France au XXI^e siècle. Prenant les films *Le brio* (2017), *Les misérables* (2019) et la série *Marseille* (2016) comme point de départ, on verra comment la fiction contemporaine illustre les tensions entre deux mondes – dominant et dominé –, et on analysera la force de l'empreinte dominante dans ces productions audio-visuelles. À travers le regard des *personnages-navette* – ceux qui traversent constamment la frontière invisible dedans-dehors –, les espaces de la banlieue et du centre-ville se rapprochent l'un de l'autre plus qu'on ne le croirait. Ce constat nous amènera à explorer la pertinence de certains lieux communs qui leur sont apposés.

MOTS-CLÉS:

espace ;
passage ;
banlieue ;
identité

Pour citer cet article

Rodríguez Álvarez, M. (2022). Entre centre-ville et banlieue : faire la navette à travers des récits audio-visuels ultra-contemporains. *Hybrida*, (4), 87–108. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23675>

RESUMEN. *Entre el centro y el extrarradio: viaje de ida y vuelta a través de relatos audiovisuales ultra-contemporáneos.* El extrarradio [*banlieue*] constituye, tanto por su concepción política como por su consideración y configuración social, un espacio único para abordar la evolución de la cuestión identitaria en la Francia del siglo XXI. Las películas *Una razón brillante* (2017), *Los miserables* (2019) y la serie *Marsella* (2016) serán el punto de partida para intentar estudiar cómo la ficción contemporánea ilustra la tensión entre los mundos dominante y dominado. Al mismo tiempo, se analizará la pervivencia de la huella de la perspectiva dominante en estas producciones audiovisuales. A través de la mirada de una serie de personajes que atraviesan constantemente la frontera imaginaria dentro-fuera, el extrarradio y el centro resultan más próximos de lo que creemos, lo que nos servirá para analizar la pertinencia de algunos clichés tradicionalmente atribuidos a este tipo de espacios.

ABSTRACT. *Between city-centre and suburb: back and forth through ultra-contemporary audiovisual materials.* French *banlieue* constitutes a privileged space to study the evolution of French identity in the 21st century because of its political planning and its social status and configuration. Considering the films *Le Brio* (2017) and *Les misérables* (2019) and the series *Marseille* (2016) as a starting point, this article tries to analyze how contemporary fiction shows existent tensions between dominant and dominate worlds. At the same time, it will also focus on the intensity from the dominant point of view in these audiovisual productions. Through the perspective of a series of characters that constantly cross the inside-outside border, suburbs and downtown will become nearer than ever imagined. This will lead to ask oneself about the accuracy of certain *clichés* usually attributed to these spaces.

PALABRAS CLAVE:
espacio;
paso;
extrarradio;
identidad

KEY-WORDS:
space;
passage;
suburb;
identity

1. Introduction

« Ce qui structure la perception de l'espace, ce n'est pas seulement ce que le sujet a matériellement sous les yeux ». (Mottet, 2001, p. 79)

Que ce soit dans une atmosphère réaliste ou, à partir du surgissement du fantastique et de tous ses sous-genres (horreur, fantaisie, etc.), dans des contextes utopiques ou féeriques, le septième art s'est muni, tout au long de son histoire, d'un large éventail d'outils pour porter à l'écran les misères inhérentes à la condition humaine, sans dévier, pour autant, l'attention des problématiques collectivement perçues mais souvent négligées, écartées ou même cachées par les mécanismes du pouvoir. Dans cette perspective, il n'est donc pas étonnant qu'une notion comme *la banlieue*, si difficile à cerner du point de vue de son organisation sociale et du – mauvais – traitement que les administrations lui accordent, soit très séduisante pour la fiction. L'intérêt artistique et social éprouvé par certains secteurs à l'égard de ce sujet – normalement ceux qui sont directement affectés par les problèmes que l'on y observe – se traduit en incommodité pour d'autres secteurs de la population, ce qu'ont constaté Malik et Kader Chibane : « Si ces films créent un malaise, c'est parce qu'ils représentent un espace de la société qui n'est pas représenté politiquement » (2003, p. 37). Dans cet article, nous essayerons de plonger dans ce malaise à travers l'analyse de trois créations audio-visuelles de l'extrême contemporain, où la banlieue est espace de prédilection, voire co-protagoniste : la série *Marseille* (2016) de Dan Franck et les films *Le brio* (2017) d'Yvan Attal et *Les misérables* (2019) de Ladj Ly. Présentant des ressorts assez différents, ces films ont tous la banlieue comme scène principale de l'action et, surtout, montrent la plupart des sources de conflit que l'on y observe : la puissance – ou l'impuissance – de l'éducation comme moteur de transformation sociale, les tensions dérivées du difficile rapport dedans-dehors et le dédain de l'administration envers ces milieux, ainsi nommés, de façon euphémique, *quartiers difficiles*. Montfermeil, Créteil et Félix-Pyat, la scène principale des *Misérables*, *Le brio* et *Marseille*, respectivement, deviennent ainsi un paradigme de la vie dans les *grands ensembles* et autour de ceux-ci – le type de collectivité le plus abondant en banlieue –, dont la définition légale s'avère parfois lacunaire, mais qui est une notion facilement reconnaissable au sein de la culture française. L'étude de l'interaction des trois thèmes ci-dessus mentionnés dans le contexte de la banlieue entraîne également la considération du risque d'éclatement social comme une réalité toujours latente, tel que par exemple, *Les Misérables* nous le montre, à cause du stigmate de laissés-pour-compte qu'une grande partie des banlieusards ont.

Les trois fictions analysées dans cet article submergent les spectateurs dans la profondeur des implications des problèmes ci-dessus évoqués dont l'interaction sert à enrichir considérablement la lecture de la banlieue comme scène cinématographique. Dans *Le Brio*, Neïla Salah, habitant à Créteil et étudiante d'origine migrante en première année de licence de droit, doit faire face aux contradictions personnelles et sociales de son passage quotidien entre son quartier et les amphithéâtres de Paris-Assas, ainsi qu'aux provocations de son professeur Pierre Mazard qui, après un affrontement dialectique peu fortuné avec elle, est forcé de la préparer au concours d'éloquence interuniversitaire pour nettoyer son image et éviter une sanction du conseil de discipline. Dans *Marseille*, Lucas Barrès, ayant été élevé dans une banlieue et dans des foyers, arrive à être le premier adjoint éternel de Robert Tarro, tout-puissant maire de la ville méditerranéenne depuis vingt ans. Suite à une série de péripéties, Barrès, qui est aussi maire d'une cité, conquiert le pouvoir municipal en détrônant son mentor, mais reste à savoir si le dauphin banlieusard réussira à régner désormais paisiblement dans la mer du requin Tarro. Finalement, *Les Misérables* constitue le récit de l'éclatement d'une banlieue. Inspiré des émeutes qui ont eu lieu à Saint-Denis en 2005, où deux garçons sont morts, le film nous montre comment Montfermeil devient, plus d'un siècle et demi après la publication du roman homonyme de Victor Hugo, lieu de combat et, surtout, paradigme de l'ankylose et de la lourdeur des troubles sociaux de la banlieue française ; une réalité que Ladj Ly, le réalisateur du film, connaît de première main en tant que musulman et fils de migrants maliens habitant dans cette commune de la périphérie parisienne. En fait, l'histoire, qui a tout d'abord été tournée sous la forme de court-métrage (2017), surgit de la volonté du réalisateur de dénoncer une série de comportements abusifs de la part de la police, dont lui-même a été témoin en 2008, et qu'il a enregistrés dans une vidéo informelle. Suite à sa diffusion massive sur internet, les forces de l'ordre ont pris une décision sans précédents : l'organisation d'une enquête interne, ce qui a supposé le véritable point de départ du projet cinématographique des *Misérables*.

Le désir de mettre en évidence les problèmes des banlieues n'est pas pourtant exclusif de la production cinématographique, et est présent aussi dans d'autres domaines artistiques comme la littérature ou la bande dessinée. Les romans sur la banlieue continuent à être une sorte de tendance littéraire « en marge », où des auteurs issus de ces milieux s'efforcent de dénoncer la réalité des banlieues ; un esprit qu'ils partagent avec les réalisateurs cinématographiques ayant la plupart cette même origine périphérique. À ce sujet, Serena Cello identifie dans son article « Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne » quelques traits caractérisant cette typologie romanesque qui sont aussi présents dans les documents audio-visuels

analysés dans cet article, comme, par exemple, la polarisation extrême dedans-dehors, la réaffirmation identitaire des habitants de la banlieue à l'égard d'un milieu extérieur hostile et le désir des créateurs d'origine banlieusarde de réhabiliter l'image de ces zones à travers l'art (2017). En ce qui concerne la bande dessinée, ces espaces apparaissent dans les créations d'un éventail un peu plus hétérogène d'auteurs quant à leur origine, parmi lesquels nous remarquons Gilles Rochier et sa série autofictionnelle où les traces de ses expériences comme enfant de banlieue sont abondantes, comme, par exemple, dans son dernier album *Faut faire le million* (2022).

Les productions artistiques ayant la banlieue comme scène principale aident à peindre, dans son ensemble, un tableau qui présente la véritable nature du conflit sous-jacent à la réalité apparente de ce genre d'espaces. Au-delà des trois facteurs ci-dessus considérés parmi ceux qui ont une influence majeure dans l'état global de la banlieue –au niveau de l'éducation, de la cohabitation et de l'administration –, il faudrait avoir recours à un classement plus large permettant de les considérer dans son ensemble. Ceci nous donnerait la possibilité d'approcher de manière plus réaliste à la situation sociale de la banlieue. À ce sujet, il nous semble pertinent d'évoquer les modes de reproduction sociale, tels que Pierre Bourdieu les avait définis :

En fait, le monde social est doté d'un *conatus*, comme disaient les philosophies classiques, d'une tendance à persévérer dans l'être, d'un dynamisme interne, inscrit à la fois dans les structures objectives et dans les structures « subjectives », les dispositions des agents, et continuellement entretenu et soutenu par des actions de construction et de reconstruction des structures qui dépendent dans leur principe de la position occupée dans les structures par ceux qui les accomplissent. Toute société repose sur la relation entre les deux principes dynamiques, qui sont inégalement importants selon les sociétés et qui sont inscrits, l'un dans les structures objectives et, plus précisément, dans la structure de la distribution du capital et dans les mécanismes qui tendent à en assurer la reproduction, l'autre dans les dispositions (à la reproduction) ; et c'est dans la relation entre ces deux principes que se définissent les différents modes de reproduction, et en particulier les stratégies de reproduction qui les caractérisent. (1994, p. 3)

La caractérisation sociologique de la banlieue actuelle fait d'elle une enclave certes très particulière où les mécanismes de la reproduction sociale pourraient ne pas répondre systématiquement aux hypothèses de Pierre Bourdieu. Or, nous ne négligeons pas la pertinence des notions clé ci-dessus évoquées par le sociologue comme point de départ de notre interprétation. En fait, comme nous le verrons par la suite, la conception architecturale de ces espaces pourrait être analysée en termes de volonté de perpétuation des deux facteurs proposés par le sociologue comme déterminants pour assurer le bon fonctionnement des mécanismes de reproduction : structure de distribution du

capital et dispositions à la reproduction. Pourtant, le caractère de quartier difficile ou encore l'identification généralisée de ces endroits avec la marginalisation, la violence et l'insécurité ne sont pas des traits qu'on leur attribuait lors de leur genèse : ce sont des traits que la presse, et même le cinéma et d'autres manifestations artistiques, ont contribué à lier, au fil des années et parfois de façon apparemment indissociable, à la banlieue.

Esquisser les traits principaux de ce type de constructions sur un plan architectural et social et faire une brève approche de la façon dont le cinéma a abordé la réalité de la banlieue nous munira des premiers outils pour entreprendre notre étude. Suivant une méthodologie qualitative et, à partir de cette première synthèse entre les deux domaines concernés par cet article – analyse sociologique et création audiovisuelle – nous essayerons d'aborder les trois problèmes associés à la banlieue que nous avons déjà identifiés dans les trois productions cinématographiques considérées : éducatif, administratif et social. Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans le cas de Ladj Ly, le rapport du réalisateur à la banlieue détermine largement la perspective adoptée au moment de construire la trame, un aspect clé quand on envisage le cinéma comme véhicule de dénonciation, voire de transformation sociale. À partir de ce constat et, pour essayer de mettre en évidence d'une manière rigoureuse le contraste que *Le Brio*, *Marseille* et *Les Misérables* permettent d'établir entre banlieue et centre-ville, une partie importante de l'analyse des problèmes auparavant mentionnés se fera à travers la figure des personnages-navette – ceux qui traversent constamment la frontière invisible dedans-dehors et dont le caractère identitaire hybride de la personnalité sert à révéler les points forts et les faiblesses de chaque monde.

1.1. Le cinéma comme instrument de dénonciation de la situation des banlieues

Le cinéma agit, en général, comme une sorte de contrepoids au climat de tension identitaire, notamment par l'implication des réalisateurs issus de ces milieux mais aussi, d'après Carole Milleliri dans « Le cinéma de banlieue : un genre instable », par l'attitude de la presse et de la critique à l'égard de ces productions. D'après sa recherche, à partir des années quatre-vingt, à l'origine de ce que Thierry Jousse a baptisé en 1995 dans *Cahiers du cinéma* comme des « banlieues-films », les médias ont mis en relief la valeur de ces long-métrages comme un moyen de comprendre la situation de ces espaces périphériques. L'augmentation de ces productions dans ce domaine, ainsi que l'enrichissement des histoires et leur adaptation aux nouveaux codes des banlieues, ont permis de constater la dégradation de la réalité sociale et aussi les transformations de la banlieue. La présence de plus en plus importante de personnages féminins dans les trames à partir du tournant

du siècle peut résulter paradigmatique de cette évolution. La prise en compte de celle-ci de la part des créateurs cinématographiques a contribué, comme nous le constatons, par exemple, à travers le cas de Neïla dans *Le brio*, à établir « un nouveau discours idéologique sur la réalité sociale des banlieues, [...] non seulement comme des espaces d'oppression (même si elles ne cessent pas de l'être), mais aussi comme le terreau d'une possible émancipation culturelle et sociale, cependant réservées aux femmes » (Milleliri, 2011).

Parmi les différences que Milleliri identifie entre les films qu'elle considère et classe dans son article à partir d'une série de points de repère qu'elle établit entre 1982 et l'actualité, pour rendre l'étude plus accessible, elle identifie deux caractéristiques qui nous intéressent particulièrement dans notre étude : la première quant au propos des réalisateurs des « banlieues-films » et la deuxième par rapport à la réception critique. D'un côté, l'auteure remarque que, dans la genèse de ce genre de créations, on trouve des « intentions de discours dépassant l'exercice de critique de film au profit d'un propos sociologique, voire politique, sur les banlieues françaises » (Milleliri, 2011). C'est-à-dire, la création audio-visuelle et l'intérêt esthétique et culturel cohabitent avec une intention transformatrice à travers l'art. La réussite de cette volonté a été d'autant plus facile que la presse a vite compris leur intention et l'a rarement remise en cause, ce qui a permis à ces films de franchir les frontières imaginaires de la banlieue, sans négliger le biais que la réception critique, volontaire ou involontairement, a introduit dans l'interprétation du contenu des œuvres (Milleliri, 2011). Un aspect essentiel pour réussir à dénoncer des problèmes de banlieue à travers le cinéma est la capacité des réalisateurs à refléter les codes de celle-ci pour qu'ils puissent être interprétés au-delà de l'espace banlieusard. La configuration de celui-ci répond à une série de normes que nous devons également esquisser – notamment sur le plan architecturale – pour situer au mieux l'analyse des productions objets de cette étude.

2. Banlieue et identité : les difficultés d'une vie à cheval entre deux mondes

Ce sont les principes de la Charte d'Athènes que les administrations ont adoptés dans la planification urbaine et la construction des grands ensembles, le type de construction le plus abondant en banlieue¹. Dans ce document, signé par les architectes

¹ La Charte d'Athènes est constituée d'une série de principes architecturaux sous la forme de manifeste qui a été adopté lors du IV^e Colloque International d'Architecture Moderne en 1933 et qui a été publié – non sans polémique pour un soi-disant cas d'appropriation – par Le Corbusier en 1941 sous le titre de *La Ville fonctionnelle*.

les plus réputés de l'époque, on défendait le fonctionnalisme comme axe central de l'urbanisme. C'est-à-dire, la division de la ville dans des espaces différents selon la fonction à accomplir des constructions projetées, en établissant un classement autour de quatre axes : le travail – travailler –, la vie – habiter –, les loisirs – se recréer – et les transports – circuler. L'adoption radicale de cette perspective – comme Le Corbusier lui-même l'a fait à la Cité Radieuse de Marseille – a entraîné la création d'une forme de zonage, administrativement traduite sous des sigles divers comme les ZUP – Zones à urbaniser en priorité –, entre autres. La mise en œuvre d'une telle législation n'a fait que donner un support institutionnel à l'application biaisée des principes du fonctionnalisme ; car règlement légal est équivalent à dire, dans ce cas, creusement du fossé entre dominants et dominés. Les effets sur le terrain de ces lois ont contribué, tel que certains auteurs comme Butler et Noisette l'affirmaient déjà dans les années soixante-dix dans *De la cité ouvrière au grand ensemble*, à faire des grands ensembles un type de « logement de classe » :

En effet, si l'État constructeur peut prétendre apporter une réponse aux contradictions internes du capitalisme et qu'ainsi un des déterminants trouve satisfaction, l'autre – le contrôle politique de la classe dominée – trouve mal son application dans la réalisation des grands ensembles. La clarté du processus qui met en place le logement de classe l'est pour tout le monde et pour les habitants tout particulièrement. L'échelle de masse et la ségrégation des classes sont là des constituants d'une prise de conscience plus globale des populations sur le fondement du fonctionnement capitaliste, prise de conscience qui s'exprimera dans le mouvement de Mai 68. (1977, pp. 86-87)

En fait, les événements de Mai 68 marquent un tournant social qui a du retentissement sur l'organisation sociale au sein des grands ensembles, comme le pointent Butler et Noisette. Pourtant, l'esprit original de ces constructions était celui de répondre à une problématique de logement héritée de l'époque industrielle, qui n'a fait qu'augmenter pendant la Reconstruction et qui s'est aggravée encore plus suite aux migrations massives lors de l'indépendance des colonies, surtout de l'Algérie. Les premiers grands ensembles, nés dans les années 50-70, ont constitué une manière de répondre relativement vite aux besoins des nouveaux-arrivés et des administrations, largement dépassées par les vagues migratoires, ainsi qu'un mode de planification urbaine qui a introduit un changement qualitatif important par rapport aux solutions de logement précédentes, généralement peu systématiques et non-institutionnalisées : la cité ouvrière ou même les bidonvilles. Bien au contraire de celles-ci, les grands ensembles ont permis de loger des milliers de personnes en même temps aux alen-

tours des villes, dans l'espace traditionnellement connu comme *banlieue*², sous des conditions architecturales et sanitaires meilleures que celles de leurs prédécesseurs. Le remplacement des Habitations à bon Marché – HBM –, le premier type de logement construit dans le cadre des grands ensembles, par les Habitations à Loyer Modéré – HLM – par la suite ont supposé, d'après Pierre Merlin dans le volume *Les grands ensembles*, un véritable bouleversement :

Après les débuts timides des HBM, les HLM ont systématiquement, et notamment dans les grands ensembles, apporté à tous le confort moderne : eau chaude, WC intérieurs, salle d'eau, chauffage central. C'était une révolution dont on mesure mal aujourd'hui l'ampleur. (2010, p. 60)

Associer le mot « révolution » à ce genre de « commodités » octroyées par les HLM suggère qu'au-delà des implications architecturales de la construction des grands ensembles pour le plan de la ville, la portée de l'accomplissement – souvent partiel – de ces projets dépasse la frontière du problème de logement et s'étale, tel que Butler et Noisette l'avaient remarqué, jusqu'au domaine des rapports de classe et de leurs formes de reproduction. Au-delà de la multiplicité de hiérarchies sociales proposé par la recherche sociologique sur cette question, et même par les classements qui pourraient être établis à partir du visionnage des créations cinématographiques objet de cette étude, le point de départ – ou d'arrivée, en fonction de la perspective adoptée – serait toujours le même : la réalité sociale de la banlieue est devenue, au fil du temps, une lutte entre le monde dominant et le monde dominé, qui restent nettement séparés par la frontière imaginaire – ou non – qui s'établit entre dedans et dehors.

L'organisation de la banlieue suivant les directrices du fonctionnalisme peut être à la base de la considération de plus en plus négative de la banlieue. La distance qui sépare lieu de travail et logement, ainsi que l'inachèvement du projet global de certains grands ensembles, surtout en termes d'aménagement extérieur, sont des facteurs qui ont pu causer le malaise et l'instabilité sociale croissants dans ces espaces, dont le corrélat le plus commun a été la désaffection envers la République. Les quelques rares témoignages des premiers ménages qui apparaissent dans les documents dans les documents audio-visuels nous permettent de parcourir ces décennies de transformations. Une conversation détendue entre Neïla, sa mère et sa grand-mère dans *Le brio* nous laisse entrevoir que cette dernière a une bonne relation avec les voisins, d'origines dif-

² *Le Petit Robert de la langue française* (2017) reprend l'origine étymologique moyenâgeuse: « territoire d'environ une *lieue* autour d'une ville sur lequel s'étendait le *ban* », le ban étant le territoire sous le pouvoir d'un seigneur féodal.

férentes et, encore dans *Les Misérables*, la voix des personnes âgées du quartier se fait entendre au début du film, lors du vol d'un lionceau du cirque des gitans par un enfant à la peau foncée. Ils sont indifférents aux tensions raciales qui imprègnent le quartier et leur autorité est respectée. Pourtant, la situation à Montfermeil est tellement grave après la disparition du petit Noir aux mains de la police, suite à une situation d'abus d'autorité lorsque les brigadiers essayaient de régler l'affaire du lionceau, qu'elle devient insoutenable et dépasse largement les valeurs que les anciens représentent. Le jeu de l'autorité a lieu désormais sur d'autres terrains, comme on le verra par la suite. Ceux qui apparaissent comme les « vieux » d'aujourd'hui dans les films ont été autrefois la première génération de ménages des grands ensembles, d'habitude de jeunes familles avec des enfants en bas âge. Au fur et à mesure que les pionniers vieillissaient, la situation a commencé à se déstabiliser, notamment à cause de la croissance du chômage – les crises du pétrole et les hauts et bas de la fin des Trente Glorieuses ont joué un rôle déterminant –, de l'impuissance de l'éducation pour garantir sa fonction d'ascenseur social et des conséquences que les décisions prises à l'égard de ces espaces ont entraînées, toujours selon le récit des collectifs dominants ; qui ont contribué à accroître les préjugés à l'égard de ces zones et de leurs habitants. Dans l'article « Pour en finir avec la banlieue », Annie Fourcaut résume l'appréhension de la banlieue dans notre siècle par une phrase qui témoigne de son évolution de solution habitationnelle à casse-tête social : « la banlieue n'est qu'une métaphore permettant de circonscrire et de territorialiser commodément les peurs sociales » (2000 : 105).

3. Les personnages-navette : paradigme d'une identité hybride

Le transfert social et culturel visée par les « banlieues-films » est visible aussi bien dans *Le Brio* que dans *Marseille* à travers la figure d'un personnage – Neïla Salah et Lucas Barrès, respectivement – qui fait la navette entre banlieue et centre-ville. L'une et l'autre sont la preuve, dans le cadre d'une nouvelle tendance des « banlieues-films », comme ci-dessus observé, de la réussite de l'éducation comme moteur d'opportunité. Pourtant, il faut aussi remarquer que la trame nous montre comment Neïla et Lucas sont encore mêlés à la déchéance et même à la jalousie que certains membres de leur cercle éprouvent à l'égard de leur succès. L'explication que Pierre Merlin donne dans son enquête à ce propos nous semble très pertinente :

Les élèves dont les résultats scolaires sont satisfaisants sont fréquemment déconsidérés par leurs camarades : tout se passe comme si l'école était devenue un élément de distinction négative. La réussite scolaire est souvent assimilée à une distanciation, voire à une trahison, vis-à-vis du quartier (2010, p. 125).

Dans le cas de Neïla Salah, cette question est bien évidente à plusieurs moments du film. Tel est le cas du rapport de tension amoureuse qu'elle entretient avec son ami et futur compagnon Mounir pendant une grande partie du long-métrage où, au-delà du jeu de séduction proprement dit, nous constatons, tout au début de la trame, un certain éloignement, voire une certaine tension, dérivée de l'entrée de Neïla à la faculté de droit. Ayant souvent recours à l'ironie – comme dans la scène où ils jouent avec d'autres amis au loup-garou – Neïla exprime ses aspirations comme future maître en même temps que le spectateur constate les contradictions internes qu'elle expérimente comme résultat des tensions sociales dedans-dehors dont elle est la cible parfaite pour les deux mondes. En milieu dominant, elle se montre très attachée à ses racines, poussée par les provocations racistes de son professeur, Pierre Mazard, parallèlement à sa consécration dans les concours d'éloquence, l'un des sommets du système universitaire français, où l'on ne voit aucun participant ayant des origines semblables à celles de Neïla, c'est-à-dire, migrantes. Pourtant, elle est, à travers cette expérience, arrachée du quotidien de son quartier à Créteil, mais sans perdre, en aucun cas, le repère que son milieu d'origine suppose pour elle et que Mounir incarne mieux que quiconque. De fait, c'est lui qui finalement la pousse à réagir pour intervenir dans le conseil de discipline de M. Mazard, ayant compris le rapport de besoin mutuel qu'élève et maître avaient développé dans les derniers mois, à la chaleur de la rhétorique. Non seulement la préparation au concours d'éloquence était une manière de rétablir la réputation de M. Mazard, mais aussi une façon de profiter d'une série d'opportunités qui auraient pu ne même pas avoir eu lieu. *Le brio* a toute sa place au sein de la tendance actuelle des « banlieues-films » qui vise à montrer les possibilités d'émancipation intellectuelle et sociale de la femme dont Carole Milleliri parlait dans son article.

Une fois cette situation de crise personnelle et vitale achevée – très compréhensible, d'ailleurs, pour une personne dans la situation de Neïla – on arrive à la scène finale du film, où elle s'entretient, déjà en tant qu'avocate commise d'office, avec un détenu d'origine maghrébine. Tout d'abord, ce dernier rejette son assistante légale, la considérant comme traîtresse en raison de sa manière de s'habiller, comme une « Française » ; autrement dit, avec la robe et les autres attributs caractéristiques du métier et donc de l'exercice de la justice, l'une des valeurs fondamentales dans la construction de l'esprit républicain. Cette attitude est le reflet du manque d'affection, voire le rejet, d'une majorité de la population banlieusarde, qui se sent laissée-pour-compte, à l'égard de l'État. Loin de se sentir vexée ou encore découragée par l'attitude de son client, elle comprend que le double versant de son identité peut devenir un excellent moyen pour transformer la situation. C'est ainsi que, dès l'instant où Neïla emploie l'arabe pour lui

donner des instructions, qu'elle avait jusqu'alors essayé de lui transmettre en français, il commence à répondre à ses demandes ; ce qu'il continue à faire même quand, immédiatement après, elle reprend la langue de Molière. La langue s'érige alors en symbole de reconnaissance et de respect à travers lequel on constate un sentiment d'identification de la part du détenu et, en même temps, une épreuve de la considération que celui-ci éprouve envers Neïla au-delà de son parcours académique. Le film finit, juste après cette scène, sur un plan où Neïla transite seule dans un couloir qui donne sur un autre plus large fréquenté par des dizaines de collègues auxquels elle se mêle pour poursuivre son travail. Cette image est hautement représentative du statut qu'elle a acquis grâce à l'obtention de son diplôme, mais aussi des paradoxes et des contradictions qui entourent ce personnage-navette. Au milieu de l'esthétique luxueuse qui caractérise le tribunal, on constate qu'elle a accompli son passage vers un autre monde sans perdre le caractère que lui impriment ses racines. En même temps, elle a été capable d'intégrer les codes vestimentaires, les codes de fonction et de comportement caractéristiques de son métier, partant du monde dominé auquel elle a eu accès à travers sa formation. On remarque aussi, dans cette même scène, qu'elle s'est lissée les cheveux, un changement apparemment esthétique mais qui présente une grande charge sentimentale et métaphorique pour certains groupes sociaux en ce qui concerne l'adaptation à la culture cible, normalement occidentale. En effet, pendant tout le film, ses cheveux, frisés et souvent léonins et indomptables, contribuent à rendre le caractère fort de Neïla, ainsi qu'à accentuer les différences avec d'autres camarades et, surtout, à l'égard de M. Mazard. Lui, toujours parfaitement habillé en costume-cravate, n'a pas hésité à reprocher à son élève son relâchement quant au code vestimentaire dès le début de leurs cours de rhétorique.

Même si cette dernière scène constitue le sommet de la transformation que Neïla expérimente et que le spectateur perçoit alors très nettement grâce à son montage, le récit audiovisuel de son aller-retour entre banlieue et centre-ville ne manque pas non plus de charge métaphorique. La scène du rendez-vous entre avocate et détenu peut être interprétée comme une allégorie du jeu de l'altérité auquel la protagoniste a joué pendant tout le film et qui arrive, sur ce point, à un moment charnière. D'un côté, on suppose qu'elle a achevé sa formation supérieure, ce qui la place au seuil du monde des dominants mais, de l'autre, elle n'est qu'une professionnelle au début de sa carrière, qui essaie de se faire un chemin au sein du monde complexe des tribunaux alors qu'elle provient d'un milieu qui lui offrait a priori peu de chances de réussite. Cet enchaînement de causalités fait de Neïla un personnage particulièrement intéressant pour faire évoluer les perspectives d'analyse dominantes à l'égard de l'espace urbain. À ce sujet, il

faut considérer l'évocation que Roland Barthes fait de Victor Hugo dans « Sémiologie et urbanisme » à propos de l'intuition que le romancier avait du rôle de l'usager de la ville comme interprète de celle-ci. D'après Hugo, chacun d'entre nous est un lecteur des espaces citoyens dont les conclusions de lecture varient considérablement en fonction de ses circonstances vitales. Celles-ci déterminent, et c'est alors que Barthes intègre l'affirmation de l'écrivain romantique dans sa théorie, notre interprétation du système sémiologique qu'est la ville. Si l'on poursuit cette analyse en suivant ces mêmes points de repère, le mépris montré par l'accusé à l'égard des habits de Neïla qu'il identifie à une sorte de déguisement répondrait à une considération du centre-ville comme une sorte de théâtre ; cette scène où l'on cause et échange avec l'autre et où le banlieusard devient, à son tour, un « autre », éloigné de son milieu, qui représente « ce qui n'est pas espace ludique, tout ce qui n'est pas l'altérité : la famille, la résidence, l'identité » (Barthes, 2002, p. 1285, Tome II). L'évolution de Neïla, son auto-considération et l'image que ses proches ont d'elle répondent, dans la plupart des moments du film, à cette altérité. Comme s'il s'agissait des répétitions d'un bal, l'accès à l'université et les cours de rhétorique constituent les espaces où Neïla a commencé à apprendre la chorégraphie lui permettant de transformer le « vilain petit canard » qu'elle semblait être le jour de la rentrée en un cygne capable de danser au son de la mélodie du monde dominant. La souplesse qu'elle acquiert de plus en plus sous le regard du spectateur ne l'empêche pourtant pas de se sentir quelquefois comme au centre d'une espèce de cirque, incapable de trouver son véritable lieu et tranchant une frontière nette entre les deux mondes. Au fur et à mesure que sa formation avance, cette sensation change jusqu'à ce que Neïla se situe dans une sorte de *no man's land* entre les deux bouts d'un même chemin qu'elle finira par relier, non sans difficultés, vers la fin du film. La dernière scène, chargée, comme on a essayé de le démontrer, de symbolisme, représente ces tensions qu'elle éprouve encore dans son âme et qui sont partie prenante d'une identité sans doute enrichissante mais complexe à gérer, surtout dans l'avenir qu'elle essaie de forger.

Le personnage de Lucas Barrès dans *Marseille* situe le spectateur, bien au contraire de celui de Neïla, face à la transition achevée entre les grands ensembles et le centre-ville. Ayant presque atteint le sommet politique et social, ses rapports avec la banlieue, comme on le verra dans la section suivante, sont au service de ses ambitions pour augmenter son pouvoir et essayer de devenir maire de la ville. Son attitude face à ce type d'espaces se situe à cheval entre ses désirs profonds de notoriété publique et sa connaissance personnelle des besoins des individus de la banlieue – la désaffection envers l'état incluse – ce qui fait de lui, comme dans le cas de Neïla Salah, mais pour des raisons bien différentes, un personnage très intéressant du point de vue de ses contra-

dictions internes.

3.1. Les déplacements comme outil de contrôle citoyen

Le récit de la trajectoire des personnages-navette, surtout dans le cas de Neïla, dont la transition vers le monde dominant n'est pas achevée pendant la plupart du film, ne serait pas complet, voire possible, sans considérer le moyen de transport lui permettant de parcourir la distance qui sépare les mondes dominant et dominé. Il s'agit du train, icône de l'accomplissement de la quatrième catégorie proposée par l'architecture fonctionnaliste : la circulation. Par ailleurs, celle-ci est, à notre sens, la clé de tout le système. Au sein d'une telle doctrine architecturale, qui sépare les endroits consacrés aux loisirs, au travail et aux besoins quotidiens, la charnière qui les articule constitue presque la seule possibilité de leur interaction. Ce qui revient à dire que le manque d'un bon projet de circulation compromet toutes les possibilités de choix que les habitants de ces quartiers ont dans les domaines du travail, de la vie quotidienne et des loisirs. En ce sens, l'approche que Sergio Tamayo et Xóchtil Cruz présentent dans l'article "Espacio etnográfico, hermética y contexto socio-político : un acercamiento situacional" apporte une vision très précise :

En consecuencia, los espacios ciudadanos son productos de *acciones e imaginarios* de los individuos. Por un lado, una acción en o sobre la ciudad evidencia el tipo de participación de los actores. Entendemos la acción como una conducta y una práctica definida a través de la interacción social. Ese comportamiento comprende un estado constante de movimiento, de actividad y de comunicación. Al hacerse así, las acciones se enfrentan, se tensan, se friccionan, se oponen entre sí y con las de otros actores urbanos y de ahí resulta el conflicto, la confrontación y la lucha social (2006, p. 178).

Dans le cas de Neïla, le parcours allégorique entre milieu dominant et dominé implique aussi une grande mobilité au quotidien, notamment une fois qu'elle accepte de se préparer pour le concours d'éloquence. Il n'est donc pas étonnant que le train soit son compagnon habituel de voyage, tout en accomplissant trois fonctions différentes. Tandis qu'on nous la montre dans le RER – toujours avec le paysage de banlieue bien présent à travers les vitres – en direction de l'université, le métro devient la scène des pratiques d'oratoire que M. Mazard lui propose. C'est là, au milieu d'une masse hétérogène d'usagers – personnes âgées, migrants, musiciens, entre autres – qu'il récite *Jules César* de Shakespeare ou *Pourquoi je suis une fatalité* de Nietzsche. D'autre part, pour se déplacer aux séances du concours d'éloquence, ils prennent ensemble le TGV, où le spectateur assiste à la naissance de leur rapport d'amitié, ainsi qu'aux progrès oratoires de Neïla. Dans l'atmosphère calme et assez luxueuse des wagons, elle travaille avec

acharnement à ses interventions, qui sont corrigées et nuancées par le professeur, ce qui leur permet d'entreprendre des réflexions plus profondes qui sortent de la thématique du concours et qui les font voyager hors de la bulle maître-disciple, mais aussi vers le monde dominé où a lieu le concours de discipline. Le TGV s'érige ainsi en véhicule des rêves de Neïla.

À part le train, les transports privés témoignent aussi de l'influence du modèle circulatoire dans la réalité sociale de la banlieue, ainsi que de la cohabitation des deux mondes dans un même espace, ce qui n'était pas toujours le cas ni avec le RER/métro – dominés – ni avec le TGV – dominants –. Mounir, le compagnon de Neïla, travaille comme chauffeur Uber, une profession que M. Mazard identifie à une façon de parler alambiquée et prétentieuse, ce que son élève doit précisément fuir dans les concours d'éloquence. Pourtant, par commodité, il recourt, avec une fréquence indéterminée, ce type de transport, dont l'emploi reste plutôt attaché au milieu dominant pour une question économique. Un jour, à la sortie d'un restaurant avec Neïla, le professeur lui propose de la reconduire chez elle dans la voiture Uber qu'il avait commandée et, dès qu'ils entrent dans celle-ci, Mazard lui fait remarquer l'inadéquation du registre langagier du chauffeur qui est, par ailleurs, noir. Avec la confiance de celui qui pense parler avec un grand raffinement et pose la même question plusieurs fois par jour sans probablement n'avoir jamais été corrigé, il demande à ses nouveaux passagers « Excusez moi, Madame, Monsieur, avez-vous un itinéraire favori de votre préférence ? »

Soit en RER, en métro ou en Uber, on se place toujours, en ce qui concerne la circulation, du côté extérieur de la banlieue ; c'est-à-dire, sur le plan de son rapport au centre-ville. Or, qu'en est-il de la communication entre les grands ensembles ? D'après les deux films et la série analysés, celle-ci est très pauvre et les rues apparaissent souvent en mauvais état, ce qui constitue un corrélat de l'abandon des zones communes auparavant mentionné et semble témoigner du mépris ressenti, par les banlieusards, de la part de l'État. Ceci nous mène à aborder les deux derniers facteurs, intimement liés entre eux, que nous nous sommes proposé d'analyser dans cet article : le rapport avec l'administration et les relations sociales à l'intérieur de la banlieue et à l'extérieur de celle-ci. Projeter la circulation visant le centre-ville et laisser de côté celle *intramuros* est très symptomatique de la planification urbaine biaisée dont Tamayo et Cruz parlent et contribue, en même temps, à l'augmentation de la complexité des rapports sociaux dedans-dehors mais aussi au niveau interne de la banlieue. En fait, Jean Mottet défend dans le cadre de son interprétation de la révolution que *La haine* de Mathieu Kassovitz a déclenchée, au sein des « banlieues-films », le besoin urgent de changer le rapport du monde dominant à l'espace banlieusard. Il considère celui-ci comme

un « hors-lieu » – et non comme un « non-lieu » –, dont la définition témoigne déjà du manque d'espoir qui caractérise ses habitants. D'après Mottet, « [il] ne serait alors qu'un lieu qui change trop vite ou qui ne change pas du tout, sans passé, sans avenir [...] ». Le lieu semble avoir perdu la capacité d'intégrer l'événement dans le temps » (2001, p.78). Ainsi qu'Annie Fourcaut le remarque dans « Pour en finir avec la banlieue », Mottet pointe l'insoutenable négligence des politiques publiques en banlieue et la responsabilité de l'état envers la réalité sociale, complexe, de la banlieue, dont le désir des habitants n'est que d'être traités comme n'importe quel autre citoyen, avec les mêmes opportunités (Fourcaut, 2000).

4. Banlieue et chose publique : un jeu de convenances porté à l'écran

Le manque d'identification des habitants des grands ensembles à l'entité administrative compétente pour les banlieues, normalement la commune ou la mairie, est un moyen de montrer une sensibilité concrète qui ne se traduit pas, en aucun cas, dans la considération de ces zones comme des espaces autarciques déconnectés du système républicain. À cette identité de protestation créée, en quelque sorte, contrainte par des facteurs externes, il faut aussi ajouter la rivalité qui peut se développer entre plusieurs grands ensembles par la complexité que l'identification identitaire à un niveau si restreint entraîne. L'explication de Pierre Merlin à ce sujet est assez illustrative :

L'identité se définit donc avant tout à l'échelle locale. Cependant, Franck Chignier-Riboulon relève qu'il y a des territorialités emboîtées : celle de la cage d'escalier, de l'immeuble, du groupe d'immeubles, de la « cité » enfin. Ces différentes échelles de sociabilité se traduisent par des lieux de rencontre, de regroupement. L'échelle décisive est néanmoins la dernière : celle du quartier. Celui-ci, bien que et parce qu'il est stigmatisé, devient un emblème. Cette identité territoriale s'exprime vis-à-vis des autres quartiers semblables (autres grands ensembles) par une rivalité, qui peut prendre des formes violentes (combats entre bandes de jeunes), mais aussi par une solidarité par rapport au monde extérieur, aux quartiers « bourgeois », à la police, à l'autorité, qui s'exprime lors de manifestations d'ordre national (opposition à tel projet de loi) ou est déclenchée par un incident local (la mort d'un jeune après un heurt avec la police). (2010, p. 101)

Cette citation souligne la duplicité de regards sur la banlieue que nous avons essayé d'égrainer tout au long de cet article et qui déclenche une série de tensions dedans-dehors. Ces tensions se reflètent, comme l'explique Merlin, dans la construction d'une identité banlieusarde forte quand il s'agit de se distinguer ou de se défendre d'une menace extérieure généralement hostile. Face au stigmatisme que construit

le monde dominant sur la banlieue, les banlieusards érigent celle-ci en emblème d'une réalité menacée par le regard d'autrui.

La complexité de la gestion identitaire dans les grands ensembles a une place prééminente dans les trois documents objet d'analyse, mais elle est particulièrement bien incarnée par Lucas Barrès. Dans la série *Marseille*, en tant que maire d'un quartier – pauvre –, ce personnage reçoit dans son bureau des familles qui lui demandent des places pour leurs enfants dans les jardins d'enfance et même des électroménagers pour la maison. On y constate la proximité de la gestion, mais, surtout, la dépendance que les habitants de ces quartiers ont vis-à-vis de leur maire pour gérer les affaires quotidiennes les plus simples. La patience et la disposition à écouter et à résoudre les problèmes des concitoyens que Lucas Barrès montre à tout moment proviennent des souvenirs des pénuries et du manque d'affection qu'il a subis dans son foyer, ou encore de sa condition d'homme politique voyant les élections approcher, comme cela arrive au début de la série. Pourtant, on ne peut pas du tout oublier que, précisément par la connaissance directe qu'il a de telles ambiances, il ne néglige pas les bons rapports avec les *leaders* de la cité de Félix Piat, notamment en raison de l'influence que ceux-ci ont dans la stabilité sociale de la cité. Ainsi, nous montre la série, ces *leaders* ont le pouvoir de transformer la gratitude d'une famille dont les besoins ont été comblés par la gestion municipale en attaques de la part des bénéficiaires contre Monsieur le Maire. Ces *leaders* se servent de la nécessité des pauvres gens, de leurs intérêts mais, surtout, des faiblesses morales de la figure d'autorité – la vie amoureuse et sexuelle de Lucas dans *Marseille* ou les abus de la police dans *Les Misérables* – pour en tirer profit et bouleverser la cité. Le spectateur constate la capacité de Lucas, parfois non sans difficultés, à mettre les *leaders* au service de ses intérêts en échange de bénéfices économiques ou de faire la sourde oreille aux illégalités qu'ils commettent. En même temps nous le voyons soulager sa soif de pouvoir grâce à ses rapports avec des hommes et des femmes politiques de premier ordre.

En fait, les manœuvres politiques de Lucas Barrès pour se venger de Robert Tarro grâce à des accords avec des organisations mafieuses ont comme objectif la déstabilisation des quartiers démunis, mais aussi le soutien de sa candidature de maire de la ville de la part de Farid, le *leader* de Félix Pyat. Dans une scène très représentative de l'inachèvement et du manque d'aménagement des grands ensembles que l'on a mentionnés au début, Lucas parle avec un groupe de jeunes organisés par Farid des points principaux de sa campagne dans un terrain vague au pied des immenses bâtiments caractéristiques du quartier, dans une scène qui illustre les tensions sociales internes qui peuvent se développer en banlieue. En fait, ce soutien de la jeunesse de la cité à

sa candidature provoquera une situation de tension avec des bandes d'autres grands ensembles – dont les membres sont aussi notamment d'origine migrante – appuyant Robert Tarro. Encore une fois, une identité difficile à gérer, celle de la banlieue. Ces disputes entre bandes s'ancrent dans l'idée intuitive – et pleine de préjugés – sur les grands ensembles mais se heurtent paradoxalement à l'homogénéisation que l'on fait de la réalité sociale des cités. Ceci est le produit d'une méconnaissance de la réalité ethnique des grands ensembles, comme le défend Pierre Merlin dans son enquête. Il y indique, à titre d'exemple, que les citoyens provenant des Domaines et Territoires d'Outre-mer (DOM/TOM) sont fréquemment pris pour des Africains à cause de leurs traits quand ils sont, en réalité, bien Français. Soit par méconnaissance, soit par racisme, la réalité est que ce genre d'identifications trompeuses ne contribuent qu'à l'augmentation de la méfiance envers l'étranger, qu'ils le soient ou pas.

Cette cohabitation difficile entre plusieurs groupes sociaux – ce qui équivaut souvent à dire « raciaux » – est précisément le point déclencheur de la trame des *Misérables*. Un gamin, nommé Issa, vole un lionceau aux gitans nomades qui avaient installé leur cirque dans le quartier et, lors d'une persécution dérivée de cette bêtise, finit gravement blessé par l'un des trois membres de la BAC protagonistes du film, dont un Noir, muni d'un lanceur de balles de défense. Les agents se rendent vite compte que leur négligence a été enregistrée par un drone et la chasse à l'auteur de la vidéo – Buzz, un adolescent – obsédera désormais les brigadiers. Cependant, le fichier tombera vite dans les mains d'un des *leaders* du quartier, un intégriste islamiste, qui deviendra pour Buzz une sorte de protecteur et sauveteur, conformément à la hiérarchie que ce membre des Frères Musulmans avait imposée à Montfermeil. L'extrémiste s'érige ainsi en symbole du rejet aux forces de l'ordre imposées par l'État, même si, comme c'est le cas dans *Les Misérables*, l'un des agents est issu du même milieu banlieusard qui nous occupe.

Ce rejet de la police comme symbole de l'état n'est qu'un autre aspect qui exprime la profondeur de la problématique qui découle de la réalité – objective et éprouvée – de la banlieue, ainsi que de sa conception politique. Le projet urbain et social que celle-ci détermine est en lui-même une imposition aux groupes sociaux y concernés. Autrement dit, le monde dominant met en œuvre une série de projets pour le groupe dominé sans tenir compte de ses besoins, ses attentes ou même son mode de vie. Les grands ensembles supposent une conception du logement projetée du point de vue de la culture d'accueil ; si l'on peut, en considérant certaines décisions, la définir à travers cet adjectif chaleureux. On constate donc un manque de capacité de gestion de l'espace de la part du dominé, qui doit s'adapter aux postulats fonctionnalistes et, en tout cas, à une planification étatique qui suppose, de façon effective, le contrôle et la conception d'un

mode de vie particulier, dont les décisions relatives à la composante circulatoire, déjà évoquées, peuvent devenir un emblème. Il s'agit, comme défendent Butler et Noisette, du fait qu' :

On voit ici poindre une nouvelle idéologie : celle de la pédagogie de l'habitat, dernière étape du processus d'infantilisation de la classe dominée. Un chargé d'étude ne va-t-il pas jusqu'à dire : 'On leur a appris à faire des rideaux et on leur a donné des tissus... Il y a maintenant des rideaux aux fenêtres'. (1977, p. 172)

Cette attitude paternaliste et infantilisante de la part du monde dominant éclate dans toute sa force dans les scènes finales des *Misérables*, quand les jeunes du quartier préparent une embuscade à la brigade de la BAC qui finit par démontrer que l'affaire du lionceau et du gamin blessé n'était que l'amorce d'une situation insoutenable dont les racines sont le fruit de l'interaction de tous les facteurs mis ici en lumière : l'impuissance de l'éducation comme ascenseur social, l'abandon des institutions et le manque d'identification avec les valeurs de la République. Les dernières minutes du film montrent les trois brigadiers assiégés à l'intérieur d'un grand ensemble à Montfermeil, bloqués dans un couloir par les jeunes du quartier, qui leur lancent des objets de tous types. Leur vie dépend alors de la bienveillance des propriétaires de l'appartement le plus proche, qui est justement celui de Buzz, l'adolescent qui avait enregistré le méfait de la brigade dans l'affaire du lionceau. La vitesse de l'action l'empêche de prendre une décision à temps et il devient à nouveau spectateur privilégié, à travers le judas de la porte, d'un affrontement entre les brigadiers et Issa, qui entre dans le couloir avec un cocktail Molotov en main, prêt à le faire exploser dans la dernière scène du film. Après quelques instants qui représentent pour le spectateur une éternité, l'écran s'obscurcit complètement et l'on ne sait si les personnages trouvent la mort. La décision de laisser la trame inachevée suppose la mise en œuvre d'une stratégie efficace au vu de la gravité des sujets abordés dans le film et, surtout, de la réflexion ultérieure qu'ils suscitent. Le réalisateur et les scénaristes livrent la lecture de la morale à la libre interprétation du spectateur, ce qui constituerait aussi un sujet d'analyse intéressant pour voir l'influence des origines de celui-ci dans la position qu'il adopte à l'égard d'un tel sujet. L'appartenance à une classe sociale déterminée ainsi que le parcours vital de chacun jouent indéniablement un rôle décisif dans l'attitude et l'interprétation de la scène qui reste longtemps dans la mémoire du spectateur.

Ceux qui ont vu le film auront sûrement constaté la complexité du carrefour dans lequel cet inachèvement nous place ; un corrélat assez fidèle du difficile équilibre que suppose la vie en banlieue. Celle-ci régit un grand éventail de tonalités grises face à l'interprétation manichéenne que l'on pourrait à priori établir : dedans-dehors, domi-

nant-dominé, bons-mauvais. Tel est l'esprit, d'ailleurs, de la citation de Victor Hugo qui apparaît sur l'écran une fois que celui-ci devient noire, au summum de la tension entre Issa et Stéphane : « Mes amis, retenez ceci : / Il n'y a ni mauvaises herbes, ni mauvais hommes, / Il n'y a que de mauvais cultivateurs » (1963, p. 206). En d'autres termes, les tensions sociales de la banlieue ne répondent pas à des raisons endémiques directement en rapport avec les caractéristiques de l'espace ou de ses habitants ; en effet, entreprendre une nouvelle interprétation de la banlieue s'avère nécessaire pour mettre définitivement un terme à sa considération de lieu singulier. La citation de Victor Hugo exprime parfaitement l'une des problématiques de la banlieue que l'on a essayé d'analyser grâce aux films *Le Brio* et *Les Misérables* et à la série *Marseille*, et qui, peut-être, englobe tout le reste : la responsabilité de l'État dans la situation sociale – réelle, ressentie et considérée de l'extérieur – de ces espaces.

5. Conclusions

L'analyse de ces trois créations contemporaines montre les conséquences de l'hégémonie de la perspective dominante dans l'interprétation de la réalité banlieusarde, très biaisée par les intérêts politiques et les préjugés de la société en général. Ceci ne devrait pourtant pas être étonnant à l'égard de la considération barthésienne de la ville comme système sémiologique, ce qui provoque souvent des tensions entre les agents qui y impliqués ; c'est-à-dire, les habitants de la banlieue et les pouvoirs publics. En prenant ce constat comme point de départ, insister sur ce même schéma interprétatif supposerait la perpétuation de modèles dépassés et injustes, ainsi que retomber dans le piège que la propre conception des grands ensembles constitue. En ce sens, focaliser sur la notion d'interaction et de passage suppose, à notre sens, une réussite des réalisateurs des documents objets d'étude qui contribue à enrichir la lecture de ce genre de récits, non seulement en ce qui concerne un essai de dé-stigmatisation du dominé, mais surtout en matière d'identification avec d'autres réalités ressenties comme plus proches par le spectateur occidental, qui ont été introduites ici.

À travers une atmosphère élitiste – *Le brio* –, l'intervention policière – *Les Misérables* – et la corruption politique – *Marseille* –, ces trois fictions brisent les dichotomies et renforcent la production audiovisuelle comme le creuset de l'identité et de la misère de l'individu dans sa version contemporaine. Dans ces fictions cinématographiques, la banlieue s'érige, à partir du stéréotype construit de la part du dominant, en scène privilégiée pour l'analyse d'une situation latente mais victime de la sourde oreille des administrations et aussi d'une grande partie de la société française,

qui préfère reproduire les préjugés que les analyser et en tirer ses propres conclusions. Il semble donc que la panne de l'ascenseur socio-éducatif s'avère ainsi double : il ne permet ni aux dominés de monter dans l'échelle sociale ni aux dominants de s'ouvrir à un esprit critique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Attal, Y. (Réalisateur). (2017). *Le Brio* [Film]. Chapter 2; France 2 Cinema; Moonshaker; Nexus Factory; Pathé Productions Ltd et Umedia.
- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes. Tome II (1962-1967)*. Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (1994). Stratégies de reproduction et modes de domination. *Actes de la recherche en sciences sociale. Stratégies de reproduction et transmission des pouvoirs*, (105), 3-12. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1994_num_105_1_3118
- Butler, R. & Noisette, P. (1977). *De la cité ouvrière au grand ensemble. La politique capitaliste du logement social (1815-1975)*. Petite collection Maspero.
- Cello, S. (2017). Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne. *Itinéraires*, (2016/3-2017). <https://doi.org/10.4000/itineraires.3595>
- Chibane, M. & Chibane, K. (2003). Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique. *La Découverte*, (27-28), 35-38. <https://doi.org/10.3917/mouv.027.0035>
- Fourcaut, A. (2000). Pour en finir avec la banlieue. *Géocarrefour*, 75(2), 101-105. <https://doi.org/10.3406/geoca.2000.2518>
- Franck, D. (Créateur). (2016-2018). *Marseille* [Série]. Netflix et Federation Entertainment.
- Hugo, V. (1963). *Les Misérables*. Éditions Garnier Frères.
- Ly, L. (Réalisateur). (2019). *Les Misérables* [Film]. Lily Films; Rectangle Productions; Srab Films; Canal+; Le Pacte; Ciné+; Wild Bunch; Lyly Films; Région Ile-de-France; Cinéfeel; CNC; Cinéventure; Arte Cofinova et Cinéma 12 Développement.
- Merlin, P. (2010). *Les grands ensembles*. La Documentation Française.
- Milleliri, C. (2011). Le cinéma de banlieue : un genre instable. *Mise au point*, (3). <https://doi.org/10.4000/map.1003>
- Mottet, J. (2001). Entre présent et possible : la difficile recomposition du paysage de la banlieue dans le film de Mathieu Kassovitz, *La Haine*. *Cinémas*, 12(1), 71-86. <https://doi.org/10.7202/024868ar>
- Tamayo, S. & Cruz, X. (2006). Espacio etnográfico, hermenéutica y contexto socio-político: un acercamiento situacional. In P. Ramírez Kuri & M. Aguilar Díaz (Coords.), *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo* (pp. 175-195). Anthropos Editorial.

María Rodríguez Álvarez, travaille comme professeure remplaçante dans le Département de Philologie Anglaise, Française et Allemande à l'Université d'Oviedo. Elle a aussi réussi le concours de l'enseignement secondaire (Matière « français »). Ses centres d'intérêt sont la littérature française contemporaine, du XIX^e siècle et les rapports entre la littérature et la science et/ou d'autres disciplines artistiques.

Elle est doctorante dans le programme de « Recherches Humanistiques » à l'Université d'Oviedo. Sa thèse doctorale, dirigée par Francisco González Fernández, porte sur les différentes acceptions du mot passage appliquées à la trajectoire littéraire et d'engagement politique et social d'Annie Ernaux. Cette perspective d'analyse lui permet d'aborder des notions aussi diverses que la mémoire collective, l'architecture et la sociologie de la modernité.

Elle est aussi auteure d'un article publié dans la revue *Çédille* (numéro 18) intitulé « Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans Madeleine Férat ». Il s'agit d'un travail sur les implications génétiques, sociales et économiques de l'application de cette théorie reproductive à ce roman de Zola. Elle est également auteure d'une notice de lecture dans la revue argentine *C'est-à-lire* (numéro 6) dont le titre est « Vergüenza y expiación : el largo camino (de vuelta) a casa (sobre Regreso a Yvetot de Annie Ernaux) ».