



HAL
open science

Violence et malaise dans le cinéma français d'aujourd'hui

Mathilde Esperce

► **To cite this version:**

Mathilde Esperce. Violence et malaise dans le cinéma français d'aujourd'hui. Littératures. 2019. dumas-02922330

HAL Id: dumas-02922330

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02922330>

Submitted on 26 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Département de Lettres

Centre de Recherches en poésie, histoire littéraire et linguistique

Mathilde ESPERCE

Sous la direction de Sylvain DREYER

VIOLENCE ET MALAISE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI

Année universitaire 2018-2019

Mémoire de Master 1

Mention Arts, Lettres, Langues et Civilisations
Parcours Rhétorique des arts

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département de Lettres
Laboratoire de recherche en poésie, histoire littéraire et linguistique

Mathilde ESPERCE

Sous la direction de Sylvain DREYER

**VIOLENCE ET MALAISE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS
D'AUJOURD'HUI**

Année universitaire 2018-2019
Mémoire de master 1
Rhétorique des arts

REMERCIEMENTS

Je tiens particulièrement à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Sylvain Dreyer, pour avoir bien voulu prendre la suite de ce mémoire entamé dans un autre établissement. Son consentement m'a permis d'approfondir et d'achever un travail de réflexion qui me tenait profondément à cœur.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	4
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
PARTIE 1 : DÉFINITION ET CONTEXTUALISATION	13
PARTIE 2 : LE MALAISE ET LA VIOLENCE COMME VECTEURS DE REFLEXIONS.....	42
PARTIE 3 : MONSTRATION DE LA VIOLENCE : ACCUEIL ET RÉACTIONS DU SPECTATEUR	75
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	98
SITOGRAFIE.....	100
TABLE DES ANNEXES.....	104
ANNEXE 1 : <i>LA JOURNÉE DE LA JUPE</i> , JEAN-PAUL LILIENFELD, 2009.....	105
ANNEXE 2 : <i>POLISSE</i> , MAÏWENN, 2011	105
ANNEXE 3 : <i>LA TÊTE HAUTE</i> , EMMANUELLE BERCOT, 2015.....	106
TABLE DES MATIERES.....	107
DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT.....	109
RÉSUMÉ.....	110
MOTS-CLÉS	110

INTRODUCTION

La mise en scène de la violence dans le cinéma français du XXI^e siècle apparaît comme l'écho d'une crise sociale bien ancrée dans l'Hexagone. Inégalités sociales, chômage, pouvoir d'achat, terrorisme, contexte social, économique et politique : la France connaît un tournant majeur dans son Histoire, qui ne manque pas d'inspirer cinéastes et publics en demande d'une certaine violence cinématographique. Cette violence apparaît alors comme le reflet d'un quotidien mouvementé, qui rappelle les films de banlieue des années 1990 tels que *La Haine* (Matthieu Kassovitz, 1995), *Petits Frères* (Jacques Doillon, 1999) ou encore *États des lieux* (Jean-François Richet, 1995). Ces films mettaient déjà au jour un certain malaise social, et le cinéma du siècle actuel s'empare des revendications de cette époque nouvelle, nourrie d'un tout autre contexte sociopolitique, de conflits sociaux différents, d'autres sollicitations populaires.

La demande d'un cinéma, que nous définirons par la suite, continue de s'accroître au tournant du siècle jusqu'à aujourd'hui. Une partie de la population, hermétique au cinéma porteur de ces revendications populaires, n'accorde pas d'importance aux films un tant soit peu engagés, leur préférant des œuvres divertissantes et sans guère de profondeur sociologique. D'autres spectateurs, plus enclins à une réflexion sur la société dans laquelle ils vivent, se prêtent au jeu des cinéastes les plus virulents, tels que récemment Robin Campillo pour *120 Battements par Minute* (2017), ou Julia Ducournau réalisatrice de *Grave* (2016). Ces films mettent volontairement mal à l'aise le spectateur afin de lui faire comprendre les enjeux des problématiques qu'ils abordent. Ainsi, Robin Campillo exploite le langage cru et une réalité vécue par les malades du SIDA dans les années 1990 afin de faire comprendre leur impossible quotidien, dont le gouvernement se désintéressait. Dans *Grave*, il est question d'une histoire de cannibalisme, qui recèle un pamphlet sur le refus de la différence et une ode au féminisme et à la liberté, bien dissimulés derrière des lambeaux de chair humaine sanguinolente et des séances d'anthropophagie sans fard. D'autres œuvres, qui exploitent un quotidien plus actuel et sans recours au sensationnalisme, séduisent également le spectateur le plus ouvert à une réflexion sur la société. Il suffit de se renseigner sur l'accueil parfois triomphal¹ de films tels que *La Vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013), *La Tête haute*² (Emmanuelle Bercot, 2014) ou *Polisse*³ (Maïwenn, 2011), qui explorent eux aussi des

¹ La rédaction numérique de RTL, "*La Vie d'Adèle*", film le plus rentable en France en 2014, mis en ligne le 7 janvier 2014. [En ligne] <http://www.rtl.fr/actu/la-vie-d-adele-film-le-plus-rentable-en-france-en-2013-7768609728> [Consulté le 22 décembre 2017].

² Box-office de *La Tête Haute*. [En ligne] <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-224999/critiques/presse/> [Consulté le 22 décembre 2017].

thématiques polémiques dans la société. Prenons l'exemple de l'homosexualité (*La Vie d'Adèle*), qui a longtemps été cachée, honteuse, avant que soit autorisé le mariage pour tous en France en 2013. Constatons également l'exemple des carences des systèmes judiciaire (*Polisse*) et éducatif (*La Journée de la jupe*, Jean-Paul Lilienfeld, 2008) français face au problème de la délinquance.

Ces films, parmi tant d'autres exemples possibles, ne se posent pas forcément en solution que proposerait le réalisateur face aux problèmes qu'il pointe du doigt. Il s'agirait plutôt de constat donné à voir au spectateur sur la société, d'un regard parfois neutre, parfois engagé, mais qui laisse bien souvent au public la liberté d'interpréter à l'envi les messages véhiculés dans ces films.

À l'opposé de ce spectateur ouvert d'esprit et cartésien, plus enclin à la remise en question, se trouve le spectateur réfractaire à toute réflexion sur le monde dans lequel il vit, et qui reçoit la violence des images et des sujets traités comme une provocation gratuite. Il est alors encore plus difficile de persuader ce spectateur que le film qu'il regarde n'est pas qu'un pur divertissement. Concevoir le message politique ou social qui y est recelé n'engage pas forcément à l'admettre ou à le partager, mais simplement à en prendre conscience et à comprendre que la société est engagée dans une mouvance sociopolitique constante, qui alimente ces films. Ce spectateur, peu axé sur la réflexion et la remise en question, reste donc hermétique à ces films engagés ou militants. Pourtant, il reste le cœur de cible des œuvres qui tendent à éveiller les consciences et à orienter les regards vers certaines problématiques.

Il est alors nécessaire de définir brièvement quelques notions avant de s'y attarder plus longuement par la suite. Premièrement, le cinéma social est un cinéma mettant en scène des thématiques sociétales sans forcément de critique ni même de jugement. Abdellatif Kechiche s'y illustre à merveille, avec des films tels que *La Faute à Voltaire* (2000), *L'Esquive* (2004) ou *La Vie d'Adèle* (2013). Il dépeint une société à partir d'un point d'ancrage qui « le dérange, qui le gêne, qui le met mal à l'aise⁴ », c'est-à-dire une problématique à laquelle est confrontée une partie du peuple et qui porte atteinte au bien-être et/ou à l'harmonie du fonctionnement de la société. La pauvreté et la précarité des communautés issues de l'immigration sont justement la pierre angulaire des films de Kechiche. Mais ses films, dits sociaux, se distinguent des films de critique sociale dans la mesure où ces derniers, par leur contenu polémique et leur portée critique, « se

³ Rédaction Europe1.fr, *Film Polisse : plus d'un million d'entrées*, mis en ligne le 31 octobre 2011. [En ligne] <http://www.europe1.fr/culture/film-polisse-plus-d-un-million-d-entrees-794585> [Consulté le 22 décembre 2017].

⁴ HAGELSTEIN Maud, JANVIER Antoine, « Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du GRM*, mis en ligne le 2 mai 2014. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/grm/416> [Consulté le 10 décembre 2017].

heurte[nt] aux mêmes obstacles que les livres ou la musique engagés : l'opposition idéologique, la crédulité d'un public bercé par les illusions entretenues par les médias de masse, les intérêts du système de production économique et les institutions établies⁵ ». Le film de critique sociale n'est cependant pas un cinéma militant ou politique, car il ne propose en général aucune solution à ce qu'il dénonce. Le cinéma social, celui de Kechiche, prend également peu de risques en ce qu'il ne fait souvent qu'exposer ce qui est déjà connu et communément admis par la société et ses citoyens, tel que des problèmes de délinquances, la misère des banlieues ou les difficultés d'intégration des immigrés. Il ne se heurte donc guère à la *doxa* que le film de critique sociale a pour rôle de dénoncer.

En revanche, le film social et le film de critique sociale ont pour objectif commun de faire réfléchir le spectateur, et ce, dans le corpus choisi, par le biais de la mise en scène de la violence et la génération d'un certain malaise chez le spectateur. La violence, dans le corpus, tend à mettre en valeur les problèmes dénoncés, tout en engendrant un certain malaise par la simple mise en scène du malaise lui-même, ou de la violence, comme par un effet de catharsis ; qui ne s'est jamais retrouvé gêné pour un personnage de film lui-même embarrassé ? Qui n'a jamais voulu « faire la peau » à un personnage détestable, tel qu'un violeur ou un criminel particulièrement immoral ? Ces questionnements seront l'occasion d'une analyse de la fonction cathartique du cinéma appliquée à notre corpus.

Il m'est alors apparu intéressant d'étudier les conditions de mise en scène de la violence et du malaise au cinéma, dans le but de faire réfléchir le spectateur à ce qui lui est montré. Il n'est pas ici question d'aborder la nature de ces réflexions sur ce qui est montré, mais ce qui contribue à leur naissance : pourquoi telle image cinématographique violente sera à même de provoquer une remise en question de ce qui est mis en scène, quand une autre n'impliquera aucun questionnement par le spectateur, mais plutôt de l'indifférence, par exemple ? L'intérêt n'est donc pas de définir les réflexions qui naissent de ces films puisqu'elles dépendent de chaque individu, ni les conditions dans lesquelles ces films ont été réalisés car cela impliquerait une étude du contexte sociopolitique et culturel de l'époque de réalisation. Il est ici plutôt proposé une étude des moyens propres au cinéma de susciter une réflexion par la violence et le malaise, dans la société française d'aujourd'hui. Il est également nécessaire d'étudier la germination du malaise chez le spectateur d'aujourd'hui dans une société où les revendications de libertés et la violence fluctuent au gré des tabous, des conflits et des inégalités sociales. Ainsi, les films sélectionnés ont été

⁵ DUPUY Pascal, PASSEVENT Christiane, PORTIS Larry, *Cinéma engagé, cinéma enragé*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.4.

choisis pour leur caractère dérangeant, car ils exploitent la notion de malaise à de multiples reprises, de façon à encourager le spectateur dans sa réflexion sur les images projetées. Difficile, en effet, d'assister à des scènes de violence et/ou dérangeante sans s'interroger sur la raison d'une telle mise en scène. La violence y est-elle gratuite ? Pourquoi vouloir mettre le spectateur mal à l'aise, au risque de lasser les âmes sensibles ou de simplement désintéresser ceux en quête de divertissement ? Prenons l'exemple de notre corpus pour légitimer de telles interrogations. Trois films en particulier semblent intéressants à étudier. En effet, ils permettent d'explorer les différentes formes de malaises ébauchées en introduction et développées en première partie du présent travail, tout en permettant une analyse approfondie de la violence au cinéma. L'examen de ces œuvres permet également d'étudier les réactions des spectateurs et les réflexions suscitées ces films.

La Journée de la Jupe est un film réalisé par Jean-Paul Lilienfeld en 2008. Il met en scène Sonia, incarnée par Isabelle Adjani, professeur de français menant une prise d'otage dans un lycée de banlieue. Stressée, raillée par des élèves irrespectueux dont Mouss, armé et violent, Sonia finit par lui prendre son arme, et craque ; elle détient enfin un pouvoir tout-puissant sur ces jeunes, ainsi que l'autorité qui lui a toujours fait défaut pour pouvoir mener ses cours à bien. La violence est présente dans ce film tant par les dialogues, au langage cru et sans filtre, que par l'action menée du début à la fin, menant les protagonistes comme les spectateurs vers l'angoisse, l'empathie et la colère. Un certain malaise, même, repose dans l'identification du spectateur tantôt envers la preneuse d'otage – puisque l'on peut comprendre ses motivations, mais la prise d'otage questionne l'éthique du personnage et les injustices sociales qu'elle dénonce -, tantôt envers les victimes qui sont également en partie responsables. Le caractère vraisemblable du film – car des prises d'otage en milieu scolaire ont déjà eu lieu⁶ - soulève des interrogations à propos de

⁶ - Source AFP, *Retour sur la prise d'otage de la maternelle de Neuilly*, mise à jour le 10 mai 2013. [En ligne] <https://www.cnews.fr/france/2013-05-10/retour-sur-la-prise-dotages-de-la-maternelle-de-neuilly-461621>

- Source AFP, *Fin de la prise d'otage dans l'école maternelle de Besançon*, mise à jour le 13 décembre 2010.

[En ligne] https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/12/13/prise-d-otages-d-enfants-dans-une-ecole-maternelle-a-besancon_1452589_3224.html

- *Midi Libre*, *Prise d'otage dans une école de Nîmes, 10 ans de prison*, mise à jour le 8 juin 2016. [En ligne]

<https://www.midilibre.fr/2016/06/08/dix-ans-de-prison-pour-le-preneur-d-otages-a-l-ecole,1345635.php>

- MORIN Tiphaine, GUILMIN Ruddy, *Il y a 10 ans, une prise d'otage dans un lycée de Sablé-sur-Sarthe*, mis en ligne le 9 mars 2016.

[En ligne] <https://www.francebleu.fr/infos/faits-divers-justice/il-y-dix-ans-une-prise-d-otage-dans-un-lycee-de-sable-sur-sarthe-1457447150>

- SELLAMI Stéphane, *Montreuil : un élève muni d'une machette séquestre ses camarades et son professeur*, mise à jour le 19 avril 2017.

[En ligne] <http://www.leparisien.fr/montreuil-93100/montreuil-un-lyceen-prend-en-otage-son-professeur-et-ses-camarades-19-04-2017-6866190.php>

l'éducation, de la précarité, de la violence dans les quartiers difficiles en mettant en scène un cours de français qui se transforme en scène de crime chargée de revendications féministes. Le battage médiatique qui a agité la sortie du film et popularisé bien avant sa sortie la mode engagée du port de la jupe au travail – symbole de l'égalité des sexes exigée par Sonia - exhorte à une analyse de la violence, qu'elle soit verbale, physique ou psychologique, telle qu'elle est mise en scène dans ce film. Ainsi, pour *La Journée de la jupe*, tout l'intérêt de l'analyse de ce film est de mettre en évidence les enjeux de la violence dans le milieu éducatif, tout en se référant, de surcroît, à des événements s'étant réellement déroulés.

Le deuxième film du corpus a été réalisé par Maïwenn en 2011. *Polisse* mérite que l'on s'attarde notamment sur son montage et sa bande-sonore qui livrent une certaine image de la violence quel que soit le milieu social dans lequel elle est dénoncée. Le film de Maïwenn est en effet le seul film du corpus à critiquer l'ensemble des classes sociales par l'exploration du métier de Brigadier de la Protection des Mineurs à Paris (BPM), à travers le regard de la photographe que la réalisatrice incarne elle-même : les victimes peuvent être de tout âge, de toute condition sociale, de toute origine, proposant donc un pamphlet acerbe contre tous les criminels, sans distinction aucune. *Polisse* offre un regard cependant assez neutre sur les métiers de la Brigade de Protection de Mineurs en en dévoilant les côtés sombres comme les aspects positifs, et en mettant en exergue la violence vécue au quotidien par les brigadiers. Maïwenn projetait en réalité de faire découvrir un corps de métier qui révèle une certaine misère sociale qui constitue le quotidien de bien des citoyens français aujourd'hui. Inspirée par une immersion totale au cœur d'une brigade à Paris durant plusieurs semaines, Maïwenn instille à son tour à son film un caractère presque documentaire, notamment par la caméra portée à l'épaule et le cadrage faussement maladroit. Le réalisme qui s'en dégage se définit, rappelons-le, par une volonté d'imiter dans la diégèse filmique la réalité telle que nous la vivons, particulièrement d'un point de vue scénaristique. Ce point d'honneur à imiter la réalité s'étend jusque dans la mise en scène et le jeu des acteurs tel que l'explique Maïwenn pour *Figaro Madame* : « Je ne cherche jamais à faire des plans [...] de ouf, juste à rendre la mise en scène invisible et à m'adapter [aux acteurs]. Je bannis les marques au sol, je leur évite les contraintes de faux regards, je proscriis les costumes qui grattent. Mon TOC s'appelle la quête du naturel⁷ ».

[Consultés le 26 décembre 2018].

⁷ GRASSIN Sophie, *Maïwenn, le sacre de l'enfant sauvage*, mise à jour le 17 octobre 2011. [En ligne] <http://madame.lefigaro.fr/celebrities/maiwenn-sacre-de-lenfant-sauvage-171011-183364>

[Consulté le 7 janvier 2019].

Enfin, l'œuvre d'Emmanuelle Bercot, *La Tête haute*, enjoint, elle, à réfléchir au pouvoir de la Justice sur le problème de la criminalité et de la violence omniprésente par le biais du personnage de Malony, délinquant depuis son plus jeune âge qui se voit proposer une multitude de solutions à son comportement, mais qui ne conviennent jamais. La violence physique et verbale y est principalement mise en scène, mais c'est également l'écho de la réalité que vivent ces jeunes et qui est montrée dans ce film qui dérange. Car comme tous les autres films du corpus, *La Tête haute* repose sur un aspect réaliste qui rappelle sans cesse que les problématiques sociétales traitées d'un point de vue cinématographique s'ancrent véritablement dans la société dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Ce film se distingue des autres en se focalisant sur un seul personnage qui renvoie aux protagonistes le reflet de leurs propres problèmes. Ainsi, la Juge incarnée par Catherine Deneuve se confronte aux limites de la Justice qu'elle représente, tandis que l'éducateur de Malony se rend bien compte que transmettre son expérience d'ancien délinquant et tenter de servir de modèle est bien insuffisant ; à chaque cas une solution différente, et c'est par ces prises de conscience que les spectateurs sont amenés à réfléchir.

Chacun de ces films met donc en scène différentes formes de violences, de façon diverses, plus ou moins explicites ou suggérées, et recelant systématiquement des analyses politiques voire des engagements de la part des réalisateurs. C'est pourquoi nous y consacrerons également une sous-partie, afin d'explorer les différents messages politiques véhiculés dans ces films. Ainsi, analyser ce corpus consisterait donc sous certains aspects en un travail sociologique sur la faculté du Septième art à instaurer un état d'esprit critique chez le spectateur. Il faut donc se demander comment la mise en scène de la violence et le malaise parviennent à susciter une réflexion sociale chez le spectateur du cinéma français d'aujourd'hui.

Pour y répondre, il est nécessaire de d'abord dresser un bref état des lieux du cinéma français et étudier les notions de malaises chez le spectateur, et de violence au cinéma.

Il faut ensuite aborder la violence au cinéma. Cette partie sera donc consacrée entièrement à l'analyse des caractéristiques cinématographiques de chaque film en s'attardant notamment sur la mise en scène, la bande sonore et la fonction cathartique de l'image violente.

Enfin, il sera question des réactions que le spectateur réserve à cette violence et au malaise étudiés dans les deux premières parties. Il s'agira de démontrer que la coopération ou le refus du spectateur de se prêter au jeu de la réflexion sociale souligne une conscience acérée d'un malaise latent. Toutes les réactions apparaîtront alors comme le reflet d'une société dont les films du

corpus semblent dresser un état des lieux, en abordant quelques thématiques problématiques par le biais d'une violence et d'un malaise qui se font l'écho d'une réalité actuelle.

PARTIE 1 : DÉFINITION ET CONTEXTUALISATION

1. Panorama du cinéma français social d'aujourd'hui

1.1. Le cinéma français d'aujourd'hui : entre malaise et revendication de liberté

Pour beaucoup, le cinéma français est, comme en a témoigné la Nouvelle Vague à la fin des années cinquante, le reflet d'une société dépeinte sous ses travers et facettes de charme, avec pour ambition de construire des histoires qui divertissent, instruisent, font réfléchir, et se laissent appréhender par la subjectivité et les interprétations personnelles du spectateur. Chaque génération de spectateurs voit le cinéma se parer de nouveaux atours : cinéma balbutiant qui fait ses premiers pas en tant que divertissement à la fin du XIX^e siècle, cinéma de la prestidigitacion avec Georges Méliès au début du siècle suivant, puis petit à petit un cinéma de l'anticonformisme avec la Nouvelle Vague jusqu'en 1965 environ. S'en suit alors une explosion du *blockbuster*, film à gros budget nourri d'effets spéciaux, de cascades et d'acteurs vedettes, et qui ouvre la voie à une nouvelle quête d'identité, de démarcation, dans l'univers du Septième art.

Ensuite, depuis 1990, selon David Vasse, le cinéma se tourne vers une nouvelle identité suite à une prise de conscience de nouveaux besoins à représenter, d'une nouvelle image à construire par le Septième art et de nouveaux idéaux qui se bâtissent au fil des changements de la société : « quelque chose [...] changea [...], une sorte de sursaut équivalent au besoin déjà évoqué de comprendre un peu mieux sa place dans un monde où le refrain politique concerne en partie la revalorisation du travail et en particulier celle du regard sur le travail en tant qu'agent structurant de l'identité⁸ ». À cette époque, c'est un regard neuf qui est progressivement posé sur la conception du travail et la fracture sociale qu'impliquent de grandissantes inégalités. C'est aussi une implication plus prégnante de la vie dans la cité qui se manifeste en tant qu' « autre malaise contemporain, celui d'une jeunesse métissée et désorientée⁹ », attestée par toute une kyrielle de films sur la vie de banlieue réalisés à partir de 1990 : *État des lieux* (Jean-François Richet, 1995), *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), *Raï* (Thomas Gilou, 1995), *le Plus Beau métier du monde* (Gérard Lauzier, 1996), *Petits Frères* (Jacques Doillon, 1999), *Beur blanc rouge* (Mahmoud Zemmouri, 2006) etc.

Vasse justifie cette accumulation de films sur la vie de banlieue par une « réponse à [la] fallacieuse instrumentalisation politique » de cette existence ingrate, qui serait montrée par la

⁸ VASSE, David, *Le Nouvel Âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008, p.139.

⁹ *Ibidem*, p. 169.

télévision comme « symptôme majeur de la crise sociale et politique en France¹⁰ ». Le cinéma portant sur cette thématique se diviserait alors selon lui en deux « registres de fiction » :

La première caricature [la banlieue] en insistant sur la peur dont se repaissent les médias (violence, délinquance, trafics de drogue, luttes entre bandes rivales, etc.), justifiant par la même occasion les emprunts fétichistes au cinéma d'action américain. La seconde, plus humble, plus proche de la tranche de vie, propose le contre-champ à cette vulgate idéologique en montrant qu'en banlieue il se passe autre chose, circulent d'autres relations, d'autres comportements, d'autres aspirations. Entre les deux, certains en profitent pour exhumer la fibre militante en assimilant révolte et révolution¹¹.

Or, nous pouvons étendre ces deux registres aux films sociaux qui constituent le corpus et la filmographie annexe de ce mémoire : il nous sera donc plus aisé de nous attarder sur le caractère informatif de ces films qui tendent à faire réfléchir le spectateur sur les thèmes de société mis en scène. Il faut cependant nuancer le terme de « caricature » en ce que ce n'est pas tant une caricature qu'une pure et simple exagération, souvent sensationnaliste, qui est employée pour des besoins de photogénie et/ou de dramaturgie du film. En effet, un film qui ne se permettrait aucun écart avec la réalité serait en fait un reportage ou un documentaire. De surcroît, le film social et le film de critique sociale tendent non pas à la caricature mais bien à appuyer les aspects les moins glorieux de la société en y insistant largement. Ils mettent en évidence la fracture sociale évoquée précédemment ; ce sont les inégalités, les injustices et la violence du quotidien qui sont mises en scène avec l'ambition tant de divertir que de les montrer du doigt, voire de les dénoncer dans le cas du film de critique sociale. Le film social ambitionne également de montrer qu'il y a une vie derrière les clichés véhiculés par les médias et l'opinion publique fomentée. Il a donc également pour but de prendre le contrepied de l'opinion générale en démontrant que cette vie au cœur de la fracture sociale recèle elle aussi des ambitions, des aspirations à une vie meilleure et un combat valeureux au nom de la liberté et de l'égalité, ce que les médias ne laissent pas toujours deviner.

Le cinéma français met donc en lumière les aspects les plus dérangeants d'une société qui a connu un tournant majeur à partir de 1990 dans sa représentation de la fracture sociale ainsi que par la muabilité de son identité. Le film social n'aspire pourtant pas forcément à critiquer ce qui mériterait de l'être parce qu'attestant d'un malaise social. Le cinéma français social d'*aujourd'hui* semble être aussi enclin à témoigner d'une époque, comme pour photographier ce qu'est la société à un instant précis, et pouvoir ensuite y jeter un regard rétrospectif pour se souvenir de ce que jadis incarnaient nos valeurs et nos idéaux. Prenons l'exemple de *120 Battements par Minute*, sorti en 2017. Ce film montre comment les malades atteints du SIDA dans les années 1990 se retrouvent

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibidem*, p. 171.

confrontés, d'une part, à l'incurie des pouvoirs publics quant à cette pathologie, et d'autre part à l'homophobie qui découle de cette maladie inconnue et incurable. Cette situation conflictuelle a été véritablement vécue par les personnes atteintes à la fin du siècle dernier, et c'est ce que le film veut montrer ; comment tournaient les rouages de la société à un instant précis, en se concentrant sur un problème d'envergure majeure puisqu'ayant, à cette époque, effrayé, concerné et posé problème à des milliers de citoyens. C'est l'une de fonctions du cinéma social. Il dépeint ainsi une société d'un point de vue presque sociologique en ce que ses productions réalistes et la réception de chacun des films sociaux permettent de se rendre compte du contexte de réalisation et d'accueil des films ainsi que de la demande du public ; le film social qui connaît un franc succès est un film qui a su toucher une corde sensible. Il a su faire parler de manière efficace et constructive autour d'une problématique spécifique qui trouve écho à une époque précise de la société, sans pour autant forcément ni la critiquer, ni même proposer de solution.

Le cinéma français d'aujourd'hui met également en évidence un truisme qui n'est pourtant pas communément admis comme tel : c'est que « le peuple ne demande pas toujours quelque chose¹² ». C'est-à-dire qu'au-delà de l'ambition de véhiculer un message ou de l'appât du gain, le cinéma peut aussi faire des films pour faire des films, pour la beauté du geste, pour la création artistique, pour la catharsis que l'art peut impliquer, pour divertir le public, et donc, bien souvent, sans revendiquer quoi que ce soit. La tendance serait aujourd'hui, selon Laurent Jullier, de voir de la revendication là où il n'y en a pas forcément : « Les voitures de Vaulx-en-Velin brûlaient encore que la classe politique française avait déjà reçu cinq sur cinq le message de ses habitants. [...]. Et s'il n'y avait là pourtant aucune demande ? Et si les actes commis ne voulaient rien dire, et surtout pas quelque chose à la classe politique ?¹³ ».

Donc comme le remarque Jullier, le cinéma français représente également cet aspect de la société qui ne veut pas transmettre de quelconque message, ne veut pas charger le Septième art de revendications et ne veut pas que les actes de violence qu'elle commet soient corrélés à la moindre doléance. Il faut alors se demander si ce cinéma existe pour mettre en scène la société en en montrant les travers, ou s'il n'existe que pour en offrir une image sans engagement, une image fidèle de notre existence, avec le simple dessein de se divertir à travers le filtre déformant du cinéma.

¹² JULLIER, Laurent, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, p. 30.

¹³ *Ibid.*

1.2. Définitions du film social et du film de critique sociale

Ces notions de cinéma social et de critique sociale abordées tout au long du mémoire méritent d'être définies de fond en comble pour ne pas être confondues avec d'autres genres cinématographiques proches. Il faut en effet davantage approfondir notre distinction de deux notions : le film dit « social », et le film dit « de critique sociale ».

Le film de critique sociale n'est pas ce film bien-pensant et rassurant, appartenant à la catégorie des *feel-good movies* qui font que l'on se sent rassuré après avoir pu constater que finalement, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes et que les choses ne se passent pas aussi mal qu'on nous le ferait croire. Prenons l'exemple de Franck Fishbach qui parlera à tous ceux qui ont vu ce fameux film parfois classé par les néophytes dans la catégorie du film de critique sociale alors qu'il n'en est rien :

[*Intouchables*] ne met en œuvre strictement aucune forme de critique sociale et il joue à fond sa fonction de production de plaisir précisément dans et par la réconciliation avec la réalité sociale telle qu'elle est. C'est typiquement le genre de films dont on ne peut que sortir heureux, apaisé et réconcilié avec le monde : l'inverse exact de ce que produit un film de critique sociale, dont on sort conscient de ce qui ne va pas dans la réalité sociale telle qu'elle est, parfois révolté, amer, mais parfois aussi désespéré quand on prend conscience de ce que les évolutions sociales peuvent avoir d'implacable¹⁴.

Intouchables est donc à peine un film social, mais pas un film de critique sociale. Le film social se définit, lui, par l'audace du cinéaste à traiter d'un sujet « dont les effets pour ceux qui s'y trouvent et/ou ceux qui les vivent sont des effets pathologiques, c'est-à-dire des effets consistant en des troubles, des malaises ou des souffrances¹⁵ ». *Intouchables* démontre en effet l'inégalité des mondes dans lesquels évoluent Driss, immigré sans le sou, et Philippe, bourgeois parisien, mais ne propose pas de regard critique sur la fracture sociale qu'il met en scène. Il ne s'engage guère plus dans une démarche militante du traitement des sujets sociaux qu'il aborde, confiné dans un désir de divertissement moral et réjouissant qui prend très peu de risque dans son implication sociale : il montre que problématique il y a (rôle du film social), mais sans originalité ni engagement (ce qu'aurait fait un film de critique sociale).

Mais film de critique sociale et film social se retrouvent sur un terrain d'entente, celui de montrer la dure réalité que nous vivons avec un réalisme indéniable. Dans d'autres cas, des films tels qu'*Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Salo ou les 120 journées de Sodome* (Pier Paolo Pasolini, 1976) ou *Grave* (Julia Ducournau, 2016) sont d'une violence telle, et leur message tellement peu évident pour le spectateur passif, que celui-ci peut ne pas comprendre la charge de critique sociale

¹⁴ FISCHBACH Franck, *La Critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

qui s'y retrouve et donc penser qu'il ne s'agit que d'un cinéma de provocation gratuite, de violence pour la violence, sensationnaliste.

Ainsi, « [dire quelque chose de la société] et critiquer la société restent deux choses différentes¹⁶ » selon Fishbach. C'est une évidence pour les trois exemples donnés ci-dessus qui soulignent également que critiquer la société n'implique pas nécessairement que l'œuvre soit reçue comme une critique de la société, ni que la critique émise soit interprétée par le récepteur de la même façon que par son émetteur. Mais justement, le risque que prennent ces films sociaux et de critique sociale dont le message n'est pas évident est justement de ne pas être compris par une partie de la population. Le spectateur qui n'est pas cinéophile peut ainsi tout à fait estimer que le cinéma est fait pour divertir, non pour exécuter un quotidien qu'il vit et dont la mise en scène, de manière souvent exagérée, théâtralisée ou stéréotypée pour les besoins du film, ne ferait que le dégoûter encore plus de cette existence dénoncée, critiquée, désapprouvée.

Aussi faut-il prendre garde au revers de la médaille : le cinéma de critique sociale peut également faire naître des récalcitrants en total désaccord avec l'engagement du film et ce qu'il dénonce. Il est donc nécessaire de comprendre que l'idée du film de critique sociale n'est pas de convaincre ou persuader le spectateur en faveur de l'idéal sociétal du cinéaste, mais bien de lui faire développer un point de vue critique, engagé et personnel sur ce qui lui est montré, qu'il soit pour ou contre les revendications du film.

1.3. Ambivalence entre fiction et réalisme

Que l'on soit choqué, dégoûté ou interpellé par les similitudes d'un film avec la réalité, toute réaction peut entraîner une réflexion sinon sur la société, du moins sur soi : pourquoi est-on choqué, dégoûté ou interpellé ? Le spectateur, à défaut de rejoindre les critiques sociales du cinéaste, peut tendre à s'interroger sur lui-même et sur ce qu'il ressent. Les preuves en sont les différentes réflexions que nous nous sommes déjà tous faites : « cela me met mal à l'aise, je ne comprends pas pourquoi », ou « cette violence me dégoûte » ou bien même le simple fait que nous nous souvenons encore d'un film longtemps après l'avoir vu, alors qu'il n'a pas semblé nous marquer sur le coup. Le cinéma social qui caractérise la nature de notre corpus s'octroie donc une fonction autre que celle du divertissement par un effet de *mimesis* de notre société :

La critique profonde de notre société passe par l'art et les images autant que par la science et les mots écrits. Le cinéma, toute catégorie confondue, est un fait social dont il est le reflet, ou une réflexion sur la

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

réalité sociale, ou les deux à la fois. Il est donc essentiel pour les sciences humaines d'observer la comédie humaine dans ses représentations les plus contemporaines, soient-elles engagées ou enrégées¹⁷.

Mais en arborant cette fonction critique qui ne convoque pas forcément une dimension distrayante, le cinéma prend le risque de faire fuir une partie du public qui voudrait voir dans le Septième art une échappatoire dépayçant, distrayant de la réalité, et non son reflet montrant cette dernière sous ses plus mauvais aspects. Ces publics refusant de jouer le jeu de la remise en question par la violence et le malaise peuvent ainsi déplorer le rôle de « moyen de communication » que s'octroie le cinéma. La prétention du cinéma à s'approprier des fonctions d'autres médias pour faire subir à nos sens et à notre capacité de jugement une contemplation active d'images crues et dérangeantes peut favoriser, comme nous le disions, un climat de non-coopération du spectateur rejetant cette finalité du Septième art. Mais, comme le souligne Marie-José Mondzain dans *L'image peut-elle tuer ?*¹⁸, l'image cinématographique jouit d'un caractère performatif –que nous approfondirons par la suite–, et d'un pouvoir de réactivité également capable d'engendrer une réflexion voire une action concrète chez le spectateur, provoquée par une contemplation de l'image qui n'est pas passive mais bien réflexive et active.

Pour finir, c'est l'empiètement du cinéma sur la réalité par son imitation du quotidien que le cinéma peut susciter une certaine sensation de malaise. Ce malaise peut être celui de constater des faits dont on n'avait pas connaissance, par exemple des faits historiques d'une violence extrême. Il peut également être provoqué par le fait d'être spectateur d'événements pour lesquels le spectateur se sentira concerné ou touché. Enfin, le malaise peut être ressenti face à la mise en scène d'incidents tout aussi violents, mais dont le spectateur ne sait s'ils sont inspirés de faits réels, détournés, fidèles à la réalité ou inventés de toutes pièces, ce qui conduit au sentiment freudien d'« inquiétante étrangeté ». Dans *Le Corps sensible*¹⁹, Steven Bernas explicite que « Freud faisait découler l'inquiétante étrangeté de l'impossibilité de catégoriser un corps ou un fait, dans le registre de l'animé ou de l'inanimé, dans celui du réel ou du fantastique ». Il est donc question ici du malaise du spectateur face à son incapacité à déterminer la prégnance de la réalité dans la mise en scène qu'il découvre. Justement, combien de spectateurs ont ressenti, à la fin de *Polisse* (Maïwenn, 2011), l'impression d'avoir littéralement pris une claque ? Le film de Maïwenn, tourné à la manière d'un documentaire et traitant du quotidien difficile de la Brigade de Protection des

¹⁷ DUPUY Pascal, PASSEVENT Christiane, PORTIS Larry, *Cinéma engagé, cinéma enrégé, op.cit.*, p. 4.

¹⁸ MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 27.

¹⁹ BERNAS Steven, *Le Corps sensible*, dir., Paris, L'Harmattan, 2013, p. 280.

Mineurs à Paris, propose une plongée au cœur d'une réalité concrète pour laquelle la réalisatrice s'accorde peu d'infidélités. Son but est justement de montrer ce que vivent ces travailleurs et de, sinon dévoiler, du moins rappeler l'existence de crimes particulièrement violents perpétrés contre et par des mineurs. Pour cela, elle met en scène une sélection de délits avérés communiqués par la réelle « BPM » dans laquelle elle a effectué un stage avant le tournage²⁰. Au générique de fin, le spectateur doit normalement se demander si ce qu'il a vu est authentique, ou simplement mis en scène avec exagération pour les besoins du film, que ce soit la nécessité de nommer un bébé mort-né avant de le placer dans un sac plastique, l'audace de jeunes de banlieues d'insulter farouchement des policiers alors qu'ils viennent de se faire embarquer, ou encore la détermination de jeunes filles à délivrer des faveurs sexuelles avec indifférence pour récupérer un téléphone volé.

Le malaise est donc alors fréquemment généré chez le spectateur, qui ne sait pas s'il a affaire à un film de pur divertissement, à un film de critique sociale ou à un film de l'entre-deux qui se pare de tous les atours du loisir audiovisuel mais qui propose un véritable réquisitoire contre la société.

Ainsi, bien souvent, comme dans *Polisse*, cette violence que nous voyons apparaît comme le reflet de la réalité que nous vivons, même si cette violence est parfois théâtralisée. Ce qui est mis en scène dans le film pourrait alors tout à fait se dérouler dans la réalité, voire s'est déjà déroulé, comme dans *La Journée de la jupe*, qui se base sur des prises d'otage en milieu scolaire qui ont émaillé les années 1990 en France²¹. Par ailleurs, en s'attendant à être par exemple diverti par un film, le spectateur risque de se braquer et de refuser de se prêter au jeu de la réflexion, en prônant l'absence de divertissement et une lassitude de voir un quotidien lourd et déprimant auquel il tente justement d'échapper. Le réalisme vient ici butter contre une ambition trop prononcée de reproduire un réel que l'on tente justement de fuir en invoquant les pouvoirs distrayants du Septième art.

Mais finalement, il est nécessaire de se demander pourquoi le réalisme semble tant poser problème lorsque le spectateur peut s'identifier à l'histoire. Ainsi, qu'est-ce qu'un film réaliste exactement ? Dans la revue *Séquence*²², le réalisme est défini comme « l'expression d'un artiste

²⁰ DELCROIX Olivier, JACQUOT Bruno, *Maiwenn : tout le monde était en larmes sur le plateau*, mise à jour le 19 octobre 2011. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2011/10/18/03013-20111018ARTFIG00648-maiwenn-tout-le-monde-etait-en-larmes-sur-le-plateau.php>

[Consulté le 7 janvier 2018].

²¹ Voir *supra*.

²² « Le réalisme au cinéma », *Séquences*, 18, Québec, 1959, pp. 10-13.

[En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1959-n18-sequences1157834/52165ac.pdf>

[Consulté le 9 décembre 2017]

sensible au réel qui accepte de le capter ou de le recréer sans le dénaturer ». Or, le cadrage, les choix de mise en scène, le scénario et les acteurs sont autant de partis-pris du réalisateur qui sonnent comme une interprétation personnelle de la réalité mise en scène, et donc dénaturée. Le réalisme, dans le cadre de notre corpus, pourrait ainsi se définir comme un désir d'imiter le réel, de mettre en scène la société, le quotidien que nous vivons ou pourrions vivre, sans artifice, sans effets spéciaux, et en se focalisant sur des problèmes sociaux d'actualité. Pour le spectateur en quête d'un divertissement pur, ce parti pris cinématographique de dénoncer la réalité ou même simplement de l'imiter sans jugement de valeur peut être à ses yeux rédhibitoire. Mais un refus systématique de se confronter à la mise en scène d'une réalité montrée sous toutes ses coutures, sans artifice, met en évidence une volonté de se voiler la face devant la violence réelle. Prétexter systématiquement une recherche de distraction démontre un désir d'échapper à une existence déplaisante en se plongeant dans des films oniriques, irréalistes voire surréalistes qui permettent de se déconnecter du reste. L'existence réelle devient un fardeau tel qu'il est plus agréable de vivre par procuration les aventures de personnages de films dans un univers inexistant. C'est précisément ce type de réaction qui permettra de déceler chez le spectateur renfermé un refus d'admettre le ou les malaises pourtant bien présents dans le monde qui l'entoure, dans la société où il vit.

De plus, le réalisme est bien présent dans tous les films du corpus. D'abord dans *Polisse*, alimenté par la connaissance qu'a Maïwenn du milieu de la Brigade de Protection des Mineurs permise par son immersion. Ensuite dans *La Journée de la jupe* via les événements semblables qui se sont déroulés plusieurs années auparavant en France. Enfin, dans *La Tête haute*, par la précision de l'œuvre qui met en scène diverses instances institutionnelles telles que la Justice ou l'éducation, et par le sujet d'actualité qu'est la délinquance. Notons que le simple jeu de l'acteur est en lui-même un concentré de réalisme en ce qui lui est demandé de déclamer des dialogues et de jouer des scènes « le plus naturellement possible », c'est-à-dire comme s'il les vivait *pour de vrai*, avec les enjeux que cela implique et les impacts que cela aurait sur sa vie s'il faisait vraiment l'expérience de ces situations. C'est ce que Maïwenn explicite précédemment lorsqu'elle déclare filmer ses acteurs avec plusieurs caméras à la fois, afin qu'ils se sentent filmés en permanence et que chacun de leurs gestes soit capté²³. Dans les trois films sélectionnés, nous les voyons se gratter, sourire, exploser de colère et s'impliquer dans des situations comme s'il ne s'agissait plus de fiction, ni même d'un film, mais bien comme s'ils les vivaient, tel qu'en atteste la séquence

²³ GRASSIN Sophie, *Le sacre de l'enfant sauvage*, op.cit.

spectaculaire de la dispute entre Nadine et Iris à la fin de *Polisse*, ou encore les entrevues avec la Juge où Malony et sa mère sont dans tous leurs états, dans *La Tête haute*. Selon Jullier, le rôle de l'acteur favoriserait même largement l'immersion du spectateur dans le film : « le jeu de l'acteur participe à construire un cadre [...]. S'immerger dans l'histoire, en effet, semble plus aisé si l'acteur disparaît derrière le personnage, sans toutefois s'évertuer à trop cacher son jeu²⁴ ».

Ainsi, de nombreux facteurs qui se font le reflet de la vie réelle contribuent donc au réalisme des films : façon d'être (jeu des acteurs), environnements et contextes crédibles (comportement de Malony, fidélité de *Polisse* au milieu de la BPM), bande-sonore (dialogues et cacophonie dans *La Journée de la Jupe*), ou encore scénarios qui s'ancrent dans une réalité concrète (difficile réalité de l'enseignement en quartier difficile, problème de la justice et de la délinquance). Ces images permettent alors au spectateur de franchir ses propres limites et de remettre en question, sous une nouvelle perception proposée par la vision du cinéaste, ce qui paraissait pourtant d'abord totalement acquis, inébranlable, évident, ou inimaginable.

2. Les différentes natures de malaise

Pour approfondir cette notion de malaise qui sera abordée tout au long de ce travail, il est nécessaire de s'attarder plus longuement sur sa définition. Il s'agit d'une sensation difficile à définir et à expliciter par la majeure partie d'entre nous. Le malaise se pare de diverses facettes qui le rendent d'autant plus insaisissable : malaise physique, ou malaise psychologique, suscités parfois eux-mêmes par des situations mettant en scène différentes sources de malaise. Ainsi, le malaise ressenti devant une scène de violence extrême sur une femme enceinte ne sera pas le même que devant une scène de torture animale, une scène de sexe inattendue vue en famille ou un dialogue d'une vulgarité crue qui vient choquer les oreilles les plus sensibles. Il s'agit là de scènes gênantes pour certains spectateurs qui n'ont pas pour habitude de se confronter à ces images qu'ils censurent d'eux-mêmes lorsqu'ils n'ont pas envie d'être embarrassés, en changeant de film par exemple. C'est ce que nous appelons tabous. Générateurs de conflits et de mésententes par le malaise qu'ils suscitent (comment régler une situation dont personne n'ose parler ?), ils influencent également la réception d'un film en fonction des codes sociaux tacitement admis et variant selon les pays (en témoigne la censure qui n'est pas la même selon les pays). Le terme de tabou renvoie à un acte, à une parole, à un concept qui ne doit pas être évoqué en public sous peine d'être un pestiféré en entretenant ainsi l'embarras, la gêne.

²⁴ JULLIER, L. *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, op.cit., p. 294.

Ainsi, chaque film du corpus traite à sa manière d'un sujet sinon tabou, du moins suffisamment gênant pour une part de la population pour être problématique et difficilement réglable : éducation en banlieue, pédophilie, délinquance extrême, justice... Le caractère tabou de ces sujets l'est de moins en moins aujourd'hui, à l'ère d'une nouvelle libération des mœurs et d'une liberté de pensée et d'agir de plus en plus prégnante, mais qui engendrent également des réactions de plus en plus virulentes. En effet, face à une liberté qui se développe et à une tolérance qui s'étend jusqu'à accepter ce qui paraissait inadmissible à une époque, il restera toujours des opposants à ces nouvelles conceptions. Ces réfractaires peuvent en effet s'insurger contre une forme de laxisme qui aurait tendance à faire accepter tout et n'importe quoi en vertu de la liberté de chacun. Si la question de ces débats sur la tolérance et ses excès ne sont pas d'actualité dans ce mémoire, il faut cependant s'attarder sur le statut de ces problèmes existentiels en tant que responsables de conflits sociaux qui nourrissent le terreau cinématographique, et sur les sujets de plus en plus brûlants auxquels s'abreuvent les scénaristes. Le but de ces films étant de faire réfléchir le spectateur sur ce qui lui est montré, il est donc particulièrement intéressant d'étudier le travail sur l'image cinématographique mené dans l'optique d'influencer ces *a priori* ancrés dans le caractère du spectateur. C'est par ailleurs justement ce combat contre les tabous sociaux faisant de notre société une société en pleine mouvance sociale nourrie de revendications de libertés qui donne tout son intérêt à l'étude d'un corpus choisi à partir de 2008. Il faut préciser que la période courant de 2008 à aujourd'hui a été choisie en raison d'une forte documentation existant déjà sur la période précédente et les films initialement sélectionnés.

2.1. Approche empirique

Le malaise devant l'image de cinéma est une sensation étrange. Combien de fois vous a-t-on demandé votre opinion sur un film particulièrement violent ou dérangeant, et que vous avez répondu quelque chose comme : « je sais pas trop, j'étais mal à l'aise, je sais pas comment le décrire » ou encore « ça m'a fait tout drôle cette scène, je sais pas pourquoi, mais ça ne laisse clairement pas indifférent ! ». Comment décrire, expliciter, analyser et interpréter ce « je-ne-sais-quoi » niché au creux de nos sentiments les plus variés et qui vient ternir le tableau de nos opinions bien tranchées par son impossible définition ?

Cette violence de l'image et de ses représentations dérangeantes est au service de l'émotion du spectateur, véhiculée par un mode d'expression très à même de toucher le spectateur. En effet, par les diverses formes d'expression du cinéma qui entrent en relation avec le spectateur par l'image et/ou le son, l'image cinématographique touche à deux des sens les plus susceptibles de susciter de

l'émotion : la vue et l'ouïe. Le spectateur peut décider de fermer les yeux ou se boucher les oreilles pour mettre un terme au spectacle qui le dérange. Mais par cette réaction, il démontre qu'il ne veut plus être témoin de ce qui l'a touché, ne veut plus subir des émotions trop fortes pour lui être supportables. L'image, ou le son, est même parvenue à cet instant à entraîner une action concrète : celle d'être oblitérée volontairement par le spectateur.

Pourtant, nombre de ces spectateurs dégoûtés, choqués, violentés, continueront le visionnage du film. À quoi bon ? Pour quoi faire ? Quel est ce malaise qui en rendrait certains malades quand d'autres continueraient de regarder ce qui relève de l'insoutenable ? Et pourquoi tant de curiosité face à une image capable de susciter des réactions aussi violentes ? Nous pouvons affirmer sans risque de nous tromper qu'il existe une multitude de malaises qui ne sont pas tous éprouvés de la même façon par les spectateurs. Devant le film *Grave* que nous avons retiré du corpus principal mais que nous évoquerons à quelques reprises, un certain nombre de spectateurs se sont évanouis ou ont vomi²⁵, d'autres ont ressenti des sueurs froides ou un simple dégoût. D'autres encore, plus habitués et/ou moins sensibles à ce type d'images, ont ressenti une vague répulsion, ou n'ont rien ressenti.

Il suffit par ailleurs de chercher le mot « malaise » dans le dictionnaire en ligne du *Trésor de la Langue française* pour constater le grand nombre de définitions de ce terme ; une douzaine au total, en comptant toutes les variations et sens propres ou figurés qu'il implique ainsi que les usages spécifiques à certains contextes : « État ou sensation pénible, gêne financière, matérielle. État où l'on n'a pas ses aises, trouble passager de la santé, ne constituant pas une maladie caractérisée, et qui se traduit généralement par une sensation de faiblesse, des étourdissements, des suées, des nausées, sans douleur bien précise. Inquiétude, mécontentement sourd, insatisfaction. Difficulté à faire quelque chose²⁶ », etc.

Chacune de ces variations peut être éprouvée différemment par le spectateur et à divers degrés d'intensité qui dépendent de nombreux facteurs individuels et personnels. Il ressort de cette remarque que pour pouvoir expliquer la présence du malaise sous toutes ses formes éprouvé devant un film, il faudrait entamer une profonde psychanalyse des spectateurs, prenant en compte leur passé, leurs affects, leurs traumatismes, leurs névroses et leur personnalité. Il n'en sera ici pas

²⁵ DUBOIS Arthur, *Grave : après les malaises de Toronto, les sacs à vomi de Los Angeles*, mise à jour le 25 mars 2017. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2017/03/24/03002-20170324ARTFIG00281--grave-apres-les-malaises-de-toronto-les-sacs-a-vomi-de-las-vegas.php> [Consulté le 11 décembre 2017].

²⁶ Définition du malaise, Trésor de la Langue Française. [En ligne] <http://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/malaise#top> [Consulté le 23 décembre 2017].

question, mais il faut nécessairement se pencher sur l'approche freudienne de cette notion de malaise qui prend ancrage dans la société, dans la subjectivité de l'individu et dans son appréhension du monde environnant, mais aussi dans son monde intérieur et les émotions qu'il éprouve.

2.2. Approche psychanalytique

Comme affirmé précédemment, nous avons tous déjà expérimenté cette sensation de malaise indescriptible devant une scène de sexe inattendue dans un film que nous regardons en famille, par exemple. Tout à coup, nous devenons particulièrement loquaces et trouvons très intéressant de parler de la pluie et du beau temps pour tenter de camoufler cette gêne palpable et inévitable. Est également reconnaissable entre tous ce malaise nourri d'images malsaines qui provoquent en nous un dégoût parfois si violent qu'il engendre des réactions physiques chez le spectateur dérangé : sueurs froides, grimaces de dégoût, haut-le-cœur, hypersalivation, angoisse, par exemple.

Pourtant, ce n'est encore pas le même malaise que nous ressentons devant ces scènes convoquant dégoût et nausée, que devant des scènes de torture de type gore, qui provoqueront une vive répulsion, des frissons et une distanciation du spectateur qui tente de se souvenir que ce n'est qu'un film, et non la réalité. Mais c'est justement cette propension à faire éprouver ces réactions chez le spectateur qui fait que le film s'érige au rang d'œuvre dérangeante, derrière laquelle ne se trouvent d'ailleurs pas forcément d'enjeux esthétiques, politiques, culturels ou philosophiques, mais parfois une simple intention de déranger, choquer, mettre mal à l'aise. C'est là que le bât blesse pour le plus sensible des spectateurs qui ne voit derrière tout ce malaise qu'une intention de violenter, d'embarrasser, sans aucune autre motivation, ce qui exacerbe considérablement la violence de ce malaise : celui-ci est totalement gratuit, et rappelle par la même occasion que le Mal peut être commis sans aucun mobile, par méchanceté gratuite et dans un pur esprit d'immoralité de faire le mal pour faire le mal.

Il faut donc se poser une question essentielle pour mieux comprendre et appréhender cette notion de malaise : pourquoi sommes-nous mal à l'aise ? Cette interrogation concerne tant le malaise devant une scène qui nous dégoûte ou nous dérange que devant un film social qui met au jour des problématiques engendrant ce qui est communément appelé « malaise social ». Pour définir cette notion, attardons-nous sur la préface d'*Éros et Civilisation*²⁷, où Herbert Marcuse

²⁷ MARCUSE Herbert, *Éros et Civilisation*, Paris, Minuit, 1963. [1955], p. 23.

s'interroge : « d'où vient le malaise dans la civilisation, malgré tous les efforts techniques de développement et de domination de la nature que l'Homme peut déployer ? ». Lui et Freud se rejoignent en affirmant que le malaise prend ancrage dans « l'articulation théorique de la notion de collectif et de social avec la théorie de la pulsion et de sa répression²⁸ ». Autrement dit, ce malaise est nourri par un équilibre impossible entre développement et épanouissement personnel et vie en collectivité qui requiert des sacrifices. C'est ce que Freud appelle « la répression des pulsions » par l'individu, qu'elle soit consciente ou non. En restreignant ses désirs primaires pulsionnels et en devant se faire violence pour bien vivre dans la société en tant qu'animal social, l'Homme se voit confiné dans un malaise ne le laissant pas choisir entre bien-être individuel et harmonie sociale, et il doit donc trouver le juste équilibre entre les deux.

Ce sont donc les conditions de vie des citoyens de ce monde qui sont propices au malaise. Dans la préface de *Malaise dans la culture*²⁹, Laurie Laufer explique que l'Homme s'astreint à des contraintes individuelles qui portent atteinte à sa liberté, donc à son épanouissement et à l'harmonie générale de la civilisation, provoquant une « agressivité produite par ce renoncement », ou « rejet civilisationnel » selon les termes de Freud. C'est donc dans un combat cyclique entre l'individu et la civilisation que s'engage l'Homme, si tant est que ce dernier tende à poursuivre sa vie en communauté. Mais comme Laurie Laufer l'évoque, « [...] Jusqu'où va la soumission de l'individu aux exigences collectives ? Ce renoncement produit son agressivité, qui va se retourner contre la civilisation même. Là est le malaise³⁰ ». C'est donc la tendance de l'Homme à vouloir concilier civilisation et existence individuelle par le biais de sacrifices et de restrictions qui engendre une disharmonie, un trouble, un obstacle à l'équilibre de la collectivité et au bien-être individuel.

Dans le cadre de ce mémoire, cette définition freudienne est particulièrement intéressante car elle permet de comprendre pourquoi certains perçoivent du malaise là où d'autres y sont aveugles. Nous n'avons en effet pas tous la même conception de la vie en société, ni la même perception de notre Moi intérieur ou une façon semblable de vivre notre vie. Là où certains trouveront essentielles la présence de classes sociales et donc d'inégalités, d'autres crieront au scandale et tenteront d'estomper cette fracture en luttant contre ce qu'ils jugent être une injustice. De même, nous n'avons pas les mêmes peurs, les mêmes fantasmes ou les mêmes cauchemars, nous ne pouvons donc logiquement pas tous être mal à l'aise devant une même scène ; il y aura

²⁸ *Ibid.*

²⁹ FREUD Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, Paris, GF Flammarion, 2010. [1930].

³⁰ *Ibidem*, pp. 26-27.

nécessairement des spectateurs qui y resteront indifférents ou peu sensibles quand d'autres réagiront à l'extrême. Mais nous partageons tous un point commun qui est celui d'un inconfort, d'un malaise lorsque nous nous retrouvons à devoir nous confronter à nos peurs, à ne pas pouvoir assouvir une pulsion ou à devoir faire face à nos craintes ou à ce qui nous dégoûte. Il faut alors se poser une question : quel est le but de celui qui tient tant à mettre le destinataire du message aussi mal à l'aise ?

2.3. Approche pratique

Les films engagés à montrer l'insoutenable au risque que se détourne le spectateur interrogent en effet l'objectif du cinéaste : son but est-il que le spectateur ferme les yeux ou quitte la salle de projection en pestant, ou bien qu'il reste présent de bout en bout en se forçant à regarder l'horreur ? Le cinéaste ne peut pas non plus savoir si cette violence que se fait le spectateur l'amènera à une réflexion et à une acceptation du message véhiculé, ou au contraire le rendra encore plus réfractaire à l'idée d'avoir dû littéralement se forcer à voir des images cinématographiques censées le divertir plus que le dégoûter.

L'idée serait également, en créant de l'insoutenable, de montrer au spectateur une réalité difficile, à savoir, dans notre corpus, les exactions dont la race humaine est capable ou les aspects difficiles de la société dans laquelle nous vivons. En effet, l'intégralité du corpus s'intéresse au film social et de critique sociale, qui puise donc sa force dans le réalisme du quotidien mis en scène. Les histoires de pédophilies dans *Polisse*, les dérives mortelles d'un cours de français dans *La Journée de la jupe* et la délinquance extrême présentée dans *La Tête haute* ancrent leur scénario dans une réalité que nous vivons ou pouvons plausiblement vivre, et nous montrent des aspects d'une réalité particulièrement difficile.

En pratique donc, le malaise peut revêtir de très divers aspects construits par des techniques tout aussi variées. Ce malaise est souvent appuyé par la présence de la violence, suggestive ou non, gratuite ou non, provocatrice ou simplement le reflet d'une réalité, provocation et réalisme pouvant même s'entremêler. L'objectif serait alors de violenter le spectateur en espérant que cette démarche de force décuple l'effet escompté de réflexion personnelle sur les images qui lui sont montrées. Derrière ce malaise instauré se cacherait ainsi la volonté du cinéaste de parvenir à une distanciation du spectateur qui, dérangé, tenterait de prendre le recul nécessaire pour se détacher de ce qu'il éprouve. Cela lui permettrait alors de réfléchir et de se questionner sur la violence qu'il

voit, sur les raisons de son malaise, et par le fait, sur les sujets abordés dans l'œuvre qui font appel aux concepts de la violence et du malaise.

3. La violence dans le cinéma français d'aujourd'hui

3.1. Définition de la violence au cinéma

La violence est un terme galvaudé. En effet, demandez à diverses personnes choisies de manière aléatoire de définir ce qu'est pour elles la violence, et vous aurez un florilège de réponses hétéroclites qui auront un point commun : la variété des définitions de la violence, et les différents moyens existants pour la mettre en œuvre.

Dans « Violence dans les médias : quels effets sur les comportements ? », Fabien Girandola cite Blandine Kriegel qui définit la violence comme « une force déréglée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique pour mettre en cause dans un but de domination ou de destruction l'humanité de l'individu³¹ ». La violence est alors perçue comme une énergie concentrée afin de porter préjudice à diverses fins. Elle s'appliquerait alors, dans le cadre du mémoire, à la violence mise en scène dans les films du corpus, ainsi qu'à la violence de la mise en scène. En effet, comme expliqué ci-dessous, la violence de ce qui est montré et la façon dont cette violence est montrée sont deux choses très distinctes. Nous allons donc à présent définir la violence des images montrées, avant de nous atteler, notamment via les analyses de Daniel Dayan, à la violence par laquelle nous sont montrées ces images.

La violence des images peut, selon Serge Tisseron³², se définir de trois façons différentes. Ce psychiatre applique en effet une première définition aux images, définition qui est « évidemment relative à chaque culture et à chaque époque. Des images jugées violentes il y a dix ans semblent souvent anodines aujourd'hui. Cette définition qui concerne les images reçues comme violentes par la majorité d'une population d'un territoire donné à un moment donné n'est pourtant pas inutile³³ ». C'est donc à juste titre qu'il faut préciser que la violence est une notion en partie subjective et relative, et qui entraîne donc nécessairement des désaccords quant à sa présence et à

³¹ KRIEGEL Blandine, « La violence à la télévision : Mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relative aux représentations violentes à la télévision », *Rapport à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, 2002, citée par Fabien Girandola, « Violence dans les médias : quels effets sur les comportements ? », Questions de communication, 5, 2004, mis en ligne le 01 juillet 2004. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7096> [Consulté le 24 novembre 2017].*

³² TISSERON Serge, *Des images violentes à la violence des images Quelle prévention ?*, mis en ligne en juin 2013. [En ligne] <http://deployezvosails.free.fr/violence/la%20violence%20des%20images.pdf> [Consulté le 20 décembre 2017].

³³ *Ibidem*.

son intensité éprouvée durant une séquence, un plan, un film. Le choix d'un corpus contemporain français permet un ancrage dans une certaine actualité, et donc de se rendre compte de ce que nous considérons de manière générale comme de la violence aujourd'hui.

La seconde définition de Tisseron rappelle que la violence est si subjective qu'elle peut être présente pour un spectateur quand un autre ne la perçoit pas du tout, faisant donc appel aux affects de chacun. Une image peut en effet choquer ou bouleverser un spectateur et « provoquer une tension nerveuse et une angoisse sans que la cause puisse en être identifiée par le spectateur³⁴ », tout en laissant un autre totalement indifférent. Le travail sur l'image (montage, composition et construction du plan, bande-sonore...) est dans ce cas très souvent convoqué et responsable d'effets collatéraux (voir notamment les symptômes du malaise développés précédemment) sur le spectateur.

Enfin, la troisième définition rappelle l'existence d'images qui se donnent pour « vraies », à savoir les *snuff movies* par exemple, ou les films mettant en scène le quotidien avec un réalisme frappant. Ces films, si réalistes qu'on en oublierait le montage de toute pièce, empêchent bien souvent une distanciation salvatrice de la part du spectateur. Cette imitation de la réalité que nous vivons entraîne une implication démultipliée du spectateur par un processus d'identification développé plus en aval dans le mémoire, et donc une importante exacerbation des émotions ressenties.

La violence apparaît dans les trois définitions comme un moyen de nuire plus ou moins sciemment et puissamment au spectateur, d'un point de vue psychique, physique ou moral, tout en ayant, tel qu'explicité précédemment, un rôle de revendication, d'engagement militant ou simplement de protestation lorsqu'elle n'est pas gratuite. Ce serait donc pour lutter contre ce pouvoir néfaste de la violence sur le spectateur que ce dernier transformerait l'énergie destructrice de la violence en moyen de réflexion sur les images transmises ; lorsque nous sommes face à une scène qui nous choque par son contenu dérangeant ou violent, nous avons parfois une réaction physique ou psychique qui nous permet de réfléchir sur les effets de cette violence. Pourquoi sommes-nous choqués devant telle scène de viol, pourquoi méprisons-nous l'utilisation de la violence par un cinéaste qu'on adore, ou pourquoi est-on mal à l'aise face à une scène pornographique inattendue ou de violence verbale, par exemple ?

³⁴ *Ibidem.*

La violence revêt donc divers aspects qui s'appliquent à des publics tout aussi variés ; qu'ils soient contemporains, très jeunes ou plus ou moins sensibles à certaines formes ou intensité de violence, les spectateurs ont chacun leurs propres réactions face ce genre de scène, et qui dépendent des nombreux facteurs évoqués. C'est justement en prenant en compte cette variété des publics et des contenus violents que sont nées les classifications des publics par âge selon cinq catégories, allant des films déconseillés aux moins de 10 ans jusqu'aux moins de 18 ans en passant par les « tous publics », et justifiant chaque pictogramme par une brève description du contenu : « scénarios recourant de façon systématique à la violence physique ou psychologique », « programme érotique ou de grande violence », « programme pornographique ou de très grande violence³⁵ », etc. Au-delà du fait que ces pictogrammes ont souvent l'effet inverse que celui escompté³⁶ et, en piquant au vif la curiosité du spectateur, enjoignent inconsciemment le spectateur à regarder ce qui lui est déconseillé, ces pictogrammes catégorisent de manière assez aléatoire les diverses formes de violence. En effet, comme nous l'expliquions, c'est une notion subjective qui convoque les affects de chacun, et qui n'est donc pas perçue de la même façon par les individus. Dans le cas des pictogrammes, tous les enfants de moins de 12 ans ne seront pas choqués de façon équivalente face à une même scène de violence, par exemple.

Mais c'est aussi justement ce classement qui permet de définir précisément –bien que les frontières entre les catégories soient flottantes et muables- le champ d'action et les dégâts collatéraux de ces images. Le spectateur sait qu'il vaut mieux ne pas mettre un enfant de 8 ans devant un programme déconseillé aux moins de 18 ans car il y a de fortes chances pour qu'il possède un contenu pornographique ou tout autre forme de violence encline à traumatiser un spectateur si jeune et peu éduqué à la violence dans les médias. C'est ce que déclare Isabelle Garcin-Marrou dans *Des violences et des médias* :

L'hétérogénéité brouille la compréhension, complexifie la prévention et/ou la répression. [...] Cette catégorisation des violences relève, à n'en pas douter, d'une nécessité tant sociale que politique, car les actions qui peuvent être menées par les sociétés et les États face aux violences, requièrent une identification relativement précise des phénomènes violents³⁷.

Ce classement est donc à la fois assez hasardeux en ce qu'il tente de ranger une notion très versatile, mais il est également indispensable et précis parce qu'il permet de définir formellement une notion problématique afin de mieux l'appréhender, l'affronter, et la comprendre. Elle met en

³⁵ KRIEGEL Blandine, citée par Fabien Girandola, « Violence dans les médias : quels effets sur les comportements ? », *Questions de communication*, 5, 2004, mis en ligne le 01 juillet 2004. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7096> [Consulté le 24 novembre 2017].

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ GARCIN-MARROU Isabelle, *Des violences et des médias*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9.

évidence la multitude de violences qui existent en prenant en compte ses diverses formes de réception par le public, tout en soulignant la complexité de sa prise en compte vers une éducation de la violence dans les médias, c'est-à-dire vers une appréhension de cette violence par les institutions étatiques qui décident ou non de sa diffusion dans les médias.

Outre la subjectivité personnelle qui dépend des affects de chacun, ce sont essentiellement les manières dont sont construites et montrées les images qui influencent leur réception par le public. La subjectivité joue son rôle dans l'appréhension de ces images violentes en ce que ce qui fait peur à l'un, le choque, le bouleverse ou restera ancré dans sa mémoire à vie n'aura pas forcément le même effet chez l'autre. Comme l'explique Dayan, « il ne s'agit pas pour [les adultes] d'appivoiser progressivement les représentations et les émotions que les images leur évoquent, mais au contraire de fermer totalement leur esprit à celles-ci³⁸ ». Ainsi, les enfants, comme il l'explique précédemment, auraient plutôt tendance à accepter la peur ou le choc ressenti devant un film terrifiant ou violent à la mesure de ce qu'ils peuvent supporter. Pour cela, ils cacheraient leur yeux ou se réfugieraient dans leur chambre tout en continuant à visionner le film à bâtons rompus, jusqu'à assimilation et acceptation de ce qu'ils éprouvent. Or, l'adulte sera beaucoup plus enclin à refuser complètement ces émotions, comme s'il préférerait les oblitérer plutôt que se souvenir qu'il ne s'agit que d'un film, que les acteurs ne souffrent pas vraiment, que personne n'est blessé et que tout n'est qu'une grande mascarade, ce qu'un enfant peut ne pas avoir encore assimilé. Dayan explique que c'est justement cette indistinction³⁹ entre réel et fiction qui favorise l'implication du spectateur dans le film, et donc l'exacerbation des sentiments que le film tend à lui faire ressentir. En effet, c'est cette séparation vague entre réalité et fiction dans la conscience du spectateur adulte qui entraîne cette sensation de dégoût, de choc, de malaise, devant une scène violente, comme si elle était réellement vécue par les acteurs. Ayant à peine conscience que cette scène de torture, de meurtre ou ce dialogue particulièrement dérangeants sont mis en scène, le spectateur tend à les percevoir comme de véritables fragments de vie qu'il éprouverait alors comme tels, voire comme s'il les vivait lui-même lorsque l'identification aux protagonistes et aux situations vécues est à son comble. Ainsi, selon Dayan :

C'est pourquoi il est essentiel de reconnaître que la « réalité » n'a pas qu'un seul aspect, ni même deux, mais trois indissociables. Il y a d'abord la réalité du monde objectif, puis celle des images de plus en plus

³⁸ DAYAN Daniel, dir., *La Terreur-spectacle – terrorisme et télévision*, Paris, Ina Éditions, 2006, p. 47.

³⁹ *Ibidem*, pp. 42-45.

nombreuses [...], et enfin celle des représentations personnelles que chacun s'en fabrique. Et le problème est que nous sommes chacun, sans cesse, menacés de confondre l'une avec l'autre...⁴⁰.

C'est donc une frontière très fine qui sépare réalité et fiction lors du visionnage d'un film. Comment, alors, définir la notion de violence lorsque celle-ci n'est qu'une mise en scène au cinéma, et perd donc peut-être de sa crédibilité à partir du moment où l'on sait qu'elle est simulée, créée de toute pièce, inventée ? Dayan en vient justement à expliquer que le terme de violence est souvent utilisé à tort et à travers⁴¹ ; une image violente peut l'être par la façon dont elle montre un événement qui ne l'est pas, ou au contraire, être violente en montrant un événement qui l'est, mais qui est édulcoré par le montage et la construction de cette image. Dayan s'attarde alors sur le processus d'identification du spectateur, principalement basé sur l'instance narrative, intradiégétique ou non, qui favorise la perception de cette violence. En effet, l'identification et l'implication du spectateur seront largement encouragées par une caméra subjective donnant l'impression de voir l'action au travers du regard d'un des personnages, l'effet étant même démultiplié lorsque s'y adjoignent par exemple une respiration haletante ou les battements de cœur du protagoniste.

À l'inverse, un *nobody's shot* ou ocularisation zéro⁴² que François Jost distingue de la focalisation ou de l'auricularisation⁴³, c'est-à-dire un plan filmé depuis un point d'ancrage ne correspondant à aucune position subjective, détache le public de l'univers diégétique et instaure une distance entre l'univers fictionnel du film et la réalité dans laquelle évolue le spectateur. Il est alors en général plus difficile d'impliquer le spectateur dans ce qui est montré. C'est un procédé fréquemment utilisé pour que le spectateur prenne de la distance par rapport à l'image montrée et la perçoive avec une certaine forme de recul. Cette technique qu'est la construction d'une instance narrative peut aussi exacerber ce que le spectateur ressent face à des images de violence ou dérangeantes. Dayan illustre ce postulat en définissant longuement le principe du *nobody's shot* utilisé lors du filmage de l'attentat du World Trade Center en septembre 2001. Il analyse une séquence prise par un caméraman et dans laquelle il est difficile de déceler un indice de violence.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁴¹ *Ibidem*, p. 50.

⁴² BEN AMEUR-DARMONI Kaouthar, « L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens », thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Charles Bonn, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2000, 292 p.

⁴³ « Jost se démarque [...] de Genette en proposant pour l'analyse du point de vue au cinéma non seulement la focalisation, mais aussi l'ocularisation et l'auricularisation [...]. Et, encore, il troque la focalisation zéro de Genette contre ce qu'il appelle la focalisation spectatorielle », in WAGNER Glenda, *François Jost, un monde à notre image, énonciation, cinéma, télévision*, Études littéraires, 26 (2), 105–115, Université de Laval, 1993.

[En ligne] <https://doi.org/10.7202/501049ar>

[Consulté le 28 décembre 2018].

En effet, pour lui, les plans des deux avions qui s'écrasent sur les tours « ne s'ancraient nullement dans un regard, mais [...] il témoignait d'un point de vue désincarné, quasi divin sur cette action [...]. Pour que ce *nobody's shot* [...] soit habité par le spectateur, un raccord de regard était nécessaire, qui enclenchât ce que j'ai appelé ailleurs un anthropomorphisme régulateur⁴⁴ ». L'ocularisation zéro apparaît donc pour lui comme le modèle-type du dispositif cinématographique empêchant toute identification, et portant donc préjudice à la démarche de transmission d'émotions au spectateur. C'est pourquoi, selon lui, ces images de l'attentat ne nous apparaissent pas comme d'une violence extrême, bien que l'action qui s'y déroule le soit. Elles n'entraînent donc pas de la part du spectateur un dégoût, un refus de regarder ou une réaction de répulsion, mais bien une fascination pour le morbide que vient entretenir la minceur de la frontière entre réel et fiction. De plus, sans identification à ce qui est montré, le spectateur pourrait presque tendre vers la croyance qu'il s'agit de fiction, puisqu'il ne trouverait alors pas de repères dans ces images lui rappelant qu'elles sont bien issues de la réalité, à l'instar des images filmées de l'attentat via une instance narrative subjective favorisant son implication. Comment justifier autrement que l'on ne ressente pas immédiatement un sentiment d'horreur devant la violence bien réelle des avions fonçant dans les tours ? Croire brièvement en une fiction notamment à cause d'une absence d'identification semble être la justification la plus plausible et rassurante quant à l'humanité du spectateur d'abord juste fasciné, ahuri, puis incrédule devant une véritable horreur, au lieu d'en être horrifié.

C'est ce qui nous fait dire et que Dayan formule avec concision que « quand on parle d'image violente, c'est en général par abus de langage, pour désigner des images captant la violence du monde⁴⁵ » et non, donc, des images violentes en elles-mêmes, indépendamment de ce qu'elles montrent. En témoigne son exemple de l'image des avions se crashant dans les tours : le contenu de l'image est d'une violence extrême, mais elle est montrée de façon à ce que cette violence ne soit pas ressentie comme telle.

Quelques pages auparavant⁴⁶, Dayan étaye justement cette distinction en déclarant que si cette image des deux tours était aussi violente que nous l'estimions, nous aurions eu cette réaction de recul ou ce refus de regarder l'image, tel qu'il nous arrive de le faire devant un film qui parvient à toucher cette corde sensible de notre réceptivité, par un processus d'identification et d'implication dans le film. Selon lui, pour qu'il y ait violence, il doit nécessairement y avoir une identification

⁴⁴ DAYAN D., *La Terreur-spectacle – terrorisme et télévision*, op. cit., p. 66.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

par une instance narrative, c'est-à-dire un regard qui permette d'être en empathie avec le témoin de cette violence. Ce regard mis en scène participerait d'une « construction d'une humanité derrière la caméra, [qui] a des effets tellement forts qu'elle peut insuffler de la violence dans un objet qui n'est pas violent en soi, [...] au point qu'il est possible, dans d'autres contextes, de simuler la violence ou, ce qui revient au même, d'introduire la violence dans un monde finalement sans violence.⁴⁷ »

C'est exactement l'effet produit dans *Polisse* tout au long du film ; la caméra portée à l'épaule donne l'impression d'une caméra subjective via le personnage de Mélissa, photographe mitraillant de son objectif chaque scène où elle est présente, ou via un personnage tertiaire mêlé à la Brigade qui serait alors le spectateur lui-même. Il serait impliqué au même titre que les Brigadiers dans ces affaires judiciaires, implication favorisée par de nombreuses identifications possibles aux protagonistes tout au long du film, faisant éprouver avec une plus grande efficacité la violence et le malaise construits par l'œuvre. Ces derniers sont donc beaucoup plus facilement transmis si le spectateur se sent concerné grâce à divers procédés cinématographiques tels que la construction d'une instance narrative, une identification significative favorisant une implication ou encore le traitement d'un sujet touchant la sensibilité individuelle du spectateur. Dans ce film, c'est également la conscience d'un certain réalisme qui favorise cette identification et l'exacerbation de la violence mise en scène. C'est une caractéristique que l'on retrouve dans tous les films du corpus, puisque deux d'entre eux frôlent la dimension documentaire par les choix de mise en scène étudiés ultérieurement, et *La Journée de la jupe* pointe du doigt des inégalités sociales et des conditions d'enseignement extrêmement difficile expérimentées dans les établissements de banlieue, par exemple.

Aussi, dans *La Journée de la jupe*, c'est le rôle de victime motivée par de nombreuses revendications au nom de la liberté et de l'égalité qui contribue à l'identification du spectateur et à un sentiment d'empathie. Comment, en effet, ne pas craquer face à une classe de sauvages sans éducation, qui ne semblent avoir d'autres ambitions que de ne pas s'instruire, ne pas obéir, et ne pas respecter son prochain ? Sonia est tout d'abord présentée comme une professeure patiente et tolérante, qui tente tant bien que mal de mener à bien son cours de français, en le rendant de surcroît interactif par l'implication des jeunes via la déclamation des textes étudiés. Mais comment peut-elle bien imposer une autorité naturelle face à un étudiant comme Mouss, qui doit avoisiner les deux mètres et dont la musculature, couplée à sa volonté de ne pas être ni docile, ni à l'écoute,

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 72-73.

n'a rien de rassurant ? Sonia, tout comme une élève qui prendra son parti, ne peut que s'attirer l'empathie du spectateur, conscient de la difficulté d'une telle situation, et comprenant ce qui l'a menée à la prise d'otage. Si ses colères et ses discours peuvent ne pas persuader tout un chacun, ils n'en semblent pas moins légitimes et pertinents, tout comme les doléances de Nawel, l'élève qui reproche à ses comparses de reproduire les mêmes erreurs, à moindre échelle, que les talibans marocains qui ont violé sa mère et ont fait fuir sa famille en France. L'empathie que l'on peut éprouver à l'égard de ces protagonistes favorise une identification qui rend d'autant plus violent le message qu'ils tentent de véhiculer.

Enfin, *La Tête haute* mise sur la variété de points de vue : ceux de Malony, de sa mère, de l'éducateur ou de la Juge permettent tour à tour de comprendre chaque personnage, leurs motivations, leurs faiblesses, leur personnalité. Si Malony dépasse les bornes à de multiples reprises, ce n'en est pas moins de la faute de sa mère. Si la Juge ne trouve pas de solution adéquate pour le garçon, c'est qu'elle n'est pas aidée par une directrice du collège sur laquelle étaient basés les espoirs du jeune homme de se réinsérer dans le système scolaire. Si l'éducateur ne parvient pas à calmer Malony, c'est que lui-même ne s'est pas encore débarrassé de ses démons. Enfin, si la mère a échoué dans l'éducation de son fils, c'est qu'elle est elle-même beaucoup trop jeune et immature, et n'a pas su l'entourer des bonnes personnes, le faire grandir dans des conditions favorables. Chaque personne achoppe ainsi contre des limites qu'il se donne ou qui lui sont imposées contre sa volonté, comme lorsque Malony lutte contre lui-même pour rester calme, et qu'une fois l'accalmie présente, il se borne à l'attitude d'une directrice qui ne veut pas de lui dans son établissement. L'identification du spectateur, si elle passe essentiellement par un sentiment d'empathie avec ces personnages, est également rendue possible par le caractère mi-documentaire, mi-fictionnel du film. *La Tête haute* exploite en effet une nature hybride ; l'aspect documentaire semble transparaître à travers les références à la Justice et au système éducatif qui régit, aujourd'hui, dans notre société, le problème de la délinquance et de la réinsertion des jeunes par la réintégration d'une école, un encadrement spécifique et des formations en apprentissage professionnel. L'aspect fictionnel se perçoit, lui, à travers la nécessité d'un certain sensationnalisme. Par exemple la fin du film montre que Malony trouve la voie de la sagesse après que son amie est tombée enceinte. Il aura suffi de cette énième erreur de parcours pour le rendre tout à fait responsable, lucide et bienveillant, alors qu'il était capable peu avant de lancer un bureau contre une femme enceinte et de se bagarrer avec quiconque le dérangerait.

3.2. Caractère performatif et enjeux de l'image sociale

Plusieurs questions se posent concernant le rôle du cinéma comme moyen de réflexion sur la société : comment le cinéma, social ou non, parvient-il à véhiculer ses messages et à susciter des réflexions chez le spectateur ? Dans quelles mesures le Septième art peut-il toucher le spectateur et parvenir à le faire réfléchir sur les images qu'il voit ?

Un film, s'il est perçu comme dispositif de communication et donc comme média, doit suivre un schéma spécifique pour toucher le spectateur et faire passer son message, en plus d'assouvir le désir d'entamer une réflexion personnelle chez le spectateur. Pour Marie-José Mondzain, c'est le « caractère performatif » de l'image qui est responsable des réflexions de la part du spectateur. S'interrogeant sur la capacité de certaines images à faire réagir, soit leur « caractère performatif », elle conclut cependant que ce n'est pas ce que montre l'image qui entraîne une action du spectateur, mais la « nature intrinsèque de l'image⁴⁸ ». C'est-à-dire la façon dont cette image est construite et parvient *de facto* à entraîner une force de persuasion qui, elle-même, exhorte à l'action, que ce soit par la naissance d'une réflexion personnelle ou même par des actes concrets. L'image a donc, selon Mondzain, un pouvoir d'influence sur l'attitude du regardeur, indépendamment de ce qu'elle montre mais dépendamment de la façon dont elle est interprétée par celui qui l'observe.

Dans *Psychologie sociale des médias*, Pascal Marchand⁴⁹ reprend les termes de Robert Pagès dans l'*Encyclopedia Universalis*⁵⁰ pour expliquer comment le média, ici le film, essaye de transmettre un message et, par extension, d'entraîner un passage à l'acte à l'instar du « caractère performatif » de l'image :

La communication suppose une source, distincte ou non de l'émetteur, qui code dans un message la signification issue de la source [...]. Le message ainsi constitué est transmis par un support matériel, ligne ou canal de transmission vers un récepteur qui déchiffre ou décode le message dans l'état où il le reçoit[...] et en tire ainsi sa propre version ou signification (version du destinataire).

Le film est donc l'émetteur, le cinéaste en étant la source, qui utilise le montage et les spécificités techniques du cinéma ainsi que ses aspects artistiques pour présenter le message sous forme d'un code à déchiffrer et à interpréter par le spectateur, ce que Pagès⁵¹ appelle « version du

⁴⁸ MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, op. cit., p. 29.

⁴⁹ MARCHAND Pascal, dir., *Psychologie sociale des médias*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact-Psychologie sociale, 2004, p. 30.

⁵⁰ PAGES, Robert, « Communication - Les processus de la communication », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/communication-les-processus-de-la-communication/> [Consulté le 08 décembre 2017].

⁵¹ *Ibid.*

destinataire ». Le message n'est pas encore déclaré comme ayant un impact, une influence sur son destinataire, mais il est tout au moins appréhendé et compris de manière individuelle par chaque entité recevant ce message, qui peut être lui-même interprété de différentes manières.

Marchand s'inspire ensuite de la « matrice communication/persuasion » de William J. McGuire (1986)⁵² pour expliquer le pouvoir de persuasion des médias, c'est-à-dire ici le moyen qu'a le cinéma d'influencer les idées et opinions du spectateur ouvert à la réflexion, voire dans certains cas de l'entraîner à commettre certains actes. Selon Marchand, le média exploite les notions de source « qui émet un message à destination d'un récepteur au moyen d'un canal et dans un certain but ou impact⁵³ ». C'est-à-dire que doivent systématiquement être présents ces quatre dispositifs pour qu'un message soit correctement transmis d'un émetteur à un récepteur. Mais pour Marchand, ce processus ne suffit pas. Il explique, en reprenant le principe de la matrice de McGuire, que le destinataire du message doit développer un intérêt particulier pour ce dernier, et avoir donc la motivation à le décoder pour pouvoir traiter l'information et l'assimiler, pour ensuite juger de son impact. La dernière étape consisterait alors en un « comportement réel », c'est-à-dire par exemple, lors d'une campagne électorale, que le public convaincu aille voter pour le candidat qui est parvenu à l'en persuader. Dans le cadre d'un film parvenant à entraîner une réflexion ou un passage à l'acte chez un spectateur réceptif, cela témoigne du « caractère performatif » de l'image (voir *supra*), c'est-à-dire donc cette faculté de l'image à entraîner des réflexions et/ou des actions concrètes.

Dans le contexte de ce mémoire, cette analyse est significative car elle permet d'étudier les conditions à réunir pour parvenir à faire réfléchir le spectateur dans le cadre du cinéma. Le mémoire abordera donc les techniques cinématographiques de la mise en scène de la violence et de la génération du malaise utilisées vers une optique de réflexion du spectateur, en estimant que ces conditions pour qu'un message soit correctement transmis sont réunies. En effet, ce ne sont pas ces conditions qui nous intéressent, mais la façon dont elles sont rassemblées via la construction et la diffusion d'un message par les techniques spécifiques du cinéma. Autrement dit, la matrice de McGuire nous intéresse non du point de vue du dispositif communicationnel mis en œuvre, mais bien de la *façon* dont ce dispositif est utilisé dans les films violents et dérangeants du corpus : comment est-il traité et mis en scène, pourquoi et dans quel but/impact ?

⁵² DAHL Stephan, *MKT-Theory : Persuasion – McGuire*, mise à jour le 27 février 2012. [En ligne]. <http://dahl.at/wordpress/2012/02/27/mcguire-communication-persuasion-matrix/> [Consulté le 6 décembre 2017].

⁵³ MARCHAND P., *Psychologie sociale des médias*, op. cit., p. 30.

Il sera donc particulièrement intéressant de s'attarder sur cette notion de violence en étudiant sa présence grandissante dans le cinéma français, dans un contexte social bien particulier à l'aube du XXI^e siècle. Le cinéma français prend un tournant en se devant d'être de plus en plus violent pour pouvoir mettre en scène fidèlement la réalité à travers ses films sociaux, selon David Vasse (voir *supra*). Quand les revendications ne trouvent pas d'interlocuteurs par la diplomatie, la discussion et les échanges calmes, la violence permet d'exprimer, avec sa charge d'émotions extrêmes, ce qui n'a pas été reçu à la hauteur des espérances des révoltés, d'où ce virage pris par le cinéma français social avec sa succession de films de banlieue, traduisant la violence qui y fait rage.

Selon Kira Kistopanidou⁵⁴, c'est déjà à partir de 1975 que le cinéma français subit une rupture et s'oriente petit à petit vers une mise en scène des revendications banlieusardes par la violence, encouragé par une baisse de fréquentations des cinémas suite à l'avènement de la télévision qui, comme indiqué précédemment, tend à déformer l'image ce qu'elle projette. Mais c'est aussi le contexte de la crise de la société française qui contribue à une transformation du cinéma en instillant aux publics, artistes et financeurs, le désir de demander, créer et subventionner certains types de films. Des films comme *la Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), *Merci Patron !* (François Ruffin, 2015), *Mammuth* (Gustave Kervern, 2010), ou *La French* (Cédric Jimenez, 2014), traduisent une nécessité de montrer la société sous certains aspects sociopolitiques problématiques. Leurs réalisateurs, qui étaient spectateurs avant d'être cinéastes, incarnent également cette part de la population qui éprouve le besoin de mettre en avant des conflits non pas pour les régler, mais pour rappeler qu'il y a un conflit, et qu'ils doivent être réglés par les personnes adéquates sous l'égide de la parole du peuple mécontent.

Ces films mettent en exergue la violence du sujet qu'ils traitent car, s'ils ne sont pas tabous, ils restent des sujets sociétaux délicats qui soit ont déjà été étudiés sans succès par des institutions ou associations concernées par ces problèmes, soit ont été explorés par une timide minorité qui ne se fait pas entendre ou n'a pas voix au débat. C'est ce qu'explique justement Franck Fishbach dans *La critique sociale au cinéma* :

On peut donc également craindre que les films de critique sociale ne puissent pas être autre chose que des films marginaux et à caractère élitiste : le cinéma semble être d'abord un art populaire, destiné à être consommé en masse et par les masses, et surtout un art qui pousse à son comble la fonction de reproduction et d'imitation de la réalité, de sorte que la fonction de *critique* de la réalité sociale ne peut qu'y être marginale et minoritaire⁵⁵.

⁵⁴ KITSOPANIDOU, Kira, *Économie et droit du cinéma*, cours de L3, « pratique et esthétique du cinéma », Paris 1 Panthéon-Sorbonne/CNED, 2011.

⁵⁵ FISCHBACH Franck, *La Critique sociale au cinéma*, *op. cit.*, p. 13.

Le cinéma français contemporain a conscience de ce risque de ne pas être entendu, en plus de celui de ne pas pouvoir compter parmi ses spectateurs ceux qui s'opposent aux opinions qu'il véhicule. Les risques qu'il prend en s'opposant à la majorité par une minorité osant contester la *doxa* implique donc de devoir faire une croix sur une partie des publics.

Le cinéma social français d'aujourd'hui traduit donc un malaise chez tous ceux qui en sont acteurs, de ses créateurs à ses publics en passant par ses contributeurs financiers et ses détracteurs. Il ne trouve guère d'autre moyen convaincant pour rallier une foule de spectateurs à ses revendications que de passer par la mise en scène de la violence qui, hélas, prend ancrage dans une réalité concrète. Cette inspiration de la réalité contribue à crédibiliser le cinéma social, contredisant donc ceux qui l'accusent « d'endormir les masses en leur offrant une vision artificielle et trompeuse de la réalité⁵⁶ ». Or, le propre du cinéma social est bel et bien de représenter la réalité pour mieux la montrer sous ses aspects les moins glorieux et, dans le cinéma de critique sociale, pour mieux la dénoncer.

3.3. Face à une violence omniprésente au quotidien : vers une banalisation ?

Ces définitions de la violence poussent à se poser les questions suivantes : allons-nous vers une banalisation de la violence dans et par la société ? Son omniprésence et sa spectacularisation contribuent-elles vraiment à une prise de conscience par le spectateur ? La banalisation de la violence au cinéma par son traitement récurrent rend-elle le spectateur de plus en plus conscient de sa présence, ou étouffe-t-elle au contraire la gravité d'une pratique perçue comme normale et acceptée, intégrée à la société ?

De nombreux facteurs démontrent que la violence connaît un processus de banalisation indéniable depuis quelques décennies : les nombreux films violents et/ou sur la violence qui fleurissent (voir 1- Panorama du cinéma français social d'aujourd'hui), la réduction des restrictions d'âge, l'omniprésence de cette violence au quotidien dans le langage et les comportements agressifs, montrent que le spectateur et le citoyen français d'aujourd'hui s'avèrent globalement moins sensibles à cette violence, qui est perçue comme un phénomène du quotidien.

Dans *Qu'est-ce que le mal, Monsieur Haneke ?*, Éric Dufour reprend à ce propos les paroles du cinéaste autrichien :

⁵⁶ ALASSINET Alain, *Études cinématographiques : société et cinéma*, Paris, Lettres Modernes, 1979, p. 48.

Haneke insiste aussi sur le fait que la profusion des images, sous couvert d'informer et en dépit de la volonté de produire des réactions adéquates [...], engendre une banalisation, du fait de l'habitude de consommer le même type d'images, et une indignation de surface ("je suis désolée", "qu'est-ce que je peux faire?") qui cache, souvent inconsciemment, une indifférence mêlée d'un vague sentiment de culpabilité⁵⁷.

Aujourd'hui, il est en effet courant de s'horrorifier brièvement du sort des réfugiés de guerre, des victimes d'agressions ou de meurtres, avant de retourner à ses occupations sans pouvoir rien y faire, et parfois sans même vouloir rien y faire. Mais selon Haneke, ce sont ceux qui refusent de voir cette violence ou d'y réfléchir qui sont les criminels :

La vraie honte ne provient pas des gens qui pratiquent le mal, mais de ceux qui ferment les yeux pour ne pas le voir. Ceux qui osent faire le mal sont peu nombreux. Ils sont d'ailleurs courageux, car ils savent qu'un jour ou l'autre, ils devront payer pour leurs actes. Le plus grand nombre préfère se considérer non-coupable en fermant les yeux. Moi aussi, j'agis ainsi. [...]. Mais si nous fermons les yeux, c'est aussi par impuissance. Prenez le cas de notre situation vis-à-vis du tiers-monde. Nous sommes tous coupables ! Mais où se trouve la solution ? Alors on donne un peu d'argent pour les victimes d'un tremblement de terre ou pour une autre bonne cause, et puis on s'en lave les mains⁵⁸.

Finalement, cela ne rejoint-il pas l'idée de l'indifférence en tant que « forme passive de la sauvagerie⁵⁹ », c'est-à-dire un état de totale désinvolture traduisant une cruauté et une bestialité attestant de la banalisation de la violence ? Pourtant, nous ne savons pas grand-chose de ces réfugiés, de ces victimes d'agressions ou de catastrophes naturelles, mais nous savons qu'ils traversent ou ont traversé l'horreur, et subissent ou ont subi une violence. Le plus évocateur, pour nous, témoins d'un bref épisode de leur vie livré par les médias par exemple, n'est pas la violence qu'ils subissent et que nous ne voyons pas, mais la violence que nous pouvons imaginer : une vie détruite par la guerre, un quotidien au milieu des débris, une agression que nous ne pouvons qu'imaginer mais qui, justement par le pouvoir de l'imagination, nous fait imaginer le pire. C'est ce procédé de la suggestion qu'utilise Maïwenn dans *Polisse* par le procès-verbal de pédophiles dont le spectateur ne peut qu'imaginer le crime qu'ils ont commis sur des enfants. Maïwenn parvient à créer dans l'imaginaire du spectateur des images de choc qui sont propres à ce dernier car dépendantes de ses affects, de ses valeurs, de sa créativité, de ses peurs etc. Et chaque individu imaginera donc cette violence suggérée et l'appréhendera d'une manière qui lui appartient, selon les détails que les criminels délivrent au compte-goutte aux agents de la Brigade de Protection des Mineurs. Dans *Des images violentes à la violence des images, quelle prévention ?*, nous apprenons que l'appréhension de cette violence est une question d'éducation :

Si un enfant est entouré d'adultes qui semblent ne rien ressentir face aux images les plus violentes, il pense qu'être grand c'est pouvoir tout regarder sans rien ressentir. Il apprend alors peu à peu à s'immuniser

⁵⁷ DUFOUR Éric, *Qu'est-ce que le mal, monsieur Haneke?*, Paris, Vrin, 2014, p. 73.

⁵⁸ CIEUTAT M.ichel, ROUYER Philippe, *Haneke par Haneke : entretiens*, Paris, Stock, 2012, p. 144.

⁵⁹ MALHERBE Michel, *Qu'est-ce que la politesse ?*, Paris, Vrin, 2008, p. 110.

contre les spectacles horribles vus à la télévision ou au cinéma, et, finalement il s'immunise naturellement aussi contre le spectacle des horreurs réelles auxquelles il pourrait être confronté⁶⁰.

L'enfant s'habitue alors à saisir la violence vue et/ou ressentie avec une indifférence sinon avérée, du moins feinte, afin d'étouffer le malaise qu'elle lui fait ressentir ou, en tout cas, afin de ne pas le montrer. Elle n'est donc plus perçue comme un phénomène répréhensible et immoral, mais comme une banalité ne suscitant que passivité et indifférence.

C'est cette présence de la violence perçue parfois comme une norme, une composante acceptée de notre existence, qui laisse à penser que la civilisation s'achemine lentement vers une normalisation de la violence sur laquelle nous ne nous retournerions plus en en voyant la démonstration dans la rue, l'admettant comme faisant désormais partie des mœurs. Et que l'on le veuille ou non, aujourd'hui, cette violence est partout. L'exemple de Dufour dans *Qu'est-ce que le Mal, Monsieur Haneke* ?⁶¹, parle de lui-même. L'auteur analyse en effet une scène dans *Code Inconnu*. Le film raconte comment Jean, fils de paysan ne souhaitant pas rester dans la ferme familiale, est parti à Paris sans trop savoir quoi y faire. Il rencontre par hasard sa belle-mère qui l'exhorte à trouver sa voie, et Jean repart, nonchalant, perdu dans ses pensées. Il jette alors un papier sur une Roumaine qui fait la manche dans la rue. Le personnage d'Amadou, simple passant, le somme de présenter ses excuses à la mendicante, ce que l'autre refuse. La police intervient alors qu'une rixe éclate et demande ses papiers à l'immigrée roumaine. Si la sommation d'Amadou était pleine de bons sentiments à l'égard de la Roumaine, celle-ci, sans papiers, sera expulsée dans son pays. Comme s'exclame Dufour : « Mais qui est [Amadou] pour intervenir ainsi et prétendre faire régner un ordre moral dans le monde ? [...] N'y a-t-il pas dans son attitude quelque chose d'autant plus présomptueux que [...] personne ici n'est proprement menacé par l'incivilité de Jean ? ». La violence de cette séquence est particulièrement frappante puisqu'elle naît d'une volonté de faire le Bien. Qui est donc à l'abri de cette violence, si même ceux qui tentent de rendre service s'avèrent être en fait comme la mouche du coche ? C'est ce qu'est finalement Amadou qui tente de faire valoir les droits fondamentaux de la Roumaine, alors que par son intervention, il a tout bonnement provoqué son expulsion là où les droits des êtres humains sont bafoués d'une bien pire manière qu'un simple papier jeté.

Mais cette violence, dans cet exemple, permet justement de se rendre compte de son omniprésence et d'y réfléchir. Pourquoi est-elle de plus en plus parmi nous, dans les médias, l'art,

⁶⁰ TISSERON Serge, *Des images violentes à la violence des images Quelle prévention ?*, mis en ligne en juin 2013. [En ligne] <http://deployezvosailles.free.fr/violence/la%20violence%20des%20images.pdf> [Consulté le 20 décembre 2017]

⁶¹ MALHERBE M., *Qu'est-ce que la politesse ?*, op. cit., p. 85.

le langage ? Quels sont ses effets, et dans quel(s) but(s) est-elle employée ? Dans le cadre de ce mémoire, il apparaît que cette violence est très usitée pour faire passer un message engagé, ou tout du moins pour mettre au jour des travers d'une société décriée dans les films du corpus.

PARTIE 2 : LE MALAISE ET LA VIOLENCE COMME VECTEURS DE REFLEXIONS

La mise en scène de la violence et du malaise peut ainsi contribuer à proposer une réflexion sur la société mise en scène. Dans *Polisse*, l'objectif d'encourager le spectateur à se questionner sur la gestion des problèmes que le film expose est évident, tandis que dans *La Tête haute*, la réalisatrice s'interroge explicitement sur le système judiciaire face à la délinquance juvénile. La difficulté à prendre parti et à trouver d'emblée des solutions face aux graves problématiques exposées peut alors facilement mettre le spectateur engagé dans une position d'inconfort, notamment face au choc des images et à son impossibilité à trouver des solutions à ces situations du quotidien. Bien entendu, un spectateur aussi touché par ces images est un spectateur idéal. Mais il ne faut pas perdre de vue la nature d'abord et avant tout divertissante du cinéma ; ainsi, un spectateur qui ne se pose aucune question à la fin d'un de ces films n'en est pas pour autant un mauvais spectateur ou une personne insensible. Toutefois, les films sélectionnés exploitent et concentrent plusieurs ingrédients qui favorisent cette sensibilisation et cette captation de l'attention, à commencer par les spécificités du langage cinématographique.

1. La construction d'un regard par le montage et la mise en scène

Construire le regard du spectateur est une étape incontournable pour parvenir à lui faire ressentir des émotions bien spécifiques, pour faire passer un message précis et ancrer en lui une réflexion témoignant du franchissement des différentes étapes de la matrice de McGuire développée en première partie. L'élaboration d'un contexte et d'un environnement dans la diégèse du film selon une certaine esthétique sont les éléments les plus probants contribuant à fabriquer un certain regard : une photographie sombre, un paysage morne et un personnage déambulant seul dans la rue auront tôt fait de créer une atmosphère mélancolique, quand bien même les interactions entre les protagonistes, leurs aspirations et leurs dialogues seraient positifs, pleins d'espoir, enthousiastes. Le spectateur est donc comme prisonnier d'une perception que le cinéaste souhaiterait qu'il ait, en érigeant des valeurs esthétiques qui orientent et construisent son regard. Il sera donc alors particulièrement intéressant de s'attarder sur les différentes techniques cinématographiques de ces films, au service du malaise et de la violence.

Par ailleurs, le choix d'une thématique, d'un sujet spécifique autour duquel sera construit un film n'est pas anodin. Que ce soit pour divertir par une histoire d'amour, pour amuser, faire

ressentir de l'adrénaline par la trajectoire d'un tueur en série qui massacre ses victimes, pour faire réfléchir par un film sur l'éducation par exemple ou pour faire s'évader le spectateur par une plongée dans un monde onirique et irréel, le sujet choisi met systématiquement en évidence des enjeux qui lui sont propres. Dans le cadre du corpus, ce sont des sujets actuels de société qui ont été sélectionnés pour mettre en lumière leur impact sur la réflexion du spectateur face à un film censé le prendre à partie en suscitant chez lui violence et/ou malaise. Le choix de mettre en scène un sujet comme la délinquance, l'éducation ou la justice entraîne donc des présupposés. En effet, il sera difficile d'explorer ces sujets sans y poser de regard critique ou dénonciateur car celui qui fait le choix de mettre en scènes ces thématiques a parfaitement conscience de leur virulence et des polémiques qu'ils ont ou vont susciter. Il a donc à peu près connaissance de l'atmosphère dans lequel va naître, évoluer et sortir le film, sans pouvoir, évidemment, prévoir l'accueil qui lui sera réservé, ni les chiffres au box-office et encore moins les critiques qu'il engendrera. Le choix des sujets traités dans les films du corpus témoigne également d'une volonté de montrer un pan de la société qui dérange, qui dysfonctionne. Ces thèmes permettent également de s'approprier *de facto* une part d'entrées en ciblant une catégorie spécifique de spectateurs. En effet, un film sur l'éducation ou sur la difficulté de l'enseignement en banlieue, aura tôt fait d'attirer ceux qui se sentent concernés et qui acceptent de revoir au cinéma un quotidien qu'ils vivent peut-être eux-mêmes. D'autres seront plus attirés par un film comme *Polisse*, pour des raisons qui leur sont propres, et moins intéressés par *La Tête Haute*, par exemple. Ainsi, chaque sujet traité entraîne l'adhésion d'une part des publics et le désintérêt d'une autre, sans qu'il soit, évidemment, possible de plaire à tous. Faire un choix c'est donc renoncer à un autre, et ainsi devoir sacrifier une catégorie de spectateurs en espérant que le bouche à oreille, par exemple, fera office d'outil de persuasion pour rallier le maximum possible de spectateurs.

Pour tenter ou simplement espérer créer un esprit de réflexion par la mise en scène de la violence et la génération du malaise, plusieurs autres techniques cinématographiques s'avèrent très efficaces, qui reposent essentiellement sur le montage car il permet notamment de construire un regard et de guider le spectateur tout au long du film.

1.1. La construction du regard dans *Polisse*

Le regard du spectateur est fortement influencé par le travail sur les plans, les cadrages et la composition des plans. La séquence dans *Polisse* où la brigadière Nora se dispute avec un homme arabe, dans son bureau, parce qu'il refuse de lui parler et qu'elle s'outrage qu'il veuille marier sa

filles de force, et donc qu'elle se fasse violer, est l'exemple parfait de la construction du regard du spectateur. Alors qu'un conflit éclate entre les deux personnages, Nora explose et se met à parler en arabe. Seul l'homme comprend ce qu'elle dit. Derrière lui, des collègues femmes de Nora restent en silence, n'interviennent pas et deviennent témoins passives de l'échange. Mais alors que Nora se lève brutalement de son bureau pour mettre sous le nez de l'homme le Code Pénal et le Coran, cinq brigadiers hommes arrivent dans le bureau et encadrent la policière. Tandis qu'elle poursuit son monologue acerbe, l'accusé se lève. Il est filmé en plongée, donc en position de soumission, mais lorsqu'il se lève, il domine Nora de toute sa taille et de tout son regard noir. Celle-ci, plus petite, le regarde alors d'en bas mais est filmée en contre-plongée, donnant une impression de domination malgré sa petite taille. Et contre toute attente, l'homme finit par se rasseoir en silence, docile, la caméra suivant encore son mouvement, comme pour insister sur le fait que, sans un mot et sans protestation, il se soumet et se rasseoit, en dépit de sa carrure et de ses opinions bien tranchées.

L'aparté de Nora où elle stipule que les mariages forcés seraient bientôt punis par la loi en France fait alors sens : elle est encadrée des cinq brigadiers qui sont de son côté et la regardent, impassibles et convaincus du bon sens des paroles qu'ils ne comprennent pourtant pas puisqu'en arabe, tandis que le seul qui les comprend est dominé, muet, en position de faiblesse. Mais lorsqu'il se lève pour s'imposer de toute son envergure supposée intimidante, les cinq brigadiers viennent au « secours » de Nora en calmant le jeu, comme pour donner le poids de la majorité à ses paroles. Les deux brigadières, elles, sont restées en retrait derrière l'homme, comme si elles n'avaient pas voix au débat, pas de mots à dire, comme dans la tradition du mariage forcé que l'accusé essaye de pérenniser dans son foyer. En fait, il apparaît que c'est finalement l'individu masculin qui a l'ascendant, comme dans les traditions de l'accusé, car c'est lorsque les cinq hommes arrivent que ce dernier se tait, c'est lorsqu'ils le somment tous en même temps de se rasseoir qu'il obtempère, et c'est lorsqu'ils demandent s'il y a un problème... Que le problème disparaît. Comme si le discours et la colère de Nora étaient vains et que ce n'était que par l'intervention de ses collègues hommes que le calme se fait à nouveau. Ce parallèle entre le patriarcat liberticide que Nora dénonce tout en voyant son pamphlet « triompher » grâce à la présence de ses comparses fait transparaître une inégalité des sexes malgré les innombrables combats qui tentent de lutter contre elle, y compris Nora ici.



Derrière l'accusé, des collègues femmes de Nora restent en silence, n'interviennent pas et deviennent témoins passives de l'échange. Nora domine son interlocuteur... Qui est filmé en plongée. Nora, en amorce, appuie sa domination tandis que l'homme semble recroquevillé, bras croisés, mutique. Sur la dernière image, Cinq brigadiers hommes arrivent dans le bureau et encadrent Nora [...]. Il apparaît que c'est finalement l'individu masculin qui a l'ascendant.



De plus, la succession de plans alternés sur Nora et l'homme accusé met en évidence une altérité, une adversité même entre les deux protagonistes. L'un étaye son comportement par des croyances religieuses quand l'autre le contre par un rappel à la loi et au texte coranique, mais la binarité de la situation est exprimée par encore d'autres manières. Les deux personnages s'opposent au début d'égal à égal, assis l'un en face de l'autre sans vraiment avoir à baisser ou lever les yeux pour se regarder ; Nora n'est ni plus grande ni plus petite que l'homme, et inversement. Ainsi, alors que le spectateur ignore ce dont l'homme s'est rendu coupable, celui-ci est encore présenté sans être mis en valeur ni dévalorisé. Or, exactement comme pour M. De la Faublaise accusé par la suite de viol sur sa fille, il sera affaissé, dominé, dominant ou encore incertain selon l'attitude de son interlocutrice.

La discussion que mènent tranquillement, juste derrière l'homme, Nadine et Iris, illustre que le dialogue entre Nora et l'accusé n'est pas encore violent, bien que le ton et l'agacement palpable dans la voix de cette dernière annonce un retournement de situation. L'attitude des deux collègues se calquera d'ailleurs sur celle de Nora, l'observant lorsqu'elle s'énerve, interrompant leur conversation lorsque le procès-verbal s'envenime, mais restant tout du long assises, comme si

elles étaient elles-mêmes peu rassurées. Leur attitude détendue du début est mise en évidence par le cadrage, exactement comme l'est celle de l'homme. En effet, elles sont placées exactement entre la tête en amorce de Nora, et le corps de l'homme assis et montré en plan américain. Cette mise en scène de l'homme vu de face, se lissant la barbe en parallèle avec les deux femmes riant ensemble, a deux fonctions. La première est de faire croire au premier abord qu'il est très détendu, à l'instar d'Iris et Nadine qui ne semblent nullement inquiétées. Il paraît alors sûr de lui, certain de ses droits et de son blanchiment imminent, lui permettant de mener à bien ses projets jusqu'alors empêchés, à savoir le mariage forcé de sa fille. La deuxième fonction de cette mise en scène se manifeste précisément en corrélation avec la première. Cette deuxième fonction est en effet de montrer par la suite que cet homme n'est en fait pas du tout sûr de lui. C'est quand Nora s'énerve et lui promet d'être là lorsqu'il mariera sa fille qu'Iris lui jette un regard, tout juste perceptible à cause de la courte focale de la caméra créant un flou léger en arrière-plan. Et ce regard interpellé d'Iris s'accompagne d'une réplique frappante de l'homme : « c'est quoi votre problème ? ». Cette réplique révèle qu'il n'a pas la certitude absolue d'avoir les droits qu'il revendique, ni qu'il pourra trouver refuge auprès de la Justice sur laquelle il semblait espérer compter. La réplique met réellement en évidence l'incertitude nichée dans l'attitude du protagoniste, qui arborait une certaine autorité, une suffisance presque, tandis qu'il exprime désormais ce doute qu'il tentait de cacher. Le placement de la caméra juste derrière sa tête en amorce et filmant alors Nora en très légère contre-plongée illustre justement cette domination naissante de la femme sur l'homme. Enfin, ce dernier garde fermement les bras croisés, la voix basse, des mouvements lents, comme alourdis, tandis que Nora se lève, s'énerve, crie, bouge et se déplace, galvanisée par sa maîtrise absolue de la loi et de la religion de l'homme, et que l'accusé ne connaît en fait pas du tout. Quand il pose les mains sur les genoux, déployant son buste comme pour exprimer sa force et sa virilité, il se met à parler en arabe, comme s'il n'assumait pas d'être entendue par les femmes occidentales blanches juste derrière lui, et comme si le recours à la langue imposée par sa religion le protégerait de Nora, à qui il refuse alors de parler « parce que c'est une femme ». Or, alors que Nora est entraînée dans un monologue en arabe, l'homme semble en perdre ses mots, incapable de rétorquer la moindre parole censée, tandis qu'il se referme sur lui-même, bras croisés, bouche soudée, affaissé sur sa chaise. Nora exprime alors la puissance de l'autorité incarnée par les forces de l'ordre, faisant fi de la misogynie et des traditions déviantes, en sacrifiant son sang-froid sur l'autel de la liberté, du respect de la femme, et de la Justice. Ce dialogue est d'une violence verbale justement récurrente dans notre corpus, à la différence que la

violence, ici, ne repose pas sur l'insulte ni sur l'invective, mais sur le ton de la voix et sur le contenu, tant parce qu'on ne peut qu'imaginer ce qui est dit en arabe, que parce que Nora rappelle que les mariages forcés sont illégaux et sont de véritables appels au viol et une condamnation à vie de la femme.

Le travail sur le montage et la composition des plans permet ici de mettre en contraste une réalité difficile mais concrète, celle de l'inégalité des sexes, tout en faisant déclamer un discours aux valeurs opposées, plus féministes, qui est de cette façon valorisé par le jeu des oppositions.

Par ailleurs, dans *Polisse*, la réalisatrice a fréquemment recours à de longues séquences qui calibrent précisément les interventions de la BPM ainsi que les moments de détente en famille ou hors du travail. Cet ordre et ce dimensionnement rigoureux des séquences créent une séparation implacable entre les différentes séquences et leur atmosphère respective. Ainsi, la lourdeur du dispositif juridique dans lequel évolue la BPM est mise en exergue par la distinction avec la légèreté des séquences de calme, pendant les pauses ou à la fin de la journée. La violence de l'environnement est donc exacerbée non seulement en ce qu'elle est montrée crûment, mais également parce qu'elle est dévoilée en contraste avec des scènes du quotidien auxquelles le spectateur peut facilement s'identifier, tout en étant frappé par cette opposition « violence permanente au travail » et « retour au calme et vie de famille » ensuite. Comme l'explique Laurent Jullier :

Le film [...] résulte d'une collaboration entre les personnes qui le créent matériellement et celles qui le regardent en le faisant exister comme œuvre. Puisqu'il est impossible, donc, de s'extraire totalement de l'objet analysé, autant en profiter pour tirer parti de ce qu'il nous a fait. Avoir trouvé beau un passage, avoir été remué esthétiquement [...], aide beaucoup à comprendre la mécanique du récit au moment de la démontrer pour l'analyser⁶².

En mettant en évidence l'articulation entre le monde violent du travail et celui, calme, de la vie de famille des brigadiers, le spectateur, par cette identification aux personnages, se rapproche d'une forme de complicité avec eux. Éventuellement, il peut même comprendre un peu la mécanique du récit en s'y immergeant via cette identification aux personnages. Peut alors intervenir plus aisément le pouvoir de persuasion développé par la matrice de McGuire et véhiculé par le « caractère performatif » de l'image évoqué par Mondzain. Pour illustrer ce propos par l'exemple le plus probant dans *Polisse*, analysons la séquence de dispute entre Iris et Nadine. Les deux femmes forment un binôme dont la complicité s'est démontrée par des conseils conjugaux mutuels et des missions soldées par des succès. Leur amitié dépasse donc le cadre du travail, mais

⁶² JULLIER, L. *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, op.cit., p. 18.

c'est lorsqu'une violente dispute éclate à la fin du film, allant jusqu'à l'agression physique, que la tension est à son paroxysme. Le spectateur, qui s'est identifié à cette amitié saine née dans le travail et entretenue en dehors par une connivence indéniable, est censé être véritablement choqué et mortifié par un tel retournement de situation. L'altercation qui met en scène une violence verbale et physique surprenante, au vu du sang-froid dont doivent faire preuve ces fonctionnaires, pétrifie véritablement. Nadine, qui a toujours semblé aimante, maternelle et chaleureuse, devient colérique et mauvaise, tandis qu'Iris, qui arborait régulièrement une mélancolie dissimulant un secret malsain, reste calme mais ironiquement provocatrice. Nadine est debout, la voix enraillée, et répond aux provocations jusqu'à

empoigner la gorge de sa collègue, tandis que cette dernière, assise et feignant un calme placide, enchaîne les piques en connaissant pertinemment l'issue et la vanité de la chicane qui aura son ultime conséquence quelques semaines plus tard.



Nadine et Iris, jusqu'alors inséparables, se mènent une querelle d'égo qui aura une issue fatale.

En effet, après une ellipse de plusieurs semaines, un autre contraste

vient mettre en valeur de manière exponentielle la violence du film dans la séquence de clôture du film : Iris, que l'on sait anorexique, incapable de concevoir, fraîchement célibataire et très fragile, est promue au grade de Commandant, ce qui devrait donc constituer pour elle un succès professionnel détonnant avec ses échecs personnels. Cette promotion annoncée parmi d'autres lors d'une réunion professionnelle est mise en scène en parallèle avec des plans alternés sur un jeune garçon dans une compétition de gymnastique et qu'elle vient de sauver des griffes d'un pédophile. Le spectateur comprend que ce garçon, pour avoir osé parler, s'en sortira et ne verra pas son enfance détruite. Or, pour Iris, le secret reste entier sur le traumatisme qui semble la détruire à petit feu, parce qu'elle ne s'est vraisemblablement confiée à personne. Nous pouvons donc deviner, par la loi des contraires qui semble régir le film, qu'Iris ne s'en sortira pas. C'est cette dernière séquence qui le confirme par l'utilisation de plans alternés : tandis que le garçon ressort triomphant de sa compétition, Iris, au lieu d'une manifestation de joie couronnant cette promotion au milieu de ses collègues, se suicide par défenestration.

Les contrastes sont ici utilisés dans le scénario comme dans la mise en scène. Les parallèles mettent en évidence des trajectoires qui finissent par diverger et qui n'en deviennent que plus différentes ainsi montrées par leurs analogies, avant de finalement totalement s'opposer.

L'opposition entre le succès de Solal et le suicide d'Iris soulignent l'horreur des trajectoires des deux personnages par le contraste : le jeune gymnaste triomphe après avoir osé parler de son secret alors qu'Iris, qui n'a jamais admis ses névroses, finit par payer le prix de son silence.



1.2. Le jeu des oppositions dans *La Tête haute*

Dans *La Tête haute*, c'est le même processus de contraste qui est utilisé par Emmanuelle Bercot. En effet, le film oppose régulièrement la figure du Juge incarnée par Catherine Deneuve, figure matriarcale de l'autorité, de la Justice, à celle de Malony, délinquant incorrigible depuis son plus jeune âge, et à celle de sa mère, Séverine, immature et irresponsable.

Ainsi, cette mise en scène cinématographique met encore en évidence la violence incarnée par le personnage principal, Malony, qui personnifie à lui seul toute une toile de contradictions : c'est à lui principalement que profiterait un changement de comportement et il semble pourtant être le seul à ne pas vouloir s'en sortir, il est une boule de violence et de vulgarité mais envoie une carte postale avec un message et une image pleins de tendresse à sa juge, il s'apprête à devenir père mais n'hésite pas à mettre un coup de pied dans le bureau d'une éducatrice enceinte qui le recevra dans le ventre... Les rares moments de calme et de sérénité dont profitent Malony et sa famille soulignent l'ancrage de la violence qu'il porte en lui et qu'il extériorise, faisant voler en éclats, à chaque rechute, tout espoir de devenir un jour quelqu'un de bien, de bon, et de civilisé. C'est l'alternance de ces succinctes scènes de calme avant et après la tempête, et des longues séquences orageuses où toute la colère du garçon éclate, qui permettent de se rendre compte de la violence dans laquelle Malony évolue, et qu'il entretient. En effet, hors contexte, cette violence est aujourd'hui très banalisée, comme en témoignent son omniprésence dans la rue et les modes langagières des jeunes de cité par exemple. Elle devient comme une nouvelle habitude, une

familiarité que nous côtoyons au quotidien. Mais mise en évidence par des séquences de violence ponctuelle en contraste total avec des moments d'humanité et de tranquillité, cette violence est à la fois montrée comme un phénomène exceptionnel censé choquer, et également comme la traduction d'un malaise social palpable.



La carte postale envoyée par Malony... Qui fume, boit, se retrouve en prison, frappe une femme enceinte...

Ce malaise est censé même être éprouvé par le spectateur à la fin du visionnage par les diverses séquences qui laissent à réfléchir. Citons par exemple celle où la Juge décide d'envoyer Malony en prison malgré les implorations de son éducateur soutenant qu'enfermer entre quatre murs un jeune qui bout intérieurement revient à le tuer à petit feu, tandis que la Juge déclare qu'il n'y a pour l'instant pas d'autre solution pour l'empêcher de sévir et de faire souffrir son entourage. Citons aussi la séquence où il apprend qu'il va devenir père ; l'avortement imminent de la mère va faire tout basculer, et Malony semblera devenir, à la fin du film, un jeune homme repentant, responsable et plein d'avenir. Comment un tel retournement est-il possible, et surtout, relève-t-il de la part de fiction divertissante du film, ou d'un désir de réalisme dont l'œuvre fait preuve de bout en bout ?

Finalement, le spectateur est censé éprouver ce malaise face à l'hybridité d'une œuvre dont on ne sait trop à quel moment elle puise dans un réalisme qui met en scène la sauvagerie sans limite et authentique d'un adolescent perdu, et à quel moment la réalisatrice brode autour d'une tentative de divertissement, par l'histoire d'amour du jeune homme, par exemple. Ce mélange entre ambition d'imiter la difficile réalité de la vie de ces jeunes en perdition et ce désir de divertir le spectateur par un film qui n'est pas un documentaire sème le trouble entre ce qui est censé poser question, et ce qui est inventé de toutes pièces. Ainsi, le changement radical dans le comportement de Malony suite à sa paternité pose la question pour d'autres délinquants : faut-il en arriver à une

grossesse involontaire par exemple pour ne serait-ce qu'espérer qu'un délinquant retrouve le droit chemin ? Ou encore, incarcérer un jeune comme Malony est-il vraiment la meilleure solution ? Quelle solution cherche-t-on justement dans son cas, l'enfermer pour qu'il ne fasse plus de mal à personne en attendant qu'il réfléchisse à son sort, ou le laisser en liberté en espérant qu'un miracle se produira, comme il semble que ce soit le cas après la naissance de son fils ? Il faut également prendre en compte le point de vue du jeune homme dont le sort interroge d'autant plus qu'il provoque parfois empathie et compréhension chez le spectateur. En effet, il est difficile d'ignorer la légitimité de la colère d'un garçon qui a vécu sans père, dans la précarité et aux crochets d'une mère immature et irresponsable. Il en devient donc d'autant plus complexe de condamner un jeune d'un âge influençable qui ne fait que subir le comportement de son entourage sur lequel il n'a guère d'emprise. Quelle serait alors la décision la plus juste à prendre ?

Ce sont des questions que le spectateur se pose en étant baigné dans ce malaise social sinon mis au jour, du moins censé être éprouvé par celui qui s'interroge de la sorte. Faire reconnaître et éprouver ce malaise au spectateur, en tant qu'obstacle à l'harmonie de la société, semble donc être le but d'une telle (dé)monstration de la violence à l'aide d'un travail sur le montage particulièrement éloquent et travaillé avec un objectif bien précis. *La Tête haute* encourage donc clairement à réfléchir sur la problématique de la juridiction et de la délinquance, en ne faisant pas abstraction du point de vue des jeunes en perdition qui subissent à la fois l'influence de ceux qui en sont responsables, et leurs propres opinions et désirs pas forcément en accord avec ce qui leur est proposé voire imposé pour les remettre dans le droit chemin.



A quelques semaines d'intervalle, le visage de Malony en dit long sur son état d'esprit et la paix qui commence à l'habiter après la naissance de son fils.

Par ailleurs, ce trio de personnages soulignant les oppositions et incarnant ces questionnements est mis en scène à plusieurs reprises tout au long du film, tantôt pour féliciter Malony, tantôt pour le punir, mais le plus souvent pour tenter de trouver ensemble les solutions qui lui conviendraient mieux. Mais une séquence spécifique illustre en particulier l'évolution du jeune homme tout au long de son parcours : celle de son procès alors qu'il a eu un accident de voiture avec son petit frère et alors qu'il devait justement se tenir à carreau. La séquence s'ouvre sur Malony entrant dans la salle d'audience où se trouvent déjà sa mère, seule sur un banc, son avocat et la Juge entourée de ses collègues. Alors que la Juge récite les accusations qui ont conduit le garçon ici, elle précise la date du jour, le 24 décembre 2013, rappelant comment la mère de Malony avait insisté pour que son fils soit libéré pour Noël du Centre de Redressement où il avait été placé, en vain. Alors que la Juge demande à Malony pourquoi il a dérobé une voiture, conduit sans permis et entraîné un accident, Malony, filmé en plongée qui l'écrase et le fait paraître presque misérable, fait beaucoup moins le fier qu'à ses premières incartades. La très courte focale place l'arrière-plan dans le flou et lui-même se retrouve de profil, à moitié dans l'ombre, comme pour illustrer sa position face à la Justice et à ses débordements, c'est-à-dire à moitié sur le droit chemin, mais encore à moitié délinquant. Le plan suivant montre sa mère en larmes, l'éducateur de Malony nonchalamment assis derrière elle et assistant à ses atermoiements qui mettent tout l'assistance mal à l'aise. Pour une fois, c'est Malony qui tente de lui expliquer qu'il ne sert à rien de pleurer et d'exagérer ou de répéter les circonstances atténuantes qu'on lui connaît déjà. Ensuite, le troisième personnage, la Juge, est présentée en face d'un tableau ressemblant à une gravure qui lui confère une certaine noblesse, entourée de ses collègues inexpressifs mais à l'écoute. La différence de mise en scène des trois protagonistes réaffirme leurs différents statuts et leurs rôles dans l'histoire de Malony : celui-ci, encore en train de s'excuser, sa mère, toujours en train de pleurer, et la Juge, qui réclame des explications et aura le dernier mot, comme d'habitude.



A l'occasion de sa dernière confrontation à la Justice, Malony semble pour le moins calmé et presque repentant ; il poursuivra quelque temps sur la voie de la délinquance avant d'avoir une prise de conscience salvatrice.

C'est une scène qui entre en écho avec la dernière du film, lorsque Malony vient présenter son fils à la Juge. La mère de Malony, son avocat, son éducateur ne sont pas là ; il se retrouve seul face à la personne qui aura tout fait pour lui donner une vie digne de ce nom, et avec celui qui l'a motivé pour y parvenir, et pour qui il devra à son tour se démener. Cette fois, Malony est calme, son regard dégage une certaine tranquillité, portant son fils comme quelqu'un qui s'en préoccupe et qui sait qu'il en est responsable. Le départ à la retraite de la Juge n'est pas non plus anodin ; il coïncide avec le départ de Malony du milieu de la délinquance de façon, espérons-le, définitive, pour commencer une nouvelle vie. Aussi, c'est la première fois que la Juge se tient debout dans son bureau, habituellement toujours assise, comme pour montrer qu'elle n'est plus dans son rôle de Juge, désormais, avec Malony, qui se tient également pour la première fois debout et souriant, confiant même, devant elle. La lumière, claire, presque tamisée par les stores, instaure une certaine paix dans cet échange entre les deux personnages, sans ombre de lumière préfigurant des problèmes. Et c'est justement la seule fois où Malony sortira du bureau de la Juge sans condamnation, sans réprimande, vers la lumière et l'extérieur, en personne libre.

1.3. Discours et rôles des protagonistes dans *La Journée de la jupe*

Enfin, *La Journée de la Jupe* joue aussi sur la binarité, les contrastes, les oppositions, mais du point de vue des personnages. C'est en effet Sonia qui est la première à dégainer l'arme permettant la prise d'otage. Durant la première moitié du film, le spectateur suit donc le cheminement de ses raisonnements et comprend petit à petit le monde dans lequel elle évolue, ce qu'elle endure, ce qu'elle tolère et ne supporte plus. Bien que ce soit elle qui tienne l'arme, elle apparaît parfois comme la victime de cette prise d'otage au détriment des élèves sous son joug. Ses revendications sur le port de la jupe, faisant honneur au respect de la femme et à ses libertés, démontrent les revendications, l'esprit justement honorable et respectueux de l'enseignante. Ce ne sont que les conditions dans lesquelles elle parvient à se faire entendre qui lui attribuent le mauvais rôle, mais il faut noter par le fait qu'elle rallie à sa cause au moins une jeune fille dont l'insolence se dévoile être un simple moyen de défense, et qui entend, assimile et comprend ces revendications. Nous assistons par le regard de Sonia à cette mise au point violente sur ses doléances et sur les conditions d'enseignement à des jeunes de banlieue qui n'ont vraisemblablement jamais pris conscience de ces discours moralisateurs. Et c'est justement en la percevant à travers son regard qui la présente comme victime de la prise d'otage subissant les affres de la délinquance qu'elle combat, que son discours semble avoir plus d'impact sur ses interlocuteurs, mais aussi sur les

spectateurs. Cette indéniable empathie construite par le regard des protagonistes par lequel l'histoire est perçue est d'ailleurs confirmée quand la jeune Nawel s'empare de l'arme. À son tour, elle menace Mouss, son camarade qui a amené l'arme dans le théâtre, et rétablit des vérités frappantes : Mouss n'est qu'un gamin perdu, sans repères, qui viole pour se défendre et qui ne trouve pas sa place dans ce monde, comme la plupart des délinquants. Nawel évoque le meurtre de sa mère dans son village natal, commis par « des gros malades », ce que Mouss pense être avec fierté grâce à ses insultes et sa dégaine négligée. Or, Nawel raconte comment elle a assisté à la mort brutale de sa mère, et le spectateur regarde alors désormais le film du point de vue de la jeune fille. La prenant en pitié et méprisant Mouss avec encore plus de force, le spectateur est donc encore une fois du côté de celui qui est armé et menace les autres. Le pistolet semble être une sorte de bâton de parole qui permet aux langues de se délier et au détenteur de se faire écouter et d'être regardé avec empathie par les autres. Sonia réussira d'ailleurs elle-même à instaurer un semblant de dialogue avec ses élèves, et ce petit succès, malgré la fin tragique, s'avèrera une grande victoire lorsque ses élèves iront sur sa tombe dans la jupe symbolique pour laquelle elle s'est tant battue.

C'est aussi contre cette violence que finit par militer Nawel, avec la violence même de l'arme qu'elle s'est appropriée. Elle affirme en effet que lorsque tous sortiront de cette prise d'otage, elle et tous ceux qui ont aidé Sonia de près ou de loin se feront tuer pour cela, et que rien n'aura changé. Elle n'aurait probablement pas eu tort sans la conclusion mortelle qui calmera finalement les esprits, violence de la mort qui apportera avec elle une prise de conscience rendant hommage aux réclamations de Sonia sur le port de la jupe.



Sonia Bergerac et Nawel sont tour à tour les preneuses d'otage et en profitent pour se faire entendre.

Aussi, en entendant Nawel affirmer qu'elle veut que « cette prise d'otage dure toute la vie », nous comprenons que la violence dehors est finalement beaucoup plus effrayante et angoissante que celle qui se déroule sous les yeux du spectateur. Cette violence du dehors ainsi suggérée permet de relativiser sur celle de la prise d'otage grâce à la jeune fille, dont la perception des choses apporte à son tour un regard neuf à travers lequel le spectateur voit le film et réfléchit à la brutalité du monde extérieur. Face à Nawel, Sonia devient alors une cible potentielle comme l'étaient ses élèves avant elle, et l'intrigue est donc momentanément menée par Nawel, tant qu'elle détient l'arme. Elle finira par la rendre à son enseignante, qui, dès lors, fera entendre ses revendications au négociateur et à la Ministre de l'Intérieur, le pistolet ayant toujours la symbolique du bâton de parole par son caractère dissuasif qui force à l'écoute.

Ainsi, *La Journée de la jupe* utilise l'arme comme accessoire construisant le regard du spectateur. Celui-ci perçoit les séquences à travers le personnage détenteur du pistolet qui apparaît presque davantage comme une victime que ceux qui sont menacés. Le regard du spectateur est également orienté par l'empathie que véhiculent les détenteurs respectifs de l'arme, cette dernière exhortant à l'écoute et au calme. L'arme incarnant la violence et étant à la source du dérapage de ce cours de français, de la mort de plusieurs personnages et des revendications féministes portées par Sonia, est donc ici le moyen le plus efficace pour faire réfléchir. Elle fait en effet réfléchir le spectateur comme les élèves et Sonia elle-même grâce et à cause de la violence qu'elle incarne, et grâce et à cause de ceux qui s'en servent pour dénoncer la violence elle-même, car il semble que faire preuve de violence soit dans ce contexte le seul moyen de se faire entendre pour la dénoncer.

Plus précisément, l'analyse des moyens cinématographiques utilisés au service de la violence dans *La Journée de la jupe* permettra d'étayer ces pistes de réflexion. Il est alors intéressant d'étudier une séquence particulière. Il s'agit du moment où Sonia décide d'expliquer aux jeunes qu'ils ne rendent pas hommage au choix de leurs parents qui ont décidé d'immigrer en France pour leur « offrir une vie meilleure ». En se comportant comme des jeunes qui nourrissent une haine mutuelle et infondée, en ne respectant rien ni personne et en s'intéressant en aucun cas à l'éducation et à l'instruction qui leur sont offertes, ces jeunes, selon Sonia, crachent littéralement sur les sacrifices de leurs parents. Sonia est alors assise sur les marches de l'estrade sur laquelle elle essayait désespérément de faire déclamer la pièce de Molière à ses élèves. Un travelling avant et une légère contre-plongée créent un certain *pathos* dans cette scène en donnant à Sonia une attitude à la fois contrite, nonchalante, concernée et même inquiète. Les élèves sont, eux, assis en face de Sonia et filmés via un travelling latéral les faisant apparaître un par un dans le cadre. Si

chacun d'eux est différent, ils deviennent ici tous semblables, tous concernés par le discours de l'enseignante, tous unis dans le silence et l'écoute des paroles de Sonia, qu'ils savent pertinentes et censées, mais qui n'auront pas encore en eux la résonance qu'elle aurait souhaitée puisqu'ils ne prendront pas immédiatement conscience de l'absurdité de leurs comportements. Ces plans alternés entre les jeunes et leur professeur qui tente de les raisonner ne fait en fait que souligner leur incurie, leur indifférence, leur désinvolture même face à ces discours moralisateurs qu'ils n'ont que trop souvent entendus. Il faudra aller jusqu'à la mort de deux des personnes ici présentes pour que les paroles de Sonia trouvent un écho, puisqu'elle réclamait l'égalité des sexes en prônant le port de la jupe et non son interdiction, et que les jeunes filles survivantes viendront justement à son enterrement en jupe. Le montage alterné qui montre également les négociateurs traitant avec la Ministre de l'Intérieur met en évidence d'autres priorités que celles de Sonia chez les autres protagonistes. En effet, lorsque les forces de l'ordre découvrent que c'est Sonia qui mène la prise d'otage, et non un élève comme elles le pensaient, leurs préoccupations n'est plus de calmer le preneur d'otage, mais de le neutraliser par « un tir à l'épaule ». Or, Sonia est loin de s'imaginer non seulement que l'on envisage déjà de la blesser pour mettre fin à cet événement, mais également que la journée finira sur sa propre mort, alors qu'elle n'avait d'abord pris le pistolet que pour se protéger, puis qu'elle était finalement désarmée et n'avait aucune intention de tirer sur quelqu'un lors de l'arrivée de la police.

Pendant que les négociateurs établissent un plan d'attaque, la Ministre déclare qu'elle veut pouvoir prouver que Sonia a « une personnalité fragile voire déréglée ». C'est la dernière réplique qu'elle prononce avant de retourner auprès des élèves et de Sonia qui poursuit son discours à la fois d'encouragement et de désespoir. Tandis que Sonia, en voix *off*, leur répète qu'ils doivent travailler à l'école, un plan montre Mouss, qui a introduit le pistolet, assis près d'elle, en plan rapproché et travelling latéral. Le mouvement s'arrête sur lui, et le plan suivant montre Sonia en travelling arrière qui continue sa diatribe. L'inversion des mouvements de caméra et le cadrage sont ici significatifs. En effet, le travelling arrière sur Sonia illustre la vanité de son discours, quand le travelling avant au début de sa prise de parole préfigurait la captation de l'attention des élèves et la force de ses mots qu'ils écoutaient sans l'interrompre. De même, le travelling latéral en plan américain opéré sur eux précède un travelling latéral cadré plus proche, sur Mouss justement, qui va immédiatement après, feindre l'évanouissement afin de tenter de désarmer Sonia. La vanité du discours de cette dernière est alors sans équivoque, et les choix de mises en scène auguraient justement qu'une fois encore, sa tentative de raisonner ces jeunes en perdition

était vouée à l'échec. L'absence de solution au problème de la délinquance est encore une fois rappelée, du moins lorsqu'il s'agit de chercher des solutions convenant à tous. C'est ce que tente de faire Sonia en leur expliquant comment s'intégrer à la société et comment se bâtir un avenir, ce qui implique des sacrifices, détail qui ne convainc manifestement pas toute son audience. La caméra s'agite et le cadrage permet d'apercevoir Mouss désarmant et frappant Sonia, jusqu'à ce qu'une autre élève s'empare de l'arme. Les mouvements de caméra pendant cette courte lutte illustrent l'agitation soudaine, jusqu'à ce qu'ils se calment et que le cadrage se fasse sur Mouss, affrontant le revolver pointé vers lui par Nawel, qui le tient en joug.

Dans cette séquence, le montage et le cadrage apparentent le film à un documentaire en ce qu'ils permettent l'immersion du spectateur au cœur de l'action. Mais ils mettent également en lumière une violence sociale palpable : Sonia, qui est bien intentionnée malgré son pistolet, tente de raisonner les jeunes et cette résolution lui coûtera sa vie. Les jeunes, qui n'ont qu'à écouter et prendre en compte les conseils qui leur sont donnés, se révoltent et l'un d'eux mourra aussi. Les négociateurs et la Ministre, qui tentaient d'apaiser Sonia pour qu'elle leur livre le preneur d'otage, veulent la neutraliser en apprenant que c'est elle qui possède l'arme. Enfin, c'est justement cette arme qui permet d'obtenir le silence, et d'être sinon écouté, du moins entendu, mais c'est également cette arme qui provoquera la mort à deux reprises, alors qu'elle n'était jusqu'alors, dans la main de Sonia, qu'un symbole pour véhiculer ses revendications.

La Journée de la jupe mène donc le spectateur dans une intrigue déchaînée et pleine de symbolique en jouant sur cette binarité entre la violence de l'arme et le calme, et vers une réflexion qu'elle suggère de mener. Par la fin tragique, le potentiel de réflexion du film pourrait n'en être que démultiplié en montrant vers quoi de tels excès de violence, de tels comportements sans foi ni loi ni valeurs, peuvent mener.

2. La bande-sonore au service de la violence

2.1. Les dialogues pour exprimer la violence

Le traitement de la bande-sonore au cinéma relève d'un travail réfléchi qui a également son propre impact sur la façon dont le spectateur va appréhender une scène, un dialogue, voire l'œuvre entière. En effet, la bande-sonore, favorisant une transmission efficace du malaise, est principalement employée au service de la violence en recourant aux discours des personnages. Des films tels que *Polisse* ou *La Journée de la jupe* qui sont fortement axés sur le dialogue et les échanges oraux violents ne le sont pas sans but. En entretenant cette prépondérance du cri et de la

violence verbale, ces œuvres mettent en scène la violence et la vulgarité comme moyen de communiquer lorsque les mots ordinaires et le calme apparents ne sont plus capables d'exprimer ce qui doit l'être. Cette violence n'est plus simplement une « force dérégulée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique pour mettre en cause [...] l'humanité de l'individu⁶³ », mais bien un moyen de communication attestant de la banalisation de cette violence. Celle-ci passe d'un rôle de destruction et d'atteinte à l'autre à celui d'un outil agressif et opérant faisant valoir le message à transmettre. Elle permet d'abord de « ponctuer le langage » tel que le remarque le personnage d'Anna dans *Fracture*, film d'Alain Tasma sorti en 2010 où une jeune enseignante se confronte au problème de l'éducation en banlieue, et qui constate l'imprégnation d'une violence verbale inouïe dans le langage des jeunes. La violence permet d'ailleurs également de transcender la fonction du langage habituel en le marquant d'un accent de brutalité, d'agressivité portée par les cris, les hurlements, et la colère manifeste des protagonistes. La parole se pare alors d'une nouvelle dimension communicationnelle : les conversations deviennent presque des disputes, qu'il y ait interlocuteurs, comme dans les nombreuses altercations de *Polisse*, ou pas, comme lors des monologues existentiels de Sonia.

Le son contribue alors, par les dialogues, à la violence du film. Le spectateur se sent presque pris à parti, à l'instar des personnages subissant ou animant les disputes, l'intégrant dans l'échange où il aurait des répliques à rétorquer, une raison de défendre tel ou tel locuteur, voire d'être en colère ou excédé après un échange musclé qui n'aurait pas été conclu comme il l'aurait souhaité. La violence de l'échange exacerbe alors l'implication du spectateur –si identification aux personnages il y a, sinon le spectateur n'aurait cure de l'issue d'une dispute-. L'implication engendre à son tour une réflexion de la part du spectateur ; en se sentant concerné par les enjeux d'une altercation verbale, il réfléchit à son tour à ses tenants et aboutissants et pense comme si son propre destin était en jeu. Dans *La Journée de la jupe*, impossible pour tout spectateur pris dans l'histoire de ne jamais se questionner sur les motivations de Sonia, sur la justification de son explosion soudaine, sur ce qui l'y a menée, ou sur les conséquences que cette prise d'otage aura sur la vie d'après. Et c'est justement l'exploitation du son qui amène à ces réflexions et les encourage.

⁶³ KRIEGEL Blandine, « La violence à la télévision : Mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relative aux représentations violentes à la télévision », *Rapport à M. Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication, op. cit.*

En effet, dès l'ouverture du film, des grossièretés sont proférées à la chaîne par les collégiens qui entrent en cours de français, et ces termes crus et imagés fleuriront le langage de chacun d'entre eux du début à la fin. Tandis qu'ils s'énervent à diverses reprises, les jeunes et Sonia participent d'une véritable cacophonie en criant, lançant des chaises, en déclamant un texte interrompu par des jurons, des menaces ou des moqueries, par des coups de feu ou encore par des hurlements qui saturent la bande-sonore à plusieurs reprises. Mais contre toute attente, c'est dans le silence le plus total, le calme plat le plus indéniable que la situation de crise est à son paroxysme. C'est couchés au pied du théâtre dans la salle de cours entre les chaises et leurs têtes protégées de leurs mains que les élèves se retrouvent sous le joug de l'enseignante. Celle-ci a retrouvé son courage et enchaîne avec colère les invectives et les remarques pleines de bon sens pour certains, complètement absurdes pour d'autres, sur les conditions d'enseignement, la religion, le respect et la fraternité. Son discours, violent, ponctué de coups de feu et d'insultes, semble ne pas convaincre ses interlocuteurs ni même susciter la moindre once de réflexion chez eux. Mais petit à petit, elle retrouve son calme et parvient à instaurer un climat d'échange avec ses élèves, presque dans une ambiance bon enfant tandis que ces derniers rient, allongés au sol, n'ayant évidemment aucune idée de l'issue de la prise d'otage. Il apparaît alors, lors de quelques séquences suivantes contenant de longues tirades de Sonia sur la sexualité, la laïcité, la tolérance, la violence et la délinquance, qu'une fois le calme établi, ses doléances semblent trouver des destinataires. La violence a donc servi à établir ce calme pour rendre la discussion plus facile, discussion qui était inenvisageable lorsque les élèves hurlaient, s'insultaient, se comportaient comme des sauvages. Mais il ne faut pas non plus oblitérer la menace du pistolet qui rappelle à l'ordre avec violence, par sa détonation dissuasive, la moindre dissidence, la moindre

impertinence. La violence de l'arme combat donc ici la violence des comportements par un appel au calme qui permet lui-même d'assimiler la violence quotidienne que Sonia dénonce.

Par ailleurs, il est très intéressant d'analyser l'usage du langage dans *La Journée de la jupe*, et plus particulièrement

C'est dans le silence le plus total, le calme plat le plus indéniable que la situation de crise est à son paroxysme, sous le joug de la menace du pistolet. Et c'est pourtant là que Sonia arrive à se faire entendre.



dans ces séquences précisément. Les jeunes adultes auxquels s'adresse Sonia sont des jeunes de banlieue sans éducation, sans respect, qui ne semblent rien prendre au sérieux ni s'intéresser à rien. Il serait possible de mettre cette attitude sur le compte de l'adolescence, si ne s'y ajoutait pas l'usage d'un langage propre à cette classe de la population, à savoir le langage de rue. Aussi, la majeure partie des élèves sont d'origine maghrébine et manient le verbe populaire et l'argot de rue comme les emprunts à l'arabe qui s'incrustent dans le langage courant. Or, c'est justement pendant un cours sur Molière que se déroule le film, cours que Sonia parvient à faire dans le calme durant la séquence analysée. Le jeu des contrastes contribue encore une fois à la dimension violente qui est véhiculée à travers les oppositions qui semblent à la base du décalage entre Sonia et ses étudiants. Nous analyserons cette fonction du langage plus précisément par la suite.

Dans ces séquences, le film joue donc sur l'alternance entre calme forcé et véritable cacophonie pour créer des violences de deux types : celle, contrainte, lorsque Sonia doit tirer pour rétablir ou conserver le silence ; c'est le calme avant la tempête que constitue la fin d'une violence inattendue. Puis il y a celle franchement exprimée par les élèves par leurs comportements bestiaux. Pour la première, ils se font violence face à la violence de la menace. Dans la deuxième, ils laissent libre cours à leur propre violence que Sonia subit de plein fouet. La violence est alors elle-même éprouvée par le spectateur pris à parti de toutes parts par les échanges verbaux, les coups de feu, le son saturé et la brutalité des gestes (tapes, chaises renversées, agressions physiques...). Une telle puissance de la mise en scène permet vraiment de se retrouver face aux problématiques que soulève le film et d'y réfléchir en y étant immergé. Un tel réalisme et ce travail sur la bande-sonore véhiculent et favorisent donc les réflexions grâce à l'immersion totale du spectateur dans l'histoire par l'efficacité de cette mise en scène. Une scène attire particulièrement l'attention. Alors que Mouss, qui a introduit le pistolet de la prise d'otage dans la salle, est blessé, Sonia demande à une étudiante, Farida, d'aller le désinfecter. Ce à quoi le concerné s'exclame : « j'ai pas besoin d'une meuf pour ça, j'suis pas un gros pédé, c'est une Sheitan elle ». Le *sheitan*, en arabe, se rapporte au Diable et n'est donc pas une insulte lancée à la légère par qui est vraiment croyant, en l'occurrence musulman. Si elle est apparemment entrée aujourd'hui dans le langage courant et peut être proférée sans vraiment le penser, comme lorsque Mouss parle de « pédé » sans prendre conscience de ce qu'il dit, ce n'en est pas moins une insulte destinée à blesser. Peu après, le même schéma se reproduit quand le jeune Farid s'assoit sur une chaise qui s'écroule, avant de s'écrier : « c'est quoi cette chaise de *feuj* ? », c'est-à-dire « de juif ». De même, l'insulte est utilisée par habitude, comme pour ponctuer la phrase sans réellement

penser à ce qu'elles impliquent, en l'occurrence des accusations homophobes pour « pédé », misogyne pour la femme *sheitan*, et xénophobe pour « le feuj ». Ce langage fleuri est utilisé par tous les jeunes de la classe et contraste de surcroît avec leurs déclamations du texte de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, en langage forcément moins populaire. Le contraste entre l'argot et l'arabe nourrissant le langage de ces jeunes et le registre soutenu de la pièce de Molière, exacerbe la violence des invectives et rend les dialogues d'autant plus agressifs. Si l'étude de la pièce est rapidement abandonnée, elle sert vraiment à mettre en évidence le décalage opéré entre Sonia, professeure de français, et ces jeunes qui, comme elle le fait remarquer, ne s'intéressent qu'à la superficialité de leurs émissions de télé-réalité, et à rien d'autre. Cette remarque est d'ailleurs assénée avec force lorsque Sonia demande encore et encore à Mouss de répéter le véritable patronyme de Molière, Jean-Baptiste Poquelin, et que le jeune lui répond : « rien à foutre de Molière, j'veux être footballeur ». Encore une fois, l'analyse du langage permet non seulement de souligner l'univers dans lequel évoluent ces jeunes délinquants, univers qui nourrit leur imaginaire et les instruit de la plus mauvaise façon qui soit, mais cette analyse souligne également le décalage flagrant entre ce qui est attendu de ces jeunes par les institutions, ici scolaire, et ce que la société, leurs fréquentations et leurs habitudes ont fait d'eux.

Dans *Polisse*, ce sont aussi les contenus des dialogues qui engagent la réflexion : le vocabulaire juridique, les phrases à dire et ne pas dire pendant un interrogatoire pour ne pas influencer l'interlocuteur, la façon dont les brigadiers s'adressent aux victimes et aux criminels participent tous à l'instauration d'une violence verbale. Dans *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Jullier explique justement ce procédé du choix du vocabulaire, du mot, de la phrase comme porteur d'une signification synonyme de violence en se référant au dialogue du procès d'Hanna dans le film *The Reader* (Stephen Daldry, États-Unis, 2008), organisé après que le personnage, ancienne SS, n'a pas « pu » libérer des femmes juives lors du bombardement d'une église :

Dans ce dialogue, les mots sont soigneusement choisis. Hanna fait son *boulot*, c'est quelque chose de banal, un métier comme un autre, avec ses règles. Dans l'église, les détenues de confession juive sont des *prisonnières*, mais dans le monde hypothétique où on les aurait laissées sortir elles auraient été des *femmes*. On peut laisser une prisonnière brûler vive (c'est une fonction dans un système), pas une femme (c'est un être-comme-moi)⁶⁴.

⁶⁴ JULLIER L. *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, op. cit., p. 39.

L'auteur explique ensuite que ce vocabulaire soigneusement choisi interroge l'éthique et la morale dans un régime de soumission de l'individu à la justice instaurée. C'est donc pendant ce procès où aucun mot n'est anodin que surgit toute la violence du comportement d'Hanna et de la moralité, s'il y en a une, qui l'anime. Dans *Polisse*, le même parallèle peut être dressé en ce que les mots sont étudiés, pesés, choisis, tant pour les répliques des brigadiers que pour celles des auditionnés, par exemple. En effet, les mots tels que « sexe », « masturbation », ou « viol » sont prononcés sans la moindre hésitation par les brigadiers quand les interlocuteurs, victimes ou criminels, sont beaucoup plus hésitants, voire gênés à leur évocation, et encore moins enclins à les utiliser. Chaque fois qu'ils se retrouvent face à un adulte soupçonné d'une agression sexuelle sur un mineur, les brigadiers utilisent volontairement des termes aussi crus et directs non seulement pour déstabiliser l'agresseur, mais également pour aller droit au but en nommant les choses par leur nom. Les mots prononcés deviennent alors des armes qui exhortent à réfléchir : qu'est-ce que les mots ? Quel est le poids des mots et leur valeur dans la bouche d'un brigadier, d'une victime, d'un criminel ? Comment les utiliser pour soutirer les confessions d'un enfant qui n'en connaît pas la signification et la portée ? Et comment, au contraire, s'approprier la crudité d'un terme d'ordre sexuel, par exemple, pour déstabiliser l'interlocuteur peu habitué à tant de spontanéité ?

Le dialogue, par sa construction, devient à lui seul un interrogatoire bâti autour d'une rhétorique qui joue également sur les tons, les intonations, le rythme de la parole et le registre de langue ; chaque brigadier adapte ces facteurs de communication à son interlocuteur à chaque mise en examen, se laissant à leur tour parfois déstabiliser par les suspects les plus effrontés. En témoigne l'exemple de M. De la Faublaise, accusé de viol sur sa fille, fanfaronnant pendant son audition jusqu'à ce qu'il reçoive une violente gifle qui le fait tomber de sa chaise. Aucun brigadier ne réagit mais l'auditionné, un peu calmé, continue de soutenir que malgré les accusations qui l'accablent, rien ne pourra jamais lui arriver car il « connai[t] trop de gens ». Son esbroufe a quand même provoqué l'ire des policiers formés à garder leur sang-froid en toutes circonstances ; voir un individu aussi sûr de lui et semblant délesté de tout sentiment de culpabilité alors qu'il est accusé d'attouchements sur sa petite fille est bien plus fort que tous les mots comme provocation. Les mots, échangés pendant l'audition, n'ont fait que corroborer cet air supérieur et cet excès de confiance dans les relations sur lesquelles compte M. De la Faublaise pour s'en sortir.



L'attitude de M. De la Faublaise change du tout au tout après avoir reçu la gifle, sous ses airs de bonimenteur sûr de ses relations haut placées.

Ayant vu jusqu'alors les brigadiers garder leur calme malgré les horreurs entendues dans les précédentes auditions, le spectateur n'en est que plus ébahi de voir par quelle violence l'un d'entre eux finit par craquer face à cet accusé. Mais ce sont encore les mots qui viennent au secours de la situation périlleuse dans laquelle cet acte les plonge. Cachant la caméra de surveillance orientée sur M. De la Faublaise comme s'ils prévoyaient de le frapper à nouveau et comme si elle n'avait pas déjà filmé un premier dérapage, les brigadiers rétorquent que personne n'a rien vu de ce qu'il vient de se passer lorsque l'accusé lâche que cette gifle leur coûtera très cher. Face à cette menace verbale explicite, les policiers ne peuvent rien faire d'autre que de s'allier et soutenir tous ensemble qu'ils n'ont rien vu, invoquant leur parole contre celle d'un civil accusé de pédophilie, et donc en position de faiblesse. Les mots deviennent alors ici encore des armes de violence verbale pour chaque protagoniste qui sait s'en servir, corroborant ou infirmant une attitude en lui donnant toute la force d'influence mue par une éloquence réfléchie et la force du plus grand nombre.

2.2. La musique pour souligner la violence

Par ailleurs, un autre aspect de la bande-sonore d'un film particulièrement intéressant à étudier pour la transmission du malaise ou l'expression de la violence est la musique. *Polisse*, qui s'est distingué par la violence qu'il met en scène via la crudité de ses images, s'ouvre sur une petite fille d'environ cinq ans, interrogée par une fonctionnaire de la BPM. On comprend par leur dialogue que le père de l'enfant est soupçonné d'attouchements sexuels sur elle. Celle-ci relate les faits avant de conclure que pendant ces agissements, elle, elle dormait, ce qui, juridiquement, remet en question toute l'accusation puisque la fillette ne peut logiquement pas se souvenir de ce dont elle accuse son père. La parole sur laquelle reposait toute l'accusation devient alors insignifiante. Puis, c'est un plan sur deux jumelles qui font des messes-basses à table. Leur père leur demande ce

qu'elles disent, elles répondent : « rien ». Il les somme, dans une ambiance bon enfant, de dire la vérité, ce qu'elles jurent mains sur la table ; ici, le son du chuchotement devient source de complicité et d'amusement. Puis le générique apparaît. Le titre *Polisse* est écrit avec la faute et la typographie d'un des enfants de la réalisatrice qui lui aurait inspiré le nom de son futur film, tandis que commence enfin la chanson *l'Île aux Enfants*, composée par Roger Pouly et écrite par Christophe Izard. Le générique se poursuit sur fond d'images de jeux, d'enfants prenant la pose pour la photo de classe, de poupées ou de manèges. Or, il sera justement question de nombreuses histoires de pédophilie ou de sauvetage de mineurs dans ce film. L'enfant est donc montré dès le début du film par un contraste qui le met d'abord en position de force : il est présent à l'ouverture, dans le titre du film, dans les images de générique et sa musique, ainsi que dans les cinq premières séquences du film, où les paroles qu'il prononce sont porteuses d'un sens capital. Puis, l'enfant est montré sous une facette moins reluisante et variée lorsqu'il n'est plus présent que comme victime ou personnage tertiaire. Le générique du film introduit par cette chanson de *l'Île aux Enfants* vient donc corroborer la très forte nuance de l'importance donnée aux personnages des enfants. Tantôt victime, tantôt source de réconfort, tantôt silencieux, tantôt hurlant, pleurant ou riant, l'enfant fait partie intégrante du travail sur la bande-sonore.

Plus tard dans le film, c'est après une intervention particulièrement difficile (retrouver une mère attardée en fuite qui a kidnappé son propre enfant) et avant une séance d'entraînement au tir qu'une séquence musicale apparaît comme un moment de trêve en boîte de nuit. Le son vient alors englober le film et le spectateur d'une atmosphère légère signifiant une rupture dans la mise en scène. C'est le titre *Stand on the Word* du groupe Keedz (composé d'enfants-choristes) qui vient à nouveau marquer un contraste entre la légèreté de la scène de détente en discothèque et la lourdeur des interventions qui précèdent cette scène et la succèdent. L'ambiance même de la scène en boîte de nuit est nuancée : obscurité teintée de lumières

stroboscopiques, chanson dynamique et entraînante interprétée par des enfants juste avant un *slow* sans paroles où presque tous les danseurs ont quitté la piste... Tout est travaillé pour instaurer un contraste permanent qui renvoie à cet univers des contraires de la BPM où la candeur attendrissante des enfants laisse place à des blessures à vie, où les parents censés les protéger deviennent leurs bourreaux, et



Le titre de *Polisse* fait d'entrée comprendre l'importance du rôle des enfants dans le film.

où les rires, les cris de joie et de jeux sont remplacés par des pleurs, des hurlements et des dénonciations.

Toujours dans *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*⁶⁵, Jullier analyse l'usage de la musique ainsi :

L'alternance de tensions et de détente harmoniques a [...] servi très tôt, au cinéma, à annoncer, souligner ou rappeler les tensions et les détente chez les personnages ou dans le récit, comme un double à fois vague [...] et intime. Au déséquilibre qui lance le récit, au trouble qui saisit le personnage, à l'action éthiquement contestable, vont "correspondre" les dissonances, induisant de la tension [...].

Polisse met donc à son service une technique cinématographique déjà bien connue dans l'histoire du cinéma en faisant résonner la musique en écho au message que les images veulent faire passer, cadrées par des séquences musicales significatives. Dans *Polisse*, la musique apparaît vraiment comme une technique essentielle qui vient enhardir la présence de la violence et mettre mal à l'aise en dressant des parallèles entre les personnages, des situations antagonistes, des contrastes.

Enfin, la musique doit également être analysée dans *La Tête haute*, car elle n'est jamais choisie de façon anodine. Dans *La Tête haute*, plusieurs extraits de musique classique sont diffusés tout au long du film à des moments charnières. Le premier passage concerné montre l'arrivée de Malony dans un Centre de Redressement. Un champ/contre-champ le montre face à la prairie qui environne le Centre, puis dévoile son visage encapuchonné, pleurant, tandis que l'on peut reconnaître le morceau *Spiegel im Spiegel* d'Arvo Part, un morceau au piano très calme et apaisant. La violence de l'image réside en ce que ce titre musical traduit une profonde mélancolie, une noblesse même où transparait une lueur d'espoir, d'optimisme. C'est probablement le sentiment qu'Emmanuelle Bercot, la réalisatrice, a souhaité véhiculer, tant pour le spectateur qui devine que le destin de Malony n'est pas sans issue, que pour ce dernier, qui sait au fond de lui que ce placement en Centre de Redressement est pour son bien. Plus tard, il est montré en séance d'apprentissage de menuiserie, puis plusieurs séquences courtes sur la vie du quotidien s'ensuivent, accompagnées systématiquement de musique classique : les jeunes jouent dehors, chahutent, s'invectivent, mais les voix sont diffusées comme en filigrane, tout juste audibles, tandis que la musique classique, ici un morceau de Bach, prend le dessus. Une transition très intéressante s'opère alors, montrant Malony et son éducateur marchant tranquillement en pleine nature, le garçon s'enquérant de la présence de ce dernier à une audience décisive, Le procédé de la musique accompagnant l'image est répété encore plusieurs fois dans le film, via la musique de

⁶⁵ JULLIER, L., *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, op. cit., p. 256.

Schubert tandis que le jeune homme apprend à contrôler ses émotions pendant une séance de relaxation, qu'il connaît des moments de joie au Centre et parmi les autres délinquants, et enfin lorsqu'il quitte pour la dernière fois le bureau de la Juge, à qui il est parti présenter son fils, avant de laisser place au générique. Cette exploitation de la musique dans *La Tête haute* contrebalance les effets de la violence, qui n'est pas atténuée ni exacerbée, mais qui transmet d'autres émotions corollaires à cette violence. En effet, si Malony paraît n'être que colère, agressivité et rancœur, il dissimule toutefois une façade de sa personnalité qui recèle de l'amour, de la compassion et du respect. C'est cette ambivalence que la musique classique traduit en surgissant de façon d'abord inattendue, puis comme un détail de mise en scène inhérent aux séquences les plus significatives dans l'évolution de Malony. La musique l'accompagne tout au long de sa trajectoire et illustre avec précision et justesse ses états d'esprit et l'optimisme qui semble niché dans les recoins les plus sombres du comportement de Malony.

2.3. Les bruitages pour favoriser l'immersion

Enfin, le film *Grave* brièvement évoqué précédemment mérite ici d'être davantage étudié car il illustre parfaitement le troisième aspect de la bande-sonore d'un film : les bruitages. Ce film avait été initialement prévu pour faire partie du corpus principal mais n'a finalement pas été retenu car les trois autres œuvres sélectionnées se sont avérées suffisantes pour nourrir les réflexions autour de notre sujet.

La bande-sonore de *Grave*, en effet, est une bande-sonore viscérale où chaque bruit corporel de membres qui s'entrechoquent, de chair déchirée, de flots de sang qui coule empoigne l'estomac du spectateur pour provoquer un dégoût qui rendra encore plus réaliste la maladie de Justine, étudiante vétérinaire atteinte d'un cannibalisme héréditaire. Dans ce film exploitant l'idée du cannibalisme comme moyen de dénoncer les normes et la normalité, un sentiment d'oppression et une atmosphère écrasante sont provoquées par cet usage étouffant des bruits de bouche, de déglutition, de succion. Ce réalisme, cette forte implication dans les détails empêchent la distanciation du spectateur⁶⁶ et mettent en germe, dès le début du film, un malaise palpable qui atteindra son paroxysme à plusieurs reprises.

⁶⁶ Le Fossoyeur de films, Rattrapages 2017 – films de genre, mise à jour le 4 mai 2017. [En ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=0vzFPr85COI> [Consulté le 24 novembre 2017].

L'un des principes du film de cinéma est de raconter une histoire qui fasse voyager le spectateur, qui le divertisse, qui l'immerge dans une réalité qui n'est pas son quotidien. Mais le pari que remporte *Grave* est celui de réussir à produire, par les bruitages, un réalisme tel que le spectateur se sent happé dans l'univers de Justine au point d'avoir également envie de vomir lorsqu'elle sort de sa bouche une interminable corde de cheveux emmêlés de salive, provenant du fond de sa gorge qui laisse échapper rots et haut-le-cœur contaminant le spectateur le plus sensible. En témoignent les nombreux malaises que sa projection a provoqués à Toronto⁶⁷, attestant du comportement mimétique de *Grave*. En effet, en reproduisant les détails sonores les plus insignifiants et donc en s'assurant une efficacité certaine dans sa fidélité à la réalité, *Grave* suscite un malaise physique inévitable chez le spectateur. C'est d'ailleurs par cette omniprésence du son dès le début que le film sème les graines du malaise qui germeront à plusieurs reprises ; musique planante lors de plans contemplatifs, bruits organiques de viande coupée, de cadavres d'animaux déchirés, d'impact des corps, fluides qui se mélangent, cris et dialogues : tout est

travaillé pour amener progressivement cette oppression sonore qui permettra d'auréoler les scènes les plus dérangeantes (quand Justine recrache ses cheveux, couche avec son colocataire, et déguste le doigt tranché de sa sœur)

Dans *Grave*, Julia Ducournau utilise les bruitages et les sons exacerbés pour provoquer le dégoût et le malaise du spectateur.



⁶⁷ DUBOIS Arthur, *Grave : après les malaises de Toronto, les sacs à vomi de Los Angeles*, mise à jour le 25 mars 2017. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2017/03/24/03002-20170324ARTFIG00281--grave-apres-les-malaises-de-toronto-les-sacs-a-vomi-de-las-vegas.php>

[Consulté le 11 décembre 2017].

SCAPPATICCI Elena, *Grave, le film produit par Julie Gayet mal digéré par les spectateurs*, mise à jour le 16 septembre 2016. [En ligne]

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/09/15/03002-20160915ARTFIG00203--grave-le-film-produit-par-julie-gayet-mal-digere-par-les-spectateurs.php>

[Consulté le 11 décembre 2017].

d'une « aura de subversion⁶⁸ » des valeurs morales et esthétiques traditionnelles de la société. Le paroxysme du dégoût est d'ailleurs atteint lorsque ce ne sont plus les sons d'ambiance mais bien les bruits corporels exacerbés qui constituent la majeure partie de la bande-sonore.

Mais en quoi ce travail sur le son et le malaise qu'il établit provoquent-ils des réflexions du spectateur sur le film qui lui est montré, et donc sur la société ? Simplement en ce que cette histoire de cannibalisme est une métaphore derrière laquelle se cache une exploration des transgressions et de la place de l'inhabituel dans une société où les comportements sont normés par des codes sociaux qui ostracisent et/ou tournent en dérision ceux qui ne les respectent pas. Paria, marginal, monstre : peu importe comment est perçu l'individu cannibale dans ce film (toute la famille de Justine l'est), l'objectif du film étant de dénoncer, derrière ces horreurs viscérales et cette obsession du corps, comment Justine est montrée du doigt. Comment elle est humiliée et rejetée chaque fois que sa nature cannibale la fait se comporter différemment des autres en société. Mais c'est probablement ce réalisme troublant qui provoque une restriction du film pour les moins de 16 ans à sa sortie en France. Comme l'indique la réalisatrice dans une interview pour *Télérama* en mars 2017 : « Ce cinéma-là est ma culture naturelle⁶⁹, mais pas la culture de tout le monde, à l'évidence, puisque le film a été interdit au moins de 16 ans. [...] Est-ce dangereux de regarder notre société en face ?⁷⁰ ». Ainsi, à partir de quel âge, et au nom de quoi, considère-t-on que l'on peut voir telle ou telle image, affronter telle vérité, se faire violence pour concevoir, tolérer, comprendre les idées des autres opposées aux nôtres ? C'est ce qu'interroge Julia Ducournau via des images dégoûtantes, choquantes, dérangeantes, des valeurs mondaines qui forment notre société : liberté, égalité, fraternité, tolérance, respect, en prenant le risque que le spectateur le moins aguerri refuse justement de se faire violence pour passer outre ce qui le choque, et lire entre les lignes le message qu'elle veut transmettre. Cet effort d'engagement du spectateur fait partie du principe du film de critique sociale qui tend sinon à diriger le spectateur vers une pensée et des remises en question bien spécifiques, du moins à l'orienter vers une forme de réflexion

⁶⁸ Le Fossoyeur de films, Rattrapages 2017 – films de genre, mise à jour le 4 mai 2017. [En ligne].

<https://www.youtube.com/watch?v=0vzFPr85COI>

[Consulté le 24 novembre 2017].

⁶⁹ Il faut comprendre par « culture naturelle » les valeurs dans lesquelles Julia Ducournau a grandi et que l'on devine responsables de sa propension à vouloir montrer les choses telles qu'elles sont. Cette quête de la vérité et de l'authentique l'a amenée à réaliser un film qu'elle ne considère ni gore, ni choquant, au contraire de nombreux avis de spectateurs et même de la presse qui a qualifié son œuvre de film d'horreur, comme en témoignent tous les titrages que l'on retrouve en cherchant « Grave » sur Google.

⁷⁰ ODICINO Guillemette, *Julia Ducournau : "Dans 'Grave', le geste cannibale est de l'ordre du punk*, mise à jour le 15 mars 2017. [En ligne] <http://www.telerama.fr/cinema/julia-ducournau-dans-grave-le-geste-cannibale-est-de-l-ordre-du-punk.155431.php>

[Consulté le 24 novembre 2017].

personnelle, quelle que soit la direction prise par cette réflexion, en faveur ou en défaveur de ce que le cinéaste dénonce, critique, infirme ou confirme dans son film.

3. Analyse et mises en scène des différentes formes de violence

Le piège qui peut s'interposer durant le visionnage d'un film engagé se traduit par deux positionnements extrêmes du spectateur. Deux choix s'offrent au spectateur qui se prend au jeu de la réflexion. Soit, en effet, il réfléchit profondément aux problématiques rencontrées dans la société et mises en scène dans les films. Ce parti-pris n'engendrerait pas forcément des actions concrètes du spectateur pour lutter contre ces problèmes, mais tout du moins mettrait en route tout une réflexion lui faisant comprendre le monde dans lequel il vit, les inégalités et conflits sociaux, la réalité telle qu'il la vit et dont il n'avait pas forcément pleinement conscience. Soit, il visionne effectivement le film et reçoit de plein fouet une mise en scène de la violence qui varie selon chaque œuvre, et dans les cas les plus engagés, se surprend à vouloir changer les choses qui lui déplaisent et qui lui sont montrées. Ces différentes réceptions de la violence sont notoirement influencées par les mises en scène très variables de cette violence.

3.1. Sensationnalisme

En effet, lorsque le spectateur parvient à dépasser ses limites pour se pencher sur les questions latentes que soulèvent les films du corpus notamment, l'effet de la violence et du malaise éprouvé comme source de réflexion peut être démultiplié. Dans l'histoire de l'art, beaucoup de courants, de performances et d'œuvres artistiques témoignent d'une efficacité qui, si elle ne fait pas toujours l'unanimité, a le mérite d'agiter les foules d'une nuée de polémiques, de remises en question, d'interrogations profondes voire de nouvelles influences sur l'Histoire à venir. Le théâtre de la cruauté d'Artaud, qui met en scène un art difficile dépeignant entre autre la cruauté de la vie, la danse Butô, et de nombreux artistes et/ou plasticiens du XX^e siècle (Francis Bacon, Orlan, Pierre Manzoni, Gina Pane, Michel Journiac, Louise Bourgeois etc.)⁷¹ attestent d'une efficacité de la mise en scène de la violence par son esthétisation. Orlan fera réfléchir sur l'identité du corps en crise par ses chirurgies esthétiques, Gina Pane interrogera l'importance de la douleur par les blessures qu'elle s'inflige lors de ses performances, Journiac choquera par la dégustation de son propre sang transformé en boudin qui transgresse le politiquement correct et la sacralisation du

⁷¹ MAKARIUS, Michel, *Histoire de l'art contemporain*, L3, « Arts plastiques », université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/CNED, 2011.

corps dégusté pendant la parodie d'une messe. Cette mise en scène de la violence vers une volonté revendiquée de choquer pour faire réfléchir démontre que la violence et le malaise peuvent également faire preuve d'une efficacité indéniable voire démultipliée par rapport à une violence suggérée et un malaise sourd et discret. Il faut donc savoir faire en sorte que les films des cinéastes qui veulent attirer le plus de spectateur possible, ne soient pas réservés qu'à une élite qui sache, elle seule, lire entre les lignes de la mise en scène. En effet, tous les films du corpus prennent ce risque de diviser le public en deux catégories, tant par la présence de la violence et d'images ou de thèmes dérangeants que par la façon dont l'un et l'autre sont travaillés : *La Journée de la Jupe* peut littéralement dégoûter du jeune de banlieue, de l'éducation et du métier d'enseignant par les déboires que le film propose, *Polisse* peut réellement effrayer à cause de la réalité concrète qu'il met en scène par cette accumulation de cas de pédophilie décrits avec force détails. Enfin, *La Tête haute* a le pouvoir de faire désespérer de la jeunesse et des instances juridiques qui semblent d'abord inefficaces. Ainsi, chaque film qui fait appel à cette violence crue, montrée sans précaution et avec une crudité frappante voit se profiler deux types de réaction : un hermétisme total galvanisé par un dégoût et une répulsion impossibles à contenir, et une efficacité démultipliée pour le spectateur capable de surmonter ses limites pour s'ouvrir à la réflexion sous-tendue par une exagération de la violence et une génération volontaire du malaise.

Par ailleurs, comme explicité plus haut, l'utilisation du sensationnalisme, tout comme la monstration crue de la violence, si elle peut échouer à force d'excès et d'exagérations trop ambitieuses, peut également avoir une efficacité accrue en ce qu'elle rend plus frappant, plus parlant pour le spectateur, ce qu'elle montre à travers ces images insistantes. À la manière de la monstration d'une violence explicite et non-contenue et d'une suggestion de cette même violence qui peut passer inaperçue, le sensationnalisme peut faire des adeptes comme former des détracteurs. Ces derniers ne veulent sous aucun prétexte tolérer cette violence, ni le fait d'être mal à l'aise, comme prétexte à réfléchir à des sujets de société. L'usage de la violence, quel qu'il soit, semble donc entraîner nécessairement une partition du public en deux catégories antagonistes, ainsi qu'une catégorie intermédiaire où se trouveraient ceux ne sachant sur quel pied danser, et qui hésitent à rejoindre l'une ou l'autre catégorie pour des raisons qui leur sont propres. Cette division des publics atteste alors de la subjectivité la violence et du malaise, ainsi que des différents aspects qu'elle peut revêtir et des divers effets qu'elle peut impliquer sur le spectateur.

3.2. Violence gratuite

Sur le site du CNRTL, le sensationnel est défini comme étant « destiné à faire sensation, à provoquer des remous ou le scandale dans le public⁷² ». Dans le cinéma, il consiste en une mise en scène spectaculaire ou en l'évocation d'un sujet virulent dans l'optique de déchaîner les foules, choquer ou du moins faire parler. Par exemple le film *La Tête haute* cumule les actes de violence montés à la manière de saynètes successives laissant peu de place au calme, au répit. À la manière de *Polisse* qui présente chaque intervention de la BPM comme une quintessence de brutalité et d'agissements inhumains de la part des prédateurs sexuels et des criminels, c'est en se concentrant sur l'assemblage quasiment exclusif de séquences de violence physique et verbale qu'un certain sensationnalisme se dessine dans *La Tête haute*. Ce parti pris donne une impression de désespoir incarné par le personnage de Malony : chaque petit succès consistant en une colère contenue, un caprice évité, une explosion apaisée, est suivie par un retour à la case départ, où le jeune homme devient plus incontrôlable que jamais, ne laissant donc apparaître que très peu d'instant où le jeune homme est tranquille, serein, agréable. L'intention du film étant de montrer le quotidien difficile des jeunes délinquants et de leur entourage qui tente d'empêcher un individu de couler lorsque lui-même n'en a cure, *La Tête haute* triomphe. Le spectateur a en effet l'impression que tout y est sans espoir et que la réalité, difficile à admettre, révèle qu'il n'y a presque rien à faire. Par ailleurs, si la fin s'ouvre sur un optimisme un peu superficiel et facile, le film se concentre principalement sur ces moments d'explosions spectaculaires, impressionnants et menés d'une main de maître par l'interprète. Mais à force de ne montrer que le négatif qui laisse entrevoir quelques lueurs d'espoir aussitôt assombries, la réalisatrice Emmanuelle Bercot engrange un cycle qui devient lassant et prévisible, et qui étouffe ponctuellement les germes de réflexion du spectateur, même si celui-ci ne peut que repenser le sort de ces jeunes et du système juridique une fois le film terminé.

En effet, comme expliqué ci-dessous, plusieurs séquences encouragent à un certain scepticisme : quand la juge décide de mettre Malony en prison ou lorsque la mère se plaint de ses allers et venues parce qu'elle n'a plus d'« intimité », ou encore quand Malony devient père et que tout semble être rentré dans l'ordre. Mais la plupart du temps, l'œuvre montre un personnage perdu, désespéré et désespérant, dont on ne voit pas quel électrochoc pourrait réveiller la conscience et le sens des responsabilités. À trop vouloir en montrer, le film, par son côté trop spectaculaire, sensationnel, l'éloigne d'un réalisme favorable à l'identification du spectateur et à

⁷² Définition du sensationnalisme, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne]. <http://cnrtl.fr/definition/sensationnalisme> [Consulté le 11 décembre 2017].

son implication, et finit par régulièrement tuer dans l'œuf les ébauches de réflexion au profit d'un certain scepticisme.

3.3. *Pathos* et misérabilisme

Cette « tendance à dépeindre avec complaisance les aspects les plus misérables de la vie sociale⁷³ » peut facilement s'inviter dans un film social ou de critique sociale. Le misérabilisme, que l'on peut percevoir dans ces « films-banlieue⁷⁴ », c'est-à-dire qui décrivent le quotidien des banlieues depuis une perspective critique et sociologique, est souvent taxé d'une volonté de vouloir faire pitié, d'engendrer une réaction d'apitoiement chez le spectateur et envers les personnages du film. Le misérabilisme fait passer pour plus miséreux ce qui n'a pas forcément vocation à créer tant de compassion chez le spectateur, en rabâchant les mêmes histoires et en exacerbant les aspects les plus tristes, par exemple. *La Tête haute* joue parfois sur la frontière avec le misérabilisme via le personnage de la mère de Malony. Négligée, droguée, les dents abimées, abandonnée par le père de son fils, éplorée et désespérée par la délinquance de Malony, elle cumule les malchances, les coups du sort et les bêtises de son fils qu'elle tient régulièrement responsable du misérabilisme de sa propre vie.

Dans *La Journée de la jupe*, le personnage de Sonia frôle également le misérabilisme en ce qu'elle rebat les oreilles de ses élèves de leçons de morale qui ne cessent de leur rappeler la vie de misère, de pauvreté intellectuelle et matérielle qu'ils mènent. Or, derrière le côté moralisateur de ses discours qui tendent en fait à faire réfléchir les élèves comme les spectateurs, se cache un aspect plus pathétique que misérabiliste. Le *pathos*, « propre à émouvoir l'auditeur⁷⁵ », ne cherche pas tant à appuyer sur la misère du quotidien de ces jeunes qu'à leur faire prendre conscience par la persuasion qu'ils peuvent améliorer ce quotidien, qu'ils peuvent devenir meilleurs, plus ambitieux, plus respectables et respectés. Contrairement à *La Tête haute*, *La Journée de la jupe* ne s'inscrit pas tant dans le misérabilisme, le personnage d'Isabelle Adjani surjouant même au point que l'on puisse ressentir un certain malaise devant cette propension excessive à émouvoir le spectateur. Le *pathos* bat son plein lorsque l'on découvre qu'une des élèves a été violée par ses camarades et que Sonia s'en sert pour véhiculer ses revendications féministes ; s'émouvoir pour la

⁷³ Définition de « misérabilisme », Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/mis%C3%A9rabilisme> [Consulté le 4 janvier 2019].

⁷⁴ JOUSSE, Thierry, *Cahiers du cinéma* n°492, juin 1995.

⁷⁵ Définition de « *pathos* », Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/PATHOS> [Consulté le 7 janvier 2019].

jeune fille violée est une chose, s'en servir comme d'un cheval de bataille en est une autre et fait perdre de la crédibilité au film. En effet, l'anecdote du viol donne l'impression d'avoir été placée dans le scénario simplement pour donner de la consistance au film, une épaisseur scénaristique dont le rythme s'alanguit régulièrement, quand il aurait suffi de supprimer quelques scènes pour entretenir un certain rythme. Le côté pathétique du film est ainsi mis en évidence une fois de plus, et atteindra son apogée à la mort de Sonia alors que la prise d'otage touchait à sa fin, et que l'enseignante semblait sur le point de se rendre. Ce film, qui joue trop sur l'émotion du spectateur, en perd par conséquent son aspect vaguement documentaire qui était amorcé par les caméras à l'épaule et ses inspirations dans la réalité. La violence y perd un peu de sa force de persuasion en ce qu'Adjani, à cabotiner de la sorte et en se faisant passer pour une victime bien plus que nécessaire, vole la vedette à ses discours et aux autres protagonistes qui sont pourtant responsables de toute cette violence.

Enfin, dans *Polisse*, le misérabilisme et le *pathos* seraient présents de façon plus suggestive en ce que ce film exploite particulièrement l'imagination du spectateur. Bien sûr, des scènes de violence telles que le suicide d'Iris, sa dispute avec Nadine ou les descentes dans des camps de Roumains sont d'une violence explicite indéniable. Mais la suggestion de la violence lorsque M. De la Faublaise raconte comment il a violé sa fille, ou lorsqu'une jeune fille se fait avorter de son violeur, ont un effet particulier sur le spectateur, qui ne peut qu'imaginer ces viols. Soit il les imagine pire qu'ils ne se sont déroulés, soit il les imagine moins éprouvants, mais dans les deux cas, la violence suggérée joue sur deux tableaux : le misérabilisme, et le *pathos*. En effet, comme le film cumule des séquences dérangeantes et qui dépeignent un certain malaise social du début à la fin, nous aurions tendance à y percevoir un certain misérabilisme par cette insistance à montrer absolument la misère des autres, et à la rabâcher *ad nauseam*. De l'autre côté, le *pathos* est évidemment très présent, mais se justifie par les sujets abordés. Il est compliqué voire impossible de mettre en scène des histoires de viols, d'abandons, de prostitution de mineurs et de pauvreté sans s'apitoyer un minimum sur le sort de ces personnes. Le but n'est pas de les plaindre en se convaincant que le monde est injuste et que ces pauvres hères n'ont définitivement pas de chance. Le but est de prendre conscience que de telles situations existent bel et bien dans la société où nous vivons, but commun aux trois films du corpus. Mais dans *Polisse*, le *pathos* et le misérabilisme sont réellement mis au service de cette prise de conscience espérée par Maiwenn, dont l'immersion dans les services de la Brigades de Protection des Mineurs devait permettre de justement retranscrire cette réalité difficile, dérangeante, et pourtant bien d'actualité. En mêlant

violence explicite et suggérée, la réalisatrice joue avec la sensibilité du spectateur et teste sa capacité à reconnaître que les images cinématographiques qu'il voit ne sont en fait pas qu'un simple spectacle divertissant.

PARTIE 3 : MONSTRATION DE LA VIOLENCE : ACCUEIL ET RÉACTIONS DU SPECTATEUR

1. Valeur cathartique de la violence : une efficacité imprévisible

1.1. La mise en scène de la violence comme outil de catharsis

Ainsi, nous avons questionné les différentes réactions que peuvent avoir les spectateurs, entre immobilisme, vague conscience des problématiques mises en scène, ou encore engagement dans des causes qui leur tiennent à cœur, comme galvanisés par les films qui abondent dans le sens de leurs propres raisonnements. Cependant, il est temps de nuancer ce propos, car il n'existe pas simplement trois catégories manichéennes dans lesquelles ranger chaque spectateur selon ses réactions. De plus, chaque réaction existe à cause de stimuli spécifiques, de la sensibilité du spectateur et de la façon dont les images sont montrées. En effet, dans sa *Poétique*, Aristote déclare : « il faut [...] agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent [...]. Produire cet effet au moyen du spectacle ne relève guère de l'art et ne demande que des moyens de mise en scène⁷⁶ ». Aristote confirme donc d'une part que la mise en scène du spectacle favorise la réactivité du spectateur, ou tout du moins l'influence fortement. D'autre part, que c'est essentiellement la mise en scène qui est responsable de cette influence en ce qu'il est possible d'exploiter une thématique tragique par exemple, sans qu'elle ne touche le spectateur, car la mise en scène n'aura pas su émouvoir ledit spectateur. Or, dans le cadre de notre corpus, l'effet inverse est tout aussi valable en ce qu'il est possible d'aborder un sujet quelconque, banal, qui devient le fer de lance de toute une réflexion et qui touchera le spectateur grâce à des images savamment choisies et mises en scène.

La valeur cathartique de la violence de notre corpus se perçoit à travers ce phénomène d'influence sur la réactivité du spectateur, mais également à travers la catharsis elle-même définie par Aristote comme étant la purgation des passions du spectateur permise par la *mimesis* des passions humaines procédée par les personnages d'un spectacle. Ainsi, aujourd'hui, le spectateur de cinéma est censé prendre en aversion les passions humaines qui ont provoqué la déchéance, la mort ou la perte des personnages qui s'y seraient adonnées. Dans notre corpus, serait concerné le spectateur face aux exactions que commet Malony ; comment ne pas ensuite mépriser la délinquance et les bêtises de l'immaturation après avoir vu à quoi sont prédestinés ce personnage et

⁷⁶ Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 105.

sa mère ? Il en va de même dans *La Journée de la jupe* où s'opposent différents camps donnant chacun dans l'excès : la colère de Sonia et la haine viscérale des jeunes de banlieue sont autant de travers de l'âme humaine sur lesquelles on finit par se questionner et avoir un certain recul au terme du film. Enfin, dans *Polisse*, les horreurs que les enfants subissent par des parents pervers ou inadaptés peuvent aisément instiller au spectateur un certain dégoût pour tant de violence et de crudité dans cette violence vraisemblable, réaliste même.

Afin d'entrecroiser ces deux théories sur la catharsis appliquée à notre corpus, il est intéressant d'analyser plus précisément la réactivité des spectateurs selon la nature des violences qui lui sont montrées.

1.2. Suggestion de la violence : une recette à double-tranchant

La suggestion de la violence, en se basant sur les affects de chaque individu, propose tout un panel de possibilités de réactions du spectateur. Autant l'effet voulu d'une efficacité démultipliée peut être raté, autant il peut être décuplé par l'appropriation de l'image, de la séquence, de l'action par le spectateur. En témoignent de nombreux films d'horreur qui jouent sur le pouvoir de la suggestion pour amplifier l'effet monstrueux, horrifique, terrifiant de ce qui n'est *pas* montré. Dans *Polisse*, chaque mise en examen d'un adulte soupçonné ou accusé d'une agression sexuelle sur un mineur est le théâtre d'une description précise et minutieuse de ces agissements ; lorsqu'un grand-père décrit, à moitié dans le déni, comment il a pris plaisir à toucher les organes génitaux de sa petite-fille d'environ huit ans, rien n'est plus dégoûtant et choquant pour le spectateur que de s'imaginer, à l'aune d'une description fragmentaire et doucement égrainée, cette scène de pédophilie incestueuse. En effet, même si la violence verbale du discours cru est bien présente, c'est la possibilité du spectateur de s'imaginer les pires horreurs de la scène qui rend la séquence d'autant plus choquante, orienté par les quelques détails du discours du vieil homme qui suffisent à rendre l'image d'autant plus réaliste, et donc perturbante.

De la même façon, dans l'une des dernières scènes, lorsque le jeune Solal est entraperçu par un camarade dans une cabine du vestiaire, le spectateur ne voit presque rien ; le jeune gymnaste est assis avec son entraîneur et c'est en caméra subjective, tremblante et affolée, incarnant le regard d'un camarade de Solal qui les surprend, que nous comprenons que quelque chose de moralement répréhensible est en train de se



Dans l'une des dernières scènes, le spectateur ne voit presque rien mais comprend que quelque chose de moralement répréhensible est en train de se dérouler.

dérouler. L'ensemble de la scène est illustré par des bruits humides et des éructations éloquentes, et le spectateur, ne voyant, en plongée, que deux visages paniqués, n'en comprend pas moins le contenu des images. Il a ensuite tout loisir de s'imaginer à quelles pratiques sexuelles les deux protagonistes se livraient, en s'inspirant des quelques détails fournis dans la séquence.

Ici, la suggestion démontre son pouvoir effectif sur l'imagination du spectateur. Mais tout comme l'utilisation de la violence et du malaise comme vecteurs de réflexion chez le spectateur de cinéma, l'exploitation de cette suggestion est à risque, car à force de discrétion, l'effet peut être le même que l'excès et la surenchère : le message peut passer inaperçu et/ou le dispositif peut lasser le spectateur, et le perdre dans des projets si ambitieux qu'ils en oublient d'aller droit au but de manière plus pondérée et subtile. Le spectateur pourrait alors ne pas percevoir le message critique du cinéaste et pourrait ne voir dans la mise en scène que de la violence gratuite.

1.3. Monstration de la violence : un risque de perdre le spectateur

Une monstration suggestive de la violence permet souvent de dévoiler avec plus de finesse et de subtilité une image violente ou dérangeante, sans que l'image soit nécessairement explicitement choquante. Or, la monstration crue d'une violence ou un objectif très évident de mettre mal à l'aise peut exacerber cette répulsion de la part du spectateur ; le dégoût rend impossible toute identification, toute implication du spectateur, aveuglé par cette réaction de rejet qui ne lui permet pas d'avoir une image lucide et avec du recul de ce qu'il voit. Prenons l'exemple de *Polisse*, c'est la dureté du sujet du film qui contribue par diverses façons à sa violence et à instaurer un certain malaise. Comme nous l'avons évoqué, les termes crus pour parler de sexualité, la perte de sang-froid des brigadiers ou encore les arrestations musclées sont autant d'ingrédients qui, mis bout à

bout, font de *Polisse* un film explosif où la monstration de la violence est autant convoquée que sa suggestion. De la même façon, dans *La Tête haute*, ce sont les explosions de colère de Malony restent, malgré leur dimension fictionnelle, très impressionnantes, tant parce que l'acteur joue à merveille que parce qu'elles peuvent tout à fait survenir dans la quotidien que certains spectateurs vivent. La haine perceptible dans son regard frappe le spectateur atterré de constater que malgré toutes ses tentatives à se calmer, Malony échoue systématiquement.



En quelques secondes, la colère de Malony peut exploser et renverser complètement la situation.

Il en va de même pour *La Journée de la jupe*. Dès l'ouverture du film, ce sont des : « bâtard », « nique ta mère », « j'men bats les couilles », « ferme ta gueule » et autres invectives tout aussi fleuries qui agrémentent les conversations. Cette ouverture donne elle aussi très vite le registre du film et pourrait dégoûter les spectateurs les moins avertis et les moins enclins à subir ce genre de dialogues. L'insulte, la menace et la méchanceté gratuite étant omniprésentes, sans compter les brutalités physiques et le ton agressif qu'adoptent systématiquement les personnages, suffiraient donc ainsi eux-mêmes à rebuter le spectateur dès l'ouverture du film, et donc à perdre des spectateurs. Le risque d'entrer donc si vite et si crûment dans une mise en scène violente et dérangeante n'est donc pas à négliger, mais nous pouvons supposer qu'une fois ces premiers pas effectués pleins d'efforts, le spectateur n'en sera que plus enclin à entamer une réflexion sur la violence de ce qu'il voit. Tout du moins est-ce l'espoir que peuvent nourrir les cinéastes qui ont pour dessein de faire réfléchir, et non simplement de divertir

2. Réactions du spectateur : entre engagement, dégoût et immobilisme

2.1. Violence et malaise : le risque de réactance

Le plus violent des accueils qui peut être fait face à un film dérangeant, choquant, tel que ceux analysés dans le corpus, consiste en des réactions physiques, comme un sentiment de malaise. Le

dégoût que l'on peut éprouver devant la narration tout en humour noire de M. De la Faublaise qui décrit dans *Polisse* le plaisir qu'il a pris à toucher sa petite fille, a toutes les chances d'être effectivement éprouvé par le spectateur. De même, la valeur cathartique évoquée par Aristote dans sa *Poétique* prend ici tout son sens en ce que la violence mise en scène dans ces œuvres cinématographiques peut avoir un objectif bien connu : celui de « purger les passions » du spectateur en lui permettant de décharger ses pulsions sans conséquence en voyant à l'écran des actions violentes et extrêmes effectuées par les acteurs. Cette fonction cathartique de l'image violente et dérangeante sera également étudiée afin d'analyser plus profondément les différentes réactions possibles des spectateurs.

Ainsi, malgré la part de réfractaires que fait naître l'usage de la violence dans le cinéma, celle-ci a pourtant réussi à faire ses preuves dans bien des secteurs, que ce soit pour divertir le spectateur, ou bel et bien le faire réfléchir. Après notre étude des moyens de mise en scène de la violence dans le cinéma pour susciter malaise et remise en question chez le spectateur, il est intéressant d'étudier brièvement les moyens d'autres instances artistiques et culturelles qui font de la violence un outil de revendication par excellence et qui ont été évoqués très succinctement précédemment. En effet, cette violence apparaît fréquemment comme un moyen alternatif aux bonnes mœurs pour parler et faire parler, notamment par un détournement de l'éthique et de la bienséance. Malgré la violence qui pourrait nous répugner dans d'autres circonstances, nous cherchons avec les enquêteurs les coupables dans l'histoire d'un thriller littéraire. En dépit du caractère illégal ou délicat d'un sujet évoqué dans un documentaire qui délie les langues nouées autour de tabous, malgré un fort sentiment d'injustice devant un reportage sur un thème qui nous hérissé, nous continuons de regarder le programme en question. La danse Butô, danse de l'obscénité et de la transgression, en est le parfait exemple : la mise en scène d'actes d'une bestialité inouïe, à en provoquer un malaise physique (égorgement de poule, simulation d'actes sexuels, déversement de flots de sang sur scène...) ⁷⁷ définit cette pratique artistique qui prend pleinement appui sur l'expression d'un malaise latent dans la société japonaise.

Face à ces exemples d'utilisation de la violence ainsi que de sa représentation sur scène, nous pouvons développer un sentiment d'impuissance, de rage, de dégoût, de malaise, de colère, mais souvent, nous continuons de regarder le spectacle et sa mise en scène dérangeante. Il éveille notre

⁷⁷ RAIM Laura, WORCEL Fernando, *Faut-il buter le buto ?*, mis en ligne le 9 mars 2010. [En ligne] https://www.lexpress.fr/culture/art/faut-il-buter-le-buto_852911.html [Consulté le 6 décembre 2017].

curiosité et notre fascination du morbide. Ainsi l'explique Louis Brunet, professeur en psychologie, dans le magazine de l'Université de Montréal :

C'est normal qu'on soit fasciné. La mort, la violence, la destruction font partie de nos angoisses naturelles. Nous sommes tous mortels, tous sujets à la violence et aux accidents. On pourrait fermer les yeux quand on voit quelque chose de violent. D'ailleurs, certains le font. Mais regarder est une façon de chercher à comprendre et à maîtriser nos angoisses⁷⁸.

Par le fait que nous continuions à observer ces scènes de violence et de transgressions dérangeantes, nous pouvons déduire que ces images agissent à la façon d'une catharsis. Dans *La valeur cathartique de l'agression : un mythe ou une inconnue ?*⁷⁹, Jacques-Philippe Leyens explique que le spectateur a soif de ces images impliquant des actes violents car les regarder lui permet de se projeter via un protagoniste imaginaire dans la mise en œuvre d'agissements normalement prohibés par la société. Ainsi s'explique cet intérêt pour la violence que le spectateur nourrit en continuant de regarder un programme qui le déstabilise, le dérange, le dégoûte ou le choque. Par ailleurs, l'usage triomphant de la violence dans le cinéma comme outil de réflexion chez le spectateur s'explique par cette curiosité du morbide. Très utilisé par la Sécurité Routière⁸⁰ par exemple qui emploie des images-chocs pour sensibiliser les conducteurs aux dangers de la route, la violence jouit de l'avantage de marquer les esprits par un effet-choc plus permanent en termes de mémorisation qu'une image neutre, indifférenciée. Le spectateur de l'image retiendra donc mieux le message par cette recette dont les ingrédients sont la violence, le choc, mais également l'image dérangeante d'un accident. Ainsi ému et touché, le spectateur devient alors plus enclin à réfléchir sur ce qui lui est montré (réfléchir aux risques d'une conduite à risques par exemple)⁸¹, mais s'approche également de la frontière entre réaction et « réactance ». Cette dernière consiste en un « état émotionnel orienté vers un recouvrement de sa liberté⁸² », lorsque l'individu la sent menacée, par exemple en ignorant les messages anti-tabac sur les paquets de

⁷⁸ BRUNET Louis, in Bourdon, M-C. (2013) : *INTER*, magazine de l'Université du Québec à Montréal, Vol. 11, no 2, p. 7-9. [En ligne] <http://www.actualites.uqam.ca/2013/medias-culture-et-violence> [Consulté le 25 décembre 2017].

⁷⁹ LEYENS Jacques-Philippe, « La valeur cathartique de l'agression : un mythe ou une inconnue ? », in *L'année psychologique*, vol. 77, 2. Pp. 525-550, 1977.

[En ligne]. http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1977_num_77_2_28213 [Consulté le 25 décembre 2017]

⁸⁰ CALLY Romain, *Psychologie du consommateur : pourquoi et comment l'horreur fait vendre ?*, mis en ligne le 28 février 2015. [En ligne] <http://www.eepsys.com/fr/psychologie-du-consommateur-pourquoi-comment-lhorreur-fait-vendre/>

[Consulté le 6 décembre 2017].

⁸¹ CHABROL Claude, DILIGEART Gaëlle, « Prévention et risques routiers : réguler la peur et/ou la menace », in *Questions de communication*, mis en ligne le 01 juillet 2004. [En ligne] <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7100#quotation>.

[Consulté le 16 décembre 2017].

⁸² *Ibid.*

cigarettes qu'il considère comme portant atteinte à son libre-arbitre, et donc à sa liberté qu'il tente de conserver en faisant fi des mises en garde, quand bien même elles ne sont émises qu'au profit de sa santé et sans aucun autre but.

Ainsi, si le but réflexif du film violent ou dérangeant est trop évident, la réaction du spectateur serait donc la réactance, en réponse au bridage de sa liberté et de la diction d'un comportement à suivre après le visionnage du film. Mais justement, le refus de se prêter au jeu par une réponse « réactante » ne serait-il pas le reflet d'une réflexion ? Le spectateur, devant *Polisse*, se bornant à réfuter la réalité dont le film s'inspire, prônant l'évocation systématique de clichés qui ne le touchent pas, ou au contraire soutenant que l'œuvre n'est pas du tout réaliste, ne constitue-t-il pas une façon de se protéger ? En effet, dans *Prévention et risques routiers : réguler la peur et/ou la menace*⁸³, Gaëlle Diligeart et Claude Chabrol soutiennent que ces messages « chocs » n'auraient pas l'efficacité escomptée sur les individus. En fait, ils perdraient en persuasion, car les sujets « auraient tendance à se protéger davantage des messages de prévention et non des risques évoqués dans lesdits messages ». Ainsi, c'est encore une réponse de réactance qui intervient en échange d'un désir de faire réagir le spectateur. Cela démontre que le spectateur réfléchit malgré lui à ce qu'il voit. Il tente de se libérer de ce carcan décisionnel dans lequel veut le placer le cinéaste par la violence et la tentative de susciter du malaise délivrant un message. Face à cette tentative de réflexion évidente, le spectateur se renferme et juge que nul n'est à même de lui dicter la conduite à tenir face aux images qu'il voit.

Aussi, les films d'horreurs pariant sur le potentiel de curiosité morbide du spectateur prennent le risque de cette réactance. Il est question de « risque » car alors le spectateur réagit, certes, mais dans le sens contraire à celui escompté. Il se contente en effet de refuser toute réflexion plutôt que de jouer le jeu en réfléchissant sur lui-même et sur ce qu'engendrent en lui, en son for intérieur, ces images de violence et/ou de malaise censées le mettre mal à l'aise. La violence et le malaise triomphent quand même dans leur optique de faire réfléchir le spectateur, mais hélas, dans le cas d'une réactance, ils ne dirigent pas ce spectateur vers la réflexion orientée et escomptée pour laquelle ces images ont été sciemment présentées de manière violente et/ou dérangeante, puisqu'il refuse la réflexion suggérée par ces images.

⁸³ *Ibid.*

2.2. Violence et malaise : le spectateur réceptif

La violence médiatique et notamment au cinéma peut-elle provoquer des comportements agressifs ou violents ? Il a été rapporté de nombreux cas de violences criminelles engendrées après le visionnage d'un film violent, sans que toutefois une relation de cause à effet soit scientifiquement démontrée. Pourtant, dans *Psychologie sociale des médias*, Pascal Marchand fait état d'une accumulation de crimes à la fin du XX^e siècle notamment aux États-Unis, corrélés d'une manière ou d'une autre au visionnage d'un film violent :

[...] Au Texas, un homme en voiture traverse la vitrine d'une cafétéria, sort avec une arme et tue 22 personnes avant de se donner la mort. On trouvera dans ses poches un billet de cinéma pour le film *Fisher King* (Terry Gilliam, USA, 1991) qui évoque un événement semblable. Plus récemment, des assassinats ou tentatives d'assassinats de parents par leur enfant, aux États-Unis, en Australie et en France, sont attribués au film *Scream* (Wes Craven, USA, 1997). Chacun a encore en mémoire la tragédie du lycée Columbine, à Littleton (Colorado), en avril 1999, où deux adolescents, habillés de grands manteaux comme dans le film *Matrix* (Andy & Larry Wachowski, USA), ouvrent le feu sur leurs camarades selon un scénario inspiré du film *Basketball Diaries* (Scott Kalvert, USA, 1994)⁸⁴.

Au vu du nombre de cas rapportés qui laissent présupposer que le visionnage d'un film violent a inspiré ces criminels, peut-on considérer que le cinéaste a réussi (sciemment ou non) à faire réfléchir son spectateur sur les images qu'il lui a proposées ? Celui qui assassine à la manière du personnage masqué de *Scream* s'est nécessairement imaginé une vie débarrassée de ses parents, une bonne frayeur à leur faire subir, une vengeance après une punition jugée injustifiée, par exemple. Ce désir voire ce besoin de violence après avoir été confronté à une séquence de violence est explicité par le « paradigme V3 : vexation/visionnage/vengeance » que Marchand définit ainsi : « [il] consistait à mettre des sujets en état d'énervement, sinon de colère, puis à leur montrer un film, et enfin à leur donner l'occasion de se venger de celui qui les avait énervés.⁸⁵ » Dans l'exemple du tueur de *Scream*, l'enfant criminel serait motivé par ce désir de vengeance contre ses parents en suivant le modèle de violence exhibée dans le film, et les images vues auraient donc eu sur lui un impact tel qu'il serait passé de la réflexion à l'acte, convaincu que ce qu'il a vu se reproduira dans la réalité. De même, les adolescents de la tuerie de Columbine avaient également des motivations que le visionnage de *Matrix* a fini par cristalliser sous la forme d'un passage à l'acte dont le scénario imite celui de *Basketball Diaries*. Mais si les motivations des criminels évoquées n'ont ici pas vraiment d'importance, c'est l'influence des films vus auparavant qu'il est intéressant d'étudier et donc par extension la « responsabilité » de l'image qui doit être questionnée. Car comme le dit Mondzain : « Est-ce qu'une image peut tuer, est-ce qu'une

⁸⁴ MARCHAND P., *Psychologie sociale des médias*, op. cit., p. 47.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 51.

image rend tueur ? Est-il possible de lui donner une réalité telle qu'on puisse la dire coupable ou responsables des crimes et des délits que, en tant qu'objet, elle ne peut avoir commis ?⁸⁶ ». Il faut donc s'interroger avec plus de profondeur sur le rôle qu'endosse l'image vue : jusqu'à quel point peut-elle être imputable d'une influence néfaste sur le regardeur, et à quel moment les actes de celui-ci relèvent-ils simplement d'une pulsion dont les images ne sont pas responsables ?

Ces questionnements renvoient au corpus et à un film qui, lui, appelle à la réflexion avant toute action. C'est l'exemple de *La Journée de la jupe* qui est le plus éloquent ici. En effet, les revendications féministes incitant à porter une jupe pour prôner l'égalité des sexes (voir *infra*) connaissaient déjà un certain essor avant la sortie du film. Mais ce dernier a justement popularisé le mouvement que l'association féministe Ni Putes ni Soumises⁸⁷ a repris en « appel[ant] toutes les femmes à porter une jupe à l'occasion de la journée contre les violences qui leur sont faites, le 25 novembre 2010⁸⁸ ». Ainsi, c'est le traitement du sujet du port de la jupe en tant qu'outil de revendication, et son impact médiatique dans la réalité, qui amènent à la réflexion. Celle du spectateur est encouragée par la multitude de sujets sociaux et de critiques sociétales qui attisent un débat si vaste et brûlant qu'il ne peut guère laisser indifférent.

Par ailleurs, c'est le choix de traiter le sujet de l'égalité de sexes (pour ne citer que lui) de manière aussi violente (le choix de la prise d'otage, des morts finales, mais aussi du verbe agressif, du contexte de vie socioéconomique des protagonistes etc.) qui entraîne un tel impact sur les acteurs de ce mouvement féministe. Tout comme la violence de la prise d'otage et la prise d'otage elle-même parviennent à rétablir un ordre temporaire dans la classe de Sonia, c'est cette mise en scène de la violence qui parvient à faire entendre aux spectateurs les revendications féministes de Sonia trouvant écho dans la réalité. Mais justement, c'est là que le bât blesse ; la violence peut entraîner la violence comme vengeance ou moyen de contrer ce qui déplaît, ce qui trouble l'ordre public et les mœurs bien établies que les plus conservateurs ne veulent guère voir renversées :

[...] En mars 2013, des collégiennes en jupe ont été renvoyées chez elles car elles essayaient trop de moqueries. A Poncin, dans l'Ain, une trentaine de jeunes filles avaient décidé de porter une jupe pour la journée des femmes. L'initiative avait inquiété la direction de l'établissement qui a invité les collégiennes, âgées de 13 à 15 ans, à aller se changer. En raison d'agressions verbales dont certaines ont été victimes, un membre de l'équipe de direction leur a proposé d'adopter une autre tenue⁸⁹.

⁸⁶ MONDZAIN M.-J. *L'image peut-elle tuer ?*, *op.cit.*, p. 28.

⁸⁷ ROBIN Catherine, *Ni putes ni soumises : les dessous d'un gâchis*, mis en ligne le 11 décembre 2016. [En ligne]. <http://www.elle.fr/Societe/News/Ni-putes-ni-soumises-les-dessous-d-un-gachis-3394724> [Consulté le 6 décembre 2017].

⁸⁸ DUPORTAIL Judith, *Journée de la jupe : à l'origine, un mouvement spontané de lycéennes*, mise à jour le 14 mai 2014. [En ligne]. <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2014/05/14/01016-20140514ARTFIG00160-journee-de-la-jupe-a-l-origine-un-mouvement-spontane-de-lyceennes.php>

[Consulté le 6 décembre 2017].

⁸⁹ *Ibid.*

Ces démarches engagées inspirées du film ont donc malgré elles engendré des réactions violentes. Pourtant, la revendication féministe n'est, cette fois-ci, pas violente ; c'est le message qui peut l'être, ou du moins être perçu comme tel par ceux qui considèrent, par exemple, que l'égalité des sexes est mise en porte-à-faux par des jeunes filles qui ne comprennent pas les enjeux de leur revendication, ou s'en servent pour faire parler d'elles sans percevoir tous les tenants et aboutissants d'une telle démarche. Ou encore par ceux qui considèrent que l'égalité des sexes n'a pas lieu d'être. Pourtant, il est légitime de se demander pourquoi ces jeunes filles qui ne font qu'arborer un symbole de féminité sont ainsi prises à partie. « Rappelons en effet que La Journée de la jupe était à l'origine une initiative féministe qui visait justement à rétablir un droit à la féminité dans les “quartiers sensibles” où porter une jupe devenait un acte militant, pour des jeunes filles que les jeunes hommes des cités sont prompts à qualifier d' “allumeuses”⁹⁰ ».

Mais en 2014, soit cinq ans après la sortie du film, c'est « une confrontation musclée nécessitant l'interposition des forces de l'ordre⁹¹ » qui éclate à Nantes pendant La Journée de la jupe. Galvanisés par la popularité de la démarche mise en scène dans le film et devant se défendre contre des antiféministes eux aussi peu farouches, les manifestants se sont donnés à cœur joie dans des affrontements d'une violence suffisante à faire intervenir les « Sentinelles⁹² ». Nous en revenons donc au questionnement de Pascal Marchand : « faute d'établir un lien causal univoque et empiriquement validé, [nous pourrions] en rester à une problématique de l'œuf et de la poule : devenons-nous violent à force de regarder des programmes violents, ou regardons-nous des programmes violents parce que nous aimons la violence⁹³ ? ». L'étude de cas de *La Journée de la jupe* démontre que dans certaines occurrences, le lien de cause à effet est indéniable, et même évident : en remettant au goût du jour ces revendications féministes par le biais d'une mise en scène frappante et mémorable de violence, la cinéaste assurait la germination et la cristallisation d'idées engagées dans la critique sociale féministe qui passeraient forcément par des revendications violentes. C'est en effet par la violence que Sonia parvient à se faire entendre ;

⁹⁰ BASTIE Eugénie, *Journée de la jupe à Nantes : quand l'égalitarisme conduit à l'indifférenciation*, mise à jour le 15 mai 2014. [En ligne]. <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2014/05/14/31003-20140514ARTFIG00287-journee-de-la-jupe-a-nantes-quand-l-egalitarisme-conduit-a-l-indifferenciation.php>

[Consulté le 6 décembre 2017].

⁹¹ Sources AFP, *Journée de la jupe à Nantes : face-à-face musclé entre jeunes et opposants*, mise à jour le 16 mai 2014. [En ligne] http://www.lepoint.fr/societe/journee-de-la-jupe-a-nantes-face-a-face-muscle-entre-jeunes-et-opposants-16-05-2014-1824398_23.php

[Consulté le 6 décembre 2017].

⁹² *Ibid.*

⁹³ MARCHAND P., *Psychologie sociale des médias, op.cit.*, p. 79.

comment, alors, faire en sorte que les spectateurs les plus influençables ne passent pas à leur tour par la violence pour véhiculer leurs propres idées ?

Ainsi, on peut supposer que le spectateur, en voyant l'efficacité de cette violence chargée de revendications dans le film, espère qu'en s'engageant à son tour dans cette voie de la violence, il obtiendrait également sinon gain de cause, du moins une oreille attentive à ses engagements à la manière des manifestations les plus nourries et virulentes qui parviennent *a minima* à faire parler d'elles. C'est un des risques que prennent les films recourant à la violence pour s'engager dans une cause à défendre.

2.3. Analyse politique des films du corpus

Finalement, quel que soit l'accueil réservé aux films engagés, le cinéma, par son principe même qui est de raconter une histoire avec des images et des sons et donc par cet effet mimétique de la vie que nous menons, supporte malgré lui une charge politique inhérente au Septième art. Selon Alain Malassiné, le rôle du cinéma est justement d'« inviter constamment les gens à prendre leur destin en mains en participant à la vie de la cité [...]. En réalité, tous les films sont politiques puisque le cinéma est un fait social et que tous les films contiennent, explicitement ou implicitement, des appréciations, des jugements de valeur sur la vie en société⁹⁴». L'identité du cinéma inclut donc nécessairement une notion politique qui lui est propre selon l'usage, volontaire ou non, qu'il en est fait, par le fait même qu'il s'inspire de notre existence par exemple. Mais cette remarque est valable aussi parce que le cinéma propose des points de vue et jugements de valeur propres à celui qui a décidé de les mettre en scène, et qui sont interprétés par autant de manières différentes qu'il y a de spectateurs.

Chacun des films du corpus tente de véhiculer des idées et revendications politiques. Par l'aspect social ou de critique sociale de ces films, il est difficile de renier l'engagement des réalisateurs en accord, très certainement, avec la plupart des messages qu'ils tentent de transmettre. Cependant, dans *La Journée de la jupe*, les revendications égalitaristes de Sonia n'apparaissent plus en toile de fond d'une œuvre cinématographique qui consiste d'abord et avant tout en un divertissement, mais deviennent en fait la pierre d'achoppement du film. En effet, le réalisateur donne tellement la parole à Sonia et lui fait jouer une telle colère, une telle peur qui semblent démesurées, que le film y perd de sa crédibilité. Le cabotinage de l'actrice accapare l'attention et la détourne de ses discours tantôt désespérés, tantôt galvanisés, mais rarement

⁹⁴ MALASSINÉ A., *Études cinématographiques : société et cinéma*, op. cit., p. 110.

pondérés. Aussi, que l'on trouve ces discours convaincants ou non, justifiés ou non, c'est à chacun d'en faire l'interprétation et de déterminer si Sonia a tort ou raison et pourquoi, tout en gardant en tête les prises d'otage desquelles est inspiré le film, ainsi que le contexte sociopolitique dans lequel le personnage principal déclame ses revendications. Il n'en est pas moins évident que le réalisateur soutient la propension féministe du personnage de Sonia, qui récuse haut et fort le sexisme et réclame le port de la jupe comme étendard de la cause féminine. Le chapitre final du film montrant les survivants de la prise d'otage au bord de la tombe de Sonia, les filles portant une jupe, démontre que ses doléances féministes ne sont pas tombées dans l'oreille d'un sourd. Cette fin teintée d'espoir ferait cependant presque de l'ombre aux autres messages politiques du film, tels que la nécessité de la révision du système éducatif face aux problèmes sociaux qui minent les conditions d'enseignement ou encore la question de la laïcité à l'école. Le devoir de réserve, prôné par Sonia et rejeté par son collègue qui lit le Coran pour calmer les musulmans les plus intégristes de sa classe, interroge franchement la prise de position à adopter dans de telles circonstances. Enfin, le film questionne les pouvoirs publics et l'autorité des politiques une fois confrontés à un grave événement dont ils essaient d'étouffer la dimension polémique, quitte à supprimer les symptômes (ici le malaise de Sonia, qu'il est plus facile d'abattre que de comprendre) plutôt que de s'attaquer à la racine du problème (la délinquance et les conditions d'enseignements qui découragent les enseignants). *La Journée de la jupe* n'est donc pas avare de revendications politiques véhiculées tout au long du film. Si le féministe qui l'imprègne est indéniable, le regard critique que le réalisateur porte sur les autres aspects de la société n'engage personne ; il ne fait que pointer du doigt des problématiques que rencontre au quotidien la population concernée par les contextes sociopolitiques qu'il dénonce.

De la même façon, *La Tête haute* ou *Polisse*, s'ils dénoncent des aspects de la société affairant notamment à la justice et au domaine social, n'en proposent pas pour autant des solutions. Dans *La Tête haute*, Emmanuelle Bercot éclaire sur la prise en charge des délinquants du point de vue juridique tout en se focalisant sur le suivi quotidien qui leur est imposé, sur son efficacité et ses carences. Malony est en effet un délinquant comme les autres, sans père ni aucun parent à la hauteur, et dont la colère catalyse ses élans d'(auto)-destruction qui le mèneraient vers la prison et les foyers à vie s'il n'était question d'encadrement et d'aide juridique et sociale. Pour autant, Bercot s'interroge bel et bien sur l'efficacité de ces prises en charge et souligne leur caducité dans certaines conditions. La réalisatrice ne s'attaque ni au comportement de Malony, qui est sinon pardonné du moins justifié à plusieurs reprises, ni aux décisions de la Juge qui le met sous écrou

en espérant une prise de conscience qui ne viendra pas, du moins pas grâce à la prison. Engagé en ce qu'il dénonce effectivement la vanité de certaines décisions et des prises en charges inadaptées de jeunes en perdition, le film consiste essentiellement en la monstration d'une situation socialement difficile, où les solutions proposées sont insuffisantes mais ont le mérite d'exister et d'essayer de résoudre les problèmes. C'est ensuite au spectateur de prendre un parti politique si le cœur lui en dit, en déterminant par exemple si c'est la Justice, l'Éducation Nationale ou encore les Forces de l'Ordre qui sont à blâmer. L'engagement politique d'Emmanuelle Bercot, s'il reste en filigrane tout au long du film, ne peut être renié ; elle dénonce effectivement l'impuissance des pouvoirs publics face aux délinquants incorrigibles comme Malony, tout en s'interrogeant sur l'existence de ces derniers ; qu'a-t-il bien pu arriver pour que des jeunes qui ont l'avenir devant eux, mais aussi des capacités d'apprentissage et de la bienveillance en eux, en arrivent à de tels élans de haine et de destruction ? *La Tête haute* attire l'attention du spectateur sur ces questionnements qu'il semble essentiel de mener afin de mieux comprendre la société actuelle et les enjeux sociopolitiques inhérents à la délinquance, au système éducatif et à la Justice.

Enfin, *Polisse*, s'il s'ancre également dans une démarche d'observation et de monstration des travers d'un aspect de la société, ne s'attaque finalement pas non plus spécifiquement aux institutions qu'il met en scène, conformément à la catégorie de « film social » voire de « critique sociale » à laquelle il appartient. C'est définitivement au spectateur de constater ce qui lui est montré, et de se faire sa propre idée, sa propre opinion sur ce qui devrait être modifié, révisé, corrigé, vers une optique de changement voire d'amélioration des aspects sociaux les plus négatifs de la société. Le regard est principalement porté sur l'aspect choquant des gardes-à-vue et des crimes commis et racontés dans une optique de réalisme. L'aspect documentaire déjà évoqué de ce film met en effet en évidence une volonté de montrer, de façon presque ostentatoire, les pires aspects du métier de brigadier de Protection des Mineurs afin de faire prendre conscience d'une réalité qu'ignore peut-être le spectateur. De cette façon, le film favorise la réflexion autour de ces comportements à risque, comme c'est le cas de la jeune mère qui n'avait pas pris conscience qu'elle violait ses enfants en les gratifiant de câlins un peu trop poussés. Mais *Polisse* rétablit aussi quelques vérités sur ce corps de métier qui enquête également sur la pédophilie en ligne, défend les jeunes musulmanes promises à un mariage forcé et se confronte parfois même à des criminels qui s'ignorent, tel que l'entraîneur de gymnastique amoureux de son très jeune élève. Prendre en charge un enfant que sa mère veut abandonner à défaut d'un toit et d'une vie décente à lui offrir, ou faire comprendre aux adolescentes qu'échanger des faveurs sexuelles contre un téléphone volé

porte atteinte à leur dignité, sont également des exemples de missions qui incombent à la BPM. Et l'aspect politique du film n'en démord pas ; le film de Maïwenn met à son tour, encore et encore, l'accent sur une réalité brutale mais indéniable qui nourrit la société dans laquelle le spectateur évolue. Ces gros plans sur différents problèmes sociaux très graves (pédophilie, prostitution, abandons, viols...) permettent au spectateur de réfléchir sur leurs enjeux, mais aussi sur leurs causes, leurs conséquences et sur l'importance qu'ils prennent dans la société de tous les jours. Le spectateur peut ainsi se positionner face à ces événements et s'engager à leur sujet en s'interrogeant sur les différentes instances qui les légifèrent, telles que la Justice, les différents ministères du gouvernement, le système éducatif, ou encore sur le rôle des adultes qui encadrent les enfants devenus victimes. L'engagement politique de *Polisse* peut être par ailleurs interprété de bien d'autres façons par les spectateurs, mais il semble que l'aspect le plus évident concerne en effet le regard critique que le spectateur est engagé à porter sur les diverses problématiques sociales qu'il met en scène.

Les trois films du corpus mettent donc en évidence un engagement politique certain et explicite. Il faudrait consacrer une partie entière à l'analyse plus approfondie des messages engagés de chacun de ces films pour prétendre à l'exhaustivité, mais nous devons nous contenter d'ébaucher la présente réflexion afin de ne pas empiéter sur une autre problématique majeure.

3. Violence et malaise : l'état des lieux sociopolitique d'une société

3.1. La conscience d'une réalité sociale

Toute personne qui a déjà vu un film social ou de critique sociale a conscience du rôle de ce film : celui de démontrer que quelque chose ne va pas dans la société, sans forcément proposer de solution. Le spectateur qui vient de voir un film comme *La Tête haute* ou *La Journée de la jupe* prendra petit à petit conscience qu'un problème d'envergure nécrose la société, attirant également son attention sur des thématiques adjacentes comme l'éducation, le féminisme, la justice, ou la délinquance. Ces prises de conscience peuvent également déranger en ce que le spectateur est ou se sent impuissant : que faire après avoir appris la prégnance de la pédophilie dans le quotidien grâce à *Polisse* et les difficultés du métier de Brigadier de la Protection des Mineurs ? Que faire devant l'impossibilité de Sonia de donner son cours de français, aussi patiente soit-elle ? Que faire face à un délinquant comme Malony pour qui tout semble avoir été envisagé, mais en vain ? Le spectateur ne veut ou ne peut régler ces problèmes d'envergure mais dont il prend pourtant conscience. La plupart des spectateurs restent ainsi inactifs et passifs devant ces situations

dérangeantes, souvent par impuissance, parfois aussi parce qu'ils ne se sentent pas concernés, mais aussi parce qu'il est difficile d'engendrer des actions effectives face à des problèmes d'une telle importance.

Aussi, à l'opposé de celui qui ne se sent pas concerné, celui qui vit ne vit jamais de situations violentes comme celles présentées dans les films peut se voir saisi d'un violent sentiment d'injustice et d'un élan d'altruisme, lui qui ne voit pas son comportement bridé par des mœurs ou des codes tacites ou qui n'affronte jamais la violence des rues. Il serait alors poussé par un puissant désir de faire profiter l'autre de cette justice dont il jouit. Mais entre le désir que justice soit faite, que l'égalité soit établie, et une action réellement concrète et concluante se trouve un vaste gouffre. Il est donc fréquent de ressentir ce malaise face à la violence dont nous sommes témoins mais que nous n'irons guère combattre que par d'éventuelles petites actions, qui ne suffisent qu'à effacer cette culpabilité, tout en laissant un vague sentiment d'embarras face à ce qui nous laisse impuissants.

La conscience de cette réalité sociale difficile et pourtant avérée contribue donc vraiment à un malaise palpable, redoublé par l'absence d'envie ou de possibilité de remédier à cette difficulté. La violence est alors d'autant plus exacerbée qu'il n'y pas toujours moyen de la combattre. Pourtant, les « films-banlieue » semblent s'engager dans une certaine mouvance, une dynamique tournée sinon vers le changement, du moins vers un questionnement politique de la société tel, que le remarquent les *Cahiers du cinéma* : « quel rôle le cinéma peut-il encore jouer dans le monde tel qu'il se dessine aujourd'hui ? Est-il encore ce puissant contre-pouvoir, cette promesse de différence et de révélation ? Ou au contraire, est-il passé, pieds et poings liés, du côté de la soumission et de la falsification ?⁹⁵ ». En effet, les films que nous avons étudiés ne s'intéressent pas gratuitement à la société et aux problèmes sociaux. Derrière chaque œuvre se dessine de façon plus ou moins explicite une critique politique constituant le message du cinéaste. Car si le cinéma est avant tout un divertissement, il serait incohérent de nier l'engagement politique de chacun des films du corpus. Cependant, il semble très subjectif d'interpréter les messages véhiculés dans chacun des films et d'en expliciter le contenu quand les contre-sens et l'appropriation tout à fait personnelle des messages politiques risqueraient de biaiser les véritables opinions des cinéastes. S'il est donc indéniable qu'une analyse politique peut être effectuée pour chaque film, nous en laisserons le soin aux spectateurs afin qu'ils s'en fassent leur propre idée. Encore une fois, les

⁹⁵ JOUSSE, T., *Cahiers du cinéma* n°492, *op.cit.*, p. 4.

Cahiers du Cinéma soulignent cette difficulté à prendre parti et à deviner objectivement le message des films : « La question centrale des banlieues-films tourne justement autour de la nature de l'image qu'ils cherchent à renvoyer⁹⁶ », la question pouvant s'appliquer à tous les films sociaux et de critique sociale, et donc au corpus.

La conscience d'une réalité sociale est donc palpable à la fois dans les films du corpus qui tendent à imiter une réalité, une société à un instant-T et dont nous pouvons témoigner à quelques détails près, mais également chez le spectateur qui sait pertinemment que les images qu'il voit ne sont pas inventées de toutes pièces. Il a parfaitement conscience que les libertés prises dans le scénario de ces films, par exemple la paternité nécessaire pour que Malony s'assagisse, ou encore le suicide spectaculaire d'Iris dans *Polisse*, sont contrebalancées par leur caractère documentaire qui rappelle leur ancrage dans la réalité. Il est alors d'autant plus difficile de réagir, d'une part, et d'autre part de réagir avec rationalité ; trop de questions s'imposent quant à la part d'invention, à l'inspiration de faits réels, à l'engagement politique du cinéaste ou encore concernant le message qu'il veut faire passer et qui peut être interprété de façon très subjective par tout un chacun. Ainsi, le cinéma que nous décrivons questionne encore et toujours la société qu'il tente de décrire :

« comment séduire tout en proposant un discours politiquement dur ?⁹⁷ », comment dénoncer les problèmes sociaux tout en divertissant pour conserver un public suffisamment large afin s'assurer des entrées, comment aborder une problématique sociale en évitant de prendre trop parti ? Enfin, comment faire du cinéma social, comment porter un regard sociologique sur la société sans avoir le recul du temps qui passe, sans faire ce qui l'a déjà été, et surtout, sans perdre le spectateur tout en le convaincant ?

3.2. Le rêve impossible d'une société idyllique

Le cinéma français encourage-t-il à se faire entendre en passant systématiquement par la violence au détriment de la diplomatie, de l'échange posé et de la discussion pacifiée ? Si tant de spectateurs sont venus voir *La Haine*, est-ce parce qu'ils sont nécessairement d'accord avec l'idée que Kassovitz y véhicule, à savoir la précarité des cités de banlieue et les scandaleuses inégalités sociales ? Le cinéma social et de critique sociale français d'aujourd'hui risque-t-il d'utiliser ses scores au *box-office* pour affirmer que tels nombres de spectateurs signifie qu'il y a tel nombre de citoyens au accord avec les idées soutenues dans les films ? Est-ce que le film qui s'engage dans

⁹⁶ *Ibidem* p. 39.

⁹⁷ *Ibidem* p. 35.

des revendications sociales ne considérerait-il finalement pas le nombre d'entrées comme autant de citoyens mécontents de la société, permettant ainsi de nourrir par un cercle vicieux l'inspiration des réalisateurs de films sociaux à venir, se basant à leur tour sur cette insatisfaction pour créer de nouveaux films sur le sujet ? Les *Cahiers du cinéma* s'interrogent également sur l'influence du cinéma social dès 1995 :

La Haine, le film de Mathieu Kassovitz, qui cherche très directement son inspiration dans des situations d'actualité – manif⁹⁸, casse, révolte banlieusardes, « fracture sociale » comme dirait l'autre – a-t-il les moyens de faire reculer l'influence de Le Pen ? [...] S'il n'a pas valeur de diagnostic, ni même de témoignage, encore moins de propagande – et c'est tant mieux – le film de Kassovitz agit comme le révélateur d'une situation [...]⁹⁸.

C'est une question sociologique s'attardant sur les implications qu'engendre un fort *box-office* d'un film engagé, et qui permet de s'interroger sur ce qui nourrit le cinéma social, sur ce qui en inspire les réalisateurs, et sur les conséquences que ce cinéma a sur la population dont les citoyens sont autant de spectateurs de ces films. Enfin, l'usage des sujets de société ne devient-il pas un prétexte pour faire un film et s'assurer une médiatisation, promesse d'entrées nombreuses ? Ce sont aussi de questions que l'on peut se poser face au traitement d'un certain nombre de sujets polémiques et d'actualité dans les films français récents. En effet, la mise en scène de plus en plus fréquente de la violence pour traiter de sujets virulents pousse nécessairement à se demander si le cinéma français encourage l'usage d'une certaine violence dans la manifestation de désaccords. L'exemple de *La Journée de la jupe* où des féministes inspirés ont pris la tête d'une manifestation devenue violente et contrée par des antiféministes tout aussi acerbes interroge l'influence de l'usage du malaise et de la violence sur le spectateur. Faut-il vraiment passer par cette agressivité pour obtenir gain de cause et avancer vers une société plus idéale ? L'usage répétitif d'une violence qui porte ses fruits dans les films laisse à penser qu'il s'agit du moyen le plus efficace et convaincant pour parvenir à se faire entendre et obtenir gain de cause, alors que les débats et les discussions calmes et diplomatiques peuvent s'avérer tout aussi efficaces. Or, dans un souci de photogénie, pour les besoins des films et dans une nécessité de spectacularisation, il semble exister beaucoup moins de films mettant en scène des débats, des échanges verbaux calmes et des discussions platoniques que de films présentant la violence et la suscitation du malaise comme parangon des moyens de revendications et d'expression de ses idéaux. Ainsi, il est donc fréquent que le spectateur qui s'approprie ces films interrogateurs se persuade que la violence et l'état de

⁹⁸ *Ibidem* p. 4.

malaise sont sinon les plus efficaces, du moins beaucoup plus prompts à faire changer les choses que l'échange calme et ordonné.

Par ailleurs, les sujets qui dérangent semblent gagner popularité. En effet, c'est notamment face à la surmédiatisation de ces problématiques et donc à leur diffusion dans le monde que ces tabous n'en sont plus. Le cinéma contribue donc, par le traitement de ces sujets, à rendre ces derniers beaucoup plus abordables, mais également à instaurer de nouvelles habitudes qui tendent doucement vers de nouvelles valeurs à respecter, de nouveaux idéaux à défendre au nom de la liberté. Mais ces valeurs ne sont perçues comme valables que pour une partie de la population dont le reste persiste à être mal à l'aise ou dérangé par ces évolutions, qu'elle ne perçoit non pas comme une progression, mais peut-être comme une régression. En effet, c'est à cet instant que se pose la question des progrès, de l'évolution, de la science sans conscience que Rabelais évoque dans *Gargantua*, et des limites de la tolérance au service la liberté de chacun : jusqu'où la science peut-elle aller, en prenant en considération l'idée à la fois du progrès, de l'éthique, et de la liberté de l'individu ? Des actes accomplis au nom de la liberté, entre progression et régression, dessinent une très fine frontière entre ce qui est perçu comme progrès et ce qui est considéré comme une régression ; l'avortement est mal perçu par certains mais la PMA ne les choque pas forcément, le clonage peut être considéré comme une avancée médicale de taille mais vu comme une aberration génétique par d'autres. Tout comme l'enfermement d'un délinquant en prison est perçu comme une erreur monumentale que d'autres perçoivent comme une solution comme une autre.

Enfin, cette division manichéenne des opinions sur ce qui est Bien et ce qui est Mal vaut également pour l'éthique individuelle et la morale collective. Le film *Caché* peut tout à fait illustrer cette assertion : en croyant aider une Roumaine au nom du respect et de l'égalité, Amadou empire en fait la situation. En agissant au nom de ses propres valeurs dont la Roumaine n'a cure, le jeune homme porte atteinte à la liberté de cette dernière qui n'a rien demandé et vivait tranquillement selon ses propres valeurs. Cela démontre que les sujets de société abordés dans les films du corpus peuvent être perçus et compris de mille et une façons différentes qui dépendent de chaque spectateur, rappelant que ce qui peut être considéré comme une solution pour les autres n'apparaît pas comme tel pour d'autre. Cette subjectivité implique d'ailleurs la possibilité de ne jamais trouver de véritables terrains d'entente pour certains problèmes de société. Le propre du film social et du film de critique sociale ressurgit alors : ces films qui divisent mettent bel et bien

en scène de graves problèmes de société, qui prouvent leur propre existence par le fait qu'il est impossible de mettre tout le monde d'accord, du moins à l'époque où les films sont sortis.

Les valeurs véhiculées par le cinéma fluctuent donc très nettement entre ce qui est communément admis par le conservatisme de la *doxa*, et le désir d'évolution vers une société qui accepterait les différences de chacun, largement popularisées par le cinéma. Or, cette idylle semble impossible. Effectivement, comme expliqué en première partie, l'Homme fait de constants compromis entre ses instincts refoulés et l'attitude sociale nécessaire à une vie en communauté. Il ne peut se contenir ainsi indéfiniment, occasionnant forcément des conflits nourris par l'impossibilité de compromis permanents, et l'impossibilité d'obtenir l'aval de tous les citoyens sur des sujets aussi complexes et polémiques que ceux abordés dans le corpus, entre autres.

3.3. Les spectateurs, reflets de la société française contemporaine

Le cinéma français d'aujourd'hui serait donc un microcosme reflet du réel : il existe dans la réalité des gens qui ne se posent aucune question sur leur société, comme des spectateurs qui ne se posent aucune question sur le film vu. L'un comme l'autre subit ce qui lui arrive, reste passif devant ce qu'il vit et regarde et n'assimile rien de ce qui peut être lu entre les lignes, ne cherche pas à comprendre le second degré ni à percevoir de quelconque critique en filigrane. L'évidence, le premier degré et l'explicite sont seuls appréhendés et l'opinion développée à propos du film ou de la vie se base exclusivement sur ces perceptions de surface. À l'opposé se trouvent ceux qui, dans la vie, font tout pour changer ce qui leur déplaît ou qui ne fonctionne pas au nom des valeurs qui les animent et qui. Au cinéma, ils se confrontent à l'inhabituel, au dérangent, acceptent d'entrer dans un univers où ils n'ont aucun repère mais qui leur permettrait éventuellement de percevoir le monde sous différents aspects, différents angles, différents points de vue. Entre les deux cas coexistent des spectateurs qui s'avèreront très sensibles à la mise en scène de la violence, mais qui n'auront pas pour habitude de se questionner, car plus simples d'esprit ou de nature peu philosophe. De même, ce n'est pas parce qu'un spectateur a pour habitude de décortiquer, analyser et critiquer avec profondeur les films qu'il voit qu'il sera réceptif à la mise en scène de la violence et du malaise en tant qu'outils de réflexion. Ce spectateur peut en effet très bien savoir lire entre les lignes et comprendre les messages d'un film, ce n'est pas pour autant que cela engendrera une réflexion chez lui ni même une quelconque appréciation. Les effets de la violence et du malaise restent donc très aléatoires, tout comme il est impossible, dans la vie réelle, d'anticiper avec

certitude les réactions des individus qui composent la société face à un événement choquant, ou censé être choquant.

Les films du corpus essayent donc réellement de faire réfléchir le spectateur, quel qu'il soit, en arrangeant de manière plus ou moins évidente la réalité dont ils s'inspirent, ou en rendant leur message et/ou leurs revendications plus ou moins évidentes. Il faut donc parvenir à ce que le spectateur transforme sa répulsion, sa peur ou son absence de réflexion en germe de réflexions grâce à une recette de mise en scène, de violence, de malaise et de dispositifs cinématographiques équilibrée, même si son influence reste tout à fait imprévisible.

Le cinéma apparaît alors comme le reflet de la société, et le spectateur de cinéma comme l'alter ego du citoyen. De plus, société et cinéma, et réalité et fiction semblent étroitement corrélés en ce que le Septième art a le pouvoir de mettre à la mode des tabous en les popularisant par leur mise en scène, tandis que la réalité inspire de nombreux cinéastes qui s'en servent comme toile de fond de leurs œuvres. Les problèmes de société prennent ancrage dans les films et les films deviennent des dispositifs de communication sur ces problèmes qu'ils diffusent, font connaître et mettent en scène pour faire réfléchir à leur propos, tout en y mêlant un caractère artistique et esthétique propre au cinéma. Le cinéma s'emploie même à imiter la réalité en véhiculant des idées par la violence de la mise en scène et la mise en scène de la violence en ayant constaté que cette dernière faisait parler d'elle, inspirant à son tour des citoyens mécontents face à un film dans lequel ils constatent que la violence a permis d'obtenir gain de cause. Le cinéma s'affirme alors plus que jamais comme un medium hybride, à la fois dispositif de communication et art à part entière qui met à son service ses propres moyens audiovisuels pour raconter une histoire, divertir, cultiver, informer, amuser, critiquer.

Pour finir, chaque individu interprète et vit chaque film à sa manière, d'une façon personnelle qui dépend de ses affects, de ses peurs, de ses envies, désirs et fantasmes, de ce qui est refoulé en lui pour des raisons qui lui appartiennent. L'appréhension des œuvres reste donc systématiquement imprévisible, à l'image de chaque événement de la vie dont il est impossible de prévoir l'influence et la façon dont il sera vécu par les individus. Le Septième art apparaît donc réellement, en tant qu'art mais aussi par ses publics, comme un microcosme reflet du réel où les aléas, les spécificités de chacun et de chaque situation, les sujets qui sont abordés et la façon dont ils sont traités ont un impact considérable sur l'appréhension de cet univers, sa perception, son appréciation, sa diffusion, et donc, sur son existence.

CONCLUSION

La violence et le malaise sont des thèmes très exploités dans l'Histoire du cinéma français, notamment depuis le tournant qu'a pris le Septième art de l'Hexagone face aux situations de crises sociales et économiques qui ont marqué la fin du XX^e siècle. Écho d'un malaise sociétal palpable mais aussi d'une banalisation de la violence, qu'elle soit physique, verbale, psychologique ou éprouvée par celui qui la perçoit, cette propension à utiliser de plus en plus fréquemment des ingrédients prompts à engendrer deux types de réactions totalement opposées témoigne d'un désir d'ébranler les habitudes, les mœurs, les traditions bien-pensantes. Dans la réalité comme au cinéma, les habitudes sont bousculées, les us et coutumes sont dénoncés, la liberté, l'égalité et la fraternité sont mises en porte-à-faux dans un combat d'envergure où s'opposent laxisme, et tolérance, liberté et contrainte, face à la germination permanente de problèmes de société et de tabous qui inspirent le Septième art. L'utilisation de la violence et du malaise pour faire réfléchir à ces conflits sociaux divisent naturellement les foules et crée à la fois violence et malaise dans les réactions même des spectateurs. Mais chaque spectateur a la capacité de réfléchir à ce qui lui est montré en surmontant sa répulsion et son déni pour mieux affronter la réalité qui est, certes, souvent exagérée ou dramatisée pour les besoins du film, mais qui n'en est pas moins traitée avec une certaine fidélité dans tous les films du corpus.

Enfin, cette idée d'exploiter l'image cinématographique sous couvert d'une dimension choquante, bouleversante, peut avoir une efficacité explosive qui entraîne des réflexions et des remises en question décuplées par la force des images et des messages que parviennent à assimiler les spectateurs acceptant de jouer le jeu. Par ailleurs, cette recette jouit d'une efficacité polyvalente ; elle permet de faire passer bien des messages dans divers sujets, diverses thématiques, comme en témoignent les nombreux films du corpus et ceux abordés parallèlement. Éducation, sexualité, viol, chômage, violence gratuite, mœurs et traditions, esthétisation de la violence, féminisme et vie de banlieue sont autant de sujets auxquels ont été appliqués une mise en scène de la violence et un désir de susciter le malaise pour parvenir à véhiculer une réflexion sur ces sujets qui, d'une façon ou d'une autre, compromettent l'équilibre de la société et ostracisent une partie de la population. En s'appropriant et en assimilant cette violence et ce malaise par des procédés de forte identification, le spectateur qui se prend au jeu peut également avoir différentes réactions. Que ce soit l'idée de prendre les « armes » pour faire passer ses idéaux par la violence physique ou bien par la violence des mots scandés pendant une manifestation, que ce soit une

simple réaction physique de dégoût ou de surprise, ou simplement un choc tel qu'il se souviendra du film toute sa vie, le spectateur témoigne systématiquement une certaine réactivité. L'indifférence même s'avère être une réaction qui, comme la réactance, est une des réponses espérées par le cinéaste qui tend à susciter quelque chose chez le spectateur. La réactance témoigne d'un refus de se prêter au jeu de la réflexion en se forçant à regarder des images qui nous dégoûtent, mettant ainsi en évidence un malaise chez le spectateur qui n'est pas prêt à regarder droit dans les yeux une forme de vérité. L'indifférence se fait, elle, l'écho d'une banalisation de la violence qui ne parvient plus à choquer tant elle est présente et imprégnée au quotidien dans les pratiques et les comportements des citoyens. C'est une réaction comme une autre qui démontre l'acceptation de la violence comme phénomène normal dans la vie de tous les jours, ne méritant pas de s'y attarder.

Par ailleurs, l'utilisation de la violence et du malaise, en plus de s'appliquer à une multitude de sujets et d'être appréhendée différemment par chaque individu, a bien des finalités. Revendiquer une idée, montrer ce qui semble dysfonctionner sans pour autant prendre parti ou avoir la prétention de dévoiler des solutions, explorer les concepts même de violence et de malaise, faire ressentir de vives émotions, sortir le spectateur de sa zone de confort émotionnel sont autant de buts ou, du moins, de dégâts collatéraux, que peut avoir la mise en scène de la violence et la suscitation du malaise au cinéma. Cependant, les conséquences de ces usages restent assez aléatoires et leur imprévisibilité laisse la porte ouverte à une influence délétère sur le spectateur qui ne ferait pas la part des choses entre fiction et réalité, et qui pourrait donc vouloir reproduire en vrai ce qu'il a vu dans les films. Il faut alors, selon Mondzain, interroger la responsabilité de l'image en ce qu'elle peut engendrer des comportements et des actes concrets, mais pour elle, le spectateur qui passe à l'acte après avoir vu un film dépasse en réalité son statut de spectateur. L'image conserverait alors son innocence en tant qu'objet inanimé qui ne peut être tenu responsable de ces actes, et ce serait au spectateur lui-même de se demander pourquoi il est plus que spectateur, et pourquoi telle image a telle influence sur lui⁹⁹.

Mais le film violent ou dérangeant peut avoir l'effet tout à fait inverse : qui trop embrasse mal étreint, et c'est donc un peu à la manière des comédies de Molière que ces films peuvent détourner l'attention du spectateur de ce qui est montré, dénoncé, dévoilé. En effet, à trop exagérer des critiques, des traits qui en deviennent parodiés ou des situations excessivement violentes, l'attention se déporte ailleurs. Dans *Polisse*, les histoires personnelles interfèrent avec l'histoire

⁹⁹ MONDZAIN M.-J., *L'image peut-elle tuer ?*, op. cit., pp. 26-27.

centrale bien que décousue des gardes à vue, entretenant un certain intérêt quant à la finalité scénaristique de certaines relations. Dans *La Tête haute*, il en va de même lorsque Malony rencontre cette fille qui le remettra sur le droit chemin. Même si la paternité de Malony fait partie de son parcours et permet de clore le film sur un certain optimisme, cet ajout scénaristique fait perdre au film un peu de sa crédibilité. Enfin, dans *La Journée de la jupe*, c'est l'opposition entre les deux négociateurs qui déconcentre alors que le propos du film n'est absolument pas centré sur cet aspect d'une prise d'otage. Ces fantaisies scénaristiques et ces digressions peuvent parfois faire tomber à l'eau tous les efforts déployés pour le faire réfléchir à ces images et aux messages politiques qu'ils véhiculent. Il faut donc trouver le juste milieu entre une violence extrême, un malaise si dérangeant qu'il peut rebuter des spectateurs, et une platitude par un usage inadéquat, maladroit de ces deux concepts, qui peuvent au contraire ne rien susciter, ne rien engendrer, ne rien faire ressentir ni même entraîner de réflexion sur quoi que ce soit.

Enfin, les réactions des spectateurs devant la violence et le malaise sont également le reflet des citoyens qui composent notre société. Comme il y a des personnes amorphes, passives et nonchalantes qui ne se posent pas ou peu de questions et attendent sans broncher ni réfléchir que la vie s'écoule sans vague, il en existe également qui prennent à bras le corps leurs problèmes ou ceux des autres et tentent le tout pour le tout afin de modifier ce qui ne fonctionne pas à leurs yeux. Devant un film, ils seront les premiers à s'approprier l'univers qui leur est proposé et dans lequel ils n'ont aucun repère. Cette résolution permet au spectateur de percevoir le monde autrement et de développer de nouvelles idées, de nouveaux idéaux. Il peut alors, grâce à cette ouverture à l'autre, réfléchir, en tant qu'animal social, à sa vie en société et à sa muabilité, à sa vie individuelle, ses désirs, ses peurs, et à ce qu'il est en tant qu'individu en société, en tant qu'Homme du XXI^e siècle, en tant que spectateur de cinéma qui consomme une image construite par un autre, et pour d'autres.

BIBLIOGRAPHIE**Analyse de film :**

Bazin, André, *Le Cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976.

Ben Ameer-Darmoni, Kaouthar, « L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens », thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Charles Bonn, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2000, 292 p.

Jullier, Laurent, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

Aumont Jacques, Marie, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2014.

Cinéma, audiovisuel, société :

Malassiné, Alain, *Études cinématographiques : société et cinéma*, Paris, Lettres Modernes, 1979.

Baudrillard, Jean, *L'autre par lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987.

Freedberg, David, *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998. [1989].

Dupuy, Pascal, Passevent, Christiane, Portis, Larry, *Cinéma engagé, cinéma enragé*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Vasse, David, *Le Nouvel Âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008.

Soulez, Guillaume, *Quand le Film nous parle : rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, PUF, 2011.

Wagner, David-Alexandre, *De la Banlieue stigmatisée à la cité démystifiée : la représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*, Paris, Peter Lang, 2011.

Fischbach, Franck, *La Critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012.

Rosenthal, Olivia., *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Gallimard, 2012.

Didi-Huberman, Georges, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard, 2013.

Rhétorique et langage cinématographiques :

Château Dominique., *Le Cinéma comme langage*, Paris, publication de la Sorbonne, 1986.

Du Plantier Toscan, Daniel, *L'Émotion culturelle*, Paris, Flammarion, 1995.

Jost, François., *Le Temps d'un regard, du spectateur aux images*, Paris, Nuit Blanche, 1998.

Murielle Gagnebin (dir.), *Cinéma et inconscient*, Paris, l'Or Atalante / Champ Vallon, 2001.

Château, Dominique., *La Subjectivité au cinéma : représentations filmiques du subjectif*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Niney, François., *Le Subjectif de l'objectif*, Paris, Klincksieck, 2014.

Psychologie, psychanalyse, malaise :

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot & Rivages, 2009 [1913].

Freud, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985 [1919].

Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, Paris, GF Flammarion, 2010. [1930].

Freud, Sigmund, *Malaise dans la société*, Paris, Payot, 2010 [1930].

Miller, Gérard, *Malaise, soixante symptômes du monde comme il freud*, Paris, Seuil, 1992.

Smadja, Eric, *Freud et la Culture*, Paris, PUF, 2013.

Violence et malaise :

Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de Poche, 1990.

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio Essais, 1985 [1938].
- Marcuse, Herbert, *Éros et Civilisation*, Paris, Minuit, 1963. [1955].
- Leyens, Jacques-Philippe, « La valeur cathartique de l'agression : un mythe ou une inconnue ? », in *L'année psychologique*, 2, vol. 77, 1977.
- Sztulman, Henri, Bourguignon, Odile, Njiengwé François, *Les formes contemporaines du malaise dans la civilisation*, Presse Universitaire du Mirail, Toulouse, 1996.
- Mondzain, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
- Marchand, Pascal, dir., *Psychologie sociale des médias*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Didact-Psychologie sociale, 2004.
- Dayan, Daniel, dir., *La Terreur-spectacle – terrorisme et télévision*, Paris, Ina Éditions, 2006.
- Ethis, Emmanuel, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Garcin-Marrou, Isabelle, *Des violences et des médias*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Prédal, René, *Le cinéma français des années 1990*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Malherbe, Michel, *Qu'est-ce que la politesse ?*, Paris, Vrin, 2008.
- Cieutat, Michel, Rouyer, Philippe, *Haneke par Haneke : entretiens*, Paris, Stock, 2012.
- Bernas, Steven, dir., *Le corps sensible*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Dufour, Eric, *Qu'est-ce que le mal, monsieur Haneke?*, Paris, Vrin, 2014.

Filmographie :

- Salo ou les 120 journées de Sodome*, Pier Paolo Pasolini, 1976.
- Série Noire*, Alain Corneau, 1991.
- La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995.
- État des lieux*, Jean-François Richet, 1995.
- Le Plus Beau métier du monde*, Gérard Lauzier, 1996.
- Petits Frères*, Jacques Doillon, 1999.
- La Faute à Voltaire*, Abdellatif Kechiche, 2000.
- Code Inconnu – récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000.
- Irréversible*, Gaspar Noé, 2002.
- L'Esquive*, Abdellatif Kechiche, 2004.
- Beur blanc rouge*, Mahmoud Zemmouri, 2006.
- The Reader*, Stephen Daldry, 2008.
- Mammuth*, Gustave Kervern, 2010.
- Fracture*, Alain Tasma, 2010.
- La Vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013.
- La French*, Cédric Jimenez, 2014.
- Merci Patron !*, François Ruffin, 2015.
- Grave*, Julia Ducournau, 2016.

Corpus :

- La Journée de la jupe*, Jean-Paul Lilienfeld, 2008.
- Polisse*, Maïwenn, 2011.
- La Tête haute*, Emmanuelle Bercot, 2014.

SITOGRAPHIE

Sur le film *Grave* :

Le Fossoyeur de films, Rattrapages 2017 – films de genre, mise à jour le 4 mai 2017. [En ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=0vzFP85COI>

Odicino, Guillemette, *Julia Ducournau : « Dans 'Grave', le geste cannibale est de l'ordre du punk »*, mise à jour le 15 mars 2017. [En ligne] <http://www.telerama.fr/cinema/julia-ducournau-dans-grave-le-geste-cannibale-est-de-l-ordre-du-punk,155431.php>

Dubois, Arthur, *Grave : après les malaises de Toronto, les sacs à vomir de Los Angeles*, mise à jour le 25 mars 2017. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2017/03/24/03002-20170324ARTFIG00281--grave-apres-les-malaises-de-toronto-les-sacs-a-vomi-de-las-vegas.php>

Scappaticci, Elena, *Grave, le film produit par Julie Gayet mal digéré par les spectateurs*, mise à jour le 16 septembre 2016. [En ligne]

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/09/15/03002-20160915ARTFIG00203--grave-le-film-produit-par-julie-gayet-mal-digere-par-les-spectateurs.php>

Sur le film *La Journée de la Jupe* :

Source AFP, *Fin de la prise d'otage dans l'école maternelle de Besançon*, mise à jour le 13 décembre 2010. [En ligne] https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/12/13/prise-d-otages-d-enfants-dans-une-ecole-maternelle-a-besancon_1452589_3224.html

Source AFP, *Retour sur la prise d'otage de la maternelle de Neuilly*, mise à jour le 10 mai 2013. [En ligne] <https://www.cnews.fr/france/2013-05-10/retour-sur-la-prise-dotages-de-la-maternelle-de-neuilly-461621>

Duportail, Judith, *Journée de la jupe : à l'origine, un mouvement spontané de lycéennes*, mise à jour le 14 mai 2014. [En ligne]. <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2014/05/14/01016-20140514ARTFIG00160-journee-de-la-jupe-a-l-origine-un-mouvement-spontane-de-lyceennes.php>

Bastie, Eugénie, *Journée de la jupe à Nantes : quand l'égalitarisme conduit à l'indifférenciation*, mise à jour le 15 mai 2014. [En ligne]. <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2014/05/14/31003-20140514ARTFIG00287-journee-de-la-jupe-a-nantes-quand-l-egalitarisme-conduit-a-l-indifferenciation.php>

Sources AFP, *Journée de la jupe à Nantes : face-à-face musclé entre jeunes et opposants*, mise à jour le 16 mai 2014. [En ligne] http://www.lepoint.fr/societe/journee-de-la-jupe-a-nantes-face-a-face-muscle-entre-jeunes-et-opposants-16-05-2014-1824398_23.php

Morin, Tiphaine, Guilmin, Ruddy, *Il y a 10 ans, une prise d'otage dans un lycée de Sablé-sur-Sarthe*, mis en ligne le 9 mars 2016. [En ligne] <https://www.francebleu.fr/infos/faits-divers-justice/il-y-dix-ans-une-prise-d-otage-dans-un-lycee-de-sable-sur-sarthe-1457447150>

Midi Libre, *Prise d'otage dans une école de Nîmes, 10 ans de prison*, mise à jour le 8 juin 2016. [En ligne]

<https://www.midilibre.fr/2016/06/08/dix-ans-de-prison-pour-le-preneur-d-otages-a-l-ecole,1345635.php>

Sellami, Stéphane, *Montreuil : un élève muni d'une machette séquestre ses camarades et son professeur*, mise à jour le 19 avril 2017. [En ligne] <http://www.leparisien.fr/montreuil-93100/montreuil-un-lyceen-prend-en-otage-son-professeur-et-ses-camarades-19-04-2017-6866190.php>

Sur le film *Polisse* :

Grassin, Sophie, *Maiwenn, le sacre de l'enfant sauvage*, mise à jour le 17 octobre 2011. [En ligne] <http://madame.lefigaro.fr/celebrities/maiwenn-sacre-de-lenfant-sauvage-171011-183364>

Rédaction Europe1.fr, *Film Polisse : plus d'un million d'entrées*, mis en ligne le 31 octobre 2011. [En ligne] <http://www.europe1.fr/culture/film-polisse-plus-d-un-million-d-entrees-794585>

Delcroix, Olivier, Jacquot, Bruno, *Maiwenn : tout le monde était en larmes sur le plateau*, mise à jour le 19 octobre 2011. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2011/10/18/03013-20111018ARTFIG00648-maiwenn-tout-le-monde-etait-en-larmes-sur-le-plateau.php>

Sur les films d'Abdellatif Kechiche :

Hagelstein, Maud, Janvier, Antoine, « Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche », *Cahiers du GRM*, mis en ligne le 2 mai 2014. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/grm/416>

La rédaction numérique de RTL, « *La Vie d'Adèle* », *film le plus rentable en France en 2014*, mis en ligne le 7 janvier 2014. [En ligne] <http://www.rtl.fr/actu/la-vie-d-adele-film-le-plus-rentable-en-france-en-2013-7768609728>

Sur la violence :

Girandola, Fabien, « Violence dans les médias : quels effets sur les comportements ? », *Questions de communication*, 5, 2004, mise en ligne le 01 juillet 2014. [En ligne]. <https://questionsdecommunication.revues.org/7096>

Cally, Romain, *Psychologie du consommateur : pourquoi et comment l'horreur fait vendre ?*, mis en ligne le 28 février 2015. [En ligne] <http://www.eepsys.com/fr/psychologie-du-consommateur-pourquoi-comment-lhorreur-fait-vendre/>

Raim, Laura, Worcel, Fernando, *Faut-il buter le buto ?*, mis en ligne le 9 mars 2010. [En ligne] https://www.lexpress.fr/culture/art/faut-il-buter-le-buto_852911.html

Chabrol, Claude, Diligeart, Gaëlle, « Prévention et risques routiers : réguler la peur et/ou la menace », in *Questions de communication*, mis en ligne le 01 juillet 2004. [En ligne] <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7100#quotation>.

Tisseron, Serge, *Des images violentes à la violence des images Quelle prévention ?*, mis en ligne en juin 2013. [En ligne] <http://deployezvosailles.free.fr/violence/la%20violence%20des%20images.pdf>

Brunet, Louis, in Bourdon, M-C. : *INTER*, magazine de l'Université du Québec à Montréal, Vol. 11, no 2, p. 7-9, mis en ligne en 2013. [En ligne] <http://www.actualites.uqam.ca/2013/medias-culture-et-violence>

Leyens, Jacques-Philippe, « La valeur cathartique de l'agression : un mythe ou une inconnue ? », in *L'année psychologique*, vol. 77, 2. Pp. 525-550, 1977. [En ligne]. http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1977_num_77_2_28213

Sur le cinéma, l'audiovisuel :

Wagner, Glenda, *François Jost, Un Monde à notre image, énonciation, cinéma, télévision*, mis en ligne le 12 avril 2005. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/501049ar>

Luong, Cécile, « Le jeune cinéma français d'aujourd'hui : une génération sans pères ? », in *Quaderni*, 29, Printemps 1996, Sciences de la Vie et médias. pp. 13-24. [En ligne] http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1996_num_29_1_1151

De Karvasdoué, Cécile, *Diversité dans le cinéma français : ça tourne*, mise en ligne le 24 février 2017. [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/hashtag/diversite-dans-le-cinema-francais-ca-tourne>

Pagès, Robert, « Communication - Les processus de la communication », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/communication-les-processus-de-la-communication/>

Dahl Stephan, *MKT-Theory: Persuasion – McGuire*, mise à jour le 27 février 2012. [En ligne]. <http://dahl.at/wordpress/2012/02/27/mcguire-communication-persuasion-matrix/>

« Le réalisme au cinéma », *Séquences*, 18, Québec, 1959, Pp.10-13. [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1959-n18-sequences1157834/52165ac.pdf>.

Box-office de *La Tête haute*. [En ligne] <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-224999/critiques/presse/>

Pourquoi les films français sont ennuyeux ?, mis en ligne il y a 8 ans. [En ligne] <https://fr.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100608084705AA0TbwK>

Martin, Éric, Guyot-Jeannin, Arnaud, *Le cinéma français est pathétique, à l'image de notre société dépressive*, mis en ligne le 11 décembre 2012. [En ligne] <https://www.ndf.fr/nos-breves/11-12-2012/arnaud-guyot-jeannin-le-cinema-francais-est-pathetique-a-limage-de-notre-societe-depressive/>

Sur le malaise :

Richard, François, « Les formes actuelles du malaise dans la culture », in *Recherches en psychanalyse*, 2011, 11, p.6-17. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2011-1-page-6.htm> [Consulté le 19 septembre 2017]

Autres :

Del Olmo, Claire, « La dimension émotionnelle véhiculée par le cinéma dans l'enseignement - apprentissage du Français langue étrangère : considérations sur la trilogie cognition-émotion-culture », thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Michel Billières, Toulouse, Université Toulouse II – Le Mirail, 2014, mise en ligne le 7 mars 2015. [En ligne] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01127231/document>

Eustache, F., Desgranges, B., Giffard, B., Guillery-Girard, B., « Comment les émotions forgent nos souvenirs », in *Cerveau & Psycho*, 81, octobre 2016. [En ligne] http://www.cerveauetpsycho.fr/ewb_pages/a/article-comment-les-emotions-forgent-nos-souvenirs-37439.php

Robin, Catherine, *Ni putes ni soumises : les dessous d'un gâchis*, mis en ligne le 11 décembre 2016. [En ligne]. <http://www.elle.fr/Societe/News/Ni-putes-ni-soumises-les-dessous-d-un-gachis-3394724>

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1.....	105
ANNEXE 2.....	105
ANNEXE 3.....	106

ANNEXE 1 : LA JOURNÉE DE LA JUPE, JEAN-PAUL LILIENFELD, 2009.

Réalisation : Jean-Paul Lilienfeld
Scénario et dialogues : Jean-Paul Lilienfeld
Photographie : Pascal Rabaud
Son : Philippe Richard
Casting : Cendrine Lapuyade
Costumes : Chattoune, Agnès Beziers, Julien Reignoux
Décors : Olivier Jacquet
Montage image : Aurique Delannoy
Montage son : Hélène Ducret

Mixage : Emmanuel Croset
Production : Bénédicte Lesage et Ariel Askénazi pour Arte et Mascaret Films.
Société de distribution : Rezo Films
Budget : 1 600 000 euros
Dates de tournage : du 24 avril au 7 mai 2008
Lieu de tournage : au collège Garcia Lorca (Seine-Saint-Denis).
Dates de sortie : 25 mars 2009.

Synopsis : Sonia Bergerac enseigne le français dans un collège de banlieue où les élèves indisciplinés empêchent le bon déroulement des cours. Alors que l'un d'eux laisse échapper un revolver dans la salle de cours, l'enseignante s'en empare et prend en otage sa classe. Elle profite de la domination qu'elle exerce enfin sur eux pour faire entendre ses revendications : elle souhaite que les filles puissent venir à l'école en jupe sans subir de quolibets. Mais la prise d'otage dérape et plusieurs victimes y laisseront leur vie, au prix de la transmission d'un message politique sur plusieurs fronts : Justice, système éducatif, délinquance, égalité des sexes...

ANNEXE 2 : POLISSE, MAÏWENN, 2011.

Assistant réalisation : Frédéric Gérard
Scénario : Maïwenn et Emmanuelle Bercot
Dialogues : Maïwenn et Emmanuelle Bercot
Décors : Nicolas de Boisguillé
Costumes : Marité Coutard
Musique : Stephen Warbeck
Photographie : Pierre Aïm
Cadrage : Claire Mathon et Jowan Le Besco
Son : Nicolas Provost, Sandy Notarianni et Rym Debbbarh-Mounir
Montage : Yann Dedet et Laure Gardette

Producteur : Alain Attal
Directeur de production : Xavier Amblard
Sociétés de production : Les Productions du Trésor, Arte France Cinéma, Mars Films, Chaocorp, Shortcom, avec la participation de Canal+, CinéCinéma, Arte, en association avec Cofinova 7, Soficinema 7, Marion, Wild Bunch
Sociétés de distribution : Mars Distribution, Wild Bunch
Lieu de tournage : Paris
Dates de sortie : 13 mai 2011.

Synopsis : Ce film de *Maïwenn* retrace le quotidien de la Brigade de Protection des Mineurs à Paris. Baignée dans ce corps de métier grâce à un stage immersif apportant un aspect documentaire au métrage, Maïwenn convoque les aspects les plus choquants des interventions de la BPM, entre viols, gardes-à-vue de parents criminels, abandons, prostitutions, avortements et mariages forcés. Mais c'est aussi une routine parsemée de fous rires, de connivence et de disputes que la réalisatrice tend à démontrer les relations complices et la solidarité nécessaires à la pratique d'un tel métier. Ce film, à mi-chemin entre divertissement et documentaire, frappe les esprits par la crudité de ses propos et par la mise en scène d'une violence banalisée.

ANNEXE 3 : LA TÊTE HAUTE, EMMANUELLE BERCOT, 2015.

Réalisation : Emmanuelle Bercot

Scénario : Emmanuelle Bercot et Marcia Romano

Décor : Éric Barboza

Costumes : Pascaline Chavanne

Photographie : Guillaume Schiffman

Son : Pierre André

Montage : Julien Leloup

Musique : Éric Neveux

Production : François Kraus et Denis Pineau-Valencienne

Sociétés de production : Les Films Du Kiosque, France 2 Cinéma, Wild Bunch et Rhône-Alpes Cinéma.

Société de distribution : Wild Bunch

Date de sortie : 13 mai 2015.

Synopsis : Malony est un délinquant qui ne contrôle ni la haine qu'il a envers les autres, ni ses crises de colère qui le pousse à des élans de destructions. La juge des enfants lui propose de nombreuses solutions avec l'aide d'un éducateur spécialisé, sans succès. Mais Malony finira par rencontrer une jeune fille qui changera sa vie malgré lui. Après un séjour en prison, dans un centre de redressement et des vacances gâchées par ses caprices, Malony finira par avoir quelques prises de conscience qui lui permettront de sortir la tête de l'eau. Grand frère et futur père, le jeune homme tente le tout pour le tout afin d'offrir une vie digne de ce nom à son fils.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	4
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
PARTIE 1 : DÉFINITION ET CONTEXTUALISATION	13
1. PANORAMA DU CINÉMA FRANÇAIS SOCIAL D'AUJOURD'HUI	13
1.1. <i>Le cinéma français d'aujourd'hui : entre malaise et revendication de liberté.....</i>	13
1.2. <i>Définitions du film social et du film de critique sociale.....</i>	16
1.3. <i>Ambivalence entre fiction et réalisme.....</i>	17
2. LES DIFFÉRENTES NATURES DE MALAISE	21
2.1. <i>Approche empirique.....</i>	22
2.2. <i>Approche psychanalytique.....</i>	24
2.3. <i>Approche pratique</i>	26
3. LA VIOLENCE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI	27
3.1. <i>Définition de la violence au cinéma.....</i>	27
3.2. <i>Caractère performatif et enjeux de l'image sociale.....</i>	35
3.3. <i>Face à une violence omniprésente au quotidien : vers une banalisation ?.....</i>	38
PARTIE 2 : LE MALAISE ET LA VIOLENCE COMME VECTEURS DE REFLEXIONS.....	42
1. LA CONSTRUCTION D'UN REGARD PAR LE MONTAGE ET LA MISE EN SCÈNE	42
1.1. <i>La construction du regard dans Polisse</i>	43
1.2. <i>Le jeu des oppositions dans La Tête haute.....</i>	49
1.3. <i>Discours et rôles des protagonistes dans La Journée de la jupe</i>	53
2. LA BANDE-SONORE AU SERVICE DE LA VIOLENCE.....	57
2.1. <i>Les dialogues pour exprimer la violence</i>	57
2.2. <i>La musique pour souligner la violence</i>	63
2.3. <i>Les bruitages pour favoriser l'immersion.....</i>	66
3. ANALYSE ET MISES EN SCÈNE DES DIFFÉRENTES FORMES DE VIOLENCE	69
3.1. <i>Sensationnalisme</i>	69
3.2. <i>Violence gratuite.....</i>	70
3.3. <i>Pathos et misérabilisme</i>	72
PARTIE 3 : MONSTRATION DE LA VIOLENCE : ACCUEIL ET RÉACTIONS DU SPECTATEUR	75
1. VALEUR CATHARTIQUE DE LA VIOLENCE : UNE EFFICACITÉ IMPRÉVISIBLE.....	75
1.1. <i>La mise en scène de la violence comme outil de catharsis</i>	75
1.2. <i>Suggestion de la violence : une recette à double-tranchant</i>	76
1.3. <i>Monstration de la violence : un risque de perdre le spectateur.....</i>	77
2. RÉACTIONS DU SPECTATEUR : ENTRE ENGAGEMENT, DÉGOÛT ET IMMOBILISME.....	78
2.1. <i>Violence et malaise : le risque de réactance.....</i>	78
2.2. <i>Violence et malaise : le spectateur réceptif.....</i>	82
2.3. <i>Analyse politique des films du corpus.....</i>	85
3. VIOLENCE ET MALAISE : L'ÉTAT DES LIEUX SOCIOPOLITIQUE D'UNE SOCIÉTÉ	88
3.1. <i>La conscience d'une réalité sociale.....</i>	88
3.2. <i>Le rêve impossible d'une société idyllique.....</i>	90
3.3. <i>Les spectateurs, reflets de la société française contemporaine</i>	93
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	98
SITOGRAFIE.....	100
TABLE DES ANNEXES.....	104
ANNEXE 1 : LA JOURNÉE DE LA JUPE, JEAN-PAUL LILIENFELD, 2009.....	105
ANNEXE 2 : POLISSE, MAÏWENN, 2011.....	105
ANNEXE 3 : LA TÊTE HAUTE, EMMANUELLE BERCOT, 2015.....	106
TABLE DES MATIERES.....	107

VIOLENCE ET MALAISE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI
Département de Lettres
Laboratoire de recherche en poésie, histoire littéraire et linguistique
Rhétorique des arts

RÉSUMÉ :

Ce travail s'intéresse notamment aux enjeux sociaux de la mise en scène de la violence et du malaise dans le cinéma français d'aujourd'hui. Les principaux dispositifs cognitifs et cinématographiques du Septième art sont ainsi analysés afin de mettre en exergue les enjeux des traitements de ces thématiques.

Une explication approfondie des notions de violence et de malaise permet de rétablir le contexte d'étude des différents films du corpus.

L'analyse filmique met au jour diverses techniques cinématographiques de mise en scène des concepts sélectionnés, afin de faciliter l'appréhension et la compréhension des réactions que peuvent provoquer les œuvres sélectionnées.

L'accueil réservé à ces films qui tendent à violenter et à mettre mal à l'aise le spectateur face à des scènes ou mises en scène dérangeantes est également abordé, afin d'étudier les différents types de réactions possibles. Cette dernière partie propose également une interprétation personnelle des engagements politiques des films étudiés ainsi que le constat sociopolitique d'une société reflétée dans les œuvres cinématographiques qui s'en inspirent.

MOTS-CLÉS : Violence, malaise, cinéma, français, aujourd'hui.