

2016

Les débuts du réalisateur Mathieu Kassovitz : problèmes sociaux et portrait des années 1990 dans la comédie romantique *Métisse* et le film de banlieue *La Haine*.

Joanna Merkel
University of Tennessee - Knoxville

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Merkel, Joanna (2016) "Les débuts du réalisateur Mathieu Kassovitz : problèmes sociaux et portrait des années 1990 dans la comédie romantique *Métisse* et le film de banlieue *La Haine*," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 1 : Iss. 1 , Article 4.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol1/iss1/4>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture* by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

INTRODUCTION :

Cet essai examine les deux premiers films tournés par Mathieu Kassovitz, un réalisateur français peu conventionnel et à la carrière inégale. *Métisse*, sorti sur les écrans en 1993 est son premier film, une comédie romantique mettant en scène un trio amoureux sur fond d'antagonismes socio-culturels. Deux ans après ce succès, pour lequel il fut nommé pour deux Césars (meilleur premier film et meilleur espoir masculin), il tourne *La Haine* en 1995 qui a grandement précipité l'émergence du cinéma de banlieue. D'un genre très différent, ces deux films ont néanmoins quelques dénominateurs communs, dans l'interprétation et les sujets traités. Ce qui est remarquable, c'est que Kassovitz est issu d'une famille du monde artistique (son père est réalisateur et sa mère monteuse de films) qui n'a jamais vécu dans la banlieue et qui n'a donc pas de lien étroit avec elle. Pourtant, il a choisi de donner pour cadre à ses deux films la banlieue, puisque *La Haine* s'y déroule presque exclusivement, à part quelques scènes tournées dans la capitale et que dans *Métisse*, Felix (Mathieu Kassovitz lui-même), emmène ces deux acolytes dans sa cité lors d'un mémorable dîner de Shabbat. Mais il est tout d'abord primordial de replacer ces deux films dans un contexte socio-économique et politique plus large. La fin de la période coloniale combinée à celle des Trente Glorieuses projette la société française dans une situation nouvelle, où les défis économiques, sociaux et culturels sont nombreux. Les HLM construits dans les années 1960 accueillent une population immigrée de plus en plus nombreuse, et les politiques se trouvent confronter au défi de l'immigration de masse et de l'intégration de ces nouveaux arrivants. Dans les années 1980, les enfants de ces primo-arrivants deviennent des immigrés de seconde et troisième génération, techniquement français, mais souvent considérés comme faisant partie d'une minorité.

Dans ce papier, je m'interrogerai donc sur le cinéma de Mathieu Kassovitz à travers deux angles : quels sont les problèmes sociaux abordés et comment sont-ils représentés dans les deux films ; comment s'opère stylistiquement le changement de genre dans le cinéma de Kassovitz, entre comédie romantique et film de banlieue et finalement en quoi ce cinéma est représentatif des crises que traversent la société française depuis vingt-ans ? En fil rouge, l'idée de la construction dans *Métisse* et de la déconstruction dans *La Haine* permet d'apporter un regard nouveau à ces deux films. Cet essai est divisé en trois parties, la première est une réflexion sur les problèmes sociaux abordés dans les films, la deuxième est dévolue au portrait des années 1990 offerts à travers eux et la dernière est relative au changement de style voulu par le réalisateur.

LES PROBLÉMATIQUES SOCIALES DE *MÉTISSE* ET *LA HAINE* :

La question des identités, multiples et à priori en conflits dans la France postcoloniale est un sujet central que l'on retrouve dans *Métisse* et *La Haine*. Kassovitz n'est pas le seul réalisateur à aborder ces sujets sur grand écran : depuis trente ans, la société française s'interroge sur son fonctionnement à travers le grand écran et "Kassovitz is certainly not the only film-maker to address issues related to multiculturalism in contemporary France" (Higbee,123). Il s'inscrit dans un mouvement de fond, auquel peut s'ajouter les réalisateurs Malik Chibane, à qui l'on doit *Hexagone* (1994), Karim Dridi et *Bye-Bye* (1995) et Thomas Gilou avec *Raï* (1995). La diversité ethnique présente à l'écran rappelle l'expression devenue populaire d'une France Black-Blanc-Beur, cette nation ayant produit une mosaïque de peuples aux origines différentes mais parvenant à vivre ensemble. Mais les films possèdent une perspective différente. *Métisse*, selon Carie Tarr « is an allegory about the possibility of racial tolerance and integration, which

depends not simply on the assimilation of the ethnic order, but on the overthrow of conventional attitudes to love, parenting, race and miscegenation » (65). Malgré leurs origines ethniques, Lola (Julie Mauduech), Felix (Mathieu Kassovitz) et Jamal (Hubert Koundé), produisent un espace de vie commun, dans lequel ils inventent des règles de vie, recréant leur propre utopie que la société extérieure voit comme une distanciation aux normes familiales et sociales. Cette colocation formée par des personnes et des personnalités hétéroclites montre une faculté d'adaptation à l'altérité et une volonté d'entente cordiale, créant un espace témoin du vivre-ensemble, ce modèle apprécié par les tenants du multiculturalisme et de la diversité. Ainsi, les différences d'identités n'y sont pas perçues comme un facteur de méfiance et d'exclusion, mais en se basant sur les points forts de chaque personnage, permettent la création d'un idéal de vie. La métisse martiniquaise, le petit juif de banlieue et le noir fils de diplomate, surmontent leurs antagonismes et le microcosme qu'ils forment représente une image miniaturisée de la société française.

Alors que *Métisse* n'inclut pas de personnage beur, *La Haine* propose un trio composé d'un arabe, d'un juif et d'un noir. Comme l'explique Alec Hargreaves, *La Haine* « instead of focusing on a single ethnic group (as « Beur » cinema had been assumed to) « banlieue » cinema was understood to be more multiethnic in nature, typically focusing on a black-blanc-beur ... trio, rather than on a single minority ethnic protagonist (31). L'identité pose problème dans *La Haine*, non parce qu'en soit, être une minorité est problématique, mais parce que les minorités sont représentées comme étant aliénées et appartenant à un milieu socio-économique défavorisé. Surtout, cette minorité subit le poids d'appartenir à une minorité qui n'en est pas réellement une, à savoir que leur statut de descendants d'immigrés fait d'eux des Français, certes de seconde génération, mais des citoyens quand même. Des Français à qui l'on reproche le manque d'intégration et d'assimilation, enfermés dans une banlieue dont les frontières étanches ne laissent pas place à suffisamment d'interactions. Ce ghetto, dont les limites géographiques sont une barrière mentale, apporte plus l'exclusion qu'une tentative de mixité. Lorsque Saïd (Saïd Taghmaoui), Vinz (Vincent Cassel) et Hubert (Hubert Koundé) se rendent à Paris, ils sont exclus à cause de leur impossibilité à conformer et à s'adapter aux codes de la société. Cependant, l'ethnicité reste quand même discriminante. Comme le rappelle Tarr, Vinz, le juif blanc, est le seul à échapper à la vigilance de la police lors d'une arrestation, sûrement à cause d'un délit de faciès contre les personnes de couleurs, preuve que la France dite 'blanche' est le modèle dominant au sein de la nation.

La conséquence de cette crise d'identité ressentie dans les deux films est l'exclusion, et ici encore, le réalisateur propose deux orientations dichotomiques. *Métisse* joue avec les stéréotypes et renverse les idées préconçues. Jamal, fils brillant d'un diplomate africain, est mieux intégré dans la société que Félix, le petit juif blanc. Le statut social est plus important que la couleur de la peau et constitue plus un facteur d'exclusion. Dans *La Haine*, il y a une égalité de statut entre les trois personnages, que l'on ne retrouve pas dans *Métisse*. Ils y subissent une exclusion presque recherchée suivi d'un déclassement social inévitable puisque résultant de leur positionnement inconscient comme victime de la société. Le film est dans ce sens le reflet de l'échec cuisant des politiques d'intégration et de réhabilitation des banlieues, mais si l'aspect politique n'est pas considéré comme argument essentiel pour analyser le film. Kassovitz ne dénonce pas, mais fait un état des lieux, une photographie instantanée des années 1990 dans les banlieues. Mués par différents facteurs (religion, rejet des suites du colonialisme, haine envers la société), les jeunes de *La Haine* veulent leur propre exclusion et se trouvent embarquer dans une spirale de déconstruction. Par exemple, au lieu de rechercher l'apaisement, Vinz est fier de crier

sa haine, qui transcrit en manifestant son envie de tuer un flic. Il récupère volontairement et contre l'avis de ses amis le pistolet perdu dans la cité par un policier. Cet acte le marginalise aussi par rapport aux deux autres, particulièrement Hubert, qui prône plus l'apaisement. Ses sentiments revanchards sont accentués par les nombreux gros plans sur son visage tourmenté, que l'esthétique en noire et blanc rend austère et blême.

A l'exclusion se superpose d'autres maux, le chômage, la violence et la délinquance. Les héros de *La Haine*, embourbés dans une spirale d'échec, rejettent le travail, perçu comme un avilissement, et préfèrent tenir les murs et s'adonner au commerce de substances illégales, un moyen d'obtenir de l'argent facilement et rapidement. Le rejet du travail semble prévaloir, comme un moyen de rejeter le moyen principal de subsistance proposé par la société. Dans *Métisse*, le travail participe à la construction du personnage et de ses relations avec l'extérieur et l'espace. Félix est dépeint comme un jeune homme besogneux, conscient de ses responsabilités et fier de son travail de livreur de pizza casher. Le film contient de nombreuses scènes où la caméra le suit pédalant à toute vitesse sur son vélo. Les roues du vélo, souvent vues en plans d'ensemble, sont constamment en mouvement, un contraste frappant par rapport à l'immobilité des jeunes de *La Haine* et démontrent une optique totalement différente. Le travail délivre dans *Métisse*, vu comme un outil de libération, alors que dans *La Haine*, il est l'objet d'un rejet critique et vu comme un moyen d'aliénation utilisé par la classe dominante. Face au désœuvrement des esprits et des corps, la violence, et son corolaire, la délinquance asseyent les banlieusards, reflet pour la majorité bien-pensante de leur inadéquation à la norme. Violence des mots (renforcée par un langage irascible), violence des actes (, les actes d'agression s'égrènent sur un laps de temps court (le film se déroule sur une période d'une journée), prédisant une génération fracturée et perdue qui se tourne vers la délinquance pour s'offrir une existence malgré le rejet et le silence du reste de la population. Etre violent, c'est donc une façon de communiquer, de faire valoir sa place par la force, au risque d'abimer d'autres structures, comme la famille.

Dans *La Haine*, il est frappant de constater l'absence de figure paternelle. Les pères sont évincés, des figures paternelles devenues inutiles dans un concert familial déjà fragilisé d'autres maux. Inversement, les figures maternelles sont plus visibles, dans un univers paradoxalement machiste. La mère d'Hubert, sur le point d'accoucher est débordée par sa grossesse, incapable de pourvoir aux besoins de sa famille. Hubert se substitue au père absent, en vain. En effet, il est incapable d'aider sa petite sœur, et sans rentrée d'argent et est obligé de faire bouillir la marmite grâce au trafic de drogue. Seul Vinz semble posséder une famille unie et soudée, mais qui ne remplit pas son rôle de soutien morale, au vu de sa déliquescence progressive. A l'opposé, dans *Métisse*, deux hommes, deux futurs pères se construisent et apprennent leur rôle. Le film offre une idée nouvelle de la famille, qui a deux pères et une seule mère. Le concept de la famille classique est renversé au profit d'un alliage inédit, qui bouscule les attentes conventionnelles. On remarque la capacité du trio à surmonter ces différences, pour créer un idéal très moderne, symbole d'une capacité à se réinventer malgré l'adversité.

La question de l'altérité religieuse est aussi importante. Kassovitz réunit dans les deux films les trois religions du livre, à savoir le Christianisme, le Judaïsme et l'Islam. Les personnages portent tous une chaîne avec un symbole religieux : une étoile de David, une main de Fatima et une croix. La rencontre de ces trois religions qui se télescopent apporte un message positif dans *Métisse*, et à moindre mesure dans *La Haine*. Le modèle communautariste éclate

pour laisser apparaître la possibilité d'un vivre ensemble. Le fait religieux, d'habitude relayé comme un problème dans les media et la société (facteur de discrimination, d'extrémisme) n'empêche pas les personnages de cohabiter pacifiquement. Tarr, parlant des signes religieux affirme que, « since none of the young people practise their religion, these prove to be signs of cultural differences which are not an obstacle to their relationship (65). Le parti-pris de Kassovitz est intéressant, car au lieu de présenter l'altérité religieuse comme un problème, elle est en fait un facteur de cohésion : chaque se retrouve dans l'appartenance à une religion, en laissant la pratique et le dogme de côté. La scène de Shabbat dans *Métisse*, qui réunit au-delà de la stricte appartenance religieuse, est l'illustration de ce constat : les festivités religieuses réunissent plus qu'elles ne séparent les différentes communautés.

UNE REFLEXION SUR LE MALAISE FRANÇAIS :

Kassovitz, à travers deux films très différents, esquisse un portrait de la société française des années 1990, tout en apportant sa touche très personnelle. Tout d'abord, son cinéma reflète la fracture sociale, une expression phare de cette décennie. Will Higbee considère son rôle comme celui d'un "social commentator, locating his films in the context of new realism". Toujours selon Higbee, le terme fracture social réfère "not only the perceived distintegration of community and civic responsibility that accompagnies exclusion, violence and delinquency but also the growing divide between rich and poor in French society" (123). Les deux films sortent en France au moment même où les élections présidentielles de 1995 se préparent et Jacques Chirac fait campagne sur ce thème anxigène, qu'il choisit comme slogan. Les politiques en viennent alors à réaliser le fossé qui sépare la France en deux après avoir renié ce constat pendant de longues années. *La Haine* s'ancre dans cette situation socio-politique sensible et a été filmée dans la ville de Chanteloup-les-Vignes dans les Yvelines, au sein de la cité des Mugnets, deux lieux symboliques qui représentent la dégradation des banlieues françaises, à l'origine vues comme de zones de logement offrant confort et avancement social pour ses habitants. Le noir-et-blanc utilisé accentue le côté cauchemardesque, donnant l'impression que la banlieue est un univers mort, vide et sans espoir. Comme le remarque Siciliano, les banlieues ont été un espace ignoré depuis trop longtemps et le succès de ce film estampillé banlieue n'est pas surprenant, car il « appropriates working class history, colonial imagery, contemporary pop culture, and nationalist metaphors to expose the social relations shaping the centre and periphery and the multifarious levels of mediation between them » (226).

Dans une moindre mesure, *Métisse* adresse aussi le problème des banlieues déshéritées. Alors que le trio se rend pour célébrer Shabbat, Jamal, dont le regard balaie les barres de béton environnantes avec un air désabusé, s'exclame qu'« on ne peut pas laisser la voiture ici », faisant allusion au sentiment d'insécurité qui l'envahit peu à peu. Si la banlieue est un espace qui est régulièrement sujet à des politiques de réhabilitation (plus de quarante plans banlieue ont été mis en place par les gouvernements depuis les années 1970 jusqu'à nos jours pour tenter de remédier à son déclin) et que l'expression fracture sociale est hautement politique, Kassovitz ne prétend pas faire du cinéma politique. Dans son imaginaire, la banlieue, un lieu historiquement répulsif et anxigène, se mue en territoire sans lois ni règles, une zone de non-droit qui stimule sa création artistique. La question des espaces marginalisées et des ghettos urbains est néanmoins une réflexion majeure des années 1990, et à travers les thématiques que Kassovitz aborde dans un contexte de tensions sociales, identitaires et ethniques, son cinéma est une thérapie sociale, un révélateur des clivages de la société française. Comme dans une psychanalyse, où l'on

s'exprime, où l'on est écouté, mais dans laquelle la parole est plus importante que les actes. Car Kassovitz expose des faits plus qu'il ne les critique et encourage le spectateur à formuler ses propres conclusions. Son cinéma se situe au-delà du pur produit de loisir et de consommation de masse, il est provoquant et innovant, il demande à effort de la part du spectateur, qui pourra ensuite par lui-même critiquer et instaurer un débat. Les personnages sont les porte-paroles involontaires du malaise social qui touche la France, surtout dans *La Haine*, mais aussi ils sont les porteurs d'un espoir de réconciliation et d'apaisement, dans *Métisse*.

Passant de l'universel au personnel, la touche de l'auteur est très présente et structure la trame des deux films, offrant un ancrage dans la réalité qui rend cette production encore plus réaliste. Kassovitz, dont le père est un juif d'origine hongroise, offre par exemple une place particulière à la culture et aux traditions juives. Tarr rappelle que « Kassovitz situe *Métisse* within a specific ethnic culture and history, that of the Jews » (65). Le personnage juif occupe une place de choix, entre rire et autodérision. Dans *La Haine*, la grand-mère de Vinz s'offusque de son manque de pratique religieuse. Les blagues sur la communauté juive, quand par exemple Félix remarque que « c'est pas d'une famille dont j'ai hérité, mais d'une compagnie de téléphone arabe » permettent au spectateur de prendre conscience de l'autodérision du réalisateur et de son pouvoir de dédramatisation. Lors du Shabbat en banlieue, la vue en plongée sur la table entourant la famille de Félix, Lola et Jamal montre que les communautés peuvent se retrouver malgré les différences, et comme le rappelle la mère de Felix, les questions sur la religion posées aux deux invités ne sont que pour « le folklore ».

DE LA COMÉDIE ROMANTIQUE AU FILM DE BANLIEUE :

En plus de proposer une réflexion sur le malaise français, le cinéma de Kassovitz opère dans les années 1990 un changement radical, entre comédie romantique au ton léger et cinéma de banlieue plus social; un changement de cap intéressant au regard de son identité cinématographique future, orientée vers des sujets plus polémiques. Prenons d'abord le temps de définir les contours de ces deux genres cinématographiques. La comédie romantique se définit comme un style où prévalent les histoires d'amours traitées avec légèreté et humour. Ce genre est en général perçu comme mineur par rapport à d'autres genres, comme le film noir, ou bien justement le film de banlieue. Carole Milleliri définit ce dernier comme :

communément reconnu comme la tribune d'une communauté métissée et socialement dominée, qui se voit offrir par le biais du film de fiction une profondeur psychologique étrangère aux autres représentations médiatiques de la banlieue. D'après la presse, la plupart de ces films construiraient l'image pessimiste d'un univers perclus par la violence et la délinquance. (6)

Qui dit différence de genre suppose intrinsèquement un traitement différent de l'espace, de la mobilité et des relations entre protagonistes. *Métisse* propose une mise-en-scène de l'intégration où les romances compliquées des personnages s'épanouissent dans un univers non-cloisonné. Ils évoluent dans des espaces ouverts, se socialisent et prennent part à des activités. Les mouvements des personnages apparaissent plus libres, destinés à satisfaire non pas seulement des besoins élémentaires, mais destinés à la quête du plaisir et de la satisfaction personnelle : on y voit Lola aller à la piscine, et Jamal prendre un café avec ses amis de l'université. Dans la comédie romantique, les espaces sont apaisés, et ne s'érigent pas en opposition comme dans le film de banlieue, où la spatialité est clivante et dichotomique. Aussi, la comédie portrait des

personnages non pas en quête d'une identité alternative ou meilleure, mais qui sont confortés dans leur situation présente. En effet, dans une scène-clé de *Métisse*, l'appartement d'Hubert, clair, spacieux et lumineux, est longuement balayé par la caméra. Au même moment, son père diplomate laisse un message sur son répondeur, alertant son fils qu'il doit rester à la disposition du ministre. Le message est limpide : on expose des éléments qui le situe dans une classe sociale aisée, et malgré sa différence de couleur de peau, il est accepté par la France car émanant d'une famille riche, son altérité ethnique ne présente pas de dangers. Les soucis financiers sont loin de le concerner et Tarr le décrit comme étant un « wealthy, well-educated, westernized African, living in a huge, elegant Parisian flat full of African artworks », mais voit cependant dans ce choix une certaine consensualité et une absence de prise de risque, puisqu'elle affirme que « by choosing a privileged middle-class black character rather than one who is more clearly rooted in a multi-ethnic contemporary France, Kassovitz avoids having to confront directly the everyday racial antagonisms within French society » (66). Mais la diversité ethnique des personnages offre néanmoins une ouverture sur l'autre. Lola la métisse se rend en Martinique à la fin du film, l'art africain accroché aux murs de l'appartement de Jamal invite au voyage, à la découverte d'autres cultures et à la confrontation avec l'altérité.

A contrario, *La Haine* propose une mise-en-scène basée sur l'exclusion et la déconstruction. Le travail sur les cadres, le jeu avec les miroirs, la multitude d'écrans de télévision qui apparaissent symbolisent l'enfermement des personnages, tant spatial que mental, dans un espace étriqué et une mobilité incertaine. Certes, on se croise et s'épie dans la banlieue et même à Paris, mais les interactions sociales sont limitées par l'absence de réel contact. Le tout premier plan avant le générique montre un jeune s'adressant à la police, il apparaît au premier plan, les forces de l'ordre occupent elles l'arrière-plan. Il s'échappe de cette scène un sentiment de colère et d'injustice, prédisant pour la suite des événements tragiques. Et quand les jeunes apprennent la mort de leur camarade, l'information diffusée sur grand écran se démultiplie face à eux, rappel d'une fatalité angoissante et inéluctable. Ces surfaces opaques reflètent la vie des personnages et le regard extérieur porté sur eux, mélange subtil de dénigrement et d'infantilisation. 'Mineurs' et minoritaires, Kassovitz avance qu'ils n'ont pas encore acquis dans la société française leur place légitime, qui pourrait être obtenue en traversant les espaces de manière libre et fluide. En effet, en dehors de la banlieue, les interactions avec le monde extérieur sont conflictuelles et se basent sur l'incompréhension, comme en témoigne la rencontre grotesque avec deux jeunes femmes lors d'une exposition. Entretenant de les draguer, leur technique d'approche est maladroite et les offusque. Causant un scandale, ils sont rapidement dirigés vers la sortie et encore une fois exclus d'un lieu appartenant à l'élite cultivée. Une sortie de route qui rappelle l'anatomie d'un entonnoir : Kassovitz prend le parti de restreindre peu à peu la spatialité et la mobilité de ces jeunes en déperdition. Au départ large, leur marge de manœuvre rétrécit au fur et à mesure du film. La caméra se focalise souvent sur un couloir, une allée, un lieu dont la fin et finalement le sens, ne sont pas visibles. La fin tragique et pathétique de leur parcours est un processus en construction : le film de banlieue n'offre pas l'espoir d'une fin apaisée. L'architecture et l'espace sont deux autres éléments qui supportent cette ségrégation sociale. Lors de la rencontre avec un dealer dans un immeuble bourgeois parisien, les trois comparses n'arrivent pas à rentrer dans l'édifice, une issue bloquée, comme leur quête de reconnaissance. Plus tard, Saïd fait preuve d'une vraie lucidité, et son constat est amer, car il réalise qu'ils sont enfermés « dehors ». Dans la banlieue même, on suffoque, on est encerclé et exilé du reste du monde. Les immeubles de Chanteloup-les-Vignes sont intégrés dans cette mise-en-scène de l'exclusion quand Saïd est filmé en contre-plongée alors qu'il appelle Vinz. Le haut

des bâtiments ressort nettement, et cet axe de représentation forme un cadre oppressant, presque infranchissable, aux yeux des spectateurs. Au-delà de l'image brute et évidente, il y a aussi la place de l'imaginaire auquel il faut réfléchir. Siciliano explique que les « conventional assumptions of the banlieues as a stigmatized place can be traced as far back as the thirteenth century, where banlieues marked the peripheral space one league from the centre of the city and the term *au ban* meant to excluded from a group by proclamation » (215). Stigmatisées, les banlieues, et par extension les habitants, le sont donc depuis plusieurs siècles. Cela a forgé dans l'imaginaire collectif des représentations péjoratives tenaces, dans lequel le cinéma de banlieue s'inscrit.

Malgré deux genres opposés, le cinéma du réalisateur présente une continuité dans certains éléments stylistiques. Le changement de genre entre comédie romantique et film de banlieue s'effectue par une transition souple, dans laquelle certains éléments gardent une place cruciale. Kassovitz joue dans les deux films, bien que son rôle dans *Métisse* soit plus développé que celui de jeune punk énervé dans *La Haine*. Il travaille aussi avec les mêmes acteurs. Vincent Cassel s'épanouit dans un rôle de petit lascar sympathique dans *Métisse*, mais trentenaire au moment de *La Haine*, il ne semble pas coller à son rôle d'adolescent en perte de repères. Hubert Koundé apporte son flegme reposant dans *Métisse* et joue aussi le personnage le plus sensé et pied-sur-terre dans *La Haine*. Julie Mauduech hérite d'un petit rôle dans un film essentiellement masculin où les rôles féminins sont secondaires. La banlieue se différencie ici encore du film de banlieue par son sexisme ; les femmes y sont certes présentes, mais pour mettre en évidence la supériorité masculine. Les scènes d'ouvertures et les génériques sont assez similaires, avec une bande sonore qui débite des actualités d'un ton neutre et distant. La musique et le son occupent une place centrale, c'est un outil artistique qui supporte les idées développées à l'écran. La chanson « La peur du métissage » du groupe de rap Assassin exorcise les différences ethniques et rythme le début et la fin du film. L'univers musical varié reflète la diversité présente à l'écran, comme la musique Klezmer, qui apporte une reconnaissance spéciale à la communauté juive et les tambourins africains qui exaltent les racines africaines de Jamal et de Lola. Le registre langagier s'appuie sur un parler 'jeune' et plein d'argot, avec des répliques qui s'entrechoquent et fusent facétieusement, lors des repas familiaux ou des vifs échanges entre jeunes de banlieue. Dans *La Haine*, les jeunes utilisent le verlan, ce parler typique synonyme d'appartenance non pas ethnique mais spatiale. A contrario, le grand-père de Felix lui s'exprime en Yiddish, notamment lors de la course en vélo, une langue issue d'un mélange entre l'allemand et l'hébreu et parlée par la communauté juive ashkénaze. De même, la langue est aussi le vecteur des idées de Kassovitz, qui critique la police à travers les personnages. Max, le frère de Felix, regrette qu'« en ce moment, il y a trop de policiers » et Saïd profite d'un moment d'inattention de la police pour écrire des insultes sur une fourgonnette. Finalement, il prend le parti d'offrir deux fins aux issues incertaines. Le spectateur ne saura pas qui est le père du bébé ni qui a été tué lors du duel entre le flic et Jamal, laissant planer un mystère que le spectateur aura soin de résoudre lui-même.

CONCLUSION :

Si *Métisse* évoque encore la possibilité d'une société multiculturelle, ouverte et en construction, *La Haine*, avec son esthétique âpre et son issue tragique, ancre son histoire dans un cadre réaliste et propose un cinéma qui déconstruit les différentes strates de la société pour mieux les confronter. Les jeunes de banlieue tentent d'y construire une contre-société pour dénoncer leur

stigmatisation et leur appartenance à une minorité créée de toute part, à savoir celle des enfants d'immigrés, que la France a du mal à intégrer. Car le reproche qu'il soulève, c'est bien celui d'une France victime de ne pas aimer ses 'enfants' de la même façon, de ne pas leur offrir une égalité des chances pourtant si à la mode dans la rhétorique nationale et politique. Cependant, la force de Kassovitz est de se distancier du cinéma politique pour faire du cinéma social. L'aspect social est en effet déterminant car il utilise l'outil cinématographique pour exorciser les peurs (mixité sociale, conflit de classe, identité sociale et culturelle, exclusion et discriminations des « minorités ») et mettre en exergue la confrontation salutaire de personnages en quête de reconnaissance et d'une identité viable. Il n'est pas politisé car il ne met pas en scène de conflit idéologique, ne soutient pas une cause spécifique et n'a pas de personnages exerçant le pouvoir ou menant une lutte pour y accéder. Pour Higbee, « the ideological weight found in civic cinema and the political thrillers of the 1970's – whereby many films articulated a clear identifiable commitment to a left-Marxist political agenda – is largely absent » (134). Même si ces deux fables socialement orientées n'apportent pas de réponses et n'exposent qu'une réalité crue et épurée, elles étayent une réflexion utile sur la situation sociale de la France tout en permettant au spectateur de se défaire de sa passivité habituelle sans l'influencer idéologiquement ou politiquement. En définitive, ces deux films sont typiques du cinéma de Kassovitz des années 1990 et plus particulièrement de ses débuts de jeune réalisateur au style nerveux et incisif. Ils marquent une rupture avec ces productions des années 2000 et 2010, où il se tourne vers le film d'horreur hollywoodien (*Gothika* en 2003), le cinéma de science-fiction (*Babylon A.D* en 2008) et le film historique (*L'Ordre et la Morale* en 2011) et où son influence personnelle et son regard averti de contemplateur de la société française y disparaissent complètement. Malgré ce changement d'orientation, le cinéma de Kassovitz de cette décennie mérite une attention particulière, car il est réellement un prodrome des crises des années 2000, notamment les émeutes des banlieues de 2005, la montée du Front National, le débat religieux et la crise identitaire, les tensions entre communautés religieuses en France et encore plus récemment les attentats de 2015, et à cause des thématiques abordées, il inaugure un cinéma ethnique qui ose franchir le périphérique, pour mettre en avant un espace social, des personnages ignorés, et comme le dit Amy Siciliano « give a cultural expression to a side of France not readily visible » (214). Ainsi, en rendant les minorités visibles et 'vocales', il est parvenu à transcender le malaise français et à redonner leur place aux exclus.

Oeuvres citées:

Assassin. "La peur du métissage". *Perles rares*. 1993. CD

Betts, Jalene. « Identities in Migrant Cinema: The Aesthetic of European Integration. »

Macalaster International 22.8 (2009): 27-53. 3 Fév. 2013. En ligne.

Bye-Bye. Dir. Karim Dridi. ADP Productions, 1995. Film.

Durmelat, Sylvie, and Swamy, Vinay, Ed. *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.

Imprimé.

Gabon, Alain. "The transformation of French Identity in Mathieu Kassovitz's Films *Métisse* (1993) and *La Haine* (1995)." *Transnational Spaces and Identities in the Francophone World*. Ed. Hafid Gafaïti. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009. 115-148.

Imprimé.

Gaertner, Julien. « Aspects et Représentations du Personnage Arabe dans le Cinéma Français : 1995-2005, Retour sur une Décennie. » *Confluences Méditerranée* 4.55 (2005): 189-201.

Imprimé.

Gastaut, Yvan. « Cinéma De L'Exclusion, Cinéma De l'Intégration: Les Représentations de L'Immigré dans les Films Français. » *Hommes et Migrations* 54.1231 (2001): 54-66.

Imprimé.

Hexagone. Dir. Malik Chibane La Sept/Vidéo, 1997. Film.

Higbee, Will. « The Return of the Political, or Designer Visions of Exclusion? The Case for Mathieu Kassovitz' "Fracture Sociale" Trilogy." *Studies in French Cinema* 5.2 (2005) :

123-135. Imprimé.

La Haine. Dir. Mathieu Kassovitz. Perf. Vincent Cassel, Hubert Koundé et Said Taghmaoui. Studio Canal, 1995. Film.

Métisse. Dir. Mathieu Kassovitz. Perf. Mathieu Kassovitz, Julie Mauduech, Hubert Koundé et Vincent Cassel. France Télévisions Distribution, 1993. Film.

Milleriri, Carole. « Le cinéma de banlieue : un genre instable ». *Mise au point* 3.1 (2011) : 1-14.
En ligne.

Rai. Dir. Thomas Gilou. M6 Films, 1995. Film.

Siciliano, Amy. « *La Haine*: Framing the Urban Outcasts. » *ACME* 6.2 (2007): 211-230. 3 Fev.
2013. Internet.

Tarr, Carrie. *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester:
Manchester University Press, 2005. Imprimé.

Vincendeau, Ginette. *La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)*. Urbana: University of Illinois Press,
2005. Imprimé.

Xing, Jun, et Hirabayashi, Lane Ryo, Ed. *Reversing the Lens: Ethnicity, Race, Gender and
Sexuality Through Film*. Boulder: University Press of Colorado, 2003. Imprimé.