



Cinéma, sexualité et racialisation : le cas des “ tournantes ”

Claire Cosquer

► **To cite this version:**

| Claire Cosquer. Cinéma, sexualité et racialisation : le cas des “ tournantes ”. 2014. <hal-01089526>

HAL Id: hal-01089526

<https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01089526>

Submitted on 1 Dec 2014

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.



SciencesPo.

OSC
CNRS

Cinéma, sexualité et racialisation :
le cas des « tournantes »

Claire Cosquer

Résumé :

Cet article propose une analyse de trois films (*La Squale*, *La Journée de la jupe*, *Sheitan*), traitant centralement ou mentionnant plus latéralement des « tournantes », terme apparu au début des années 2000 et désignant des viols collectifs commis en banlieue. Il examine l'intrication d'un discours de sexualité et d'un discours racial dans la constitution des « tournantes » comme problème. Il identifie trois axes de problématisation : documentaire, morale et politique, oppositionnelle, établissant que le basculement du viol collectif dans la figure racialisée de la « tournante » s'opère simultanément dans les médias d'information et de divertissement. Il en ressort que les « tournantes », objets d'une conflictualité politique, problématisent le racial par le sexuel, sans recourir uniquement à l'altérisation et la stigmatisation, mais aussi en étant le lieu d'une production de la blancheur.

Pour citer ce document :

Cosquer, Claire (2014). « Cinéma, sexualité, et racialisation : le cas des tournantes. », Notes & Documents, 2014-02, Paris, OSC, Sciences Po/CNRS.

Pour une version électronique de ce document de travail et des autres numéros des Notes & Documents de l'OSC, voir le site web de l'OSC : <http://www.sciencespo.fr/osc/fr/content/notes-documents-de-l-osc>

Abstract:

This paper intends to analyze three movies (*La Squale*, *La Journée de la jupe*, *Sheitan*), which deal mainly with, or simply mention, "tournantes". The French term "tournantes" surfaced in the early 2000s, and refers to group rapes committed in suburban areas. The purpose of this paper is to investigate the dovetailing of sexuality and race discourses in the constitution of "tournantes" as a problem. We identify three axes of problematization: a documentary one, a moral and political one, and an oppositional one. Hence, there is evidence that group rape turns into the racialized figure of "tournantes" in both news and entertainment medias at the very same time. Moreover, "tournantes", which generate political conflictuality, problematize race through sex without resorting only to othering and stigmatizing: they also appear to be the place of whiteness production.

Readers wishing to cite this document are asked to use the following form of words:

Cosquer, Claire (2014). « Cinéma, sexualité, et racialisation : le cas des tournantes. », Notes & Documents, 2014-02, Paris, OSC, Sciences Po/CNRS.

For an on-line version of this working paper and others in the series, please visit the OSC website at: <http://www.sciencespo.fr/osc/fr/content/notes-documents-de-l-osc>

Introduction

Walter Benjamin (2011), dans son célèbre essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », compare la peinture à la magie, et le cinéma à la chirurgie : le film est l'instrument permettant de pénétrer le corps du sujet tout en maintenant une distance paradoxale. Cette « corporalité » fait du cinéma, depuis ses débuts, le lieu de représentations de la race. D'un point de vue sociologique, la race peut être définie comme un rapport social assignant groupes et individus à des identités statutaires, organisées hiérarchiquement. Le contenu de cette identité statutaire met en correspondance des caractéristiques phénotypiques, comportementales, et culturelles. L'association de la race à un phénotype rend celle-ci « visible » : c'est ainsi que le cinéma joue un important rôle dans la formation raciale. Rony (1996) a ainsi montré la fascination cinématographique pour les « indigènes » et les non-Européens, et la fonction du cinéma dans la rencontre d'un discours scientifique et de fantasmes raciaux¹. Le film a été très utilisé par les anthropologues et les ethnographes – de Regnault à Mauss, en passant par Boas et Griaule – comme outil d'objectivation des corps et des « techniques du corps », dans l'ambition de donner à voir la race. Si, comme on le verra, l'ambition de scientificité, d'objectivité ou de « réalisme » n'est pas absente de tous les films étudiés ici, la focale « d'objectivation » anthropologique ou sociologique peut-être retournée : il s'agit non pas d'étudier la race en l'objectivant à l'écran, mais d'étudier cette objectivation à l'écran pour mieux examiner les mécanismes de formation raciale. En premier lieu, l'analyse des représentations cinématographiques de la race permet de montrer que celle-ci varie, dans l'espace et au cours du temps, qu'elle est donc socialement construite et est sujette à des contestations politiques (Guerrero, 2003).

Les films mobilisés dans cet article traitent centralement ou mentionnent plus latéralement des « tournantes », terme apparu au début des années 2000 et désignant des viols collectifs commis en banlieue. Le phénomène des « tournantes » a été défini par Mucchielli (2005) comme suit : constitué par la mise en scène médiatique d'un certain type de violence sexuelle – le viol commis en réunion,

¹ « Cinema offers a potent way of vicariously circumscribing the threat of the return gaze. When the exhibiting of "native villages" was discontinued due to prohibitive cost, world wars, and the end of imperialism, cinema took over many of its ideological functions. Cinema, after all, is a much less expensive way of circulating non-Western bodies "in situ" than is circulating reconstructed "villages". Early cinema showed a fascination for the subject of indigenous, non-European peoples in its proliferation of travelogues, scientific research films, scripted narrative films, and colonial propaganda films. Like ethnography, cinema is also a topos for the meeting of science and fantasy. Cinema, however, eliminated the potentially threatening return look of the performer present in the exposition, thus offering more perfect scientific voyeurism. Films about the "customs and manners of the peoples of X" emphasized the family unit and habitat, as the fair did. The fence of the fair was now the movie screen, and the subject positioning of the European viewer was reaffirmed. Finally, cultures were presented as encapsulated "villages" on film, making ethnographic film, like the ethnographic fair, a super time machine, inviting the viewer to travel spatially and temporally, back in evolutionary time to the "childhood" of modern white man, constructing the native body as hieroglyphs of a language of gesture or as frozen ethnographic tableaux." Rony, 1996, p. 43.

ou viol collectif –, il s'inscrit dans le contexte plus général de construction médiatique et politique du problème de l'insécurité et de la méfiance croissante envers les « jeunes de cité² ». Mucchielli ajoute que le phénomène médiatique des « tournantes » est éphémère et temporellement circonscrit – essentiellement entre 2001 et 2003, quoique nous ayons nuancé cette chronologie et mis en évidence un prolongement jusqu'à un second pic médiatique en 2013, dans un autre travail. Les « tournantes » se définissent de plus comme *problème* social (Becker, 1966 ; Blumer, 1970 ; Spector et Kitsuse, 2001), appelant une réponse publique. Nous nous demandons dans quelle mesure, par quels ressorts, les « tournantes » sont produites comme un *problème racial*. Il s'agit alors de déterminer comment s'intriquent, dans la production de ce problème, un discours de sexualité – une indignation relative au viol collectif et à ce qui le permet – et un discours racial – portant sur les acteurs qui le commettent et l'environnement où il est commis. Dans un autre travail, nous montrions que les médias d'information (presse écrite, journaux télévisés) et leurs espaces de réaction (commentaires de lecteurs en ligne) formaient le lieu du basculement du viol collectif dans la figure racialement problématisée de la « tournante ». Le présent texte s'efforce de montrer que ce basculement se produit simultanément dans les médias dits « de divertissement » – en l'occurrence, le cinéma.

1. Données

La racialisation par le vecteur de la violence sexuelle investit le cinéma depuis longtemps : mais rien n'indique que le viol collectif porte alors une signification raciale différente du viol « ordinaire ». Dans *The Accused (Les Accusés)*, de Jonathan Kaplan (1988), il est le prétexte à un thriller judiciaire. Dans *Leaving Las Vegas*, de Mike Figgis (1995), il est mobilisé comme fatalité de la vie d'une prostituée. Dans *Casualties of War (Outrages)*, de Brian De Palma (1989), il sert à décrire l'horreur de la guerre au Vietnam, et les exactions commises par une partie de l'armée américaine. Au contraire de ces trois exemples, où le viol collectif n'indique pas une fracture raciale, le cinéma français des années 2000 reconfigure le viol collectif dans la figure spécifiquement banlieusarde de la « tournante ». Trois films sont principalement étudiés ici : *La Squale* (2000), *La Journée de la jupe* (2009), *Sheitan* (2005).

La Squale, réalisé par Fabrice Genestal, est le film par lequel le « scandale » arrive, selon Mucchielli, précédant même, voire provoquant, le traitement informationnel : il sort dans 80 salles de France – dont 20 à Paris – le 29 novembre 2000. Il marque en effet une rupture : si dans *Baise-moi*, de Virginie Despentes et Caroline Trinh Thi, sorti quelques mois auparavant, le viol collectif initial se déroule bien en banlieue, il est commis par deux hommes blancs ; par ailleurs, s'il agite l'espace public et donne lieu à une relative médiatisation, celle-ci porte bien plus sur son caractère pornographique que sur un supposé problème social qu'il révélerait. En douze semaines, *La Squale* attire 58 000 spectateurs, dont 40 400 à Paris, et s'accompagne surtout d'une intense médiatisation. Il est projeté dans de nombreux

² C'est-à-dire les jeunes hommes issus de l'immigration nord-africaine et habitant les banlieues défavorisées.

festivals – Toronto, Hambourg, Edimbourg, Göteborg, Paris, Sarlat... –, et obtient une nomination, en 2001, au César de la meilleure première œuvre.

Le deuxième film étudié, *La Journée de la jupe* a d'abord été réalisé par Jean-Paul Lilienfeld pour la télévision française : il est diffusé, comme téléfilm, par Arte le 20 mars 2009. Le film attire plus de 2,5 millions téléspectateurs, soit 9,7% d'audience, ce qui constitue alors un record dans l'histoire de la chaîne. Ce succès, associé à l'importante discussion qu'il suscite, l'amène à être exceptionnellement diffusé en salles, le 25 mars. En 2010, il obtient trois nominations aux Césars, dans la catégorie du meilleur film, du meilleur scénario original pour Jean-Paul Lilienfeld, et de la meilleure actrice pour Isabelle Adjani, laquelle se verra remettre le César.

Le troisième film étudié est *Sheitan*, réalisé par Kim Chapiron, sorti en salles en 2005. Il est produit par Kim Chapiron, Vincent Cassel et Eric Névé, en partenariat avec Kourtrajmé (pour « court-métrage », en verlan). Kourtrajmé, collectif d'artistes de l'audiovisuel, société de production partenaire de *Sheitan*, a été fondé en 1994 par Kim Chapiron et Romain Gavras ; il est connu pour son utilisation récurrente du thème des violences urbaines, en particulier dans leur association à l'imaginaire de la banlieue et à la culture hip hop. Les productions de Kourtrajmé s'appuient sur les clichés associés à cet imaginaire, pour les retourner et s'en moquer : par exemple, en 2008, Ladj Ly – membre du collectif et acteur dans le rôle de « Ladj » dans *Sheitan* – réalise *Go Fast Connexion*, faux reportage sur les trafics et la violence en banlieue, dans lequel le journaliste Charles Villeneuve joue son propre rôle, acceptant de se prêter au jeu de l'autodérision.

L'étude de ce corpus filmique montre que les appropriations cinématographiques de la figure de la « tournante » participent de et/ou révèlent sa constitution comme problème racial, où le discours de sexualité joue le rôle de vecteur de racialisation. Trois formes principales de problématisation, qui sont autant de formes de perméabilité entre espace informationnel strict et espace cinématographique, sont identifiées. Premièrement, une problématisation documentaire : *La Squale* et *La Journée de la jupe* se présentent comme des films « réalistes », qui revendiquent de dénoncer des faits réels. Les tropes d'objectivation « réaliste » font de la « tournante » leur point d'entrée vers la banlieue, la présentant comme le symptôme d'une profonde crise banlieusarde. Deuxièmement, une problématisation morale et politique : *La Squale* et *La Journée de la jupe* font de la « tournante » un objet moral, qui peut servir à l'imputation de responsabilités politiques, en insérant la « tournante » dans un ensemble discursif extensif, c'est-à-dire en l'intégrant dans une continuité banlieusarde sexiste et incivile, en l'imbriquant, comme repoussoir, à la politisation de la blancheur, et en dressant une analyse morale des rôles genrés banlieusards. Troisièmement, une problématisation oppositionnelle : *Sheitan* isole des tropes en les mobilisant pour les ridiculiser ou provoquer, révélant l'appartenance originelle de ces mêmes tropes à un espace « officiel », tel que celui des médias d'information.

2. La problématisation documentaire : objectiver la banlieue par le viol

2.1. Des statuts de fiction réaliste

Le réalisateur de *La Squale*, Fabrice Genestal, ancien professeur de français à Sarcelles puis à Villiers-le-Bel, explique avoir élaboré le scénario à partir de son expérience d'enseignant, et d'habitant – pendant dix-sept ans – de la cité des Courtilières, à Pantin. Malgré son insistance à présenter le film comme une fiction, c'est dans un statut proche du « documentaire » que celui-ci est commenté par la presse³. Genestal reconnaît toutefois lui-même exploiter une zone de trouble entre documentaire et fiction : la fiction lui permettrait d'entrer « dans l'intériorité des personnages⁴ », sans se départir d'une ambition « réaliste », explicitée comme ambition politique. Il déclare évoquer par son film le quotidien des adolescentes banlieusardes – dans le prolongement de *Je serai la plus belle*, son premier court-métrage. *La Squale* serait le produit des confidences recueillies auprès des jeunes filles, et comme un film construit en priorité pour elles⁵. L'ambivalence entre réalisme et fiction est accomplie, enfin, par le choix des lieux de tournage ; le film a été tourné en 1999 dans différentes villes de la banlieue parisienne : Sarcelles, La Courneuve, Stains, Trappes, Montreuil, Drancy. Sans que ce décor pluriel ne soit donc une ville réelle, rien n'y est pourtant fictionnel : le film se déroule dans une ville métonymique pour l'ensemble des zones

³ L'ambiguïté est répercutée dans le statut des deux acteurs principaux – Esse Lawson (Désirée) et Tony Mpoudja (Toussaint) –, qui ne sont pas professionnels, et se sont vus demander de *jouer* tout en apportant leur propre connaissance de la cité pour *composer* le rôle : « Je leur demandais non seulement de jouer mais en plus de composer un personnage : je ne leur ai pas demandé de jouer leur propre rôle. On a pu justement faire un travail de réflexion sur les personnages du scénario, ce qui pour moi était essentiel car je ne voulais pas tomber dans le psychodrame, surtout avec des personnages aussi difficiles et problématiques dans la réalité. Je ne pouvais pas me permettre, d'abord d'un point de vue éthique, de leur demander de revivre et refaire ce qu'ils étaient et faisaient, et parce que je sais qu'on aurait été confronté à des situations de blocage et à des conflits, nécessairement. Avec ces acteurs, on a partagé une connaissance commune de la cité à partir de laquelle on a pu faire un vrai travail de composition. De plus, toujours dans la logique que j'ai évoquée plus haut, je ne voulais pas que ce soit qu'une vérité documentaire, je cherchais aussi de vrais acteurs qui puissent incarner de vrais personnages, emblématiques, de véritables types emblématiques de la cité, plus que des personnages anecdotiques et particuliers. Pour cela, il me fallait à la fois des acteurs qui aient une connaissance fine de la cité et qui soient capables de composer un personnage. Donc ça a été un vrai challenge. » Fabrice Genestal, entretien avec DVDROMA, 6 octobre 2001.

⁴ « C'est d'abord un choix de fiction, parce que même si le film est réaliste, je ne voulais pas tomber dans le documentaire (qui soit dit en passant est tout à fait passionnant) car on peut aller plus loin dans la fiction et le film de fiction relève d'une autre vérité, une vérité de l'ordre des fantasmes, de la logique des fantasmes. Donc c'est beaucoup plus subjectif, on rentre plus dans l'intériorité des personnages avec la fiction qu'avec le documentaire dans lequel la caméra pose d'emblée une distance avec les personnes de la vie réelle qu'elle filme ; même si je sais bien qu'entre le docu et la fiction il y aura toujours une confusion, un trouble (et heureusement d'ailleurs), mais ce n'est pas la même vérité. Le choix du scope donc, c'était déjà pour la fiction parce que c'est avant tout une histoire que je raconte et donc pas seulement une vérité sociologique dont serait témoin une personne qui viendrait découvrir la cité, mais une vérité intérieure, un point de vue de l'intérieur. » Fabrice Genestal, entretien avec DVDROMA, 6 octobre 2001.

⁵ « J'ai entendu des histoires incroyables, au collège ou lors des castings pour le film, effectués. J'ai toujours eu un engagement plutôt féministe, mais je ne m'attendais pas à une telle dégradation de leur condition. Les filles, quand elles le peuvent, restent à l'école pour échapper à la cité, que les garçons se sont appropriés, et à leur famille. Pour elles, l'école est un refuge, un environnement pacifiant. (...) J'admets, c'est un film très dur, mais il fallait qu'il soit vu par les adolescentes de 13-14 ans. » Fabrice Genestal, entretien avec Le Parisien, 29 novembre 2000.

de relégation urbaine. Le décor tient dès lors une fonction de généralisation du discours porté par le film, ajoutant à son ambition de « dévoilement » politique d'un tabou⁶.

Le statut narratif de *La Journée de la jupe* est proche, quoique la scénarisation assume un plus grand degré de fiction. Sorti quelques mois après *Entre les murs*, de Laurent Canté, le film se situe sur le même registre réaliste et le même terrain thématique : celui de l'éducation et de ses difficultés dans des milieux populaires et racisés. Toutefois, *La Journée de la jupe* met en scène, de façon centrale, une dimension qui ne l'est pas autant dans *Entre les murs* : celle du sexisme dans ces milieux de relégation. Les deux films ont été opposés, dans le discours d'activistes d'extrême droite de *Riposte Laïque*, selon leur supposée capacité à se confronter au *réel* de la banlieue : celui de Canté était accusé de complaisance, quand celui de Lilienfeld était vanté pour son courage politique et sa capacité à affronter un « tabou » et à « pulvériser l'islamiquement correct⁷ » (*sic*).

Embrassant ce statut de « fiction réaliste », les deux films entendent donner de la « tournante » une image « objective ». Plus encore, ils semblent se servir de la « tournante » comme moyen d'objectivation de la banlieue, comme si elle en était le révélateur. Ce mouvement est accompli, dans *La Squale*, par l'omniprésence du viol, par une présence plus subtilement accomplie en filigrane dans *La Journée de la jupe*.

2.2. *La Squale* : l'omniprésence du thème du viol

La Squale fait du viol à la fois une menace permanente planant sur le quartier, et le symptôme d'une crise plus générale : la banlieue est objectivée par le viol, problématisée par la « tournante ». Le film s'ouvre sur une scène de viol collectif : une jeune fille arabe, Leïla, est convoitée par Toussaint, jeune garçon noir, leader d'une « bande » composée presque exclusivement de jeunes garçons arabes et noirs. Leïla est sous la surveillance de son cousin, qui la protège à la fois contre de potentiels agresseurs et, dans un rôle paternaliste et moralisateur, contre elle-même. La jeune fille repousse à contrecœur les premières avances de Toussaint, craignant l'intervention de son « protecteur » : « Mais t'es fou ! y a mon cousin qui me regarde (...) – Mais qu'est-ce qu'il fout là ? ici c'est pas son quartier ! – Ouais, mais il voulait pas me lâcher... » (1min 22s). Cette double contrainte signale la totale privation d'autonomie endurée par Leïla : elle est prise entre deux manifestations complémentaires du « machisme » banlieusard, qui luttent sans elle

⁶ « On a reconstitué une cité imaginaire mais emblématique. Car cela se passe dans toutes les cités. Il y a un vrai conditionnement des filles, pour qu'elles acceptent de subir des violences machistes allant parfois jusqu'au viol, et cela dès l'âge de 12 ou 13 ans. Cela prend des proportions inquiétantes, mais il y a encore un tabou là-dessus. Parce que les mecs ne reconnaissent pas la situation, que les familles ont souvent honte de leur fille et n'osent pas porter plainte, que la victime elle-même se sent coupable et garde le secret, et encore à cause des institutions qui mettaient un peu de côté ce genre d'affaires. Ce film n'a pas la prétention de changer les choses. C'est une manière de dire publiquement haut et fort ce qui se passe. On ne pourra plus faire comme si on ne savait pas. » Fabrice Genestal, entretien avec *Le Parisien*, 29 novembre 2000.

⁷ Voir « 'La journée de la jupe' : LE film qui pulvérise l'islamiquement correct », <http://ripostelaique.com/La-journee-de-la-jupe-LE-film-qui-pulverise-l-islamiquement-correct.html>, 23 mars 2009.

pour le contrôle de sa propre disponibilité sexuelle. Le contrôle restrictif opéré par les frères et les cousins⁸ empêche les jeunes filles de choisir pour elles-mêmes les relations affectives et/ou sexuelles dans lesquelles elles souhaitent s'engager. Les hommes liés familialement à une jeune fille lui sont liés moralement : dans cette représentation, sa disponibilité sexuelle leur occasionne un préjudice. L'intérêt de la bande, dont les membres cherchent à tirer un bénéfice sexuel de Leïla, est donc opposé à celui du cousin. Mais plus avant, l'attitude de la bande est complémentaire de celle du cousin : leurs intérêts sont opposés précisément parce qu'ils procèdent de la même logique. Pour les deux parties, Leïla est un instrument de valorisation masculine. La scène dramatise donc d'emblée le machisme des hommes portés à l'écran dans cette situation croisée : que son cousin ou la bande triomphe, la jeune fille ne peut être que perdante.

Après une série de manœuvres visant à se défaire du cousin⁹, Toussaint fait entrer la jeune fille dans un container isolé¹⁰. Le reste de la bande emprunte alors le chemin menant au container, tout en se chamaillant sur l'ordre de « passage » (« La vie d'ma mère je passe le premier ! On va lui fourrer la matrice à cette salope » 4min 25s). Proférées sur un ton léger et presque enfantin, ces chamailleries suggèrent que le viol collectif relève de la routine pour la bande. L'horreur de l'agression est décuplée par la scénarisation de Genestal : la victime est marquée au fer rouge avec l'approbation enthousiaste de la bande. Toussaint chauffe au chalumeau sa propre chevalière, gravée d'un S, puis l'appose sur la fesse de Leïla¹¹.

Le viol se prolonge jusque dans la scène suivante, qui a lieu le lendemain, devant un collègue. Toussaint écoute sur un baladeur des gémissements de femme : le calvaire de Leïla a été enregistré. Un plan resserré le montre se passant la langue sur les lèvres, ajoutant à la suggestion de perversité sexuelle et de sadisme (« j'savoure » 6min 50s). L'enregistrement tourne de main en main, occasion d'une démonstration de virilité. Anis est moqué pour s'être abstenu de « consommer » la jeune fille (« il a même pas bouyave » 7min 10s), un autre, plus jeune, se voit refuser l'enregistrement et traiter de « tapette ».

⁸ Et non pas par les pères, cf. *infra*, et la suggestion de Genestal d'un paternalisme des frères et des cousins exacerbé par l'absence des pères.

⁹ La cible est désignée (« C'est qui la meuf là-bas ? – Ouais c'est sa nouvelle salope j'crois – Obligé il va la pécho ! – c'est pour ça qu'il la tchathe... – Oh l'bâtard il est trop fort » 1min 07s), puis la bande agit de façon à l'isoler de son « protecteur ». Toussaint offre de l'alcool, poursuit ses avances, et propose à sa « proie » de s'éloigner. La jeune fille interroge, d'un air entendu : « en amoureux ? ». Toussaint acquiesce, lançant un clin d'œil à Anis, qui désigne le cousin au reste de la bande. Toussaint et Leïla s'éclipsent, suivis à faible distance par Anis. Simultanément, le reste de la bande commence par faire boire et fumer son cousin. L'hypocrisie du « romantisme » affiché par Toussaint (« C'est la première fois qu'j'viens par ici ! C'est trop mignon. – T'es ma Barbie. On va te soigner comme une princesse. » 3min 31s) est rendue évidente par le contraste avec les plans montrant la bande encadrant le cousin de façon menaçante. Celui-ci sera finalement passé à tabac.

¹⁰ Elle comprend alors brutalement ce que la présence d'Anis signifie (« Mais euh... tu viens toi aussi ? – On va pas le laisser dehors non ? – Tu vas pas faire ta chochette. Ça reste entre nous. – T'as rien dit jusqu'à maintenant, tu vas pas tout gâcher quand même. Allez ! Allez rentre ma poule » [*en lui tapant sur les fesses*] 3min 37s).

¹¹ Une voix off susurre alors « Souleymane », et le générique de début commence. Le même « S » orne l'entrée du container, et réapparaît dans plusieurs scènes du film, notamment dans le hangar où se déroule une partie de la sociabilité de la bande : sous ce gigantesque S ailé, Toussaint sera assassiné par ses anciens amis.

Le thème du viol se ramifie plus généralement tout au long du film, que Genestal construit comme une tentative d'explication de la première « tournante ». Deux autres viols sont montrés à l'écran. Celui de Toussaint lui-même : le frère de Leïla, Samir, avec l'aide du cousin humilié par la bande, roue Toussaint de coups de batte de baseball, sous les yeux de Yasmine, l'un des deux personnages féminins principaux du film, puis le viole avec une bouteille de bière. Dans la dernière partie du film, Toussaint viole Yasmine, ne supportant pas qu'elle ait été témoin de sa propre humiliation sexuelle. S'il est seul lors de cet ultime viol, le scénario suggère qu'il avait promis de faire « tourner » Yasmine à la bande¹².

L'omniprésence du thème du viol est enfin accomplie par la quête du père poursuivie par Désirée, personnage principal du film. Elle fantasme le mythique Souleymane, persuadée qu'elle en est la fille, et garde toujours avec elle une photo volée à sa mère, qui représente en fait un tout autre homme. Le fantasme est même érotique : elle commence à s'intéresser à Toussaint parce que ses nouvelles amies, observant la photo, déclarent que les deux hommes se ressemblent. Lors d'une vision hallucinatoire, elle confondra même Toussaint et le supposé Souleymane. L'analogie est construite par la ressemblance physique, par l'héritage revendiqué du second par le premier, par le rappel continu du « S » jusqu'à la mort de Toussaint, et est parachevée dans le dénouement de la quête de Désirée : sa mère lui révèle qu'elle a, elle aussi, été victime d'un viol collectif, et, traumatisée, a ensuite multiplié les relations épisodiques ; Désirée n'a simplement « pas de père », mais est née du sexisme de la cité. Cette chute fait du viol un *phénomène endémique transmis de génération en génération*, par la mythification des figures masculines de criminalité. Le marquage des victimes d'un S est par là lourd de sens : il n'est pas celui du nom de leur propre violeur, mais de la figure légendaire de la criminalité masculine, de l'idole de toute la cité, rendant par là toute la banlieue complice du viol, et coupables tous les hommes qui l'habitent.

2.3. La Journée de la jupe : la « tournante » en filigrane

A l'instar de *La Squale*, le film de Lilienfeld met en scène un sexisme omniprésent. La figure de la « tournante » n'est pas aussi centrale que dans le film de Genestal ; toutefois, elle constitue l'un des importants motifs de mise en scène de la « crise » des banlieues. Sonia Bergerac, interprétée par Isabelle Adjani, professeur de français dans un collège de banlieue, adepte du port de la et présentée comme victime de l'incivisme et du sexisme extrême de ses élèves, finit par exiger de la ministre de l'Éducation

¹² Anis le relance : « qu'est-ce tu glandais avec la p'tite Yasmine là ? on a eu le temps de se faire dix branlettes là... » (44min 55s). La même scène est l'occasion d'un sous-entendu relativement explicite adressé à Anis par les membres de la bande : « Hé Anis, tu ferais mieux de t'occuper de ta sœur... – Quoi qu'est-ce qu'elle a ma sœur ? – J'sais pas, je l'ai vue sortir d'une cave l'autre jour... » (45min 22s). La mention répétée de la sœur d'Anis renverse les rôles par rapport au viol collectif initial, montrant l'hypocrisie des attitudes machistes : au cours d'une soirée, il change ponctuellement de discours et d'attitude quand Toussaint évoquera les seins de sa sœur (« ma sœur je veux pas que tu la regardes, je veux encore moins que tu l'imagines, d'accord ? » 28min 14s). Ce revirement contraste avec la façon dont il a fait irruption dans la soirée en compagnie de Toussaint, tous deux « examinant » les filles et jugeant leur attractivité en leur braquant une lampe torche sur le visage, sur les seins, sur les fesses. A l'inverse, le cousin de Leïla quitte le rôle du « protecteur » pour celui de « chasseur » lorsqu'il repère Désirée sur la piste de danse (« putain comment elle est bonne ! je vais la retourner cette chienne » 28min 58s), provoquant l'intervention de Toussaint qui défend au rival de « toucher à sa meuf » (30min 03s).

nationale qu'elle instaure une journée de la jupe (« un jour où les filles seront invitées à venir en jupe au collège » 1h 00min 19s). La première irruption de la figure de la « tournante » intervient lorsque Mouss N'Diop, jeune garçon noir – l'un des élèves de Bergerac, et l'un des personnages principaux – menace son enseignante de viol collectif. De grande taille, peau noire, casquette noire, blouson sombre et col de fourrure assorti, il accule l'enseignante contre un mur, la menaçant verbalement et gestuellement. Ce plan repose sur le contraste entre la noirceur/négritude de Mouss, et la blancheur/blanchité de Bergerac, teint pâle, yeux bleus, portant une veste et un chemisier immaculés. Mouss commence par démontrer à l'enseignante qu'il sait où la trouver (« 22, boulevard de Belleville, 4e étage droite » 9min 12s), avant de se montrer encore plus explicite : « T'as une idée de tout ce que ça te fera de sentir deux bites, deux grosses bites de bamboulas te ramoner en même temps, salope ! » (9min 17s).

La seconde irruption de la figure de la « tournante » intervient plus tard dans le film, lorsque Nawel, une des élèves ayant pris le parti de son enseignante, fouille dans le portable de Mouss et y trouve les images d'un viol collectif. Sur l'écran du portable, trois silhouettes sont visibles : celles de deux garçons à la peau noire, et celle d'une jeune fille à la peau plus claire. Le même contraste entre noirceur et blancheur, mis en abyme sur l'écran du téléphone, fait entrer cette scène en écho avec celle où Mouss menace Bergerac. Nawel, à ses vêtements et à son tatouage, reconnaît Farida, une élève de la même classe, présente dans la salle. Mouss se défend d'abord d'avoir participé au viol (« j'ai rien fait moi ! j'ai pas participé j'ai que filmé, c'est pas un crime de filmer ! » 1h 07min 01s), puis nie qu'il s'agit d'un viol (« quel viol ? elle était d'accord ! de toute façon c'est une chienne » 1h 07min 09s).

Dans *La Squale* comme dans *La Journée de la jupe*, la figure de la « tournante » est utilisée comme point d'entrée permettant l'évocation, et la dénonciation, d'une crise à l'œuvre dans les banlieues populaires. Elle est utilisée comme « révélateur » d'un milieu social spécifique, voire comme « goutte de trop » permettant la prise de conscience pseudo-sociologique, du moins « réaliste ». En cela, l'une des formes de problématisation de la « tournante » est de l'utiliser comme mode d'objectivation de la banlieue. D'une part, la « tournante » est présentée comme un phénomène spécifique à la banlieue, où elle y serait communément admise, voire routinière. D'autre part, ces banlieues et, consubstantiellement, l'anxiété sexuelle charriée par la « tournante », sont représentées dans un référentiel racial : c'est une crise des rapports sociaux de race qui est dépeinte. Les films de Genestal et de Lilienfeld traduisent donc non seulement la dimension racialement *problématisée* de la « tournante », mais encore sa fonction *problématisante*, puisqu'elle fait signe vers la question de la banlieue dans son entièreté. Ce trope d'objectivation appelle par là un second axe de problématisation : celui qui étend la responsabilité de la « tournante », de ses auteurs à ses supposés complices.

3. La problématisation morale et politique : les ressorts de la dénonciation

3.1. Les mécanismes d'extension : la continuité sexiste et la continuité incivile

Tout particulièrement dans *La Journée de la jupe*, où la « tournante » intervient plus en filigrane que comme figure centrale, des mécanismes d'extension assurent le passage de l'exceptionnalité du viol collectif à la généralisation d'une profonde crise banlieusarde. Les deux instances de « tournantes » présentées *supra* s'inscrivent dans deux continuités : une continuité sexiste et une continuité incivile, mêlant obscurantisme religieux, antisémitisme, violence verbale et physique, rejet délibéré de l'école... Ces deux continuités emplissent le film, qui entend révéler les « problèmes » de l'éducation dans un collège de banlieue réputé difficile. La scénarisation articule la figure de la « tournante » à ces autres « problèmes », en leur accordant une place prépondérante.

Bergerac souffre profondément de la relation quotidienne avec ses élèves : elle « ne tient le coup » que par la prise exagérée de médicaments. Au cours d'une répétition de théâtre animée dans le cadre de son cours de français, ce quotidien bascule : elle découvre une arme à feu dans le sac de l'un de ses élèves. Elle s'en empare, et tient en joue Mouss qui s'approche pour le récupérer. Alors que celui-ci tente de lui arracher l'arme, le coup part, et le blesse superficiellement à la jambe. Ce tir involontaire¹³ déclenche une succession dramatique : Bergerac devient preneuse d'otages. Elle parvient enfin à tenir ses élèves en respect en les menaçant de son arme et se barricade dans la salle de théâtre, où elle persiste à poursuivre son cours et à enseigner « de force » le texte de Molière prévu pour la séance (*Le Bourgeois gentilhomme*, IV, 3). A l'extérieur de cette salle barricadée, d'autres acteurs entrent progressivement en scène : les autorités scolaires (les autres enseignants et le principal du collège), puis policières (la BAC, la police nationale, puis le RAID, qui tente de négocier par la voix du brigadier-chef Labouret, joué par Denis Podalydès, sous la direction du commandant Bechet) et politiques (la ministre de l'Intérieur, incarnée par Nathalie Besançon).

C'est au cours des négociations avec Labouret qu'elle revendique l'instauration d'une journée de port de la jupe. Sur le point de réussir, celles-ci sont condamnées par un second coup de théâtre. Mehmet, l'un des élèves martyrisés – moqué, racketté, battu – par Mouss, s'empare de l'arme et fait feu sur l'ami de ce dernier, Sébastien, qui le menaçait de représailles. Labouret est alors démis par son supérieur, plus interventionniste, qui ordonne l'assaut. Deux membres du RAID grimés en journalistes, une arme dissimulée dans une fausse caméra, s'introduisent dans la salle, désarment Mehmet, et abattent Bergerac. Le film se clôt sur son enterrement ; en présence de certains de ses anciens otages, une prière est prononcée en arabe. La caméra révèle les mollets dénudés des jeunes filles présentes : toutes ont troqué

¹³ Dans le prologue, Bergerac semble déplorer, passivement, cet enchaînement fatal : « je voulais pas, j'ai pas choisi... je me suis retrouvé une arme à la main, simplement pour me défendre. J'en ai tellement chié... Ces enfants étaient devenus mes ennemis » (20s).

le jogging, qu'elles étaient, selon la suggestion du film, contraintes à porter en classe, pour la jupe. L'enseignante est parvenue, par la force, à « libérer » ses élèves ; la jupe – bien qu'elle soit un marqueur de genre par excellence, non dénué d'une connotation de disponibilité sexuelle – est mis en avant comme un symbole d'émancipation féminine. Derrière leur silhouette, des immeubles découpent l'arrière-plan, rappelant à qui l'avait oublié que la scène se joue en banlieue.

La continuité sexiste amenant Sonia Bergerac à « craquer » au cours d'un tel scénario s'exprime dès la première scène. L'enseignante est accueillie par les moqueries de ses élèves visant sa jupe. Sébastien lance : « hé, téma la robe ! comment j'aimerais trop vous épouser ! », et Farid renchérit immédiatement : « oh madame vous êtes trop charmante... » (1min 34s). Dans la scène suivante, à l'intérieur de la salle de répétition, Mouss rétorque à l'enseignante, qui demandait à ses élèves d'enlever leur manteau : « et vous madame vous enlevez quoi ? ma parole ses parents ça doit être des terroristes tellement c'est une bombe ! » (4min 17s). Mais sexisme et homophobie se déploient aussi entre les élèves eux-mêmes : Farid traite de « bande de pédés » (6min 25s) Mehmet et son partenaire de répétition. Mouss lance à Bergerac, qui demande à Farida d'aller désinfecter sa blessure : « j'ai pas besoin d'une meuf pour ça, je suis pas un gros pédé ! c'est sheitan... » (30min 15s). L'enseignante les « libère » et leur impose alors l'égalité entre les sexes en les tenant, littéralement, en joue. Elle leur impose de s'asseoir « en alternant : un garçon, une fille » (31min 21s). Symboliquement, ceux qui se rendront à son enterrement respecteront d'ailleurs cette stricte « parité » spatiale.

Le sexisme n'est lui-même qu'une des formes d'« incivilité » caractérisant les rapports entre l'enseignante et ses élèves, et entre les élèves eux-mêmes. Les incivilités vont du vandalisme juvénile (« Qui est-ce qui crève les pneus de ma voiture ? » 10min 38s) et des bagarres perpétuelles aux violences plus sévères : racket, passage à tabac, port d'arme. Ce continuum commence dans le désintérêt pour l'école, qui ne semble « domptable » que par la contrainte brute : Mouss, déjà blessé, refuse de donner la réponse attendue par Bergerac à une question de cours. Reprenant un leitmotiv culturel, Lilienfeld oppose alors la civilité de l'institution scolaire à l'incivilité des terrains de football¹⁴. A un degré d'« incivilité » supérieur, Mouss est présenté, dans un rôle quasi mafieux, comme terrorisant l'entièreté de la classe : il promet à Bergerac « sa protection » si elle accepte de lui rendre l'arme.

Le continuum des « incivilités » est codé religieusement et racialement : les élèves multiplient les sarcasmes antisémites¹⁵, et l'islam est mobilisé dans une construction identitaire oppositionnelle « anti-française » ou « anti-blanche ». Lors des dernières minutes du film, les élèves découvrent que Sonia Bergerac n'est pas la « céfran » qu'ils moquaient, mais qu'elle a des origines immigrées.

¹⁴ Quand Mouss réplique : « Rien à foutre de Molière, je veux être footballeur », Bergerac insiste, lui redemandant quel était le vrai nom de Molière. Mouss lui ayant rétorqué « d'aller niquer sa mère la pute », elle lui assène un coup de tête en plein visage, l'arme toujours au poing, avant de se mettre à danser en chantant « Zidane il a marqué, Zidane il a marqué ! Ben quoi c'est pas comme ça qu'on joue au foot ? Tu traites ma mère coup d'boule coup d'boule ! » (26min 29s).

¹⁵ Sébastien adresse un « wesh putain, vas-y fais pas ton juif » (7min 12s) à Mouss pendant qu'ils parlementent au sujet du pistolet. Farid s'emporte contre sa chaise, qui s'est brutalement brisée sous lui : « c'est quoi, cette chaise de feuj là ! » (35min 41s).

Nawel, l'ayant entendu parler en arabe avec ses parents au téléphone, s'étonne, presque bouleversée : « madame... pourquoi vous nous avez pas dit que vous êtes... » Sonia ne la laisse pas finir et la coupe : « ... prof de français ! » (1h 14min 46s). L'interaction suggère alors que l'hostilité des élèves était motivée par l'identité supposée blanche et française de l'enseignante. L'islam est également associé à un archaïsme sexuel, dans les jugements moraux vis-à-vis de la sexualité. Alors que leur enseignante se moque d'eux, constatant qu'aucun n'était en possession de préservatif, ils assurent que « c'est péché » et qu'ils « se préservent » (15min 41s). Vexé par la moquerie, Hakim avance qu'étant circoncis, il ne peut être contaminé par voie sexuelle.

3.2. Une instance de construction politique : démission gauchiste, virilité blanche et virilité excessive

A partir de l'imbrication de la « tournante » dans ces deux continuums, *La Journée de la jupe* s'engage dans une dénonciation politique, qui engage elle-même un discours sur la blanchité, enjoignant au respect de frontières ethno-raciales : la blanchité n'est pensable que dans l'ordre de la société, et foncièrement incompatible avec celui de la cité. La « tournante » lui sert alors de repoussoir radical. Alors que la courageuse Bergerac « passe » pour blanche, refusant d'afficher ses origines arabes, ses collègues masculins sont mis en scène dans une posture de traîtres. Leurs trajectoires croisées révèlent le caractère *construit* de la blanchité, à laquelle peut partiellement prétendre une Arabe qui se fond parfaitement dans l'ordre de la société, mais qui devient douteuse chez les hommes blancs se rapprochant de l'ordre de la cité. Leur trahison est d'abord politique : un plan montrant un panneau syndical recouvert par des affiches de la Confédération nationale du travail¹⁶, suggérant que celle-ci est hégémonique dans l'enseignement ou *a minima* dans cet établissement, suggère aussi que les collègues de Bergerac, angélistes, laxistes, relativistes, démissionnaires, en font partie. Leur trahison est aussi culturelle : c'est en renonçant à certains traits culturels de la blanchité qu'ils entendent établir le contact avec leurs élèves. A l'inverse de l'attitude présentée comme courageusement universaliste de Bergerac, qui parle arabe à voix basse au téléphone, ils entendent « passer » pour l'un de leurs élèves. L'un des enseignants explique qu'il porte toujours sur lui un exemplaire du Coran, argumentant : « comme ça je gagne leur respect en m'intéressant à leur culture » (48min 40s). Le même est présenté dénonçant Bergerac comme « limite raciste » (« enfin c'est pas un hasard si ça tombe sur elle, on sait tous qu'elle est limite raciste » 14min 06s) et « islamophobe »¹⁷.

¹⁶ Organisation se réclamant du syndicalisme révolutionnaire et de l'anarcho-syndicalisme, extrêmement minoritaire dans le monde professionnel et étudiant en général, et dans l'enseignement en particulier.

¹⁷ Il ne s'agit pas de la seule instance de discrédit de l'antiracisme. A plusieurs reprises, Lilienfeld les place dans une posture d'instrumentalisation hypocrite de l'antiracisme. Mouss, goguenard, provoque ainsi son enseignante : « hé pourquoi vous me traitez de sauvage ? c'est parce que je suis noir, hein ? ». Farid, un sourire de mauvaise foi évidente aux lèvres, refuse quant à lui d'ôter son bonnet sous prétexte religieux (« Farid, il va retirer très vite son bonnet cette fois ! – Je peux pas le retirer madame, c'est religieux ! – Religieux ? Et qu'est-ce que tu veux que ça me fasse ? on est dans une école laïque ici ! » 13min 11s). De la même façon, nous avons relevé dans un autre travail un discrédit automatique visant les habitants de cité évoquant une discrimination raciste liée au traitement des « tournantes ».

Un autre est dépeint dans une stratégie de couardise : il tente de s'identifier culturellement aux collégiens¹⁸, mais sa stratégie le condamne simplement à un rôle de victime. Il est frappé au visage par l'un de ses élèves, tout en refusant hypocritement de le reconnaître (« on discutait, c'est tout » 49min 32s), et s'indignant de la suggestion qui lui est faite de porter plainte (« porter plainte ? Mais vous êtes complètement à côté de la plaque vous. C'est un cri de détresse, vous voulez que je porte plainte contre un cri de détresse ? » 49min 39s).

Le rôle passif, victimisé, dans lequel sont placés ces enseignants signale aussi un langage genré. D'une part, Lilienfeld reconnaît à ces hommes un privilège masculin, dans la mesure où ils *peuvent* refuser de se montrer solidaires de Bergerac, et plus encore rendent ce refus exécrable en le faisant reposer sur une stratégie d'accablement de celle-ci : Bergerac se voit reprocher par contumace son obstination à « ne pas tenir compte du contexte » en portant ses jupes, que le principal qualifie de « pas neutres » (18min10s). D'autre part, cependant, la trahison des hommes est aussi dévirilisation et perte du statut masculin « actif ». L'amie de Bergerac, seule à la soutenir explicitement, s'indigne devant ses collègues : « elle est peut-être en jupe, mais elle baisse pas son froc, elle ! » (14min 11s). Les caractéristiques physiques de ces hommes ajoutent à leur veulerie et à leur dévirilisation, démission devant la virilité « excessive » de Mouss. L'hypocrisie du professeur d'espagnol, qui refuse de reconnaître qu'il a été agressé par ses élèves, est renforcée par le contraste avec l'assurance et la droiture des policiers. Ces caractères prennent corps dans les acteurs mêmes qui les incarnent à l'écran : face aux deux policiers, minces, posture très droite, carrure masculinisée par l'uniforme et l'équipement d'intervention, l'enseignant semble empâté, voûté, sale et débrillé. La ridiculisation qu'il subit est genrée : par son obstination masochiste à rester du côté de ses agresseurs, il perd son prestige masculin. Alors même que le film blâme explicitement les élèves pour leur sexisme, il révèle malgré lui que la « civilisation » qui leur est opposée est tout aussi rigidement genrée : les *vraies* femmes sont appelées à y porter une jupe, les *vrais* hommes à rendre les coups et à ne pas « baisser leur froc ».

Le traitement des relations raciales dans *La Journée de la jupe*, et la mise en scène de la blancheur qui s'y joue, passe enfin par une forme de « triangulation raciale ». Ce trope a d'abord été identifié par Wiegman (1995) : dans une étude des films hollywoodiens des années 1980, elle montre que la représentation raciale qui y a cours opère une fausse réconciliation entre Blancs et Noirs, en utilisant une tierce partie dont le racisme « évident » permettra de dédouaner les Blancs. Locke (2009) réutilise et réactualise cette analyse, en montrant que la figure rendue abjecte de l'Asiatique fait à présent fréquemment office de tierce partie. Lors d'une scène montrant les extérieurs de la prise d'otages, la mère de Farid se plaint aux journalistes du racisme de ses voisins. A l'instar de la façon dont Mouss ou Farid lui-même étaient mis en scène dans des postures d'instrumentalisation hypocrite de l'antiracisme, cette plainte est immédiatement discréditée : un commerçant d'origine asiatique, s'exprimant dans un très mauvais

¹⁸ En portant des pantalons larges et des vestes de survêtement, en parlant en verlan et en « kiffant les mêmes musiques », ce qui lui permet d'avoir « un bon contact avec eux », car « ils sont plutôt cool » (24min 30s).

français, retourne en effet l'accusation de « racisme » contre la mère arabe¹⁹. Le commerçant enchaîne sur une dénonciation de la délinquance dans la banlieue, demandant à BFM TV de filmer les sacs plastiques que transportent les femmes : aucune d'elle, affirme-t-il, ne porte de sac à main, par peur de se le faire arracher. Lilienfeld fait dénoncer le « racisme » des Arabes par des voisins asiatiques, à qui ce sont des journalistes blancs qui donnent voix, en leur tendant avec compassion un micro et en captant leur témoignage sur caméra. La triangulation raciale est donc reconfigurée par rapport à celle qu'identifiait Locke : celui-ci montrait que la réconciliation raciale entre Blancs et Noirs dans nombre de films hollywoodiens reposait sur la stigmatisation commune de l'Asiatique comme figure repoussoir²⁰. Ici, la scène consiste en une réconciliation entre Blancs et Asiatiques dans une stigmatisation commune des Arabes : la mère arabe, et son fils fauteur de trouble, antisémite et raciste anti-asiatique, sont plus racistes que les Blancs.

3.3. Féminité bridée et masculinité coupable : d'une narration genrée à une narration morale

L'imputation de responsabilités morales qui a ainsi cours chez Lilienfeld procède d'un registre différent dans *La Squale*, où Genestal refuse de se placer sur le terrain de la « dénonciation ». Pour autant, il rend la cité tout entière complice des viols, et double ce discours moral d'un discours genré recoupant partiellement celui observé dans *La Journée de la jupe*. La « narration » de l'omniprésence du viol passe par le développement de deux discours entrecroisés : l'un sur la féminité bridée des filles de cité à qui le film est dédié, l'autre à la masculinité coupable des garçons, que le film veut exposer sans condamner.

La thèse d'une féminité bridée apparaît principalement dans le jeu des deux figures féminines principales, Yasmine et Désirée, mises en contraste dès leur entrée en scène. Devant le collège, alors que la bande s'occupe autour de l'enregistrement du viol de Leïla, Yasmine passe à proximité du groupe. Elle est hélée par Toussaint, mais répond à peine à son appel, et disparaît derrière les grilles du collège. Le plus jeune des garçons, qui vient de se voir arracher le baladeur, persifle aux oreilles de Toussaint : « celle-là tu l'auras jamais » (7min 39s). Désirée apparaît ensuite, seule, dans une posture masculinisée qui déclenche la jalousie de la bande de filles qui « tenait » auparavant le collège (« comment elle se la raconte... » ; « elle s'est prise pour une squale » ; « il paraît qu'elle a défoncé un prof dans son ancien collège » 8min 04s). Sa virilité est accentuée par sa revendication de filiation à Souleymane, qu'elle avance

¹⁹ « Mais c'est son fils qui est raciste ! Je vais expliquer moi. Je déménage demain alors pas peur. Quand vous interroger les gens, ils disent tout va bien pas de problème. Parce que quand les caméras parties, eux rester. Mais quelque chose très simple. Pas une femme un sac à main. Vous filmer ça ! des sacs en plastique, oui, mais jamais sac à main. Parce que crochetage ! Moi j'ai pris le café-tabac... Trois fois tout cassé ! Son fils dans la bande ! » (34min 43s).

²⁰ "Movies of this type represent race relations in the United States in a triangulated form to create an illusory unity between former white master and former black slave, ameliorating the long-standing contradiction between the nation's democratic ideals and white America's persistent domination over black people. By portraying the Asian as an abject figure, a monstrously inhumane character (or an actual non-human, an extraterrestrial, in the case of some science fiction films) who lacks the core values that define personhood, the Orientalist buddy film dissolves the differences between white and black so that the two buddies may emphasize what they share and diffuse tensions between them." Locke, 2009, p. 5.

pour démontrer sa légitimité aux filles. L'opposition de Yasmine et Désirée fonctionne dans un triangle impliquant Toussaint : leur opposition prend aussi la forme d'une rivalité amoureuse²¹. Plus avant, l'opposition est celle de deux formes d'incarnation de la féminité : celle de Yasmine, féminité douce et sérieuse, résistant à l'ordre de la cité parce que sexuellement inaccessible, et celle de Désirée, féminité suspecte et dangereuse, résistant à l'ordre de la cité parce que sexuellement active²².

Le corps de Désirée cristallise l'ambivalence de sa féminité : elle est grande, mince et musclée, les cheveux courts. Dans le même temps, son corps est le seul à être filmé de manière érotique. Alors que les sexes masculins sont « pudiquement » éludés, le sien est montré à plusieurs reprises. La seule scène de rapport sexuel entre elle et Toussaint est à l'image de cette ambivalence : on y voit Désirée adopter une position dominatrice, la main sur la gorge de Toussaint, le plaquant sur le lit lorsqu'il tente de se redresser. La domination se poursuit jusque dans les prolongements de l'orgasme suggéré : Genestal parcourt le corps endormi, vulnérable, de Toussaint, alors que Désirée allume une cigarette en riant. La sexualité est ici saturée de sens, en ce que la teneur allégorique du rapport sexuel laisse présager la suite du scénario. Toussaint a été dominé sexuellement et stratégiquement, puisque Désirée s'est servie de leur relation pour le piéger et organiser son meurtre – elle glisse lors de cette scène un paquet de drogue sous son matelas, afin de faire croire à la bande qu'il les a trahis, et les pousser à se venger.

Les amies de Désirée investissent aussi, dans une mesure peut-être moindre, des codes de masculinité : les filles portent des survêtements, traînent en bande, adoptent des postures d'intimidation et semblent en permanence prêtes à se battre. Surtout, la masculinisation des filles va de pair avec leur refus de solidarité envers les victimes de viol, en l'occurrence Leïla : le viol de celle-ci est évoqué avec nonchalance (« une vierge qui a tourné dans la bande à Toussaint » 23min 22s), et délégitimé par le blâme du comportement « facile » de la jeune fille (« elle mouillait trop pour Toussaint » 23min 24s ; « elle se laissait peloter par tous ses potes » 23min 27s) ainsi que son habillement (« ses jupes ras-la-touffe et ses p'tits hauts façon façon... une grosse salope elle » 23min 30s). Le discours genré sur la féminité joint ici le discours moral, en ce que le film montre que la reproduction de l'ordre moral de la cité passe aussi par les femmes. Les mères participent activement de l'exercice du contrôle social : comprenant que Désirée a passé la nuit avec Toussaint, sa mère s'en prend physiquement à elle, la traitant de « pute » (37min 50s); la mère de Yasmine cautionne les violences exercées contre elle par son frère aîné, et lui assigne toutes les tâches ménagères.

« Bridées », ces deux incarnations de féminité sont toutes deux l'expression d'une même contrainte : Yasmine se maquille en cachette, juste avant de se coucher, et la bande de Désirée va « péta »

²¹ La première fois que Désirée aperçoit Toussaint, celui-ci est seul avec Yasmine, s'efforçant de la séduire. Désirée ira jusqu'à menacer Yasmine, un couteau à cran d'arrêt posé sur la jugulaire : « Toussaint il est pas à toi, d'accord ? Tu le regardes encore une fois... je te saigne ! » (23min 58s).

²² Par contraste à l'inaccessibilité et à la stratégie de discrétion, voire de retrait, de Yasmine, Désirée investit des codes masculins, jusque dans ses interactions de séduction avec Toussaint : voyant Désirée proposer de but en blanc à Toussaint de s'éloigner pour aller discuter dès leur première rencontre, un membre de la bande, violeur impénitent, la qualifie de « nympho » (16min53s).

(voler) dans un magasin de produits de beauté. Le paradoxe de cette féminité bridée est résumé dans la scène où Désirée promène un enfant dans le parc des Buttes-Chaumont, Toussaint à ses côtés : il ne s'agit en fait que d'un stratagème servant un trafic de drogue – une cargaison est dissimulée dans le landau –, et son dénouement signifie une maternité impossible – l'enfant est immoralement abandonné pour permettre la fuite des trafiquants –, mais l'attendrissement n'en est pas moins réel²³. L'émancipation aperçue au terme du film sera alors en partie un débridement de cette féminité : Désirée accepte de se faire tresser les cheveux par sa mère, perdant momentanément un peu de sa masculinité.

Le discours de Genestal explique cette contrainte pesant sur la féminité par la spécificité de la banlieue, où le sexisme atteindrait un niveau de sexisme extrême. Le viol initial donne lieu à une narration du sexisme ordinaire, explication rétrospective de la « tournante ». Yasmine, à son retour des courses, les bras chargés de sacs, trouve son frère aîné, Redouane, et son plus jeune frère affalés sur le canapé, occupés à regarder un reportage sur le football. A peine a-t-elle franchi la porte d'entrée que le plus jeune lui demande de lui apporter un Coca ; Yasmine commence par refuser (« t'as des jambes comme moi » 25min 06s), mais finit par s'exécuter sous la menace de Redouane (« tu vas t'en prendre deux dans la gueule tout à l'heure, tu vas pas comprendre je te le dis » 25min 16s), et les plaintes de sa mère, malade – ou hypocondriaque. Toussaint vit aux crochets de sa mère et de ses sœurs, à qui il « emprunte » systématiquement de l'argent, malgré l'insistance de celles-ci pour qu'il cherche un travail. Le sexisme des pères est quant à lui évoqué en creux, par leur absence même. Celle du père de Désirée est révélée à son retour chez elle après la scène du collège : elle croise sa mère partant travailler de nuit, et trouve l'appartement vide. La dimension fantasmagorique de Souleymane est alors esquissée, et la quête de Désirée commence ; cette absence trouve écho dans la réaction de Toussaint lorsqu'elle lui annonce qu'elle est enceinte (« j'ai rien demandé moi » 1h 22min 15s). Le père de Toussaint est lui-même absent, et l'obstination de la mère de Yasmine à se convaincre du retour prochain de son mari exaspère la lucidité de Yasmine (« arrête avec ça, ça fait trois ans qu'il est parti, il reviendra plus jamais » 1h 23min 33s). *In fine*, Genestal suggère que les hommes sont eux-mêmes victimes d'un ordre enraciné dans l'environnement banlieusard : après le viol qu'il subit en représailles, Toussaint entretiendra une relation singulière avec Yasmine, qui s'est engagée à ne pas révéler le secret de son humiliation. Leurs échanges suggéreront que l'agressivité virile de Toussaint est une *performance* imposée par la cité : « T'es pas heureux d'être ici ? – Ouais... – Ici on est loin de la cité. T'es pas le même. – Comment ça je suis pas le même ? – Je sais pas... T'es plus timide. Et puis t'es plus doux » (1h 03min 01s).

Le discours de Genestal n'est pas donc pas tant d'expliquer le sexisme des fils par l'absence du père que d'inclure cette absence comme symptôme de l'ordre sexiste inhérent à la cité. Cette narration genrée est indissociablement narration morale, dans la mesure où féminité bridée et masculinité coupable sont les deux ressorts qui rendent la totalité de la cité incapable de compassion et de solidarité avec les victimes de viol. Yasmine, incarnation de la « vertu » dans le film, ne compatit que lorsque Toussaint est

²³ D'autant que la scène est consécutive à celle du centre de santé, où Désirée déclare à ses amies vouloir un enfant avec Toussaint (« un enfant qui ressemble à Souleymane » 47min 27s).

lui-même violé ; Désirée n'intervient au moment où Toussaint viole Yasmine que par jalousie – elle vient de comprendre que Toussaint la délaissait pour Yasmine, et lui reprochera de manière ambiguë de l'avoir « violée, cette salope » (1h 18min 38s). Yasmine profite d'ailleurs de l'intervention de Désirée pour s'enfuir, laissant Toussaint battre violemment l'intruse. Ce portrait d'immoralité radicale de la cité est à peine nuancé par les déviances minimales de quelques individus. Certes, Anis ne prend pas part aux viols, se porte au secours de Désirée et n'hésite pas à blâmer Toussaint lorsqu'il la bat. Pour autant, il participe à attirer et contraindre les filles dans les « tournantes », qu'il va jusqu'à solliciter auprès de son leader.

Ce mécanisme d'extension de la responsabilité des viols rejoint le trope extensif de Lilienfeld, qui problématise la « tournante » dans une continuité sexiste et incivile, empreinte d'un codage racial : le point commun de ces deux mécanismes d'extension est de délimiter le problème des « tournantes » en les attribuant exclusivement à la banlieue populaire et non-blanche, racialement distinguée par ses normes sexuelles aberrantes. Cette dimension extensive réunit deux films investissant pourtant des registres distincts : celui de la dénonciation frontale, chez Lilienfeld, celui de la description politique, chez Genestal. L'écart rhétorique qui les sépare dénote le caractère « circulatoire » de la « tournante » comme objet discursif. La « tournante », comme problème racial, est bien un enjeu de luttes au sein même des discours ; la démonstration de son caractère agonistique est acquise, enfin, par l'étude du troisième film de notre corpus, *Sheitan*, qui sape les fondements mêmes du problème des « tournantes » en caricaturant ses termes.

4. La problématisation oppositionnelle : l'économie raciale et sexuelle du choc dans *Sheitan*

4.1. Herméneutique de l'excès

Sheitan suppose un traitement séparé des deux films précédents, dans la mesure où son statut *caricatural* impose d'adopter une démarche méthodologique spécifique, tenant de l'herméneutique de l'excès. Le mouvement d'exploitation d'un cliché, retourné en caricature, fréquemment au cœur de la démarche de Kourtrajmé, se retrouve dans *Sheitan*²⁴. Chapiro y revendique la provocation gratuite, désintéressée, dépourvue de plan, à l'encontre d'un monde cinématographique qu'il juge endormi et ennuyeux²⁵. « L'attentat cinématographique » voulu par Chapiro a été décrié par la critique, qui y a vu un « film de potes », un « film de branleurs », à peu près complètement dénué de « vision du monde ou du cinéma »²⁶, ou l'a toléré avec condescendance comme un film ne se prenant pas « au sérieux ».

²⁴ A l'évidence, la sortie en salles de *Sheitan* précédant d'ailleurs celle de *La journée de la jupe*, il ne s'agit pas de prétendre que la satire de *Sheitan* s'adresse directement aux deux autres films étudiés. Notre propos est plutôt d'examiner le positionnement de *Sheitan* vis-à-vis d'un discours général sur la « tournante », dont les deux autres films sont à la fois des tributaires et des contributeurs.

²⁵ Audrey Jeamart, « Terreur chez les ploucs », <http://www.critikat.com/Sheitan.html>

²⁶ « Sheitan », [http://www.premiere.fr/film/Sheitan-134270/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/Sheitan-134270/(affichage)/press)

La provocation de Chapiron est particulièrement critiquée pour sa dimension pornographique²⁷ : le registre de la sexualité est en effet omniprésent tout au long du film – une image pornographique subliminale est même dissimulée dans les premières secondes du générique de fin. *Sheitan* est à cet égard très différent de *La Squale* ou de *La Journée de la jupe* : Chapiron n'a nullement l'intention de dresser un portrait fidèle de la sexualité en banlieue. Ce film représente pourtant – ou pour ces raisons mêmes – un objet sociologique précieux : là où Chapiron renverse, exagère, caricature, veut provoquer ou choquer, il révèle le système discursif qu'il entend détourner. Il est possible que *Sheitan* charrie une part de « gratuité » pure, mais celle-ci n'est pas aléatoire ; Chapiron clôt son générique de début sur une forme d'épigramme qu'il semble s'adresser à lui-même : « Seigneur, ne leur pardonnez-pas, car ils savent ce qu'ils font ». Il s'agit donc moins de comprendre ce que Chapiron veut dire par son film que d'identifier par où et par quels moyens il espère choquer : la caricature et la provocation gratuite doivent alors être prises comme des points de retournement discursif, et comme autant de points d'entrée précieux vers un « précédent » discursif. Cette démarche analytique, forme d'herméneutique de l'excès, repose sur cette hypothèse : là où le réalisateur déploie une stratégie de choc, il identifie – consciemment ou non – un espace d'anxiété sociale rendant le spectateur susceptible d'être choqué. Là où *Sheitan* est décrié pour sa vulgarité, il s'agit de voir derrière l'hyperbole le *vulgus*, la populace, la partie la moins noble de la population. En ce sens, la perméabilité discursive identifiée ici est oppositionnelle. Mahoney (1997) rappelait que la blancheur était le plus visible depuis la perspective des racisés : précisément, le jeu de la blancheur identifié dans l'espace des journaux télévisés est ici pris à rebours, *Sheitan* déployant une économie visuelle qui pousse tantôt à l'extrême, tantôt retourne, celle observée *supra*. La fracture raciale au centre de *Sheitan* peut ainsi être lue dans une posture *oppositionnelle* au discours de la société et de la cité de l'espace informationnel.

4.2. Sexualité et victimisation du « blanc » de banlieue

Le film s'ouvre sur une soirée en boîte de nuit, la veille de Noël, où se trouvent cinq des six personnages principaux : quatre « jeunes de banlieue », Bart, Ladj, Thai et Yasmine (respectivement joués par Olivier Barthélémy, Ladj Ly, Nicolas Le Phat Tan, et Leïla Bekhti), et Ève (Roxane Mesquida), rencontrée pendant la soirée. La bande des quatre est multiraciale : Bart est le seul blanc, Ladj est noir, Thai est asiatique, et Yasmine est arabe. Leurs appartenances raciales respectives seront rendues explicites par le film : elles seront précisées au cours de dialogues (Yasmine précise ainsi qu'elle est d'origine algérienne), ou revendiquées en creux par la réaction aux insultes racistes de Joseph (Vincent Cassel). La scène de la boîte de nuit dévoile d'entrée les tensions affectives et érotiques qui structurent le groupe : Ladj tente de séduire Yasmine, Thai danse sensuellement avec Ève, et Bart enchaîne les échecs. Alcoolisé, celui-ci provoque une bagarre en harcelant une jeune femme présente à la soirée. Il est humilié dans sa confrontation physique avec le gérant (arabe) de l'établissement, puis par les videurs (noirs – l'un d'eux est joué par le rappeur Mokobé).

²⁷ « Sheitan », <http://television.telerama.fr/tele/films/sheitan,5002240.php>

Le groupe quitte alors la boîte de nuit, en compagnie d'Ève, qui leur propose de se rendre dans sa « maison de campagne ». Le voyage en voiture sera l'occasion d'une nouvelle humiliation de Bart, dont la frustration et la misère sexuelles sont une fois de plus rendues évidentes : salivant et déglutissant bruyamment, celui-ci rêve qu'il caresse les seins de Yasmine, assise à côté de lui sur la banquette arrière, et qu'il parvient à l'embrasser. Thai tire alors brutalement Bart de son sommeil, le sommant de venir les aider à écartier un troupeau de chèvres qui bloque la voiture. A cet instant, la bande quitte symboliquement la banlieue, « son » territoire, et s'engage dans une zone dangereusement inconnue : en basculant dans la campagne, le film basculera également dans le genre du *survival horror*.

Attardée à disperser les chèvres, la bande rencontre Joseph, gardien de la maison de campagne d'Ève. Massif, doué d'une force surhumaine – il désembourbera à lui seul la voiture de Ladj, sans que ses passagers en descendent –, ne se défaisant de son sourire-rictus que lorsqu'il entre dans de violentes colères, envahissant, impudique et ignorant des codes sociaux tacites, incestueux (il attend un enfant de sa propre sœur, également jouée par Vincent Cassel), son personnage cristallise la France rurale, blanche et consanguine. Joseph est continuellement gênant pour les banlieusards, par exemple lorsqu'il insiste pour leur faire goûter du lait à même le pis de sa meilleure chèvre (« Catherine »). Seule Ève accepte avec enthousiasme, se mettant à quatre pattes pour recevoir le jet de lait directement dans la bouche. Le caractère sexuel de la scène est évident : il transparaît dans la gêne de Thai et Bart, puis dans la colère de ce dernier, dont la jambe est volontairement aspergée de lait par Joseph²⁸. L'humiliation continue de Bart n'est pas une succession de coïncidences : Bart est choisi par Joseph pour prendre part, ou littéralement « donner de sa personne », au rituel satanique (ordonné par le « Sheitan ») accompagnant la naissance de son enfant incestueux. Ses cheveux sont arrachés par Jeanne, nièce de Joseph, puis le film culmine dans l'horreur lorsque celui-ci énuclée Bart ; ses cheveux et ses globes oculaires serviront à la confection d'une poupée destinée à l'enfant.

Le thème de la misère sexuelle est l'un des ressorts majeurs de la victimisation de Bart. Outre ses rêves érotiques révélant son attirance pour Yasmine – alors même qu'il prétend à Ladj, le mettant en garde, qu'il n'en a « rien à foutre » –, outre le pathétique de ses échecs en boîte de nuit, sa frustration est particulièrement soulignée par les scènes où il se confie à Thai. L'une de ces scènes se déroule dans la chambre d'Ève, où ils se sont discrètement introduits. Thai tend à Bart le pantalon de pyjama de la jeune

²⁸ Cette vexation supplémentaire subie par Bart trouve plusieurs échos, toujours sexuellement connotés, dans la suite du film. Joseph insistera lourdement pour lui offrir une bouteille de lait, provoquant les commentaires moqueurs de Thai et de Ladj (« il te kiffe ») ; Bart, attendant d'être soigné aux urgences, s'assiera sous l'inscription « donnez-lui votre lait », Chapiron détournant une affiche de promotion de l'allaitement maternel (« geste d'amour, geste de santé : donnez-lui votre lait »). L'humiliation de Bart est aussi dévirilisation : il est traité de « bouffon » et de « baltringue » par ses propres amis, ces moqueries se poursuivant même jusque dans un spectacle de marionnettes, et contraint par l'insistance de Joseph à occuper un rôle « de fille ». Lors d'une bataille ludique dans la « grotte chaude » – une source d'eau chaude, où les personnages iront tous se baigner – les garçons prennent les filles sur leurs épaules pour organiser une joute : le jeu est l'occasion d'une démonstration de virilité et d'appariement érotique. Thai prend Ève sur ses épaules, Ladj porte Yasmine, Jeanne est portée par un jeune « campagnard » local. A contrecœur, sous la pression du groupe, Bart accepte de prendre part au jeu sur les épaules de Joseph : son humiliation est alors double, de par son esseulement érotique et par son assignation à un rôle « féminin ».

fille : celui-ci s'en empare comme d'un trophée, et renifle démonstrativement l'entre-jambe. Bart découvre ensuite une enveloppe posée sur la table de chevet, contenant une liasse de photographies d'Ève, que les deux jeunes se mettent immédiatement à commenter. L'évaluation frénétique du corps de d'Ève (« Téma le tutu, comme elle montre sa miche... (...) Regarde sa bouche, là... regarde sa bouche ! » 50min 45s) donne lieu à un désaccord salace entre les deux amis.

Thai – J'suis sûr qu'elle a une pure chatte. Moi une meuf qui a une belle bouche comme ça, là, elle a forcément une pure chatte.

Bart – Désolé mais moi j'suis pas d'accord avec toi, là.

Thai – Qu'est-ce tu racontes ?

Bart – Tu t'rappelles de la meuf que j'ai serrée l'année dernière au camping ?

Thai – La p'tite antillaise ?

Bart – Mais pas la p'tite antillaise... la fille de nos premiers voisins de tente là, Eloïse.

Thai – Ah ouais elle était trop cheum'...

Bart – Mais t'es un ouf toi, elle était super bonne tu veux dire.

50min 52s

Bart enchaîne sur le récit de ses (més)aventures avec une jeune fille rencontrée en vacances dans un camping : celle-ci aurait longtemps repoussé ses avances et ses sollicitations sexuelles (« Mais t'sais quoi, impossible de la niquer. J'la travaille non-stop pendant quatre jours... » 51min 23s), ne cédant que lorsque Bart lui fait absorber une grande quantité d'alcool (« J'ramène de la vodka, p'tit mélange vodka-manzana... (...) J'commence à la faire piyave grave... Elle a commencé à se dérégler » 51min 56s). Lorsqu'il parvient « enfin » à déshabiller sa partenaire et à accéder à son sexe, sa déception haute en couleurs suggère que son expérience hétérosexuelle est très limitée²⁹.

Bart incarne la figure du « crevard », terme rendu explicite par une seconde scène de dialogue avec Thai, où ils planifient dans la plus grande nonchalance de faire « tourner » Ève – la figure de la « tournante » est tellement intégrée au portrait de l'inconscience protéiforme et omniprésente des banlieusards qu'elle n'est pas immédiatement perceptible comme telle, tout comme Chapiron ne rend pas explicite que le rapport sexuel décrit *supra* par Bart est en fait probablement un viol. Alors qu'ils sont tous deux enfoncés dans un canapé, Bart reproche à Thai de s'accaparer Ève : « Fais croquer mon frère, laisse-la moi un peu là ! Tu la lâches pas d'puis d't'à l'heure... – Qu'est-ce tu racontes, là, c'est elle qui m'lâche pas ! » (57min 16s). Devant l'insistance de Bart (« Tu vas me laisser en chien »), Thai le rassure, en rappelant leur accord : il permettra à Bart de profiter de sa « prise » une fois qu'il s'en sera assuré. « Tu vois bien qu'elle m'kiffe. J'la chauffe, et dès qu'elle est bouillante j'te fais croquer et on fait comme on a dit. » Bart, humilié, n'est pas entièrement satisfait : « Moi ça m'saoule de faire ça... ça fait crevard... – Mais t'es un crevard ! » (57min 25s).

²⁹ Bart est dégoûté de la forme de la vulve qu'il découvre (« un plateau de charcuterie » ; « une crête de coq ») et de la cyprine qui s'en écoule (« Et là, j'crame (...) sa culotte mon pote. Une femme fontaine ! y en avait partout c'était en train de s'imbiber » 52min 32s). Le ridicule de Bart est renforcé par la réalisation de Chapiron, qui illustre par des plans *au pied de la lettre* ses comparaisons au coq et à la charcuterie.

Cette négociation collective pour l'accès sexuel à une femme, en l'absence de celle-ci et sans son consentement, fait écho à la scène de négociation collective qui ouvre un autre film dit « de banlieue », *Ma 6-T va crack-er* (1996), de Jean-François Richet³⁰. Dans ce film, parsemé de mises en évidence de la misère sexuelle des jeunes de banlieue, l'une des premières scènes montre une bande occupée à négocier le droit d'approcher telle ou telle femme de la cité. Significativement, le stigmatisme racial est toutefois au moins partiellement inversé : au contraire du film « militant » de Jean-François Richet, la provocation de Chapiro montre un jeune asiatique acceptant de « faire croquer » sa conquête à un jeune blanc³¹.

4.3. Sous la provocation : sexualité et fracture raciale

Le choix de Bart par Joseph et Ève, sa centralité dans le scénario de *Sheitan*, ne sont pas anecdotiques. Rappelant les veules professeurs de *La Journée de la jupe*, la blancheur de Bart est douteuse : il appartient à la banlieue, parle en arabe à Yasmine, prétend un temps s'être converti à l'islam ; mais demeurant phénotypiquement blanc, il est le point de contact entre la banlieue et la « France profonde » : ce sont ses mésaventures qui provoquent le départ de la bande vers la « campagne³² ». Bart est la clef du scénario de *Sheitan*, révélée lorsque Joseph, pendant le dîner du réveillon, raconte que le diable (« Sheitan ») aurait poussé un homme qu'il avait rendu « invincible » à avoir un rapport sexuel avec sa propre sœur. Le diable aurait ensuite exigé l'enfant à naître de cet inceste, et annoncé qu'il viendrait le chercher dès sa naissance, le soir de Noël, au douzième coup de minuit – ce qui se révélera l'histoire de Joseph. Le diable aurait aussi ordonné au père de l'enfant à naître de lui faire un cadeau, nécessitant un crime de sang (« faudra que ça saigne », raconte Joseph, en éclatant de rire). Or le cadeau est la poupée construite tout au long du film, faite des cheveux et des globes oculaires de Bart, le crime de sang étant

³⁰ *Ma 6-T va crack-er* consiste en une succession de scènes « typiques » de la vie dans une banlieue paupérisée, mettant en scène les rapports violents des habitants avec les institutions (autorité à l'école, harcèlement policier) comme les rapports violents des habitants entre eux (différends et bagarre entre jeunes au cours d'un match de basket, vengeance s'ensuivant, affrontements à l'arme à feu entre bandes de jeunes hommes plus âgés), ainsi que la frustration des jeunes hommes de banlieue relative aux loisirs (difficultés à entrer en boîte de nuit) et aux femmes (leurs avances sont quasi systématiquement repoussées). Dès la deuxième scène du film, l'acte de la négociation collective, entre hommes, de l'accès sexuel à une ou plusieurs femmes, apparaît également. Par ailleurs, les scènes suggérant la misère sexuelle, et les comportements insistants et sexistes qui en sont partiellement le fruit, parsèment le film dans toute sa durée.

³¹ La misère sexuelle de Bart est parachevée par ce jeu des références, non seulement à d'autres réalisateurs, mais aussi aux autres œuvres de Chapiro lui-même, dont *Sheitan* est parsemé. En particulier, la scène initiale dans la boîte de nuit, qui se termine par la bagarre où Bart est blessé à coups de bouteille, fait écho au court-métrage de 2003, *Désir dans l'espace*, produit par Kourtrajmé : on y voit Olivier Barthélémy se masturber devant un improbable film pornographique où un automobiliste malencontreusement tombé en panne a un rapport sexuel avec une extraterrestre « simplement venue ici pour baiser le plus possible avant qu'ils ne [l']attrapent » ; insatisfait par cette masturbation, Olivier Barthélémy rejoint ses potes pour se rendre en boîte de nuit, où il drague sans succès, jusqu'à provoquer une bagarre avec un rival... qui l'assomme à coups de bouteille.

³² Ève, dans un rôle de tentatrice, lui fait explicitement comprendre qu'elle l'avait choisi dès le début : alors qu'une discussion sur la religion s'engage, Ève lui demande s'il croit en Dieu.

Bart – Ben non...

Ève – Pourquoi tu crois que t'es là ?

Bart – Pourquoi je crois que je suis là ? Parce que mon père il a baisé ma mère, et voilà je suis là, qu'est-ce qu'y a ?

Ève – C'est pas ça que je te demande. Pourquoi tu crois que t'es là ? Chez moi. En train de manger à côté de moi. (44min 57s)

Ces derniers mots seront repris dans les dernières minutes du film, pendant le délire de Bart.

l'agression et la torture qui permettent à Joseph de les arracher au corps de Bart. Mais le conte du Sheitan est aussi une mise en scène de la consanguinité et de la dégénérescence raciale : l'enfant consanguin, né du dédoublement du personnage de Cassel, appelle un cadeau fait du sang et de la chair d'un « blanc ».

Indexé sur ce crime de sang, le scénario est tout entier racialement encodé. Un des points les plus négligés par la critique réside peut-être dans le sens porté par la répartition ethnique et raciale du casting : c'est le choc entre les ruraux blancs, que la consanguinité a rendus difformes et débiles, et les « jeunes de banlieue » qui est le ferment de l'atmosphère d'angoisse de *Sheitan*. Le langage même semble séparer banlieusards et ruraux : alors que les banlieusards ont recours à l'argot, au verlan, parfois à l'arabe, l'accent des ruraux les rend souvent difficilement compréhensibles. Les ressorts les plus classiques de la fiction d'angoisse, puis d'horreur – maison isolée, nuit, folie, violence, horloge se rapprochant de minuit, plans subjectifs donnant le sentiment d'être espionné, d'une présence inexplicable, apothéose gore, etc. – sont réactivés par ce choc culturel, cette inintelligibilité radicale qui sépare les ruraux des jeunes urbains. Or l'intelligibilité est bien fracturée sur une ligne *raciale*, opposant la caricature de la dégénérescence raciale (blanche) et celle de la bêtise banlieusarde et de son ignorance de la « France profonde ». Chapiro dépeint cette fracture dans une pseudo-symétrie : il montre le racisme de la France profonde (Joseph s'adresse à Yasmine comme « la petite turque », parle de Thai comme du « chinois », et commente les réactions de Ladj en assénant « le nègre a raison » ou « regarde la tête du bamboula ») tout en ridiculisant les banlieusards de leur propre ignorance de la ruralité. Cette structure pseudo-symétrique fait de *Sheitan* un film complexe : la sexualité est investie dans deux pans discursifs, l'un où la banlieue est exagérée pour ridiculiser les clichés qui lui sont accolés, l'autre où elle est présentée comme exagérant la ruralité³³.

³³ Son investissement dans la stratégie « dérangeante » de Chapiro n'a pas seulement lieu dans le retournement de certains clichés banlieusards par le personnage de Bart, mais aussi dans les extraits de rap qui rythment la bande-originale du film. Entre autres, on y entend des extraits de « Bâtards de barbares », et on y aperçoit quelques bribes du clip, également réalisé par Kim Chapiro, produit par Kourtrajmé, et sorti la même année que le film. L'insertion du titre dans la bande-originale et des images du clip dans le film est une mise en abyme : dans le clip, caricature de rap ultra-violent, et accentuation dramatique de son stéréotype racial, les protagonistes portent des sweat-shirts et des bonnets marqués du titre *Sheitan*, d'une police de caractères identique à celle du générique. Outre le titre du morceau, qui redouble le stigmata raciste, les paroles concentrent à la fois des leitmotifs médiatiques de violence, notamment sexuelle, et une sémantique raciale largement soulignée par l'image. Le clip est une mise en scène d'actes de violence extrême, sans but, pratiqués par la figure fantasmée, caricaturée jusqu'au grotesque du « jeune de banlieue », pêle-mêle immigré ou d'origine immigrée, musulman, terroriste, à la virilité incontrôlable et dangereuse... « Bâtards de barbares » mobilise ainsi de nouveau l'objet « tournantes » (« Ramène tout ton clan et ta mère à la cave / Prêt pour la tournante, j'veis t'faire un nouveau frère ») comme élément de la panoplie de la figure du « jeune de banlieue », dont le caractère stéréotypé est poussé à son comble, déréalisé, rendu absurde.

Conclusion

Le positionnement de ces trois films en fait les lieux d'appropriations et de reformulations diverses, voire conflictuelles, de la figure de la « tournante ». Ces ramifications discursives montrent la complexité des « tournantes » comme objet sociologique, tout en dévoilant ses constantes : toujours montrée comme un point sexuel de fracturation raciale, elle est l'instance d'une problématisation de la race par la sexualité. En effet, décrite comme apanage d'une cité séparée de, voire opposée à la société, la « tournante » est le symptôme d'un problème plus général bien plus qu'un « problème » à elle seule. Le discours sur les « tournantes » ne tient donc pas seul : il n'est central que dans *La Squale*, et les trois films du corpus montrent qu'il s'adosse toujours à tout un complexe de stéréotypes raciaux et sexuels. L'extension du problème s'opère différemment selon les ressorts de chaque film : par le thème générationnel, la métonymie, et la narration morale du genre dans *La Squale*, par l'évidente mise en situation de *La Journée de la jupe* dans une double continuité, sexiste et incivile, par la caricature générale de la race dans *Sheitan*. Cette diversité provient aussi des multiples formes de problématisation, documentaire, morale et politique, oppositionnelle, qui permettent la circulation discursive des « tournantes ». La critique cinématographique du discours informationnel, certes embryonnaire mais néanmoins présente dans *Sheitan*, rappelle que la circulation discursive entre médias d'information et de divertissement ne vaut pas transposition : par rapport au discours hégémonique dont *La Squale* et *La Journée de la jupe* sont à la fois des tributaires et des contributeurs, les reformulations qui ont cours dans *Sheitan* montrent que les ressorts mêmes de la construction problématique des « tournantes » font l'objet d'une conflictualité politique.

Si la diversité discursive des « tournantes » démontre qu'elles constituent un objet problématique caractérisé par une forme circulatoire et agonistique, la cohérence de fond des trois films du corpus réside dans la grammaire commune du problème : les « tournantes » problématifient le racial par le sexuel. En cela, notre étude concorde en de nombreux points avec les travaux de Ticktin (2008) et Fassin (2006a, 2006b, 2007). Fassin défend la thèse d'un retournement de l'orientalisme, montrant que la sexualisation des stéréotypes racisés concernant les musulmans est passée d'une image fantasmée de la lascivité orientale à la dénonciation d'une supposée barbarie ou d'un archaïsme sexuel, dont la « tournante » serait, avec le voile, le paragon. Ce changement de camp de l'érotisme, concrétisation du passage du colonial à l'ordre du postcolonial, définirait la « démocratie sexuelle », cadre d'un projet national permettant d'en définir les frontières par un autoproclamé progressisme sexuel. L'étude de *La Journée de la jupe*, et dans une moindre mesure de *Sheitan*, confirme que ces stéréotypes sexuels et raciaux peuvent être assignés à des identités culturelles et cultuelles – en l'occurrence, musulmanes. Toutefois, tant *La Journée de la jupe* que les deux autres films du corpus indiquent que le support religieux n'est pas nécessaire à la racialisation par le thème de l'archaïsme sexuel : dans le cas précis des « tournantes », celle-ci s'accomplit préférentiellement via l'identité socio-urbaine de la banlieue – au point que l'urbain joue parfois le rôle d'euphémisation, ou de masque, du racial, frappé de tabou. Les rapports sociaux de race se matérialisent dès lors dans une géographie urbaine du progressisme sexuel. Ticktin analyse quant à elle les « tournantes » – dont elle cherche à établir la cohérence avec les questions du voile, de la prostitution, et des accords bilatéraux entre la France et l'Algérie, la Tunisie et le Maroc relativement au statut personnel – comme exemple de la collusion entre les discours féministes et les discours xénophobes. Ticktin montre

que les débats relatifs à la violence sexuelle ainsi qu'à l'immigration doivent être compris comme une lutte pour la signification de la notion « d'ordre public », lequel permet de légitimer, lorsqu'il est violé, la reconduite à la frontière des auteurs de violence aussi bien que l'entrée de celles et ceux qui en sont victimes. La violence sexuelle est donc exprimée dans un langage de contrôle des frontières nationales.

Par l'insertion de la « tournante » dans une continuité sexiste et incivile, et *in fine* dans le problème plus général de la banlieue, notre corpus témoigne également de l'appréhension de la question des rapports sociaux de race – et, derrière elle, de la question de l'immigration et de « l'intégration » – par le point d'entrée constitué par la sexualité.

Plus avant, notre étude de ces films démontre que la race, comme construit social, ne précède pas l'interaction sexuelle violente qualifiée de « tournante », puisque la violence sexuelle contribue à la formation raciale. Elle engage donc une interrogation épistémologique sur la pertinence du croisement « intersectionnel » entre race et sexualité, au vu de la co-construction de l'une et de l'autre (Choo et Ferree, 2010 ; Kergoat, 2012), tout en suggérant l'irréductibilité de la sexualité à une variable strictement identitaire. En effet, les stéréotypes sexuels investis dans les mécanismes de racialisation discutés ici excèdent largement la simple compréhension de la sexualité comme orientation sexuelle, et lui rattachent un ensemble hétérogène de discours et de pratiques. Elle atteste aussi de l'importance de prendre en compte les corps dans l'économie de la visibilité qui structure les « tournantes » : dès lors que la race encode culturellement les corps, les rend irrémédiablement *signes*, il est nécessaire de ne pas laisser ceux-ci en dehors du champ des objets sociologiquement pertinents, mais d'en faire la sémiologie critique. Surtout, leur étude rappelle que ce n'est pas seulement la monstration des corps racisés qui participe de la racialisation, mais également la monstration des corps blancs dans leurs positions de neutralité et/ou pouvoir. Le corps blanc du policier, dans *La Journée de la jupe*, est tout autant un produit et un relais de la racialisation, que le corps noir de Toussaint dans *La Squale*. A ce titre, les « tournantes », comme objet discursif, sont une instance de production de la blancheur, amalgamée à la « société », parfois entendue comme asexualité ou invisibilité, parfois comme progressisme sexuel ou référence normative. La blancheur apparaît comme un important rouage de la racialisation, rappelant que celle-ci n'est pas seulement stigmatisation et minorisation, mais également manufacture de l'hégémonie et de la référence. La mise en évidence, dans ce travail, d'une forme de fluidité ou de plasticité de la blancheur, observée particulièrement dans *La Journée de la jupe* ainsi que dans *Sheitan*, pose la question de l'existence, de la cohérence, du caractère identifiable ou non, des frontières, d'un groupe blanc – en France, entre autres, où sont réalisés les trois films étudiés –, appelant un retournement du regard sociologique des films vers leurs publics.

BIBLIOGRAPHIE

- Becker, Howard Saul (dir.). 1966. *Social Problems: A Modern Approach*. New York: John Wiley.
- Benjamin, Walter. 2011 (1955). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia.
- Blumer, Herbert. 1970. « Social Problems as Collective Behavior ». *Social Problems* 18: 298–306.
- Choo, Hae Yeon, and Myra Marx Ferree. 2010. « Practicing Intersectionality in Sociological Research: A Critical Analysis of Inclusions, Interactions, and Institutions in the Study of Inequalities ». *Sociological Theory* 28 (2): 129–49.
- Fassin, Éric. 2006a. « 12. Questions Sexuelles, Questions Raciales. Parallèles, Tensions et Articulations ». In *De la question sociale à la question raciale ?*, par Didier Fassin et Éric Fassin, 230–48. Paris: La Découverte.
- . 2006b. « La démocratie sexuelle et le conflit des civilisations ». *Multitudes* n° 26 (3): 123–31.
- . 2007. « Sexual Violence at the Border ». *Differences* 18 (2): 1–23.
- Guerrero, Ed. 2003. « Foreword: Reversing the Lens ». In *Reversing the Lens. Ethnicity, Race, Gender, and Sexuality through Film*, by Jun Xing and Lane Ryo Hirabayashi, ix–xiv. Boulder, CO: University Press of Colorado.
- Kergoat, Danièle. 2012. *Se Battre, Disent-Elles...* Paris: La Dispute.
- Locke, Brian. 2009. *Racial Stigma on the Hollywood Screen from World War II to the Present: The Orientalist Buddy Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mahoney, Martha R. 1997. « Racial Construction and Women as Differentiated Actors ». In *Critical White Studies: Looking Behind the Mirror*, by Richard Delgado and Jean Stefancic, 305–9. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Mucchielli, Laurent. 2005. *Le Scandale Des "Tournantes": Dérives Médiatiques, Contre-Enquête Sociologique*. Sur Le Vif. Paris: La Découverte.
- Rony, Fatimah Tobing. 1996. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham & London: Duke University Press.
- Spector, Malcolm, and John I. Kitsuse, eds. 2001 (1st ed. 1977). *Constructing Social Problems*. New Brunswick, N.J.; London: Transaction Publishers.
- Ticktin, Miriam. 2008. « Sexual Violence as the Language of Border Control: Where French Feminist and Anti-immigrant Rhetoric Meet ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 33 (4): 863–89.
- Wiegman, Robyn. 1995. *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*. Durham & London: Duke University Press.