

LA HAINE

de Mathieu KASSOVITZ

FICHE TECHNIQUE

Pays : France

Durée : 1h35

Année : 1995

Genre : Drame

Directeur de la photographie : Pierre AÏM

Son : Dominique DALMASSO, Vincent TULLI

Décors : Giuseppe PONTURO

Costumes : Virginie MONTEL

Montage : Mathieu KASSOVITZ, Scott STEVENSON

Musique : Assassin

Coproduction : Les Productions Lazennec / Studio Canal + / La SEPT Cinéma / Kasso Inc. Productions

Distribution : Mars Distribution

Interprètes : Vincent CASSEL (Vinz), Hubert KOUNDÉ (Hubert), Saïd TAGHMAOUI (Saïd), Abdel Ahmed GHILI (Abdel), Karim BELKHADRA (Samir), Edouard MONTOUTE (Darty), François LEVANTAL (Astérix), Benoît MAGIMEL (Benoît), Vincent LINDON (le clochard sympa), Mathieu KASSOVITZ (le skinhead isolé), Marc DURET (l'inspecteur « Notre Dame »), Peter KASSOVITZ (l'homme à la galerie), Héloïse RAUTH (Sarah), Tadek LOKCINSKI (le monsieur aux toilettes), Karin VIARD, Julie MAUDUECH (les filles à la galerie), Félicité WOUASSI (la mère d'Hubert)

Sortie : 31 mai 1995

César du Meilleur film français, du Meilleur montage, du Meilleur producteur 1996

Nominations Palme d'Or, Grand Prix, Prix du Jury, Prix du Jury Œcuménique et Prix Spécial du Jury Festival de Cannes 1995

SYNOPSIS

L'émeute gronde parmi les jeunes d'une cité de banlieue parisienne. Affrontements avec la police, lieux saccagés... Après une bavure policière commise sur Abdel Ichah, 16 ans, ses amis Hubert, Saïd et Vinz veulent lui rendre visite à l'hôpital, où il est entre la vie et la mort. Saïd ne comprend pas qu'on lui en interdise l'accès. Il s'empare et se retrouve quelques heures au commissariat. Marqué par la haine, Vinz s'est mis en tête, si Abdel meurt, de tuer un policier avec l'arme perdue par un inspecteur durant les émeutes. Les trois amis participent à un pique-nique avec merguez sur le toit d'un immeuble ; ils en sont délogés par la police. Après une rencontre à Paris avec Astérix, maniaque des armes à feu, les trois amis sont interpellés par la police. Vinz réussit à s'enfuir, mais Hubert et Saïd sont l'objet des sévices pervers d'un inspecteur (pourtant d'origine maghrébine), qui ne les relâche qu'après le départ du dernier RER. Toute une nuit à errer, avec Vinz, entre-temps retrouvé. S'introduisant dans une soirée guindée, dans une galerie d'art, ils y draguent deux filles, puis les agressent, avant d'être expulsés. Ils tentent de voler une voiture, sont repérés par des policiers que retarde un clochard compatissant, puis se trouvent nez à nez avec une bande de skinheads. L'un de ces derniers, isolé, manque de peu d'être tué par Vinz, fou de rage depuis qu'il a appris, sur un mur de télévisions, la mort d'Abdel. À six heures du matin, de retour dans la cité, c'est encore une patrouille de police qui les attend. Contrôle, énervement, un policier dégaine et tue Vinz, accidentellement. Hubert saisit l'arme de son ami et la pointe sur le meurtrier, qui lui aussi met en joue le jeune Noir. Une détonation retentit. Le visage de Saïd est terrifié.

Texte en voix off au début :

C'est l'histoire d'un mec qui tombe d'un immeuble de cinquante étages. Au fur et à mesure de sa chute, le mec n'arrête pas de se répéter : « Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien ! » Tout ça pour dire que l'important, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage.

Texte en voix off à la fin :

C'est l'histoire d'une société qui tombe et qui, au fur et à mesure de sa chute, se répète pour se rassurer : « Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien. » Mais ce qui compte, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Analyse de la séquence finale :



Saïd : « Bon... à demain ! »



Vinz : « Allez... tiens ! »



Voix off : « C'est l'histoire d'une société qui tombe... »

• Une scène tragique :

- l'évidence d'un déroulement inexorable : le tic-tac de l'horloge (bruit off, enregistré en studio, très précis, un peu sec), accompagnant un carton indiquant l'heure : 6h00, puis 6h01 ; c'est le temps objectif, qui existe indépendamment des personnages, indépendamment des hommes, temps qu'ils ne peuvent ni arrêter, ni ralentir ; voir le prologue de *La machine infernale* de Jean Cocteau (Grasset, 1934) : « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long de la vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel. » Dans un monde laïcisé, sans divinité, le destin est devenu une simple horloge, une machine aveugle, qui avance, et qui échappe à l'action humaine une fois mise en marche, symbolisant ce mouvement vers la mort contre lequel les hommes sont toujours impuissants.
- un système de suspense ; il faut rappeler la définition du suspense chez Hitchcock : « Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser ! » Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense. » (*Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, 1983)
Avec une nuance ici : il n'y a pas d'anarchiste qui aurait déposé une bombe ; la menace n'est pas précisée ; il a seulement été question dans le prologue d'un « atterrissage », d'un écrasement symbolique : de quoi peut-il s'agir ? Le spectateur ne le sait pas précisément, il peut imaginer seulement la montée de la haine, mais le danger reste abstrait, indéfinissable ; le tic-tac de l'horloge continue de le laisser pressentir, créant une crainte plus diffuse, plus insaisissable que chez Hitchcock.
- une trajectoire dans l'espace : de la sortie du RER à la voiture des policiers, un seul axe : axe de déplacement des personnages (Vinz et Saïd se déplacent sur cet axe en direction de la voiture, Hubert commence dans le sens contraire, puis revient en arrière, comme attiré, subissant l'aimantation du lieu de la tragédie), même axe de la caméra, même axe de déplacement de la caméra – avec des raccords dans l'axe ou à 180° quand le personnage se retourne : une seule trajectoire possible, des personnages obligés à un parcours, comme enfermés entre des rails, dans une sorte de couloir invisible, sans qu'ils en aient conscience, sans même que le spectateur le sache lors d'une première vision de la séquence (rapprochement possible avec *L'étranger* de Camus : la fatalité de cette trajectoire fait penser à celle de Meursault, pourvu lui aussi d'une arme par hasard, conduit à tuer l'Arabe qui se trouve sur son parcours).
- l'ironie tragique : un phénomène de double sens, contradictoire, porté à son paroxysme par la situation tragique (cf. le voyageur en retard, heureux d'avoir réussi à prendre son avion, mais victime du crash de cet avion, alors que s'il avait raté l'embarquement, il aurait eu la vie sauve...) : une action peut avoir un sens dans le point de vue des hommes ignorant leur destin, et un autre sens, contraire, quand on sait quel sera leur destin. Ici, Vinz donne son arme à Hubert : cela paraît un geste aléatoire, non réfléchi ; la haine

semble s'être relâchée en lui, après l'extériorisation de ses pulsions face au skin ; par contre le « poison » de la haine se trouve à présent chez Hubert, qui a subi dans un commissariat parisien une garde à vue particulièrement humiliante ; mais ce poison ne se voit pas, Hubert est resté, dans l'esprit du spectateur, le personnage de modérateur, qui tente de calmer Vinz : le geste de Vinz est seulement perçu dans l'instant par le spectateur comme un signe d'apaisement, de fin de la tension, alors qu'il va contribuer à la catastrophe. Deux autres éléments moindres se prêtent à la même réinterprétation après la fin : la réplique de Saïd : « On s'embrasse, on chante une chanson ? », qui marque l'impatience face au retard de Vinz à le rejoindre : ce moment ne mérite pas de s'attarder (ils sont censés se revoir le lendemain, « A demain », dit Saïd), alors que bien sûr, nous saurons ensuite que c'est la dernière fois que ces personnages se voient, que cet « au revoir » est en fait un « adieu » ; d'autre part, après l'histoire de la « bonne sœur », Saïd lance : « C'est pas trop mortel, ça ? » ; l'hyperbole familière prend un tout autre sens avec l'événement tragique ; tout cela traduit la liberté de penser et de parler qui caractérise la vie quotidienne, alors que l'instant tragique provoque un envahissement de la conscience qui ne laisse plus place à aucune autre pensée.

- l'instant de la mort : mort de Vinz, puis morts simultanées du policier et de Hubert : apparaît comme ce qui n'est pas regardable (la mort de Vinz pour l'essentiel est en hors-champ, celles du policier et de Hubert ont lieu quand l'écran est devenu noir ; Saïd ferme les yeux à l'approche de cet instant), et ce qui n'est pas pensable (le coup de feu qui tue Vinz arrive sans que le policier ne l'ait vraiment voulu ; sa réaction ensuite n'est pas à la hauteur de l'événement) ; il s'agit au départ d'une « bavure », même si cet acte n'a pas de caractère exceptionnel (semble dire le film : il a commencé par l'évocation d'une bavure, et l'interrogatoire au commissariat de Paris montre des dérapages institutionnalisés) ; la société perd le contrôle de la situation et d'elle-même ; c'est le retour à un monde antérieur à la civilisation et à la justice, où règne le désordre des pulsions et de la violence, où la pensée et le sens n'existent plus, ce que toute notre société dans son fonctionnement « normal » cherche à éviter ou à nier ; c'est « l'atterrissage » dont parle la phrase dite en voix off, ce que personne ne veut voir ou prévoir ; c'est bien sûr une défaite de toute une construction, datant de plusieurs siècles, fondée sur les lois et les valeurs morales de l'humanisme.

Mais à la différence des œuvres tragiques du théâtre, il n'y a pas ici de mise à distance : dans l'antiquité, un chœur, ensemble de plusieurs personnages représentant les citoyens, commentait l'action et permettait au spectateur de se sentir éloigné de la scène tragique ; les conventions interdisaient la représentation de la violence : celle-ci était seulement racontée par des messagers, intermédiaires entre la scène cruelle et les spectateurs ; la légende sur laquelle se fondait le spectacle était largement connue du public : absence de surprise, ce qui atténuait l'émotion ; à l'époque du théâtre classique français, l'éloignement dans le temps (antiquité, alors qu'on se trouvait au XVII^e siècle) et dans l'espace (pays de la Méditerranée) contribuait aussi à créer cette distance ; ici, rien de tel, mais une grande proximité instaurée par le choix du réalisme.

- Une scène qui se veut réaliste :
 - un lieu parfaitement identifiable : sortie d'une gare RER ; présence du RER attestée par le bruit d'une rame hors-champ ; la réalité de ce lieu donne l'impression d'être vérifiable sur place ; et lieu d'une banalité totale : gare empruntée par des milliers de banlieusards chaque matin et chaque soir ; il fait partie de la vie habituelle, routinière : l'espace de la tragédie ne se situe pas dans un ailleurs, il n'est pas délimité dans un autre lieu, il est au cœur même de l'existence de nombreux contemporains.
 - des décors ordinaires : une cité, des fresques murales immenses : le portrait de Baudelaire, à gauche, celui de Rimbaud ; symboles de toute une politique de la ville, avec les opérations de réhabilitation des quartiers, qui consistent selon Mathieu Kassovitz à « repeindre la cage du zoo » ; ces portraits des grands écrivains de la culture scolaire sont en décalage par rapport aux personnages, en échec scolaire : ils n'ont pas eu accès à cette culture ; ces fresques « plaquées » sur ces lieux représentent une conception de la politique de la ville élaborée en dehors d'eux, ne traitant pas le problème posé par les banlieues, ne résolvant pas en particulier la question scolaire ; elles symbolisent l'échec des hommes politiques, et de toute une société qui ne parvient pas à permettre l'ascension des habitants de ces quartiers aux responsabilités et dans la hiérarchie sociale ; face à ces grandes fresques qui les dominent, les personnages de ces « zones délaissées » ne sont « rien », voués à la relégation (ils ont été exclus de la grande ville, ils viennent d'en faire l'amère expérience dans le film), en proie à la « désolation », c'est-à-dire « privés de monde » (expressions d'Hannah Arendt).
 - la blague racontée par Saïd, juste avant le drame ; une blague bien banale, et pas vraiment inoubliable... : « Tu connais l'histoire de la bonne sœur ? Alors c'est un mec bourré, alors, comme ça, il sort d'un bar, et il

voit une bonne sœur sur le trottoir d'en face, tu sais, les bonnes sœurs avec les grandes capes noires, là, et peuh, il lui met une grosse cacahouète dans les dents, et peuh, encore une autre, et au bout de 5 minutes, quand il l'a bien bien lynchée, il la regarde comme ça et il lui fait : « Eh ! Je te croyais plus fort que ça, Batman ! » Super, c'est pas trop mortel, ça ? Une bonne sœur avec une cape comme Batman ! » Vinz : « J'ai compris, mais moi je la connaissais avec un rabbin. »

Pourtant, cette blague a toute sa place ici : elle représente la vie quotidienne, banale, insignifiante, vue de l'intérieur de l'événement tragique, quand on sait ce qui suit (cf. la remarque d'Hitchcock sur la conversation banale avant que la bombe n'explode) ; elle apparaît dérisoire, et met en valeur par contraste la radicale étrangeté, l'hétérogénéité du tragique ; et elle présente une mise en abyme : elle figure le seul univers que connaissent ces personnages, fait de manque de respect (Vinz, d'origine juive, parle de rabbin : c'est le manque de respect à l'égard des autres, mais aussi celui subi par soi), et fait de violence ; elle est marquée par la seule culture qui réussit à parvenir dans leurs esprits, la culture américaine avec sa force médiatique.

- le déroulement du temps : le passage de 6h00 à 6h01 se fait sous nos yeux, avec la rotation du zéro au un, accompagné du tic-tac de l'horloge ; le spectateur est ainsi placé au cœur de l'événement ; notre temps devient le temps du film, cette horloge se substitue à notre montre ; le temps de la narration est identique au temps de la fiction ; nous sommes placés ainsi au cœur de l'univers de la fiction : l'effet de réel s'impose, nous rappelant que « voir un film, c'est voir le temps passer » (Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Ed. Nathan, 2001) ; la représentation de la réalité atteint ainsi un très haut degré.

Le film affirme donc clairement son propos : nous conduire à voir ce que nous ne voulons pas voir (« Jusqu'ici tout va bien... »), lutter contre l'aveuglement et la surdité face au problème de la « fracture sociale » (expression de Marcel Gauchet, reprise par Emmanuel Todd, utilisée dans la campagne électorale de Jacques Chirac en 1995) ; c'est un cinéma de la lucidité face aux contradictions, un cinéma de l'avertissement ; le réalisateur dans une interview précise : « *La Haine* n'est pas un film sur la banlieue, mais sur les bavures policières, ou plus exactement sur la société qui autorise et suscite ces bavures. » (d'où la superposition d'une voix off tendant à la généralité et à la théorisation, sur un plan mettant en scène des individus). Il explique ailleurs : « Je hais les gens qui ne s'occupent que de leurs oignons. » La question se pose alors de savoir si le spectateur est à même de distinguer derrière les comportements individuels ainsi montrés les méfaits d'un système : entre le spectateur destinataire du film et le spectateur réel que nous sommes, il peut y avoir des écarts, intéressants à analyser.

L'étude du registre tragique :

Des rapprochements possibles : la scène du meurtre de l'Arabe dans *L'étranger* de Camus, le crime commis par Julien dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, celui de Thérèse et Laurent dans *Thérèse Raquin* de Zola, celui de Lorenzo dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (la confidence de Lorenzo, acte III, sc. 3), le meurtre d'Antigone chez Sophocle et Anouilh, celui d'Electre et Oreste chez Sophocle et Giraudoux, et le théâtre de Racine ; dans la rétrospective du Festival Premiers Plans, deux autres films possibles : *Baril de Poudre* de Goran Paskaljevic, et *Bloody Sunday* de Paul Greengrass ; souvent le tragique prend sa source dans une passion destructrice, instillée dans l'être humain par les puissances divines (l'être tragique qui a été privé de la grâce divine chez Racine), ou par une hérédité, une situation ; cette passion est ici la haine : une haine de la société, n  e de l'exclusion, de la ségrégation sociale, et des conflits incessants avec la police (dans le film, échange de répliques : « La police est là pour protéger les citoyens. – Mais qui est là pour nous protéger de la police ? ») ; cette haine n'est pas ici condamnée, elle est plutôt décrite, comme le résultat d'un enchaînement qui produit des effets inéluctables. L'œuvre tragique montre alors le développement de cette passion et de la tension qu'elle produit, jusqu'à un « climax » : l'extériorisation de la violence devient un spectacle, provoquant terreur et pitié, permettant la « catharsis ».

Le thème de la banlieue :

En littérature, les romans de Christiane Rochefort (*Les petits enfants du siècle*), François Cavanna, Azouz Begag, Didier Daeninckx, etc. ; et les films de Serge Le Péron (*Laisse B  ton*, 1983), Jean-Claude Brisseau (*De bruit et de fureur*, 1988), Jean-François Richet (*Ma été va crac-ker*, 1997), Abdellatif Kechiche (*L'esquive*, 2003), sans oublier des précurseurs comme Rossellini (*Europe 51*, 1951), ou le travail documentaire de Jean-Pierre Thorn : la banlieue comme lieu de bannissement, d'exclusion, mais où parfois se construit une société à part, une vie fragile ; un lieu avec ses personnages, ses coutumes, son parler, ses agissements... ; et une « culture » spécifique, qui suscite des polémiques : sous-culture ou contre-culture ?