Publié in E. Yazbek (dir.), 2010, *Images et Ethique*, coll. éthiques de la création, éd. Institut Charles Cros/L'harmattan, p. 183-196.

Béatrice Fracchiolla, « Anthropologie de la communication et violence : images, représentations et mises en abyme spectaculaires dans la *Journée de la Jupe* »

Le film *La journée de la Jupe*, sorti d'abord sur Arte puis en salle en mars 2009, a suscité de nombreuses polémiques[1]. Les représentations et malentendus qu'il expose concernant à la fois les femmes et les jeunes adolescents de quartiers dits difficiles mettent en exergue la problématique de la violence ainsi que l'écart culturel et social entre deux mondes : celui du savoir savant, littéraire et celui des médias. Bien que ces deux mondes soient de fait hors réalité, le monde des médias (télévision, séries, cinéma, publicité) s'invite de manière fantasmée comme seule voie d'issue apte à proposer des réparties ou des réponses à de nouvelles situations, ou à des « choses qu'on ne sait pas dire ». Les traces linguistiques de ces éléments apparaissent dans des échanges verbaux où règne le stéréotype. Le langage publicitaire, lapidaire et simplifié, marque de son influence les interactions verbales (dialogues de Jean-Paul Lillienfeld). Nous nous intéresserons au sens particulier, violent, du jeu entre Verbe et regard. En suivant la métaphore du regard et le mouvement de l'oeil, nous prenons ici spectaculaire à la fois dans le sens de tout ce qui a trait au spectacle, quel qu'il soit, mais également dans le sens de ce qui passe par la vue et le regard, et qui renvoie à « ce qui s'impose à l'imagination par la vue, et parle aux yeux » (Robert, 2006). Ainsi, les mises en abyme de la notion de spectacle, qui se succèdent, s'imbriquent les unes aux autres, rythment la mise en scène, la réalisation, et les dialogues de Jean-Paul Lilienfeld et renvoient aussi aux effets du spectacle de la violence sur les enfants et les adolescents (Brisset, 2002). Nous verrons ici la manière dont sont mises en abyme à travers citations et métaphores « spectaculaires », les différentes formes de l'art visuel que sont le théâtre, le cinéma, la télévision. Les dialogues révèlent l'influence de la télévision comme exemple et modèle de communication, au détriment des échanges et d'une communication réelles entre les êtres. Cela conduit précisément à des situations violentes à l'égard des femmes - constants sujets de stéréotypes dans les médias (Reiser, Gesy, 2008)– et des plus faibles, « comme à la télé » ou « comme au cinéma », le film jouant sur une mise en abyme de second degré constante, qui n'est pas sans ironie puisque… nous sommes au cinéma, et qu'il s'agit de montrer une représentation possible de la réalité (Watzlawick, 1978).

La situation, telle qu'elle est décrite d'entrée par le scénario du film est la suivante[2] :

« Sonia Bergerac est prof de Français dans un collège « difficile ». Sonia Bergerac vient en jupe bien que le Principal le lui déconseille. Sonia Bergerac n'en peut plus de se faire traiter de pute. Sonia Bergerac voudrait seulement pouvoir faire ses cours. Sonia Bergerac a peur. Sonia Bergerac prend des antidépresseurs. Sonia Bergerac a trouvé une arme dans le sac de l'un de ses élèves. Sonia Bergerac vient de prendre sa classe en otage… » (p.1).

Les toutes premières images du film sont celles d'une interview « post événements» de Sonia Bergerac[3], qui en est la principale protagoniste. Filmée avec une lumière rouge, dans la salle de théâtre, qui est aussi la salle de cours et le lieu principal de déroulement des événements, l'image de ces premier instants est de type documentaire. S. dit : « *… En fait, j'ai plus du tout envie de parler… C'est juste une horreur… Je voulais pas… J'ai pas choisi… Je me suis retrouvée avec*

[1]Divers liens permettent de suivre certains éléments de cette discussion autour du film, et de l'idée même d'une « Journée de la Jupe » (http://lajupe.site.voila.fr/page6.html; http://www.arte.tv/fr/mouvement-de-cinema/La-journee-de-la-jupe/2454604.html)

[2]Pour des raisons pratiques, les renvois aux dialogues du film seront faits selon la pagination du scénario final (86 pages) tel qu'il nous a été gracieusement communiqué par Mascaret Film.

[3]Noté à présent S.

Publié in E. Yazbek (dir.), 2010, *Images et Ethique*, coll. éthiques de la création, éd. Institut Charles Cros/L'harmattan, p. 183-196.

une arme dans la main pour me défendre. J'en ai tellement chié… Ces enfants étaient devenus mes ennemis! » (p.1). Le plan suivant marque le début de la narration sous forme de flash back et présente les événements tels qu'ils se sont déroulés : couloir, entrée des élèves dans le théâtre... La première mise en abyme chronologique et « de fond » est ainsi celle du film dans le film, puis immédiatement après, celle du théâtre dans le théâtre.

1/ Molière : le théâtre dans le théâtre /comédie ou tragédie ?

Sonia Bergerac – dont le nom n'est pas sans faire penser à Cyrano de Bergerac – cherche ce jour-là à faire un cours sur *Le Malade* Imaginaire de Molière. Non sans paradoxe pour une salle de spectacle, la salle de théâtre où se retrouvent les élèves et S. est une salle insonorisée qui, de plus, sera bientôt fermée à clefs par ses soins. Huis-clos, avec une unité d'espace et de temps relativement préservée, c'est dans cet espace (lieu) théâtral que le film se joue, entre comédie et tragédie l'espace (temps) d'une journée de classe. Dans cette mise en abyme, S. est Molière, la scène du spectacle est un théâtre qui est la salle de cours où se déroule l'action et les acteurs sont les élèves qui travaillent sur le *Malade Imaginaire* :

SONIA *10 :25 :16 :00 En 1673, Molière signe sa dernière pièce, Le malade imaginaire. Au cours de sa quatrième représentation. Ça vous intéresse pas Sébastien ?*
SEBASTIEN *Si, si , M'dame.*
SONIA *Il tombe sur scène et meurt quelques heures plus tard le 17…*

Comme Molière, S. tombera sur scène, morte, tuée par balles comme résultat d'un malentendu, quelques heures plus tard. Dans cet espace où les événements s'enchaînent de façon mécanique, presque absurde, sur fond de malentendus, le comique semble émerger de la médiatisation du tragique. Dans cet univers clos, seul le téléphone, symbole du lien relationnel semble offrir une échappatoire, une issue (de secours)[4] au silence et à l'enfermement, à la fois par l'intermédiaire de l'amie Cécile, du policier empathique, Labouret et du père de S. qui, tous trois, sont les seuls à interagir avec elle par ce biais. Le téléphone est le fil imaginaire qui relie S. au monde réel, à la vie, alors que la situation de sa prise d'otage est « une horreur », quelque chose que seul un esprit *malade* aurait pu imaginer. On retrouve ainsi également tout au long du film cette métaphore filée de l'esprit « malade » (Farida, p.71) de S. dépressive, poussée à bout, provocante et provocatrice (disent ses collègues hommes, la ministre). On voit à travers leurs discours sur S. comment les autres la construisent en malade, et comment elle devient en effet, *leur malade imaginaire. C*omme le rapprochement avec Molière, voulu. Pourtant, à travers le fil invisible du téléphone, le spectateur reconstruit, retisse, réhabilite la santé d'un esprit combattif, volontaire, responsable et protecteur même à l'égard de ses élèves – pour qui le personnage ira jusqu'à mourir.

Enfin, dernière allusion directe au théâtre, on retrouve à la fin du film (p.78) les trois coups, que l'on frappe avant le début d'une pièce de théâtre. Ici, les trois coups frappés à la porte du théâtre par les journalistes annoncent le *spectacle* : l'oeil qui vient filmer, pour rendre public, diffuser, montrer au monde. Mais aussi l'oeil qui va tirer et tuer, puisque la caméra a été transformée en arme, en « regard qui tue » ; ce sont donc, à ce moment-là, les « vrais » trois coups qui annonce le spectacle dans le théâtre, le « coup de théâtre », qui va tout renverser alors que l'on pensait l'apaisement arrivé – d'autant que les premières images du film nous montrent le début de la confession de Sonia Bergerac, enregistrée. Nous n'avons donc aucun moyen de penser, tout le long du film, que le dénouement du film se solde par sa mort.

[4]étrange, d'ailleurs, qu'il n'y en ait pas, dans ce théâtre...

Publié in E. Yazbek (dir.), 2010, *Images et Ethique*, coll. éthiques de la création, éd. Institut Charles Cros/L'harmattan, p. 183-196.

2/ Le cinéma dans le cinéma, le spectacle dans le spectacle

« Sonia paniquée assiste impuissante à toute l'agitation. Aveuglée par ses larmes, l'arme au bout du bras, elle la ballade en tous sens ne sachant plus où la diriger. Et puis son regard s'allume d'une flamme de démence.
SONIA Couché… Allon… Allongez-vous par terre !!! Allez, comme à la télé ! [5]
SONIA *Tout le monde par terre ! »* (p.16)

De nombreuses références à des choses vues à la télévision ou au cinéma et prises comme modèles, émaillent le film, pour aboutir à des situations « comme à la télé » ou « comme au cinéma » qui entretiennent le malentendu, allant parfois jusqu'à un comique absurde des dialogues ; d'ailleurs, n'est-ce pas exactement pour cette raison que S. meurt à la fin? Pour que cela soit conforme à ce « comme à » ?
Par deux fois, des élèves projètent ainsi leurs connaissances filmiques sur la réalité, sans aucune distanciation, sollicitant par leur intermédiaire ce qui leur semble être la seule solution – marquant par là-même le profond mal-être et la profonde déconnexion du réel que suscite la télévision :
P. 25, BUREAU RECEPTION TEMOINS
Labouret est face à un adolescent. Le Principal est avec eux.
LABOURET
10 :27 :25 :00 Tu as peur de quoi ? Personne saura qu'on s'est parlé, il n'y a que nous trois ici.
JEROME *Ouais la bonne blague ! T'es le pote à Dubosc, toi ! Toute façon cette prof elle est pas tranquille !* ***Et puis d'abord, vous avez pas le droit de m'interroger ! Vous avez un mandat ? Et puis je veux un avocat!***
LABOURET *(Sidéré)* ***Mais t'es pas à la télé là****, on discute… C'est tout… Et on attend tes parents…*
JEROME Si je parle, j'aurai une protection policière ? Vous me donnerez une nouvelle identité ?
LABOURET
(Ne se contenant plus) ***Bien sûr ! Et 1 million de Dollars pour refaire ta vie et ma main dans la gueule ! Non mais je rêve ou quoi ?*** Chaque minute compte crétin ! »

Ou encore :
SONIA *Il ne t'arrivera rien… Donne-moi l'arme… Tu seras protégé. Je dirai aux policiers comment tu m'as aidé. Tu seras protégé. On va te trouver un autre collège et puis on va te trouver un autre appartement pour toi et ta famille… Mais donne-moi l'arme… Donne- moi s'il te plaît…*
MEHMET *Personne peut me protéger ! Personne ! Alors personne va rentrer et personne va sortir !* ***Ce que je veux c'est de l'argent ! Des dollars et un avion !… Pour partir en Australie ! Avec toute ma famille, ok ?!*** (p.79)

Ces scènes surgissantes témoignent d'un décalage qui renvoie à certaines caractéristiques fonctionnelles du conte. On fait semblant, on joue « comme si » on était à la télé, ou « comme si » on jouait aux gendarmes et aux voleurs. Mais dans ce jeu, normalement, les choses restent

[5] Nous soulignons.

« pour de faux ». Ainsi, dans quelle mesure le viol collectif de Farida, filmé sur le téléphone portable de Mouss, n'est-il pas lui aussi considéré par les agresseurs comme « un rôle », dans un film? Ou bien encore la réalisation d'un événement – comme un autre – dans un jeu dangereux, comme dans un jeu vidéo, où finalement il est plus rassurant d'être du côté des agresseurs, parce que le monde est nécessairement divisé en deux, et que de l'autre côté, il y a les victimes? (Héritier, 1999). Aussi, la question récurrente qui se pose dans le film, à travers ce manichéisme primaire, que donnent à voir les médias au quotidien, est-elle : peut-on jouer à tout? C'est là également la question qui est posé par la présence de l'arme à feu, dans un sac d'école, qui est là à l'origine avant tout pour être objet de décorum, de puissance symbolique et de fascination et non nécessairement pour être un objet dont on va se servir. L'enjeu sans doute est-il de fuir la réalité morne et peu excitante du monde réel, de jouer son propre théâtre, sa propre pièce, de s'inventer un rôle (ainsi Mouss est-il le Caïd que tout le monde craint). La notion de transgression, de jeu, devient problématique car elle est fantasmée en dehors de toute limite, contrairement au vrai jeu théâtral refusé comme humiliant, car par *assez dangereux*. Autrement dit, le jeu, pour être crédible, doit comporter une part de confrontation au réel, d'inclusion du réel, de mise en danger de la personne et des relations. C'est l'univers de la télé-réalité, de la presse people, des jeux vidéos ou autres – comme *Second Life* - « sous avatars » (« Scarface, c'est qui? » demande Sonia en lisant le répertoire du téléphone de Mouss afin de retrouver les violeurs, p.75) qui contribuent à générer une réalité déformée, violente pour quelques uns, et « jeu » pour d'autres :

SONIA
Je ne sais pas pourquoi je me fatigue avec vous ! ***Tout ce qui vous intéresse c'est la meuf, la thune… (Le ton monte) C'est ça, n'est-ce pas ?! C'est ça ? Pourquoi ce qui arrive arrive, rien à foutre !!! Tout ce que vous voulez c'est lire les journaux people, réussir à la Star Ac', hein, c'est ça ?!*** *C'est ça qui vous plaît ?*
Une nouvelle fois, elle est essoufflée par sa propre colère.
SONIA
(Reprenant un ton qui se veut contrôlé) Bon et bien vous allez prendre les choses en mains, hein, vous allez faire la loi… ***Allez, vous allez voter, vous allez voter… Tapez un pour Khadija! Tapez deux pour Sébastien!*** *Vous mettez le nom que vous voulez. Comme ça, j'aurai pas à choisir le premier !* (...)
SONIA
10 :38 :35 :00 Eh bien oui, il sera bientôt trop tard pour voter. Dans quelques instants et après une courte page de publicité, vous connaîtrez le verdict impitoyable… (p.45-46)

Après avoir joué sur la dimension télévisuelle et eu recours à elle de manière métaphorique, une bascule a lieu (p.65) : l'utilisation des médias comme la situation deviennent *réelles* ; il y a passage de la scène (théâtrale) à l'écran, avec une vraie dimension violente : les protagonistes deviennent des héros de télé-réalité ; d'actualités ; les protagonistes d'un fait divers, et la médiatisation passe de souterraine à revendiquée. Ici, la satire vise directement la théâtralisation récurrente de l'actualité (Gervereau, 2004).
Un premier événement avait déjà annoncé cette incursion intrusive du réel *dans* le théâtre. La caméra espion introduite sous l'estrade par les policiers représentait l'oeil intrusif, spectateur voyeur – peut-être aussi symboliquement le regard masculin qui espionne ce que font les femmes. Pour échapper à ce regard espion, S. fait alors monter tout le monde *sur* l'estrade et réclame ensuite une *vraie* caméra, afin de parler officiellement et d'utiliser le voyeurisme du

Publié in E. Yazbek (dir.), 2010, *Images et Ethique*, coll. éthiques de la création, éd. Institut Charles Cros/L'harmattan, p. 183-196.

monde à son propre avantage. C'est la perception de la double violence qui la fait basculer dans l'univers réel : tant que Mouss ne s'était attaqué qu'à elle, elle agissait encore à son égard en professeur responsable d'un élève et de son éducation. Le fait de voir qu'il s'en est pris également à Farida, en la filmant en train de se faire violer, lui fait quitter son rôle de professeur pour celui de femme, de justicière. Un peu plus tard, excédée par le double-jeu du négociateur, elle l'interpelle : « Rantanplan! ». Si Lucky Lucke représente la loi, Rantanplan est le chien qui le suit partout sans jamais rien comprendre à la situation, ni agir à bon escient. C'est la représentation du chien gentil, fidèle et obéissant jusqu'à la bêtise. En appelant Labouret « Rantanplan », elle se met aussi, implicitement, du côté des hors-la-loi, des héroïnes (Devereux, 1982), des femmes Amazones, ou encore de Calamity Jane. Pour la première fois, aussi, elle dit : « je veux » :

***SONIA** : (L'interrompant) **Je n'ai pas fini Rantanplan!!** Je veux que dans les deux heures le ministre de l'éducation vienne annoncer à la télé que le gouvernement instaure un jour de la jupe une fois par an dans les collèges !* (p.66)

Pour S., la scène du viol est la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Le changement d'attitude et de point de vue équivaut à : bon, d'accord, on faisait joujou jusqu'à présent, mais là on ne joue plus. La réalité les a rattrapés.
Dans ce paysage de citation, la référence au film *Le* Négociateur est une autre référence constante, avec une autre mise en abyme, où Labouret est le négociateur officiel (p.32). Or, Labouret, à la frontière entre deux mondes par sa fonction même de négociateur, est aussi un personnage borderline à sa façon, à la lisière entre tragédie et comédie. Par exemple, lorsqu'il se rend en caleçon dans la salle de théâtre ; ou encore, lorsque S. l'interpelle « Rantanplan », le désignant comme un négociateur bouffon, peut-être parce que trop gentil par rapport au monde réel. Sa femme l'a quitté ; il est humain et touchant, et le seul en même temps, qui comprenne S. (p. 68) Par sa fonction de négociateur, il instaure le dialogue, il rétablit le fil de la discussion.

***NAWEL** 10 :55 :51 :00 M'dame, vous avez vu « Le Négociateur » ? Ça c'est un film , putain ! Nawel vient de trouver ce qu'elle cherchait. Elle tire sur la fibre optique qui dépassait du petit trou. (p.62) (...)*

***NAWEL** M'dame, attention, y s'approche là !*

***SONIA** (le braquant de son arme) Stop ! Stop ! Moi aussi je l'ai vu « Le négociateur », putain de bon film !*

***LABOURET** (s'arrêtant) Et il faut convaincre les patrons de chaînes et puis surtout la ministre de l'intérieur… (p.68)*

Dans cet univers où l'on joue aux gendarmes et aux voleurs un peu à la façon des westerns – ce que rappelle la référence explicite à Lucky Luke – les femmes, victimes et rarement considérées comme crédibles, doivent se comporter en Amazones et devenir leurs propres justicières. C'est en effet de cette (seule) manière que l'on parvient à comprendre le braquage de sa classe par S. (en auto-défense) ; le transfert aux médias du MMS du viol avec les confessions truquées de Mouss ; et la demande d'une journée nationale de la jupe qui, à l'heure où l'on débat en France d'une loi sur le port de la burkha, illustre la dimension satirique voulue par le film.

Conclusion

Publié in E. Yazbek (dir.), 2010, *Images et Ethique*, coll. éthiques de la création, éd. Institut Charles Cros/L'harmattan, p. 183-196.

A la fin du film, la boucle est bouclée et la conclusion elle-même est spectaculaire : si on voit au début du film, S. parler pendant cette interview, on comprend à la fin que ce furent là ses derniers mots. Le scénario dit « Le cameraman vient de tirer. C'est sorti de la caméra. » (p.84). Clairement, la métaphore est celle du regard *qui tue*, probablement parce qu'il déforme, interprète. A travers la caméra qui tire, c'est bien l'œil qui tue, qui vise, le regard assassin, qui fusille. Le plus surprenant est sans doute que Sonia Bergerac apparaît finalement comme un personnage non-violent. Elle n'utilise à aucun moment la violence au sens propre ; elle utilise l'arme uniquement comme protection, pour faire du spectacle – et quand elle tire, ce n'est pas pour blesser, mais d'abord pour tenir à distance. Ainsi, la blessure de Mouss n'est-elle qu'un accident fortuit, sans gravité. Finalement, c'est bien de tragédie qu'il s'agit ici, dans ce film qui agit comme une mise en garde contre nos tendances hypermédiatiques, spéculaires et spectaculaires, à l'extrême, qui brouillent notre humanité. Les dernières scènes (douleur identique des mères qui ont perdu leurs enfants, enterrement confidentiel de S., auquel assistent des élèves filles, en jupe), renvoient à cette dimension humaine, qui renforce la dimension absurde de la situation. On ne peut pas *jouer* avec tout, on ne peut pas *tout jouer,* on ne peut pas *jouer* tout le temps, car il faut être deux pour cela. Le regard spectateur, extérieur est nécessaire. Or, S., Mehmet, Farida, Nawel… sont des victimes du jeu – cruel et menaçant – de Mouss, Sébastien, et leurs amis. Eux ne jouent pas, ils sont dans la réalité de leurs vies, leurs affects et émotions. La leçon, cruelle, semble être *in fine* que pour déjouer la violence, le jeu doit rester collectif, il doit rester spectacle, sur la scène, visible comme jeu, et spectaculaire, à chaque instant ; il ne doit pas descendre dans la salle pour toucher aux vies réelles des gens, sous peine de transformer la réalité de la vie en tragédie, sous peine de les toucher de trop près, et donc de les blesser, voire de les tuer. Et si finalement la question centrale du film, posée à différents niveaux, était une question éthique : dans l'éducation, dans le tissage d'un lien de confiance (Origgi, 2008) qu'est-ce qui est négociable? Et donc, qu'est-ce qui n'est *pas* négociable?

Bibliographie

Brisset, C., *Les enfants face aux images et aux messages violents diffucsés par les différents supports de communication : rapport de Mme Claire Brisset, Défenseure des enfants à M. Dominique Perben, Garde des Sceaux, Ministre de la Justice*, décembre 2002.

Deveureux, *Femme et Mythe*, Flammarion, Paris, 1982.

Gervereau, L., *Inventer la réalité. La construction imaginaire du monde par les médias nationaux*, La Découverte, Paris, 2004.

Héritier, F., *De la Violence*, I & II, Séminaire, Odile Jacob, Paris, 1999.

Origgi, *Qu'est-ce que la confiance?*, Vrin, Paris, 2008.

Porcher, L., *Télévision, Culture, Education,* Armand Colin, Paris, 1994.

Reiser, M., Gresy, B., *L'image des femmes dans les médias*, Rapport, Secrétariat d'Etat à la Solidarité, septembre 2008, 95 p.

Sitographie: http://8mars.online.fr/article.php3?id_article=367

Watzlawick, P., *La réalité de la réalité*, Le Seuil, Paris, 1978.