

Fiche pédagogique

Sweet Sixteen

Projections-animations scolaires du 16 au 20 mars 2015

à la Cinémathèque Suisse

<http://www.cinematheque.ch/ecoles>

cinémathèque suisse


Film long-métrage de fiction,
Royaume-Uni, Allemagne, Espagne,
2002

Réalisation : Ken Loach

Scénario : Paul Laverty

Interprétation :

Martin Compston (Liam), William Ruane (Pinball), Annemarie Fulton (Chantelle), Michelle Abercromby (Suzanne), Michelle Coulter (Jean), Gary McCormack (Stan), Tommy McKee (Rab), Calumn McAlees (Calum), Robert Rennie (Scullion), Martin McCardie (Tony)...

Image : Barry Ackroyd

Montage : Jonathan Morris

Musique : George Fenton

Production : Alta Films, BBC,
Road Movies Filmproduktion
Scottish Screen
Sixteen Films
Tornasol Films

Version originale anglaise avec
sous-titres français

Durée : 1h46

Âge légal : 16 ans

Âge conseillé : 16 ans

www.filmages.ch/films/detail/items/6468.html

Prix du scénario, Festival de
Cannes 2002

Résumé

L'action se déroule à Greenock, une petite ville d'Ecosse située à 40 kilomètres de Glasgow, dans l'estuaire de Clyde. Liam, 15 ans, mène une vie difficile, trop loin d'une mère toxicomane qui purge une peine de prison et trop près d'un beau-père et d'un grand-père qui n'hésitent pas à le violenter.

C'est essentiellement avec son ami Pinball que Liam passe ses journées à faire les 400 coups. Ses nuits aussi, puisqu'il vend à de plus jeunes enfants la possibilité de regarder les étoiles à travers un télescope moyennant quelques sous. Le contexte économique de cette région est dur et les deux compères développent de petits marchés illégaux pour vivre. Liam qui rêve de reconstruire une vraie famille autour de lui, souhaite avant tout procurer à sa mère Jean un logement pour sa sortie de prison. C'est à ses yeux le bon moyen pour éloigner sa mère de Stan, son compagnon, un violent petit dealer qui lui nuit psychologiquement et physiquement en lui fournissant la cocaïne dont elle a dépend.

Très vite, Liam est mis à la porte par son grand-père. C'est à

ce moment qu'il commence à *dealer*. Si le marché noir des cigarettes lui permettait de gagner quelques pounds, la vente de cocaïne lui permettra de payer le prix de son rêve : une caravane avec vue sur la Clyde pour sa mère, loin de Stan.

Le milieu de la drogue offre à Liam une possibilité de carrière que le marché de l'emploi légal ne lui permet pas. L'adolescent fait ses preuves et grade de manière fulgurante auprès d'un important trafiquant. Désormais, il peut offrir à sa mère un appartement de standing en ville. La caravane est d'ailleurs partie en fumée. Mais si Liam évite l'écueil de tomber dans la consommation personnelle de drogue, il n'échappe pas à la spirale infernale qui le fait rompre ses liens, en particulier avec son meilleur ami Pinball, et plonger dans la violence.

Le jour de ses 16 ans, Liam perd définitivement son innocence, de manière vertigineuse. Il comprend que sa mère lui préfère Stan. En tuant ce dernier, il devient semblable et même pire que ce modèle négatif dont il tant voulu s'éloigner. Lorsque sa sœur Chantelle l'appelle, il sait qu'elle ne pourra plus le sauver, car il a commis l'irréparable.

Disciplines et thèmes concernés

Histoire :

Contexte économique et social de l'Ecosse au sein de la Grande-Bretagne. Héritage du Thatcherisme.

Géographie :

La question du haut taux de parents mineurs en Ecosse, ses causes, ses conséquences. Les espaces urbains/naturels d'Ecosse.

Arts visuels et éducation aux médias :

Le réalisme social et son esthétique. Une œuvre qui ne vise pas le Beau.

Littérature française :

Qu'est-ce qu'un bon scénario ? Le travail du scénariste, ses méthodes.

Histoire de l'art :

La représentation traditionnelle de l'Ecosse et la rupture proposée par le réalisme social.

Citoyennetés, philosophie et psychologie :

L'évolution d'un caractère expliqué dans sa complexité : dimension psychologique, sociale, économique, etc. La question de la censure.

Anglais :

L'accent écossais, le vocabulaire vulgaire d'une jeunesse en difficulté.

Commentaires

Kenneth Loach (dit Ken Loach) est l'une des grandes figures du cinéma social anglais. Multi-primé dans de nombreux festivals il a bénéficié de 12 sélections en compétition officielle au Festival de Cannes où il a remporté deux Prix du jury (*Hidden Agenda* 1990 / *Raining Stones* 1993) et une Palme d'or pour *Le Vent se lève* (2006). *Sweet Sixteen* y a obtenu le Prix du scénario. En 2014, alors qu'il présentait *Jimmy's Hall* en compétition à Cannes, Ken Loach, alors âgé de 78 ans, a déclaré vouloir mettre un terme à son activité de cinéaste.

Né en 1936 d'un père électricien en usine, Ken Loach suit des études de droit à Oxford où il découvre le théâtre et en particulier la mise en scène qui lui offrira quelques succès. Il s'oriente vers la télévision (alors déjà relativement présente dans les foyers anglais) où il débute une fertile carrière à partir de 1964 en tournant des *docudrama*. Dès ses débuts, Ken Loach s'intéresse aux exclus et aux oubliés. Il s'agit pour lui de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas. Il réalise son premier long métrage pour la télévision en 1967 (*Pas de larmes pour Joy – Poor Cow*) et passe au cinéma avec *Kes*, un long métrage de fiction qui lui offre une consécration internationale dès 1969. Ce premier film de cinéma, ainsi que le suivant, *Family Life* (1971) ont pour personnages principaux des enfants ou des adolescents, tout comme *Sweet Sixteen* (2002). Mais si *Kes* et

Family Life dénoncent les mauvais traitements réservés aux jeunes par des institutions telles que l'Ecole et la psychiatrie, *Sweet Sixteen* place d'emblée son personnage principal hors des institutions. Liam, s'est déjà fait renvoyer de l'école et de sa famille.

Avec *Sweet Sixteen*, le réalisateur marque donc un retour thématique vers ses premiers films de cinéma, mais le constat est désormais encore plus sombre. Il nous offre une vision de la société dénuée de tout espoir de changement social ou politique. D'ailleurs, la classe ouvrière n'apparaît pas dans *Sweet Sixteen*, alors même que l'action est située dans ce qui fut la région des chantiers navals. Le groupe solidaire face aux coups de la vie n'existe plus. Le film est aussi vide de toute figure qui pourrait orienter les personnages ou développer un point de vue (tel que l'enseignant prévenant de *Kes* par exemple). Le personnage de Liam est avant tout un adolescent solitaire qui fait le vide autour de lui, alors même qu'il est à la recherche de l'amour maternel. Dans ce contexte, le rire corrosif présent dans les films de Loach dès *Riff Raff* (1991) disparaît. Comme si ce rire qui tenait les problèmes à distance tout en assurant le lien et la complicité du groupe n'avait plus sa place auprès d'un personnage complètement isolé. L'engagement de Loach, habituellement mu par la possibilité d'un avenir meilleur, semble ici avoir laissé place à une totale désillusion.

Objectifs pédagogiques

- Appréhender la complexité des personnages d'un film en adoptant divers points de vue

- Aborder la notion de réalisme au cinéma au travers du réalisme social
 - Repérer les incursions documentaires dans la fiction et leur donner du sens
 - Aborder la notion de censure
 - Approfondir la notion de point de vue au cinéma et en comprendre les enjeux narratifs
 - Observer les enjeux de sens autour de l'utilisation de la musique
 - Interroger la notion de qualité du scénario
-

Pistes pédagogiques

ENTRÉE DANS LE FILM

Avant la projection

Dresser le portrait du personnage principal, Liam.

Le titre *Sweet Sixteen* pourrait être un clin d'œil à la chanson *Sweet Little Sixteen* de Chuck Berry, un hit de 1958. Ecouter ce titre avant la projection et s'imprégner des paroles (en anglais et en français via le lien : www.lacoccinelle.net/252021.html).

Quelles sont les caractéristiques de cette jeune fille ?

- elle est douce
- elle danse
- déplace les foules
- elle suscite l'admiration
- elle alterne entre un rôle d'adulte (séduction) et d'enfant (gentille fille en classe)

Après la projection, se demander comment le film contraste avec la chanson (ajouts et retranchements) :

- le « little » (petit) de *Sweet Little Sixteen* disparaît du titre chez Loach. C'est symbolique.
- la légèreté du divertissement (danse, séduction) fait place au stress du commerce illicite.
- la relation parents-enfants cadrée (« *oh maman, s'il te plaît laisse-moi y aller* », « *papa je t'en supplie* ») est totalement inexistante dans le film de Loach.
- Il est impossible pour Liam de redevenir un enfant auprès de sa mère ou dans la salle de classe.

Le clin d'œil de Loach à cette chanson est donc ironique. Il insiste sur la distance socioéconomique qui sépare les adolescents des Trente glorieuses de la jeunesse écossaise désœuvrée au tournant du siècle. La bande-son du film ne convoque pas cette chanson, mais quelques autres titres connus.

« 20% des personnes les plus pauvres de la population mondiale ont une part de plus en plus faible du revenu mondial : en 1960, les 20% les plus pauvres recevaient 2,3% du revenu global de la population mondiale (...) Cela s'est encore réduit : d'après les statistiques de la Banque Mondiale, en 1991, ils recevaient 1,4% et en 1994, 1,1%. Les 20% plus riches recevaient, eux, 86% des revenus globaux en 1994 (...) Nous ne voyons aucun mécanisme de l'économie mondiale susceptible de modérer ces inégalités (...) Les quatre cents quarante-sept personnes les plus riches du monde ont une fortune équivalente aux revenus de la moitié de l'humanité (...) La pauvreté en Grande-Bretagne a augmenté de près de 60% entre 1979 et 1991 (...) Ce n'est pas tant une affaire de chômage. Il s'agit en Grande-Bretagne du même phénomène qu'aux Etats-Unis : ces nouveaux pauvres sont des gens qui travaillent mais qui ne gagnent pas assez pour pouvoir s'en sortir. C'est ce qu'on appelle les *Working Poor*. »

Propos tenus en 1998 par Richard Jolly, directeur du Département du Développement des Nations Unies (cité dans Thomas, 2009, p. 17)

JUSTE APRÈS LA PROJECTION

Le scénario

Le film a gagné le Prix du scénario au festival de Cannes 2002. Après visionnement du film, les élèves se demanderont peut-être pourquoi, car le scénario paraît a priori assez simple.

Partagez-vous le point de vue suivant ?

« Primé à Cannes, le scénario signé Paul Laverty souffre pourtant de quelques facilités inhérentes au genre. Entre mafieux peu crédibles et accumulations de malheurs, Ken Loach appuie souvent là où ça fait mal, usant de ficelles lacrymales pour provoquer l'émotion. »¹

Faites la liste des points qui penchent pour un scénario de qualité (le spectateur est réellement mis à contribution pour construire le sens, son activité est soutenue) et ceux qui penchent pour un scénario plutôt banal (l'intrigue paraît simple et la narration très linéaire). On pourra aussi analyser certaines scènes qui paraissent simples, mais qui stimulent une très forte activité chez le spectateur en l'obligeant à passer très rapidement, d'un point de vue à l'autre. A certains moments, le film exige du spectateur qu'il adopte simultanément le point de vue de plusieurs personnages. Voir par exemple la scène où Suzanne appelle sa mère depuis le salon de Chantelle, en présence de Liam, juste avant que Pinball n'arrive avec la voiture volée à Douglas².

Premières impressions

En tant que spectateur, nous sortons du film désespérés, indignés, peut-être blessés par ce gâchis. En six mois, Liam, parti de bonnes intentions, est devenu le pire des criminels. Qu'aurions-nous pu faire pour éviter cela ? Le réalisateur donne-t-il une réponse (psychologique, sociologique, économique, etc.) ? Non, il ne donne pas de réponse évidente, c'est au spectateur de réfléchir. Loach suggère cependant qu'il s'agit avant tout de problèmes socio-économiques, plutôt que simplement psychologiques. Le film insiste en particulier sur les difficultés suivantes :

- Famille : l'Ecosse possède un très haut taux de parents mineurs, tout comme un haut taux de violence familiale. Ces parents sont souvent absents et/ou immatures.
- Question de genre : en tant qu'homme, Liam est placé dans un rapport de rivalité avec Stan et son grand-père, alors que ce n'est pas le cas de Chantelle.
- Travail : on comprend qu'il est difficile de trouver un travail et que le trafic illégal est une voie pour gagner sa vie, voire « faire carrière ».
- Psychologie : Liam ne connaît pas la peur (Chantelle dit : « lorsque tu te bats contre plus fort que toi tu n'es pas courageux, c'est plutôt que tu n'as pas peur »).

Le réalisateur souhaite mettre en évidence le poids de la pression économique et sociale sur l'action de ses personnages. Il souhaite dépasser une approche simplement psychologique et morale. Autrement dit, pour Loach, si le personnage de Liam est si tordu, ce n'est pas uniquement en raison de sa personnalité, mais aussi et peut-être avant tout en raison du contexte socio-économique dans lequel il

¹ <http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Sweet-Sixteen-422.html>, consulté le 26 décembre 2014

² Voir DVD *Sweet Sixteen*, édition M6 Vidéo, 2004 à 1h08min

évolue. Montrer en quoi les deux éléments suivants participent à souligner l'influence de ce contexte et pas uniquement l'influence du caractère psychologique :

- Représentation de la drogue

Liam en vient à la drogue non pas pour fuir sa réalité (il n'en consomme pas), mais pour subvenir à des besoins matériels de base, comme se payer un logement. C'est au rôle de la drogue dans l'économie locale que Loach s'intéresse. Il montre que la vente de drogue est un moyen de subvenir à ses besoins. Un autre film aurait plutôt souligné les dégâts psychiques ou psychologiques causés par la drogue sur le personnage.

Un seul personnage important de l'histoire est toxicomane : la mère. Mais avec pudeur Loach ne nous montre pas sa déchéance. Il insiste plutôt sur les dégâts faits à l'entourage (enfants) et suggère que la dépendance de Jean est peut-être aussi due à sa situation (c'était une mère mineure et célibataire).

- L'explication de la violence

Liam finit par ressembler à Stan, symbole de violence psychique et physique, alors même qu'il a tout fait pour s'en éloigner. Comment en arrive-t-il là ? Ce film propose une explication nuancée. Il y a certes une dimension psychologique, liée au caractère de Liam, puisque Chantelle décrit son frère comme étranger à la peur. Il y a certes aussi de mauvais modèles (grand-père, Stan) et le risque de reproduire ces comportements. Mais Loach ne s'arrête pas à une interprétation du type « reproduction des sévices subis ». En ce sens, il faut souligner que le comportement de Liam envers son neveu est plutôt prévenant et en aucun cas violent, même si quelque peu irresponsable. La violence est aussi celle induite par le travail, ou le manque de travail. Loach nous montre en effet trois scènes de violence qui sont liées à la vente de drogue et donc au « commerce » - cette violence pourrait être comparable à la violence de cols blancs professionnellement ambitieux qui « évinceraient » leurs rivaux professionnels de manière « propre » dans le cadre d'un travail légitime. Les trois scènes sont : 1) retour de la prison où Liam a refusé de passer la drogue pour Stan. 2) vente de drogue aux clients de Scullion lorsque Liam essaie de s'approprier sa clientèle. 3) preuve de sa loyauté envers Douglas en commettant un meurtre. En ce sens, seul l'ultime acte de violence part d'une motivation avant tout psychologique (amour de la mère, haine du beau-père).

Loach propose-t-il un remède à ce contexte social de vie difficile ? Repérer les figures qui proposent un changement.

Aucun des personnages ne fonctionne comme tel. Chantelle est certes une figure positive, mais elle vit elle-même dans l'angoisse d'une situation difficile. Loach ne propose pas de figure externe qui pourrait fonctionner comme modèle pour Liam (un « père d'adoption » par exemple).

Une figure externe et positive : la femme qui s'en prend verbalement à Liam lorsqu'elle le surprend en train de vendre de la drogue à une jeune mère. Mais elle est anecdotique et son approche moralisatrice n'est peut-être pas très stimulante.

Chantelle parviendra-t-elle à assumer son nouveau job ?

On peut imaginer que sa volonté positive soit entravée par une situation désastreuse qui la dépasse. Alors qu'elle porte à bout de bras son fils et se démène pour obtenir un travail, elle devra maintenant consacrer de l'énergie à Liam pour le soutenir dans sa chute.

LES PERSONNAGES

Première interprétation après visionnement : l'acte ultime de Liam est inexcusable, bien que certainement explicable. Comment l'interpréter d'un point de vue légal si un adulte était jugé pour les mêmes faits par le Code pénal suisse ?

Entrez dans la peau de chacun des avocats (de l'agresseur et de la victime).

Référez-vous à l'extrait du Code pénal (voir annexe) et déterminez quel article vous souhaitez voir appliquer par le juge.

Résumé des articles

[Art. 111](#) – meurtre (l'auteur a tué intentionnellement ; minimum 5 ans de prison).

[Art. 112](#) – assassinat (mobile ou comportement odieux ; peine jusqu'à la prison à vie, mais au minimum 10 ans).

[Art. 113](#) – meurtre passionnel (l'auteur a pris sa décision au moment de l'acte, sous le coup d'une émotion violente ou d'un profond désarroi ; entre 1 à 10 ans de prison).

L'avocat de l'agresseur essaiera de faire appliquer l'article 113 pour obtenir la peine la plus légère possible. Il fera valoir le désarroi de son client suite à l'abandon par sa mère dont il prend tout à coup conscience. L'interaction qui précède avec Chantelle en témoigne aussi. Pour cet avocat, la folie passionnelle de son client vient du comportement outrageant de sa mère.

L'avocat de la victime essaiera, lui, de faire appliquer l'article 112 en vue d'une peine lourde. Sa plaidoirie présentera certainement l'agresseur comme un personnage violent (déjà connu pour des bagarres à l'école) et versé dans l'illégalité (trafic de drogue) qui veut récupérer sa mère coûte que coûte et qui n'hésite pas à voler son beau-père, puis le menacer de mort pour finir par l'assassiner.

S'il était suisse, Liam serait jugé par un tribunal des mineurs qui peut infliger une peine privative de 4 ans au plus pour un adolescent de 16 ans révolus. Le contexte familial et le développement personnel de Liam seraient pris en compte par ce tribunal des mineurs³.

³ Voir « Le juge et les mineurs », Temps Présent, RTS, émissions des 30 septembre et 6 octobre 2010 : www.rts.ch/emissions/temps-present/justice-criminalite/2380982-le-juge-et-les-mineurs.html

Des personnages aux aspirations claires ?

Identifiez la motivation profonde de chaque personnage.

Liam	(Re)créer un espace familial autour de sa mère, avec Chantelle et Culum.
Chantelle	Créer un espace familial autour de son fils. Lui offrir de bonnes conditions de vie, en évitant de reproduire ce qu'elle a elle-même vécu avec sa mère.
Pinball	Etre l'ami de Liam / se venger
Suzanne	Se former, voir ses amis
Stan	Vendre de la drogue
Mère	Flou... La mère laisse toutes les questions ouvertes : - pourquoi va-t-elle vers Stan plutôt que son fils ? - est-elle encore toxicomane ? - aime-t-elle ses enfants ?
Grand-père	Flou. - pourquoi violenter son petit-fils ? - pourquoi être acoquiné avec Stan ?

En fait il n'y a que deux personnes dont on ne saisit pas les motivations : la mère et le grand-père. Or ce sont les deux adultes qui devraient orienter Liam et Chantelle. Ces deux personnages ne peuvent donc pas fonctionner comme figure modèle.

On constate que Liam est orienté vers le passé. Il recherche le paradis perdu du foyer familial que sa mère ne lui offre pas. Il n'hésite d'ailleurs pas à prendre le risque d'aller voler chez son grand-père les photos (souvenirs) de son enfance. Chantelle est au contraire tournée vers l'avenir. Elle s'intéresse à la génération suivante (son fils), avec qui elle voit la possibilité de construire un cadre familial épanouissant dont elle n'a elle-même pas bénéficié.

Frère et sœur face à la vie

On comprend d'emblée que le film, loin de tout manichéisme, ne donne pas d'interprétation simple des comportements du protagoniste. Liam et Chantelle sont tous deux liés à un passé familial qui laisse de grands manques affectifs et ils vivent tous deux une situation financière difficile. Ils sont par ailleurs tous deux mus par l'envie de s'en sortir.

Indiquez les décisions qu'ils prennent par rapport aux éléments suivants et précisez si elles sont positives ou négatives.

	Liam	Chantelle
Leur mère absente	- (+) Développer une relation avec sa mère ; rassembler la famille autour d'elle.	+ (-) Ecarter Jean qui est un personnage toxique.
Leurs amis	- Sacrifier ses amis pour réussir « professionnellement » (Pinball face au boss, mise en danger du travail de la pizzeria)	+ Vivre avec, échanger (Suzanne)
Le salaire difficile à obtenir	- Monter des commerces illégaux qui permettent de gagner gros (cigarettes, puis drogue). Voler un dealer – Stan – pour commencer le commerce de drogue.	+ Suivre des cours, obtenir un job à 50%.
L'enfant dont on a la responsabilité (Culum)	- Manquer de bienveillance à l'égard de son neveu et l'emmener faire un tour dans une voiture volée avec un chauffard au volant.	+ Mettre en place une stratégie légale et saine pour donner un cadre de vie positif à son fils.

On constate que chez Liam toutes les décisions sont négatives. Même l'unique décision qui paraît positive chez lui (rassembler la famille autour de sa mère) se révèle finalement la pire, puisque complètement irréaliste. Si son but est légitime, les moyens pour y parvenir sont immoraux : il vole, achète les gens, renie son meilleur ami et se ment à lui-même en s'aveuglant.

Au contraire, Chantelle paraît agir de manière positive. Le fait d'écarter sa mère pour s'en sortir témoigne de sa clairvoyance et de sa maturité d'adulte.

« Le film social, dans une acception large, est un film qui décrit les mœurs d'une société, à la différence du film psychologique qui s'attache aux individus et à l'étude des caractères. Mais, selon la définition plus restrictive adoptée ici, le film social est celui qui analyse les rapports entre les classes de la société. Il s'attache à traduire le point de vue des plus modestes par des fictions ou des témoignages qui plaident en leur faveur. »

Vincent Pinel, *Genres et mouvement au cinéma*, entrée « Social (le film) ».

LE RÉALISME SOCIAL

Censure

Lors de sa sortie, le film a été interdit aux moins de 18 ans en Grande-Bretagne. Dans ses interviews, Ken Loach se demande alors quel message la censure envoie aux jeunes avec une telle décision qui place *Sweet Sixteen* dans la même catégorie que la pornographie. La British Board of Film Classification considère donc le film comme très choquant.

A votre avis, quels sont les éléments retenus pour justifier cette très sévère restriction d'âge ?

La vulgarité répétitive du vocabulaire utilisé : environ 300 fois « fuck » (terme qui renvoie à l'acte sexuel) et 20 fois « cunt » (désignation vulgaire du sexe féminin).

Cette décision paraît-elle justifiée ?

Oui : s'il s'agit de protéger les mineurs contre la violence verbale.

Non : car ce sont les mots réellement utilisés par les jeunes de la couche sociale écossaise défavorisée que décrit le film. On peut d'ailleurs imaginer que ce langage n'est étranger à aucune cour d'école.

Le réalisateur Ken Loach et le scénariste Paul Laverty se sont fortement opposés à cette décision. Ce dernier a parlé de « préjudice de classe » (un film pour les jeunes, mais qui ne peut pas être vu par les jeunes).

Le réalisme

La critique de cinéma rattache les films de Ken Loach au « réalisme social ». Ce mouvement réunit des artistes (écrivains, peintres, photographes, cinéastes, etc.) qui s'intéressent au quotidien et aux conditions de vie des plus démunis. Une œuvre relevant du réalisme social met en évidence (et critique) les structures sociales qui maintiennent ces inégalités.

Rappeler aux élèves qu'en art, le réalisme est une illusion. Même le cinéma, le plus réaliste des arts, est soumis à un nombre de choix qui limitent et conditionnent l'accès au réel. Imaginez que vous preniez une caméra et que vous commenciez à faire un film. À quels choix allez-vous être confrontés ?

1) Recours à un appareil de prise de vues dont l'optique respecte les règles d'un certain type de perspective. Il y a d'emblée un choix technique sur lequel nous n'avons pas beaucoup d'influence, mais que nous choisissons tacitement en prenant une caméra.

2) Choix nécessaires à différents niveaux :

- Mettre en scène : (position de l'appareil de prise de vues, jeu d'acteur, costumes, décors, éclairage, ...)
- Cadrer (échelle des plans, angle de prise de vue, profondeur de champ, mouvement de caméra, ...)
- Monter (couper, ponctuer, raccorder ou non, rythmer, etc.)

Le réalisme de *Sweet Sixteen*

En art, tout réalisme est donc une *construction* qui vise à se rapprocher de la réalité. Certains codes vont paraître réalistes à une certaine époque. Pour Loach, offrir un cinéma réaliste, c'est préserver la complexité du réel, tout en offrant cependant au spectateur une fiction dans laquelle il peut s'immerger. Le réel est une suite de moments qui font sens et d'autres qui font obstacle au sens simple. Loach va donc toujours se demander où placer le curseur entre les pôles suivants :

- Transparence (immersion dans la fiction) – réflexivité (sortie)
- Identification au personnage – distance avec le personnage
- Fermeture du sens (univoque) – ouverture du sens (ambigu)

A tous les niveaux, Loach a le souci d'immerger le spectateur dans le récit, mais aussi de le sortir du récit pour le forcer à s'interroger (tension entre les pôles indiqués ci-dessus). Voici quelques moyens mis en œuvre par Loach pour préserver la réalité (et sa complexité) au sein de la fiction :

1) Insérer des éléments documentaires dans la fiction. Loach revendique l'influence du documentaire. Il fut en outre l'un des pionniers du *docudrama* dans les années 60 (dramatisation du récit à partir d'événement réels - *facts*).

*Enumérer les éléments qui relèvent du documentaire dans *Sweet Sixteen*.*

- Acteurs non professionnels
- très fort accent (écossais)
- vocabulaire très grossier, utilisé par ces adolescents
- lumières peu travaillées qui contribuent à donner une impression de « direct ».
- décors réels

Peut-on pour autant dire que les dialogues sont semblables à ceux qu'on trouverait dans la réalité ?

Non, un dialogue de cinéma est généralement très écrit. Visionner l'interview de Michel Audiard (fameux dialoguiste français) à propos de sa façon de concevoir les dialogues (15 février 1970). <http://www.ina.fr/video/I04216719>.

Repérer les sources de ce dialoguiste et le travail de transformation qu'il opère à partir de ses sources :

Sources : bistrot, chauffeurs de taxis, jeunesse, école (il n'invente pas, le langage). Dialoguiste = voleur.

Transformation : de l'argot vers le langage imagé.

2) Se conformer à une approche behavioriste des personnages

Cette approche consiste à observer de l'extérieur le comportement et les actions des personnages, sans donner au spectateur accès à leur intériorité. Le cinéma, contrairement à la littérature, *montre* principalement le personnage de l'extérieur, sans toujours donner accès à ses pensées et à sa subjectivité.

Comment le cinéma pourrait-il nous donner accès à l'intériorité d'un personnage ?

Par le recours à la **voix over** principalement, comme c'est le cas dans la série *House of Cards* par exemple (voir incipit). Dans ce cas, une connivence forte s'installe entre le spectateur et le personnage. Il est

intéressant de noter que Loach a recouru à la voix *over* (et joué avec) dans l'un de ses premiers films, *Cathy Come Home* (voir incipit), mais qu'il en a fait un usage ambigu : on croit dans un premier temps que la femme s'adresse au spectateur en voix *over*, puis on comprend qu'elle dialogue en fait déjà avec le camionneur qui l'a prise en stop.

Dans *Sweet Sixteen*, on n'accède pas à l'intériorité des personnages. Loach souhaite nous confronter à la complexité du réel : combien de fois, comme Liam, ne comprenons-nous pas le comportement de nos proches ?

Ainsi, les personnages ne sont pas appréhendables de manière totalement transparente. *Relever les incertitudes liées aux personnages.*

Liam :

- Lors du vol, pourquoi prend-il le risque de monter chez son grand-père alors qu'il a souligné lui-même que c'était un avantage de ne pas devoir entrer chez lui ?
- Pourquoi Liam est-il sourd aux mises en garde de sa sœur alors que c'est le personnage qui lui témoigne le plus d'amour et qui lui offre son aide ?
- Pourquoi plonger dans le commerce de la drogue alors qu'il voit que c'est un mauvais modèle (Stan, ou le père de Pinball) ? « *Tu veux finir épave comme ton père ?* » dit-il à Pinball. Mais Liam se voile la face en pensant qu'il suffit de vendre sans consommer soi-même pour que tout aille bien.

Pinball :

- Pourquoi ne réagit-il pas lorsque Liam lui parle de la caravane et qu'il en fait un projet commun ? Pinball n'est en effet pas concerné par ce projet familial.

Qu'est-ce que la critique sociale au cinéma ?⁴

La critique sociale a pour but d'interroger les rapports de pouvoir et de domination. N'importe quel film peut être qualifié de social, puisque tout film dit quelque chose de la société, mais tous les films ne font pas de la *critique sociale*. Ainsi, *Intouchables* met en scène un riche et un pauvre, un Noir et un Blanc, etc., mais ce film ne remet pas en question l'ordre établi.

« C'est typiquement le genre de films dont on ne peut que sortir heureux, apaisé et réconcilié avec le monde : l'inverse exact de ce que produit un film de critique sociale, dont on sort conscient de ce qui ne va pas dans la réalité sociale telle qu'elle est, parfois révolté, amer, mais parfois aussi désespéré quand on prend conscience de ce que les évolutions sociales peuvent avoir d'implacable. »⁵

La critique sociale n'est pas un genre cinématographique, ni un style. C'est une *fonction* que certains films mettent en œuvre plus que d'autres, au côté d'autres fonctions (rire, se divertir, frémir, etc.). Un film comme *Les Temps modernes* de Chaplin fait ainsi coexister une fonction de critique sociale et une fonction comique.

Il faut enfin distinguer la critique sociale de la critique politique. Si le film politique dénonce certains travers et milite pour certains

⁴ Voir Fischbach 2012.

⁵ Idem, p. 14.

changements, le sens du film social est souvent moins explicite. Il rend en effet compte de la complexité du monde sans donner de solution toute faite. Ainsi, les films qui recourent à la fonction de critique sociale peuvent être plus difficiles d'accès, car moins univoques dans leur message

Les paysages d'Ecosse proposés par Loach possèdent ainsi par exemple une fonction de critique sociale.

Comparez l'image de l'Ecosse telle qu'elle apparaît dans Sweet Sixteen avec celle de revues à visée touristique ([http://www.geo.fr/voyages/guides-de-voyage/europe/royaume-uni/grande-bretagne/ecosse/\(onglet\)/photos/\(offset\)/50](http://www.geo.fr/voyages/guides-de-voyage/europe/royaume-uni/grande-bretagne/ecosse/(onglet)/photos/(offset)/50)).

Quelles différences observez-vous ? Dans quel but Loach propose-t-il une telle image ?

Loach propose une vision totalement urbaine de l'Ecosse et non bucolique. Pas de magnifique château, ni de lumières naturelles féériques, etc. Loach propose une image de l'Ecosse en contradiction avec la tradition. Il colle à ce que ses personnages vivent et voient : un horizon fermé. Même les quelques plans de nature (la caravane) sont bouchés par la brume. Mais Loach ne donne pas un programme urbanistique pour harmoniser l'espace urbain avec la nature.

TOURNAGE – LA MÉTHODE LOACH

Jeu d'acteur et authenticité des personnages

Dans un but d'authenticité, Loach fait entrer dans la bouche de ses personnages les accents et le vocabulaire liés à une région ou à une classe sociale. Toujours dans un but d'authenticité, il choisit des acteurs non-professionnels, qui vivent des difficultés semblables à celles décrites dans le film. Il s'agit ainsi de donner de l'importance aux gens ordinaires. Si le film comporte un acteur connu, on court alors le risque que le public aille voir la performance de cet acteur en particulier. Selon Loach, on perdrait ainsi l'effet de classe liée à un acteur issu des milieux populaires.

Mais, qu'en est-il du jeu de ces acteurs qui ne savent a priori pas jouer. Diffère-t-il du jeu d'acteurs professionnels ? Repérez les différences.

Il n'y en a pas, ou peu. Loach effectue un casting soigneux pour trouver un véritable acteur. La plupart de ses comédiens principaux ont déjà une petite expérience de la scène (théâtre amateur, concerts, etc.), même s'ils n'ont pas de formation dans le domaine, ni expérience de jeu devant une caméra. Tout le travail de Loach consiste à mener son comédien dans un état de tension et de semi-improvisation tout au long du tournage. Il tourne en respectant la chronologie de l'histoire, de manière à ce que les acteurs découvrent leur personnage et évoluent avec lui. Les acteurs n'accèdent pas au scénario entier. Bien souvent, ils ne savent pas comment se terminera la scène qu'ils sont en train de tourner. Loach souhaite capter les incertitudes et les effets de surprise. A ce propos on pourra visionner l'interview de Ken Loach et de Martin Compston (Liam) à propos du tournage de *Sweet Sixteen* et de la difficulté à simuler la surprise pour un acteur (l'interview est en anglais, sans sous-titres) :

<https://www.youtube.com/watch?v=nEZE-4Gq7iQ>⁶

⁶ Ken Loach and Sweet Sixteen. Directing and Shooting.

Lumière

Voici un commentaire sur la lumière de *Sweet Sixteen* par Barry Ackroyd, fidèle directeur de la photographie de Loach :

« J'ai souligné la noirceur de l'histoire en prenant une lumière très naturelle et en surexposant la pellicule. »

Expliquez en quoi la lumière naturelle peut souligner la noirceur de l'histoire. Même question pour la surexposition de la pellicule.

Lumière naturelle : plusieurs sources de lumière artificielle sont généralement pointées sur un acteur lors du tournage. Il est ainsi possible de jouer avec les intensités, contrastes et directions des différentes sources. En se pliant à la lumière naturelle, le chef opérateur perd une grande partie de son pouvoir de modeler les acteurs et les décors. Le rendu pour le spectateur est une image un peu sale, voire très sale dans certains cas. Elle connote en tous les cas une dimension documentaire.

Surexposition : négatif trop longtemps exposé et qui en devient opaque. Il manque de détail dans les hautes lumières et dilue les teintes. Pour le spectateur, l'image perd donc en transparence.

« FILMER A BONNE DISTANCE » ?

Les critiques de cinéma recourent souvent à l'idée qu'un cinéaste « filme à bonne distance », mais ils expliquent rarement ce qu'ils entendent par là. La critique suivante en est un bon exemple :

« Filmé, comme toujours chez Ken Loach, à distance respectueuse, dans un style quasi documentaire, l'adolescent mène sa quête désespérée avec une intensité rare. »⁷

Conceptuellement, que signifie « à distance respectueuse » pour Sweet Sixteen ?

Un élément de réponse consiste à dire que le spectateur ne se voit pas attribuer une position de voyeur, alors même qu'il partage de très près le vécu du personnage. Mais comment Loach parvient-il à construire formellement cette place du spectateur vécue comme respectueuse par rapport au personnage ?

Toute la difficulté consiste donc à s'approcher des personnages (physiquement et moralement) sans pour autant violer leur intimité.

Un cadrage voyeur ?

Le chef opérateur de *Sweet Sixteen*, Barry Ackroyd, présente son approche comme « voyeuriste », ce qui semble contredire certains critiques et en conforter d'autres :

« Comme si vous étiez debout, dans l'encadrement de la porte, à espionner ce qui se passe dans la pièce. Ça, c'est le principe des films de Ken Loach : sur le tournage, on peut se sentir parfois presque trop proche du sujet. Si la scène devient violente ou émouvante, on aurait envie de ne plus être là ! C'est la même chose qui se passe quand le spectateur voit le film au cinéma. »

⁷ Céline Mury, *Sweet Sixteen*, Télérama, 11 décembre 2002, <http://www.telerama.fr/cinema/films/sweet-sixteen,75792.php>

Analysez les tendances qui se dégagent dans le film par rapport aux éléments de cadrage suivants. Placez vos observations dans la bonne colonne :

Contribue au voyeurisme du spectateur	Tient le spectateur à bonne distance.
<p>Position des personnages dans le cadre : Les moments d'intimité entre Liam et Chantelle sont filmés depuis le bout d'un couloir, on les aperçoit dans le cadre de la porte (lorsque la sœur soigne son frère par exemple).</p>	
<p>Focales plutôt longues : agrandissent les personnages, écrasent l'effet de profondeur, tendent à rapprocher les personnages entre eux (voir le match de foot filmé au téléobjectif)</p>	<p>Echelle des plans : principalement des plans rapprochés. Très peu de gros plans ou très gros plans, ce qui ne nous permet pas de voir précisément les expressions faciales des personnages</p>
<p>Mouvements de caméra : la plupart des plans sont fixes. Pourrait donner l'idée d'un spectateur voyeur, immobile et caché dans l'ombre. Lorsque la caméra bouge, c'est pour accompagner les scènes de confrontation physique : caméra épaule pour accompagner Liam lorsqu'il envahit l'espace de Pinball, puis de Stan pour se battre.</p>	
<p>Hauteur de caméra : à hauteur des yeux, comme si on y était.</p>	

Ainsi, l'affirmation du chef opérateur doit être nuancée : s'il recourt à différents procédés pour nous rapprocher, nous donner accès aux personnages, il en refuse cependant d'autres qui seraient trop faciles. La quasi absence de gros plans et de très gros plans permet par exemple au spectateur de garder une bonne distance avec les personnages et de ne pas être devenir trop voyeur (voir en particulier les derniers plans du film, lorsque Liam pleure).

Procédés narratifs

Quelques procédés narratifs subtils permettent aussi à Loach d'établir une bonne distance entre ses spectateurs et ses personnages.

Une identification totale du spectateur à Liam ?

L'identification du spectateur au héros est propre au régime fictionnel et c'est un phénomène commun à tous les arts. Lorsqu'on voit un héros, on s'identifie à lui, c'est presque naturel. Cet effet peut être renforcé ou atténué par certains procédés. Relevez les éléments qui nous poussent à nous identifier à Liam ou au contraire qui marquent de la distance avec lui.

Augmente l'identification	Réduit l'identification
On entre dans le film avec Liam.	C'est un personnage très commun, il n'a rien d'héroïque.
C'est lui qui mène les autres (Pinball est son assistant lorsqu'il loue le télescope aux enfants ; lorsqu'il brise la moto de police il est acteur, tandis que ses camarades sont ses spectateurs, etc.)	Réalité quotidienne ennuyeuse.
Sa présence à l'écran (intensité)	
Il a le souci des autres : - expliquer Saturne aux enfants - s'occuper de sa mère	Comportement immoral : - marché illégal - vol, meurtre

Cette classification n'est pas figée. En effet, le comportement immoral du personnage n'empêche généralement pas le spectateur de s'identifier au personnage : ça nous convient très bien de nous mettre dans la peau d'un truand.

Le jeu des points de vue : visuel et cognitif⁸

La majorité des spectateurs sont surpris par la réaction de Jean à la fin du film : nous ne nous attendions pas à ce qu'elle refuse la proposition de son fils et surtout qu'elle retourne vers Stan de manière si radicale. Le spectateur vit alors pleinement la détresse de Liam lorsque sa mère lui préfère Stan.

Quel type de focalisation Loach et son scénariste mettent-ils en place pour parvenir à cette surprise pour le spectateur ?

Ils proposent une *focalisation interne* sur Liam. Ce personnage est présent dans presque toutes les scènes du film et en tant que spectateur nous ne savons que ce qu'il sait. Et comme lui, nous sommes victimes de sa vision égocentrée. Il confond ses propres rêves avec ceux de sa mère, qui se révèlent en définitive totalement différents. Il n'entend pas les mises en garde de sa sœur et le spectateur non plus.

⁸ JOST François, AUDREULT André, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 2004 (Cinéma et récit 2).

Si, en littérature, la focalisation (interne, externe, zéro) désigne le point de vue adopté par le narrateur, au cinéma il faut séparer le point de vue cognitif (ce que l'on *sait*) du point de vue visuel (ce que l'on *voit*). Le point de vue est une métaphore en littérature, mais pas au cinéma.

- le point de vue cognitif régit les rapports de *savoir* :
 - ⇒ focalisation cinématographique
 - interne (le spectateur a le même savoir que le personnage principal)
 - externe (le spectateur en sait moins que le personnage)
 - spectatorielle (le spectateur en sait plus que le personnage)

- le point de vue visuel régit les rapports du *voir* :
 - ⇒ ocularisation
 - interne (image subjective)
 - primaire (indices de subjectivité internes au plan)
 - secondaire (subjectivité construite par le montage, les raccords, p. ex. champ-contrechamp).
 - externe (image non subjective)

Le concept d'ocularisation permet donc d'observer de quelle manière le visuel délivre l'information au spectateur. La figure du champ-contrechamp permet par exemple de construire de la subjectivité réciproque (ocularisation interne secondaire) et permutant les points de vue. Or Loach joue par endroits avec cette figure.

Analysez par exemple le point de vue dans le dialogue entre Liam et Pinball au moment où ce dernier coupe pour la première fois la cocaïne.

On voit que le point de vue ne permute pas de façon claire. Si l'on reste bien du bon côté de la ligne des 180° et que Pinball est bien vu par Liam avec une caméra qui pourrait s'identifier à Liam, l'inverse n'est pas vrai. Ainsi, lorsque on devrait voir Liam depuis le point de vue de Pinball, la caméra ne se décale que très légèrement du point de vue de Liam. Comme si le point de vue de Pinball nous était refusé lors de cette discussion cruciale où l'on comprend que Pinball n'est pas certain de vouloir sceller le pacte, puisqu'il n'accepte pas explicitement la main tendue par Liam. On comprend donc qu'au niveau de l'ocularisation aussi le point de vue de Liam est omniprésent : le spectateur se voit tout simplement refuser le point de vue subjectif de Pinball. Nous sommes presque enfermés dans la vision de Liam, même dans une champ-contrechamp.

LA MUSIQUE

On distingue la musique diégétique, **qui appartient à l'histoire** qui se déroule sous nos yeux (par exemple la musique que met Liam dans la voiture volée conduite par Pinball avec Liam à l'arrière) de la musique extradiégétique, **qui n'appartient pas à l'histoire** (par exemple la musique qui accompagne la course poursuite du début entre le policier d'un côté et Liam et ses amis de l'autre). L'utilisation de la musique dans *Sweet Sixteen* est relativement classique. La musique extradiégétique souligne simplement l'action. La musique diégétique occupe, elle, une forte dimension symbolique.

Toutes les musiques diégétiques sont lancées par l'un des personnages. Loach souligne donc leur importance, d'autant plus que les personnages parlent de ces morceaux et les annoncent.

Repérer les occurrences de musique diégétique :

- Liam met le CD de la *Flûte enchantée* dans la voiture volée
- Liam enclenche le morceau *I'll Stand by You* des Pretenders afin de l'enregistrer sur une cassette pour sa mère
- Les copains DJ de Liam passent plusieurs musiques lors de la fête pour Jean. Ils annoncent le titre des morceaux dans un micro.

En quoi les deux morceaux que passe Liam sont-ils symboliques ? Référez-vous à leur sens (histoire, paroles), mais aussi au moment où ils sont insérés dans l'histoire et à la manière dont ils sont insérés.

- La *Flûte enchantée* est un opéra de Mozart qui transporte l'auditeur au sein d'un rituel initiatique. L'histoire de Liam peut aussi être lue comme une initiation au monde et à sa violence. Le passage que nous entendons dans le film est d'une grande beauté et il correspond au moment où Liam découvre la caravane pour la première fois. C'est précisément l'objet qui incarne son rêve fou, celui de retrouver sa mère dans un ailleurs meilleur, juste à côté de la ville.

- *I'll Stand by You* des Pretenders raconte l'histoire d'une absence de communication, d'un manque et en même temps la promesse d'une présence indéfectible. Elle peut se rapporter symboliquement à la mère à qui la cassette est adressée et pourra confusément caractériser le lien Jean-Stan ou Jean-Liam. La chanson est abruptement coupée (coupe sonore) et le plan suivant nous montre les billets de banque comptés par le vendeur de la caravane. Une manière de dire que le rêve doit se confronter à la réalité : la caravane est achetée avec de l'argent sale et tous les problèmes qui s'en suivent.

I'll stand by You, The Pretenders, 1994

Oh, why you look so sad?
Tears are in your eyes
Come on and come to me now
Don't be ashamed to cry
Let me see you through
'Cause I've seen the dark side too
When the night falls on you
You don't know what to do
Nothin' you confess, could make me love you less

I'll stand by you, I'll stand by you
Won't let nobody hurt you
I'll stand by you

So, if you're mad, get mad
Don't hold it all inside
Come on and talk to me now

COUPE SONORE BRUTALE

(Hey, what you got to hide?
I get angry too
Well I'm a lot like you)

Pour en savoir plus :

Filmographie de Ken Loach :

www.imdb.com/name/nm0516360/?ref=fn_al_nm_1

Bibliographie

- BLANGONNET Catherine (éd.), *Ken Loach*, Paris, Association Images documentaires, 1997 (Images documentaires 26/27).
- CARDULLO Bert, *Loach and Leigh, Ltd.: the cinema of social conscience*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publ, 2010.
- CRANSTON Ros (éd.), *Ken Loach*, London, BFI, 1997 (National Film and Television Archive filmographies series 4).
- FISCHBACH Franck, *La critique sociale au cinéma*, Paris, J. Vrin, 2012 (Philosophie et cinéma).
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, A. Colin, 2011 (Cinéma / Arts visuels).
- GÉNIN B, *Ken Loach*, Paris, 1997.
- HILL John, *Ken Loach: the politics of film and television*, Lonson, British Film Institute, 2011, pp. 185-190.
- LAY Samantha, *British social realism: from documentary to Brit-grit*, London, Wallflower, 2009 (Short cuts 15).
- LOACH Kenneth, *Défier le récit des puissants*, Montpellier, Indigène, 2014 (Ceux qui marchent contre le vent).
- MACKNIGHT George (éd.), *Agent of challenge and defiance: the films of Ken Loach*, Trowbridge, Flicks Books, 1997 (Cinema voices).
- MARSOLAIS Gilles, « À la bonne hauteur du regard. Sweet Sixteen. Ken Loach Sweet Sixteen. Ken Loach », *24 images* (112)-(113), 2002, pp. 33-33.
- MARSOLAIS Gilles, « À la bonne hauteur du regard. Sweet Sixteen. Ken Loach Sweet Sixteen. Ken Loach », *24 images* (112)-(113), 2002, pp. 33-33.
- MARSOLAIS Gilles, « Au beau fixe », *24 images* (112)-(113), 2002, pp. 24-27.
- MARVIER Marie, « Un billet pour Cannes! », *Ciné-Bulles : Le cinéma d'auteur avant tout 20* (4), 2002, pp. 18-27.
- NAGIB Lúcia (éd.), *Realism and the audiovisual media*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- PILARD Philippe, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nouveau monde, 2010.
- PILARD Philippe, *Land and freedom, Ken Loach*, Paris, Nathan, 1997 (Synopsis 30).
- ROUSSELET Francis, *Ken Loach, un rebelle*, Paris : Condé-sur-Noireau, Ed. du Cerf ; Ed. Corlet, 2002 (7e art 117).
- THOMAS Erika, *Ken Loach: cinéma et société*, Paris, L'Harmattan, 2009 (Audiovisuel et communication).
- BLAGONNET C. dir., « Ken Loach », in *Images documentaires*, nos 26-27, mai 1977, Paris », [s. d.]

Raphaël Pasche, Eracom, EPM, janvier 2015

"Droits d'auteur : Licence Creative Commons"

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/>



Annexe à la fiche pédagogique de *Sweet sixteen*

Extraits du Code pénal suisse⁹

Infraction contre la vie et l'intégrité corporelle

Art. 111

Homicide. Meurtre

Celui qui aura intentionnellement tué une personne sera puni d'une peine privative de liberté de cinq ans au moins, en tant que les conditions prévues aux articles suivants ne seront pas réalisées.

Art. 112

Assassinat

Si le délinquant a tué avec une absence particulière de scrupules, notamment si son mobile, son but ou sa façon d'agir est particulièrement odieux, il sera puni d'une peine privative de liberté à vie ou d'une peine privative de liberté de dix ans au moins.

Art. 113

Meurtre passionnel

Si le délinquant a tué alors qu'il était en proie à une émotion violente que les circonstances rendaient excusable, ou qu'il était au moment de l'acte dans un état de profond désarroi, il sera puni d'une peine privative de liberté d'un à dix ans.

Art. 114

Meurtre sur la demande de la victime

Celui qui, cédant à un mobile honorable, notamment à la pitié, aura donné la mort à une personne sur la demande sérieuse et instante de celle-ci sera puni d'une peine privative de liberté de trois ans au plus ou d'une peine pécuniaire.

Art. 115

Incitation et assistance au suicide

Celui qui, poussé par un mobile égoïste, aura incité une personne au suicide, ou lui aura prêté assistance en vue du suicide, sera, si le suicide a été consommé ou tenté, puni d'une peine privative de liberté de cinq ans au plus ou d'une peine pécuniaire.

Art. 116

Infanticide

La mère qui aura tué son enfant pendant l'accouchement ou alors qu'elle se trouvait encore sous l'influence de l'état puerpéral sera punie d'une peine privative de liberté de trois ans au plus ou d'une peine pécuniaire.

Art. 117

Homicide par négligence

Celui qui, par négligence, aura causé la mort d'une personne sera puni d'une peine privative de liberté de trois ans au plus ou d'une peine pécuniaire.

⁹ Code pénal suisse du 21 décembre 1937 (Etat le 1er janvier 2015) : <http://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/19370083/201501010000/311.0.pdf>