

LYCÉENS  
ET APPRENTIS  
AU CINÉMA

**CÉLINE SCIAMMA**

# Bande de filles



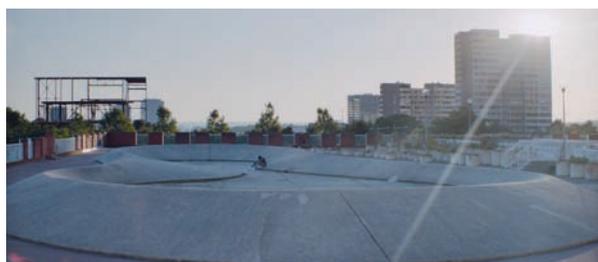
par **Laura Tuillier**

## MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Laura Tuillier

Iconographe : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com)

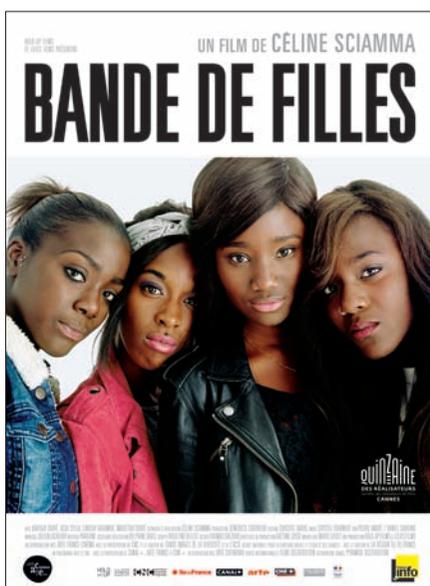
Achévé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

# SOMMAIRE

<b>Synopsis et fiche technique</b>	<b>1</b>
<b>Réalisatrice</b> – Céline Sciamma, en avant jeunesse !	<b>2</b>
<b>Actrices</b> – « Des images manquantes »	<b>3</b>
<b>Personnages</b> – De la bande à l'héroïne	<b>4</b>
<b>Découpage narratif</b>	<b>6</b>
<b>Motif</b> – Devenir femme	<b>7</b>
<b>Décor</b> – (Dé)peindre la banlieue	<b>8</b>
<b>Parole</b> – Manier le verbe	<b>9</b>
<b>Mise en scène</b> – Frayer son chemin	<b>10</b>
<b>Séquence</b> – Rêver l'amitié	<b>12</b>
<b>Plans</b> – Entrer en contact	<b>14</b>
<b>Figure</b> – Hybridation et abstraction	<b>15</b>
<b>Technique</b> – Tirer le portrait	<b>16</b>
<b>Critique</b> – « Faire corps »	<b>17</b>
<b>Témoignage</b> – Engagement et stylisation	<b>18</b>
<b>Parallèle</b> – <i>Spring Breakers</i>	<b>20</b>

## À consulter

# FICHE TECHNIQUE



## **Bande de filles**

France, 2014

*Scénario et réalisation :* Céline Sciamma  
*Image :* Crystel Fournier  
*Son :* Pierre André, Daniel Sobrino  
*Montage :* Julien Lacheray  
*Musique :* Para One  
*Décors et direction artistique :* Thomas Grézaud  
*Producteurs :* Bénédicte Couvreur, Rémi Burah et Olivier Père  
*Production :* Hold Up Films, Lilies Films  
*Distribution :* Pyramide  
*Durée :* 1 h 52  
*Format :* 2.35, numérique, couleur  
*Sortie :* 22 octobre 2014

## **Interprétation**

*Marieme :* Karidja Touré  
*Lady :* Assa Sylla  
*Adiatou :* Lindsay Karamoh  
*Fily :* Mariétou Touré  
*Ismaël :* Idrissa Diabaté  
*Djibril :* Cyril Mendy  
*Bébé :* Simina Soumare

# SYNOPSIS

Marieme est en troisième, elle vit dans une cité de la banlieue parisienne entre deux petites sœurs dont elle s'occupe, une mère absente et un grand frère violent, Djibril. Lorsqu'elle rencontre Lady, Adiatou et Fily, Marieme commence à vivre une vie plus libre, découvrant l'amitié mais aussi les rapports de force qui règnent entre les différentes bandes de filles de la cité. Elle change de look, trouve le courage d'affirmer son attirance pour Ismaël, un ami de Djibril, et adopte même un nouveau prénom : Vic. Mais les choses ne sont pas simples au quotidien. Marieme est confrontée à un avenir bouché et à la violence de son frère. Elle décide, sous l'influence d'Abou, un dealer du quartier, de quitter le domicile familial et d'abandonner sa bande d'amies. Elle s'installe dans une autre banlieue et devient dealer. Elle continue de voir Ismaël, mais celui-ci lui reproche son apparence de garçon manqué et ses choix de vie. Finalement, lorsqu'Abou s'avère être un prédateur sexuel, Marieme fuit et retrouve sa cité. Les chemins sont ouverts devant elle mais il lui reste des choix à faire pour finir de devenir adulte.



Naissance des pieuvres (2007) – Haut et Court.



Tomboy (2011) – Pyramide Distribution.

# RÉALISATRICE

## Céline Sciamma, en avant jeunesse !

Née en 1978 à Pontoise, en banlieue parisienne, Céline Sciamma est l'une des représentantes d'une nouvelle génération de cinéastes issus de la Femis, une école de cinéma dont elle a réussi le concours après des études de littérature et un an de travail dans une start-up. Ces jeunes cinéastes – on compte à ses côtés Rebecca Zlotowski (*Belle Épine*, 2010) ou Thomas Cailley (*Les Combattants*, 2014) – ont la particularité d'avoir suivi une formation en scénario avant de passer à la réalisation avec succès. Ainsi, en 2006, Céline Sciamma choisit de porter à l'écran le scénario de *Naissance des pieuvres*, qui n'était au départ qu'un exercice de fin d'études.

### Trilogie

Ses débuts au cinéma constituent le premier volet d'une trilogie qu'elle a poursuivie avec *Tomboy* (2011) et achevée avec *Bande de filles* en 2014. Le point commun de ces trois premiers films est la jeunesse de ses héros, qui sont exclusivement des héroïnes, et l'attention que la réalisatrice porte à la construction de leur féminité. « Je veux que les spectateurs n'aient pas d'autre choix que de s'identifier à une gamine de quinze ans », témoigne-t-elle au micro de Laure Adler<sup>1</sup>, à propos de son premier film. *Naissance des pieuvres* met en scène un trio d'adolescentes qui pratiquent la natation synchronisée et subissent les assauts de désirs contradictoires. Le film fonctionne comme une expérience immersive dans un milieu qui exacerbe le rapport au corps, à la nudité, à la sexualité. Sa jeune héroïne, Marie, est troublée par la capitaine de l'équipe, Floriane. La natation synchronisée, sport très visuel et exclusivement féminin, permet à Céline Sciamma de montrer la formation des identités comme une performance sportive, esthétique et collective.

Le film, présenté à Cannes dans la section Un certain regard, reçoit un très bon accueil critique et un assez bon accueil public (80 000 entrées). Il est également très apprécié à l'étranger et révèle l'actrice Adèle Haenel. Pour son film suivant, *Tomboy*, la réalisatrice décide de tourner avec moins de moyens, plus rapidement, en 20 jours, et plus légèrement grâce au Canon 5D, un appareil photographique alors très en vogue au cinéma.



DR.

### Masculin/féminin

*Tomboy* se concentre sur l'été d'une petite fille, Laure, qui s'intègre dans un groupe d'enfants en se faisant passer pour un garçon. Céline Sciamma continue d'explorer les liens entre le genre et le jeu : *Tomboy* prend parfois des allures de film de super-héros, dans lequel la cape magique serait remplacée par un tee-shirt et un short qui permettraient à l'héroïne d'intégrer le monde des garçons. Comme *Naissance des pieuvres*, le film explore le désir homosexuel, puisque Laure, sous les traits de Michael, tombe amoureuse d'une autre petite fille, Lisa. Grand succès public, avec plus de 300 000 entrées, le film est programmé dans le dispositif École et cinéma. Fin 2013, une pétition est lancée par des catholiques extrémistes pour demander son retrait du programme, à un moment où le débat sur le mariage gay bat son plein. Manifestement opportuniste, cette polémique a au moins le mérite de préciser un des axes d'analyse de l'œuvre de Céline Sciamma : ce que montrent ses trois films c'est, pour reprendre la célèbre formule de Simone de Beauvoir, qu'« on ne naît pas femme, on le devient » et que l'identité, notamment sexuelle, d'un individu est une construction et non une donnée naturelle.

Avec *Bande de filles*, Céline Sciamma revient à l'âge adolescent mais change de territoire : à la banlieue pavillonnaire et petite bourgeoise de *Naissance des pieuvres*, elle oppose une banlieue plus défavorisée et choisit de ne filmer que des filles noires. Le film est présenté au festival de Cannes, à la Quinzaine des réalisateurs, et remporte un grand succès – comme *Tomboy*, plus de 300 000 entrées. Comme toujours, les actrices sont des inconnues et le film est rivé au point de vue de son héroïne, Marieme, qui change de peau au fur et à mesure de la progression du récit. Avec *Bande de filles*, la réalisatrice estime clore ce cycle sur la jeunesse et prépare maintenant le film de l'âge adulte.

1) Laure Adler, émission *Hors-champs*, France Culture, 19 mars 2014.

# ACTRICES

## « Des images manquantes »

Dans les trois films qu'elle a réalisés jusque-là, Céline Sciamma n'a jamais fait le choix de filmer des visages connus du public. Au contraire, elle a toujours privilégié la découverte de nouvelles têtes et choisi de faire confiance à des acteurs débutants. Dans *Naissance des pieuvres*, les adolescentes étaient de véritables comédiennes encore peu connues du grand public, ce qui était un défi de plus pour permettre l'identification souhaitée par la réalisatrice. Lorsqu'elle tourne *Tomboy*, Zoé Héran, qui joue Laure/Michaël, est âgée de douze ans et si elle a déjà une expérience d'enfant actrice, c'est néanmoins son « premier premier rôle » au cinéma. Pour *Bande de filles*, Céline Sciamma a fait deux choix : celui de ne filmer que des filles noires ; celui d'organiser un casting sauvage, c'est-à-dire de chercher ses héroïnes dans la rue, à la sortie des collèges et des lycées ou dans les cours de théâtre amateurs. Ainsi Karidja Touré, qui incarne Marieme/Vic, a été repérée à la Foire du Trône, tout comme Marietou Touré (Fily). Comme le souligne Céline Sciamma interrogée pour l'édition DVD du film : « Le désir premier, ce sont les personnages, et ces visages, qui sont des images manquantes. »

### Spontanées ?

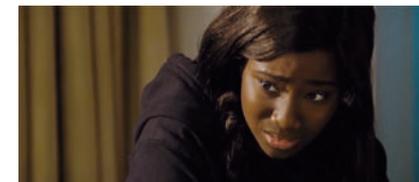
Le choix de ne pas faire appel à des comédiennes professionnelles mais plutôt à des amateurs va de pair avec la volonté de la réalisatrice de fortement ancrer son film dans la France contemporaine et de capter l'énergie spontanée d'une génération. Le casting a duré quatre mois et la réalisatrice a rencontré environ trois cents jeunes filles. Pour un film de bande, il importe de savoir créer une alchimie entre les différents membres du groupe. Ici, on peut voir se dessiner quatre physiques et quatre attitudes très différentes. Marieme est le pilier du film mais endosse le rôle d'outsider : elle arrive dans un groupe déjà constitué et ne tarde pas à reprendre sa liberté. L'actrice qui l'incarne fait preuve tout au long du film d'une ténacité calme, qui passe beaucoup par des variations subtiles de regard que Céline Sciamma amplifie par le recours fréquent au gros plan. Elle est celle qui doit servir de relais au spectateur, c'est-à-dire le guider dans le parcours du film, et celle dont l'évolution importe le plus : comme beaucoup de films sur la jeunesse, *Bande de filles* est un récit d'initiation. Marieme n'est pas la même au début et à la fin, le temps qui a passé doit pouvoir se lire



sur son visage, et la réalisatrice profite de la timidité sûrement réelle de Karidja Touré, qu'elle métamorphose peu à peu.

Les trois autres filles de la bande sont des figures complémentaires, presque archétypales, aux caractères très dessinés. Assa Sylla donne au personnage de Lady un fort charisme, celui du leader. Elle est, au centre de la bande, celle dont l'énergie entraîne les autres. Son physique est assez androgyne, avec des traits carrés qui donnent à son visage une rudesse séductrice. À l'inverse, Lindsay Karamoh qui incarne Adiatou est une force féminine et comique. Puisque beaucoup de scènes entre les filles reposent sur des moments d'improvisation, il fallait une interprète à l'aise, capable de relancer la conversation. Ce savoir-faire est particulièrement sensible dans la dernière séquence de la bande réunie, où Lindsay Karamoh improvise autour d'une anecdote sur le véritable prénom de Lady, pour dérider la troupe. Enfin, Fily est dessinée comme une force tranquille, point de soutien aux fortes personnalités qui l'entourent. Marietou Touré qui l'incarne adopte pendant tout le film une attitude d'écoute qui lui permet de relancer la balle des dialogues et d'adapter son langage – notamment corporel – aux propositions des autres actrices.

Travailler avec des non-professionnels demande évidemment un travail important en amont du tournage (Céline Sciamma a répété trois semaines avec les quatre filles) et ne conduit pas forcément à laisser libre court à l'improvisation. Dans le film, on peut observer que, en fonction des séquences, les dialogues sont plus ou moins écrits ou improvisés, et que les registres de langage varient beaucoup.





# PERSONNAGES

## De la bande à l'héroïne



Pour analyser les types de personnages mis en scène dans le film de Céline Sciamma et les parcours qu'ils effectuent les uns par rapport aux autres, il convient d'abord de réfléchir à son titre, *Bande de filles*<sup>1</sup>, finalement trompeur. En réalité, il existe bien une héroïne dans le film, qui n'est pas tant centré sur la bande que sur la figure singulière et plutôt solitaire de Marieme/Vic. Davantage qu'une bande, d'ailleurs, le film met en scène les différents groupes humains dans lesquels va tenter de se fondre Marieme, cherchant à qui et à quoi elle appartient. Il suit ainsi le chemin d'un récit d'apprentissage.

### L'appel de la bande

C'est assez tôt dans le film que Marieme rencontre la bande des trois filles, composée de Lady, Adiatou et Fily. Pourtant, le spectateur a déjà eu le temps de la voir dans une situation de groupe (cf. p. 14), pratiquant un sport collectif, puis de l'observer peu à peu isolée des autres par la caméra. Céline Sciamma la filme en effet comme extraite du groupe de sportives, qui reste indistinct, tandis que Marieme s'en détache. L'expérience collective dévie vers la trajectoire individuelle. Lorsque Marieme, à la sortie du collège, tombe sur les trois amies qui l'interpellent, elle a d'abord le réflexe de vouloir préserver sa solitude. Ce n'est qu'en prenant conscience qu'elle gagnera en force au contact du groupe – ici, dans sa relation aux garçons – qu'elle accepte d'y entrer. Ainsi, ce n'est pas en première instance le groupe qui la choisit mais elle qui décide de s'y fondre... provisoirement. Le centre du film est donc consacré à la relation qui se noue entre Vic et le reste de la bande. Cependant, on a plus affaire à un face-à-face entre deux « personnages », avec Vic d'un côté et la bande de l'autre, qu'à un réseau de relations entre quatre héroïnes qui évolueraient dans un rapport d'égalité. En effet, contrairement à Marieme, les autres filles n'ont d'existence que lorsqu'elles se retrouvent toutes les quatre. Le reste de leur vie est totalement relégué hors-champ et on ne saura jamais de quoi est fait leur quotidien quand elles ne sont pas en train de participer à la marche du groupe. De la même façon, leur passé ne compte pas dans le récit, comme si le groupe ne s'était incarné qu'au moment où Marieme a posé son regard sur lui. Une seule séquence, celle où les filles croisent Sweety, une ancienne membre de la bande, convoque le passé. Mais Sweety n'est-elle pas un double de Marieme,

qui lui fait prendre conscience que la bande n'est qu'une étape transitoire de sa vie et qu'elle devra elle aussi la quitter ?

Au contact de Lady, Adiatou et Fily, Marieme va trouver une nouvelle identité : celle de Vic, prénom dont la baptise Lady, la figure meneuse de la bande. Elle va adopter les habitudes du groupe – tenue, façon de se comporter vis-à-vis des garçons, code d'honneur – tout en gardant sur la situation un regard d'observatrice que le film n'offre pas aux autres filles. C'est ici une pure question de point de vue, et donc de mise en scène : la caméra de Céline Sciamma est constamment placée au côté de Marieme, c'est le personnage qui nous guide à travers les expériences que les filles vivent ensemble.

À mi-chemin du récit, Marieme oscille entre observation et désir de fusion avec la bande. La fin de la séquence de la première nuit d'hôtel est à cet égard significative : toutes endormies sur le même lit, jambes et bras mêlés et comme indiscernables les unes des autres, les quatre filles forment un seul corps à plusieurs têtes et leurs destins semblent ainsi solidement liés. Pourtant, aux deux tiers du film, une deuxième nuit d'hôtel renverse la donne : c'est celle des adieux de Marieme à la bande. Au matin, la situation sur le lit est différente. Cette fois, alors que les trois filles dorment, Marieme, elle, a les yeux ouverts. Leur repos n'est plus le sien.

### Bandes à part

Céline Sciamma choisit donc de rimer son film au point de vue de Marieme : dès la deuxième séquence, lorsque celle-ci rentre chez elle, toutes les filles sont éclipsées du cadre les unes après les autres pour que Marieme reste finalement au centre du plan et de l'attention. Elle est le seul personnage dont on peut observer l'intimité. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que chez elle, Marieme fait partie d'une autre bande de filles, constituée de ses deux petites sœurs dont elle prend soin. À la maison comme dans la cité, l'ennemi semble être le même : l'homme. Dehors, ce sont les bandes de garçons qui interpellent les filles ; à l'intérieur, c'est le grand frère qui frappe ses sœurs. Face à cette menace, le fait de se constituer en bande solidaire est une stratégie essentiellement défensive : à plusieurs, on est plus fort pour se défendre. D'ailleurs, la bande de filles mène une opération essentielle pendant le temps du récit :



elle affronte une bande de filles rivale. Comme le suggère la réalisatrice<sup>2</sup>, ces combats sont une pure invention, la mise en scène d'un fantôme : on peut y voir la fascination presque érotique pour la lutte entre des corps féminins, ainsi qu'un hommage au cinéma américain (cf. p. 14) et à un film comme *Outsiders* de Francis Ford Coppola (1983), mais aussi y trouver l'idée que la bande sert non à construire mais à détruire. En cela, elle est condamnée à ne pas avoir de futur, à n'être qu'un jalon vers l'âge adulte.

En miroir des adieux à la bande de filles dans la chambre d'hôtel, une autre séquence signe les adieux de Marieme à ses deux sœurs, dont la plus grande, Bébé, semble comprendre le choix de Marieme de fuir le domicile familial pour habiter seule. Ici encore, le groupe est filmé comme un îlot de protection provisoire, un abri qu'il faut quitter pour affronter la vraie vie. Dans sa nouvelle existence loin de sa cité, Marieme va intégrer une autre bande, cette fois essentiellement masculine. Brièvement, elle va en adopter les codes, qu'il s'agisse du jogging, des matchs de foot ou de la PlayStation – et même devenir active dans le groupe, puisqu'elle ne tarde pas à faire plier une fille qui ne « respecte » pas assez les garçons. On remarque que Marieme apparaît comme un caméléon, capable de se fondre dans la masse. En même temps, elle échappe toujours au groupe puisqu'elle le fuit dès qu'il devient une menace pour sa liberté individuelle. Le groupe est à la fois une protection, une manière de se construire en affirmant des choix et des appartenances, et une possible menace pour l'identité : à force de changer de peau comme un serpent, Marieme court le risque de se retrouver à vif, et de ne plus savoir qui elle est.

### « Solide et solitaire »

Le parcours de l'héroïne est une trajectoire vers la solitude. Lorsqu'elle fait la connaissance d'Abou au fast-food, il la repère d'abord comme une proie isolée, donc vulnérable. Pourtant, Marieme semble s'endurcir sans la famille et sans la bande, lorsqu'elle déménage pour aller habiter un pavillon dans une cité qui n'est pas la sienne. Les liens qui se créent alors sont des liens faibles, comme celui qu'elle noue avec sa colocataire de fortune, ou ceux, pleins de méfiance, qui l'unissent à la bande de dealers d'Abou. À partir de là, Marieme devient un personnage très seul mais « solide et solitaire » comme le dit Abou lors de leur

première rencontre, suggérant presque que les deux termes se valent. Pourtant, un autre lien subsiste, présent dès le début du film : la relation amoureuse entre Marieme et Ismaël. Cette relation est d'autant plus intéressante qu'elle est tenue secrète par Marieme, qui n'en parle jamais à la bande de filles. D'un côté, Marieme partage une expérience intime avec Ismaël, expérience dont le spectateur est témoin. De l'autre, la bande de filles n'est pas tenue au courant de l'existence de ce « jardin secret » que se ménage Marieme et qui survit aux intempéries. Lorsque Marieme, à la fin du film, quitte la soirée d'Abou, elle ne retourne pas vers la bande mais vers Ismaël. Elle préfère poursuivre une histoire d'amour plutôt que d'amitié, une histoire intime plutôt que collective. Si au matin elle se retrouve seule comme au début du film, c'est que choisir son chemin est, dans *Bande de filles*, une affaire avant tout personnelle.

### Quatre diamants

Une séquence du film est immédiatement devenue culte : celle du play-back sur le tube de la chanteuse Rihanna, *Diamonds*. Au-delà du rythme de la musique qui rend la scène immédiatement séduisante, que nous apprennent les choix de mise en scène sur la construction de la bande ? Remarquons d'abord les différences esthétiques entre cette parenthèse et le reste de la séquence de la chambre d'hôtel : les filles sont soudain nimbées d'une lumière bleutée très artificielle qui évoque une boîte de nuit et le son in disparaît (cf. p. 14, pour une autre utilisation de ce procédé). D'autre part, Lady, qui entame le play-back seule dans le cadre, offre un long regard caméra au spectateur, tandis que la voix de Rihanna s'élève. La musique fait-elle partie de l'environnement sonore de la chambre ou est-elle seulement là pour les spectateurs ? Qu'est-ce qui bascule lorsqu'un personnage regarde la caméra de façon aussi frontale ?

Ensuite, les filles entrent les unes après les autres dans le cadre pour rejoindre le chœur et accèdent ainsi, par cette chorégraphie qui évoque le clip, à un statut iconique dont Rihanna serait le modèle. Ce qui est en jeu est moins la construction interne du groupe que l'image de la bande offerte à l'extérieur, donc au spectateur. Quelle impression de la bande la cinéaste veut-elle renforcer grâce à cette scène déconnectée du reste de l'histoire ? Ici encore, quelle place occupe Marieme ? Pour décrypter également la tension permanente entre stylisation et retour au naturel, on pourra s'intéresser à la fin de la séquence : par quel procédé revient-on peu à peu dans l'espace de la chambre d'hôtel ?

1) Cf. la critique du film par Raphaëlle Pireyre, p. 17.

2) *Les Inrockuptibles* n°986, 22 octobre 2014. Cf. p. 18.

# DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage et le découpage en actes renvoient au DVD édité par Pyramide vidéo.

## 1. Acte 1 (00:00:50 – 00:23:18)

Deux équipes féminines participent à un entraînement nocturne de football américain. Elles rentrent en traversant bruyamment leur cité mais se taisent à mesure qu'elles croisent des garçons. Elles se dispersent les unes après les autres. Marieme, restée seule, croise Ismaël, un garçon de son âge. Chez elle, elle retrouve ses deux petites sœurs pour dîner. Plus tard, elle taquine Bébé, la cadette, à propos de sa poitrine naissante. Les sœurs se calment à l'arrivée de Djibril, le grand frère. Dans la soirée, Marieme joue à la PlayStation mais se fait chasser par Djibril.

Le lendemain, elle bataille avec la conseillère d'orientation pour ne pas aller en CAP. En sortant du collège, elle croise une « bande de filles » (Lady, Adiatou, Fily). Elle refuse leur proposition de se joindre au trio pour aller à Paris, avant de se raviser et de les suivre. Elles prennent le RER pour rejoindre Châtelet. Dans la galerie marchande, elles s'amusent, chahutent une vendeuse qui les soupçonne d'être là pour voler. Marieme les observe. Sur le quai du métro, elles s'énervent contre une autre bande de filles qui les provoquent depuis le quai d'en face. Dans le métro, elles mettent de la musique pour danser. Marieme danse timidement en face de Lady. De retour chez elle, Marieme montre son nouveau téléphone à Bébé tout en faisant la vaisselle. Leur mère rentre. Marieme lui annonce qu'elle passe en seconde. Elle dérobe un couteau de cuisine.

## 2. Acte 2 (00:23:19 – 00:45:07)

Marieme a défait ses nattes, changé de style vestimentaire. Devant le lycée, elle rackette une élève pour dix euros puis rejoint Lady, Adiatou et Fily. La bande arrive dans une chambre d'hôtel qu'elles

ont louée pour la nuit. Elles entament une bataille d'oreillers. Marieme reçoit ensuite un appel qu'elle ne prend pas et rejoint Lady dans la salle de bains. Marieme se confie : son frère essaye de la joindre. Lady lui intime de ne pas répondre et de faire ce qu'elle veut. Elle lui offre un pendentif avec le prénom « Vic », le surnom qu'elle lui a choisi. Plus tard, les filles s'habillent en robes de soirée, boivent et fument. La chanson *Diamonds* de Rihanna s'élève et elles dansent et chantent, sous le regard de Marieme qui finit par les rejoindre. Le lendemain, Marieme croise Ismaël. Ils se plaisent mais évoquent le fait qu'Ismaël est l'ami du frère de Marieme. Dès que celle-ci arrive chez elle, Djibril, menaçant, lui fait promettre de ne plus éteindre son téléphone. Marieme, dans sa chambre, réessaye la robe de la veille sous les yeux de Bébé. Marieme regarde Lady qui se maquille dans les toilettes d'un fast-food. Puis la bande assiste à un combat de rue et encourage Lady, qui affronte une autre fille. Celle-ci sort gagnante du combat, laissant Lady humiliée. Marieme retrouve Ismaël dans l'escalier de son immeuble ; ils s'embrassent pour la première fois. Plus tard, de nuit, Marieme rejoint sa mère dans une entreprise où celle-ci fait le ménage. Elle l'aide. Puis elle fait comprendre à la supérieure de sa mère qu'elle ne viendra pas travailler cet été, contrairement à ce que sa mère pense.

## 3. Acte 3 (00:45:08 – 01:04:14)

Marieme est avec Ismaël, sur son lit. Il la caresse, lui demande de rester un peu avec lui. Elle rejoint ensuite les filles. Lady, cheveux coupés court, semble prostrée. Adiatou emmène la bande faire un minigolf. En rentrant chez elles, les filles tombent sur une bande de garçons qui se moquent de la défaite de Lady. Marieme essaye de la convaincre de prendre sa revanche mais celle-ci s'énervé et s'en va. Fily, Adiatou et Marieme s'installent dans

un fast-food et se disputent avec un groupe de filles qui finissent par quitter la salle. Marieme remarque qu'une autre fille s'avance vers leur groupe : c'est Sweetie, qui faisait partie de la bande avant de tomber enceinte. Marieme comprend qu'elle l'a en quelque sorte remplacée. La nuit, Ismaël est sous la fenêtre de Marieme, ils communiquent par textos.

Un autre jour, Marieme participe à un combat de rue, pour venger Lady. Elle se bat contre la même adversaire et remporte la bataille. Plus tard, elle retrouve Lady qui la félicite, même si Marieme lui a désobéi en ripostant. Elle rentre chez elle ; son frère se montre fier qu'elle ait remporté le combat. Il lui propose de jouer à la PlayStation. Dans son lit, Marieme ne trouve pas le sommeil. Elle sort retrouver Ismaël dans sa chambre et le déshabille.

## 4. Acte 4 (01:04:15 – 01:22:41)

Lady et Marieme participent à un tournoi de danse informel sur le parvis de la Défense, sous les applaudissements de nombreuses filles. Marieme remarque Bébé, plus loin, qui rackette une fille. Elle la gronde et finit par la gifler. Dans le RER du retour, les deux sœurs se réconcilient silencieusement. Dans leur chambre, alors que Marieme coiffe Bébé, elles entendent Djibril qui rentre, hors de lui. Marieme protège Bébé en la mettant à la porte puis affronte son frère, qui la frappe en l'accusant d'avoir couché avec Ismaël. La nuit, elle est seule au fast-food lorsqu'un inconnu plus âgé l'aborde. C'est Abou.

Marieme fait son sac. Elle prétexte des courses à faire et quitte le domicile familial. Elle revoit Abou qui lui propose de travailler pour lui. Elle retrouve les filles dans une chambre d'hôtel et leur avoue qu'elle a fugué et qu'Abou lui propose de dealer de la drogue. Les filles tentent de la dissuader, sans succès. Puis elle rejoint les trois filles sur le lit, qui rient en apprenant le vrai prénom de Lady :

Sophie. Marieme se remémore à voix haute un souvenir commun, une sortie à Eurodisney qui a scellé, pour elle, leur amitié. Au matin tout le monde dort sauf Marieme.

## 5. Acte 5 (01:22:42 – 01:50:19)

Marieme s'introduit dans une soirée chic, complètement déguisée : perruque blond platine, petite robe en dentelle rouge. Elle vend de la drogue puis rentre dans une voiture où un chauffeur l'attend. Elle se change, énervée. On la retrouve devant un match de foot, en compagnie d'une fille, Monica, et de deux garçons. L'un d'eux évoque Lady, qu'il trouve attirante. Marieme lui fait comprendre qu'elle ne l'aidera pas. Elle rentre dans son nouvel appartement, qu'elle partage avec Monica, et une fois dans sa chambre, joue à la PlayStation. Le lendemain matin, Monica lui fait remarquer qu'elles sont toutes les deux les « putes d'Abou ».

Un autre jour, Marieme, qui traîne avec la bande d'Abou, participe à l'humiliation d'une fille. Plus tard, la nuit, elle retrouve Ismaël qui est venu lui rendre visite. En la caressant, il découvre qu'elle fait disparaître sa poitrine en la comprimant sous des bandelettes. Il la quitte, énervé.

Marieme décide de se rendre à une fête chez Abou. Sur le chemin, elle observe son ancien quartier, son immeuble. Une fois à la fête, elle danse avec Monica mais Abou les interrompt et veut la forcer à l'embrasser. Elle le gifle et s'enfuit de la soirée. Elle sonne chez Ismaël. Une fois dans sa chambre, elle lui annonce sa décision de quitter Abou. Ismaël lui propose de se marier. Elle refuse gentiment, il retient ses larmes. Au matin, elle sonne chez elle. Sa petite sœur devine sa présence et lui ouvre. Mais Marieme recule et se met à pleurer en bas de son immeuble.

# MOTIF

## Devenir femme



Les films de Céline Sciamma trouvent leur cohérence en ce qu'ils proposent, au fil de récits d'initiation, une réflexion sur la construction des identités et plus spécifiquement, des identités de genre. La théorie du genre permet de penser l'identité sexuelle hors de la répartition traditionnelle et supposée naturelle entre sexe féminin ou masculin. Pour revenir à la célèbre phrase de Simone de Beauvoir, l'auteure du *Deuxième sexe*, « on ne naît pas femme, on le devient ». Autrement dit, n'importe qui peut choisir d'affirmer son appartenance, à travers différents attributs, à un genre ou à un autre, sans que cela ait un lien avec son sexe biologique.

### Garçon manqué

Déjà dans *Tomboy* – « garçon manqué » en anglais – Céline Sciamma filmait une petite fille qui décidait de se faire passer pour un petit garçon. Dans un essai publié en 1990 et traduit en français en 2005, *Trouble dans le genre*, Judith Butler, philosophe américaine, introduit la notion de « performance » : appartenir au genre masculin ou féminin est une affaire de comportements socialement construits. Une fille peut, autant qu'un garçon, appartenir au genre masculin. La notion de performance est intéressante car elle introduit l'idée d'un *jeu* autour de l'identité, voire d'un spectacle auquel chacun prend part plus ou moins consciemment. Butler s'appuie sur l'exemple des drag-queens, ces hommes qui se parent de façon outrancière des attributs de la féminité, souvent dans le cadre d'un spectacle ou d'un défilé.

Dans *Bande de filles*, Céline Sciamma fait endosser à Marieme différents costumes qui modèlent son comportement et ses relations aux autres et font apparaître le caractère construit de son identité. Au début du film, Marieme a une apparence discrète, elle cherche à ne surtout pas détonner parmi les sportives. Le passage à l'acte 2 (cf. p. 6) est justement marqué par un changement vestimentaire (perfecto en cuir), capillaire (cheveux lâchés) et comportemental (elle joue à la dure) qui lui permettent de se faire remarquer par la bande de filles. Une fois dans la bande, Marieme est rebaptisée : son identité est une

nouvelle fois modifiée, elle devient Vic lorsque Lady le décide. On observe alors clairement le caractère socialement construit de la nouvelle personnalité de la jeune fille. C'est le groupe, ici la bande de filles, qui se charge de répondre pour une grande part à cette question : qui est Marieme ?

### Métamorphoses

Dans l'acte 3, l'héroïne entame une relation amoureuse avec Ismaël. Lorsqu'elle le rejoint dans son lit, elle adopte un comportement assuré, et lui indique comment il doit se déshabiller. Puis elle lui caresse les fesses. Céline Sciamma joue sur les stéréotypes cinématographiques de la scène d'amour, où la femme est en général l'objet du désir de l'homme et un objet de contemplation pour le spectateur. Ici, au contraire, c'est Marieme qui admire le corps d'Ismaël et le dévoile au spectateur. Lorsqu'elle rejoint son grand frère après avoir remporté le combat de rue, on observe comment Djibril change de comportement : parce qu'elle a agi avec courage, il la laisse jouer à la PlayStation avec lui. Ce passage de relais symbolique indique que Djibril envisage le courage comme une qualité plutôt masculine ; si Marieme en fait preuve elle peut, comme un garçon, jouer aux jeux vidéo. Au début de l'acte 4, la séquence de danse sur le parvis de la Défense illustre bien la vision du genre comme performance : les filles donnent en spectacle leur féminité – tenues moulantes et mouvements suggestifs. Elles affirment par la danse que le fait d'être « sexy » est avant tout une affaire de mise en scène de soi. Enfin, dans l'acte 5, Marieme subit une nouvelle métamorphose. Cette fois, elle est clairement déguisée : perruque blonde, talons aiguilles, robe en dentelle rouge. Cette féminité outrancière lui permet paradoxalement d'avancer masquée dans des soirées chics où elle vend de la drogue. Puis, à l'arrière d'une voiture, elle se change en « garçon » pour se fondre dans son nouveau milieu, essentiellement masculin. À la fin, Marieme aura donc fait l'expérience de multiples identités et, si elle n'a pas encore trouvé la sienne, elle aura au moins connu la liberté de pouvoir en changer.

### Hors norme

Pour poursuivre l'analyse de la construction de l'identité dans *Bande de filles*, les élèves pourront déchiffrer les indices qui marquent l'appartenance des filles et des garçons à un genre donné et voir comment Marieme et la bande de filles tentent de s'en affranchir ou de les détourner à leur avantage. Par exemple, que fait Djibril en permanence dans sa chambre ? Qu'est-ce que Marieme choisit de faire dans la sienne lorsqu'elle quitte le domicile familial ? Comment la bande de filles se fait-elle respecter dans le voisinage ? Il sera également intéressant d'observer que, si le respect des normes traditionnelles du masculin et du féminin joue plutôt en faveur des hommes dans notre société, eux aussi peuvent en devenir les victimes. On pourra poursuivre l'analyse de la figure du couple Marieme/Ismaël et se demander de quoi ils sont prisonniers. Pourquoi hésitent-ils d'abord à vivre leur histoire d'amour ? Qu'est-ce qui énerve tant Ismaël lorsqu'il découvre que Marieme se bande la poitrine ? Quelle attitude adopte Ismaël lorsqu'il propose à Marieme de l'épouser ? Enfin, il serait intéressant de montrer aux élèves une séquence de *Tomboy*, le précédent film de Céline Sciamma, dans lequel la question du genre et de l'identité sexuelle était déjà centrale. On verra par exemple la séquence où Laure est acceptée en tant que Michaël par le groupe, et comment elle s'y prend : façon d'agir, de parler, de se mouvoir... Il sera opportun de mettre en relation la construction de l'identité et le rapport qu'elle entretient avec le collectif, donc avec la société et ses normes.

# DÉCOR



## (Dé)peindre la banlieue



« J'ai visité beaucoup de quartiers, parce que j'avais envie d'une dalle, d'un quartier piétonnier, d'une ligne d'horizon, et de la tour Eiffel pas loin. Par ailleurs, les propriétés graphiques de la banlieue sont très grandes, parce qu'on y trouve des utopies d'architectes sorties d'un seul coup de terre dans les années 1960-70, et il y a beaucoup de pensée à l'œuvre. Quand on pose sa caméra en banlieue, on filme des lignes de fuite, des façons de circuler, comment on se retrouve, comment on est seul. »<sup>1</sup> Dans cet entretien accordé au moment de la sortie du film, Céline Sciamma revient sur l'importance du décor, ici la banlieue parisienne. Il ne s'agit pas de n'importe quelle banlieue : *Naissance des pieuvres* était filmé dans une banlieue pavillonnaire, plutôt bourgeoise ; *Tomboy* dans une banlieue plus populaire où l'on trouvait déjà un côté cité – des immeubles y entouraient une cour commune. *Bande de filles*, tourné à Bagnolet, impose d'emblée son ambition de filmer un territoire particulier, celui d'une cité populaire en périphérie de la capitale, avec ses barres d'immeubles, ses espaces de circulation à ciel ouvert et les codes de partage qui les définissent. Il est intéressant de se pencher sur ces fameuses « propriétés graphiques » de la banlieue qu'évoque Céline Sciamma, qui relèvent d'une direction artistique bien particulière plutôt que d'un ancrage dans le réel des lieux filmés.

### Monochrome

Toute l'esthétique du film va dans le sens d'une déréalisation de l'espace filmé. Cela n'induit pas pour autant que le déroulement de l'histoire ou l'évolution des personnages obéissent à une logique irréaliste, mais simplement que le monde dans lequel le film se déroule a été très travaillé dans le sens de la stylisation et de l'épuration. L'usage des couleurs est intéressant à décoder : que ce soit en intérieur (dans l'appartement de Marieme) ou en extérieur, les teintes

se répondent et donnent à penser que beaucoup de murs ont été repeints. D'ailleurs, l'appartement de Marieme a été reconstruit dans un ancien hôpital désaffecté. Céline Sciamma a pu modeler l'espace à sa convenance et le décorer comme elle le souhaitait. La chambre de Marieme et de Bébé est bleue, tout comme leur salon, et même l'espace du grand frère, avec son matelas bleu rayé posé sur le sol. La chambre d'Ismaël également répond à ce code couleur presque obsessionnel. Ces choix de décors sont renforcés par les choix de lumières : les scènes nocturnes sont très bleutées, de sorte que les visages et les corps sont nimbés d'un halo presque surréaliste, comme si la lune était toujours pleine.

Ce désir de placer les personnages dans des espaces neutres – une seule couleur, unie – peut être interprété comme une tentative d'atteindre à un universel de l'histoire racontée. En choisissant d'extraire Marieme d'un univers marqué, elle en fait une héroïne qui pourrait appartenir à d'autres mondes : la banlieue américaine ou la province française. D'ailleurs, dans le décor de l'appartement de Marieme, on ne trouve pas d'objets biographiques tels que photos, vieux jouets ou affiches, qui la rattacheraient à un passé particulier. Au contraire, l'épuration des intérieurs donne l'impression que Marieme est un personnage assez théorique, sans attache autre que celles que le film tisse pour elle dans le temps de l'histoire, de façon parfois presque autoritaire.

### En passant

Pourtant, *Bande de filles* se situe bien quelque part et Céline Sciamma insiste sur l'envie qu'elle avait de filmer la banlieue, qui se définit pour elle par rapport au centre : « À la périphérie, les enjeux sont les mêmes que partout ailleurs, mais ils ne sont pas souterrains, ils se donnent à ciel ouvert. C'est pourquoi c'est un lieu de fiction, parce que la réalité y vit plus fort (...). » En choisissant le format

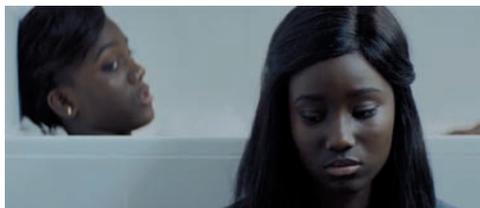
Scope (cf. p. 11), la réalisatrice a opté pour des cadres assez marqués. Mais ce qui frappe, c'est finalement le nombre relativement réduit de plans qui s'attachent à placer les personnages dans l'espace de leur cité. La bande de filles évolue plutôt dans des lieux impersonnels et interchangeables : une chambre d'hôtel, un fast-food, une esplanade anonyme qui sert de cadre aux combats de rue. Si on identifie bien les alentours de l'appartement de Marieme, où elle rencontre souvent Ismaël, ils ne sont pas mis en relation avec les lieux qu'habite le reste de la bande. De la même manière, les espaces communs de la cité sont quasiment désertés de toute présence « inutile » au récit : seul Ismaël et sa bande semblent y traîner et ne devoir croiser que la bande de filles.

En plus de la cité, que Marieme ne fait que traverser assez rapidement, la bande investit quelques lieux reconnaissables qui les placent justement « à la périphérie » : ce sont le RER puis les Halles, qui symbolisent la distance qui les sépare de la capitale – de façon géographique et sociale, comme le montre la séquence dans le magasin de vêtements – et l'esplanade de la Défense, filmée comme un lieu de rendez-vous privilégié des filles et un espace de pouvoir pour elles. Avec ses formes géométriques élancées, le parvis de la Défense, à l'horizon dégagé, constitue le point de ralliement de la bande lorsqu'elle est au sommet de sa puissance. Finalement, davantage qu'un territoire de rencontres, la cité est un espace presque mental, celui de Marieme qui, lorsqu'elle l'arpente, est presque toujours seule et sur le point de changer de cap.

<sup>1</sup> « Les grands films libèrent des territoires plutôt qu'ils ne les occupent », *Libération*, 17 octobre 2014, propos recueillis par Didier Péron et Elizabeth Franck-Dumas.

# PAROLE

## Manier le verbe



*Bande de filles* est un film sur la représentation et les clichés : comment représenter un groupe de filles noires, une héroïne vivant en banlieue et un milieu populaire très ancré dans la France contemporaine ? Les enjeux de langage y sont donc très importants, puisque Marieme et la bande de filles défendent à travers eux une façon de vivre, d'être au monde et de se positionner vis-à-vis de la société.

C'est ce dont témoignait Céline Sciamma dans un entretien donné au journal *Libération*<sup>1</sup> au moment de la sortie du film : « *LESquive*, par exemple, a libéré le territoire de la question de la langue. Je n'étais pas ici dans l'injonction du film de tchatche, je pouvais au contraire montrer que ces filles parlaient plusieurs langues, dédier certaines scènes à une langue très énergique et d'autres à une langue très soutenue. » La réalisatrice fait référence à *LESquive*, le deuxième film d'Abdellatif Kéchiche, réalisé en 2004, qui mettait en scène Lydia et Krime, deux adolescents répétant des scènes du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux ; une pièce du XVIII<sup>e</sup> siècle donc, mise en relation avec le langage quotidien des adolescents des années 2000 (cf. p. 15). Dans *Bande de filles*, Céline Sciamma ne fait pas de choix aussi radicaux, mais travaille plutôt sur des creux et des pleins : son héroïne est peu bavarde, mais elle rencontre des filles qui, au contraire, prennent un évident plaisir à jouer avec le verbe.

### Les mots au pouvoir

La première fois que Marieme les rencontre est assez exemplaire : même si elles ne réussissent pas à la convaincre de rester avec elles du premier coup, on s'aperçoit qu'elles manient les mots de façon à en faire des instruments de pouvoir. Lady surtout, la leader, utilise des phrases qui ressemblent à des slogans à même d'interpeller et de séduire : « Tu fais ce que tu veux, tu sais pas ce que tu rates. » Le langage est utilisé dans tout son pouvoir rhétorique. C'est le cas également lorsque Lady convainc Marieme de ne pas répondre à son frère et de passer la nuit à l'hôtel : pour cela, elle lui fait répéter « Je fais ce que je veux », pour lui faire prendre conscience du pouvoir performatif des mots.

En affirmant sa liberté par le langage, Marieme effectue déjà un grand pas vers sa libération effective. Elle a maintenant les mots pour le dire.

Par ailleurs, le langage est également un terrain d'affrontement pour la bande : face à d'autres bandes de filles, au fast-food, ou face aux garçons de la cité, on voit que la lutte prend le plus souvent la forme d'une joute verbale où ce ne sont pas les mots qu'on échange qui comptent mais la façon dont ils sont dits, dont ils rebondissent : ce qui importe, c'est maîtriser le flot de paroles, ne jamais rester muet.

### Le poids du silence

À l'inverse, on observe que le dialogue est rompu entre Marieme et beaucoup de gens de son milieu, notamment les adultes qui l'entourent. D'ailleurs, dès que Marieme prend la route de chez elle, la parole se fait moins fluide, plus contenue et craintive. Lorsque l'héroïne rejoint sa mère à la Défense pour l'aider dans son travail, elles se disent trois mots dénués d'affection. De la même manière, l'échange avec la conseillère d'éducation a été placé sous le signe de la méfiance. La mise en scène y relègue hors-champ la conseillère, condamnée à servir un discours vide de sens sur les différentes voies professionnelles possibles pour Marieme, comme si celle-ci n'existait pas en tant qu'élève singulière. Méfiance face au discours institutionnel ici, ou défiance lorsque Marieme menace la patronne de sa mère pour ne pas avoir à venir travailler l'été. Avec son frère, Marieme est dans le même rapport de pouvoir crispé vis-à-vis des mots. La plupart du temps, elle évite de lui parler et lorsque c'est lui qui prend la parole, c'est pour la catégoriser brutalement : « T'es qu'une pute ! » Ici, pas question de dialogue, mais plutôt de prise de pouvoir définitive grâce au langage. À cet usage violent de la parole, Marieme oppose un silence buté et une fuite en avant.

1) « Les grands films libèrent des territoires... », *op. cit.*

## La tchatche chez Tarantino

Pour continuer d'explorer la façon dont les dialogues peuvent être travaillés lorsqu'il s'agit de langage collectif, les élèves pourront s'intéresser à un film de « bande de filles » américain, *Boulevard de la mort* de Quentin Tarantino (2007). Le film s'ouvre par une longue séquence dans une voiture, où trois filles ne cessent de parler. On remarquera que leur langage est réflexif : elles prennent plaisir à le maîtriser (débit rapide et réparties qui fusent) mais aussi à l'analyser et à prendre conscience du jeu qu'il représente entre elles.

Dans la deuxième moitié du film – *Boulevard de la mort* est coupé en deux, avec une deuxième partie qui sonne comme la réplique victorieuse de la première – un nouveau groupe de filles se retrouve de nouveau en voiture. La réflexivité va encore plus loin : trois filles racontent à une quatrième leurs aventures sentimentales sur le tournage d'un film dont elles ont pu s'échapper quelques jours. Tarantino met en scène un véritable art de couper les cheveux en quatre : chaque événement est l'occasion d'un long récit, comme si la mise en mots de l'expérience valait plus que le vécu. À chaque fois, les filles parlent des garçons, qui ne sont pourtant jamais présents dans le film, sauf à travers le personnage de Stuntman Mike, qui relève plutôt de la figure du monstre. On soulignera donc dans leurs dialogues une pure dépense d'énergie imaginative qui relève presque du fantasme : les mots inventent une réalité que les personnages tissent toutes ensemble, avant de subir, à chaque fois, l'épreuve du réel – ici la volonté d'anéantissement de Mike.



# MISE EN SCÈNE

## Frayer son chemin

Céline Sciamma est ce qu'on peut appeler une « jeune cinéaste » : son premier film, *Naissance des pieuvres*, était un exercice de fin d'études et *Tomboy* a été réalisé vite et légèrement, comme un nouvel essai pour trouver son style. De son propre aveu<sup>1</sup>, c'est avec *Bande de filles* que la réalisatrice a su affirmer une mise en scène plus aboutie et personnelle. Quelles en sont les caractéristiques ? On peut avancer qu'elle est tendue par une ambition : le refus de certains codes du film de banlieue, qui amène la réalisatrice à styliser le film et à lui donner une ampleur narrative le portant vers le romanesque. En même temps, dans son désir de brosser le portrait d'une jeune fille, Céline Sciamma respecte les codes du roman et du film d'apprentissage, sur un mode assez mineur qui tend à replacer le film sur la ligne d'un récit naturaliste.

### Remodeler le réel

Tout au long du film, on peut observer les tentatives de Céline Sciamma pour le sortir d'une mise en scène qui serait entièrement dédiée à la reconstitution d'un réel quotidien. Dès la séquence d'ouverture (cf. p. 14), la réalisatrice met en place un régime fictionnel qui l'éloigne du naturalisme. Très simplement, le naturalisme peut être défini comme une tentative de « faire vrai ». Il se traduit au cinéma par des habitudes comme celle de la caméra portée, qui donne l'impression d'être embarqué dans l'expérience du personnage, ou le recours à l'improvisation, pour laisser l'acteur s'exprimer à côté du personnage. Des réalisateurs comme les frères Dardenne ou Jacques Audiard ont beaucoup travaillé ce style apparemment improvisé et bouillonnant. À l'inverse, les plans inauguraux de *Bande de filles* cherchent à « faire spectacle » et mettent en avant le côté organisé de la mise en scène. Des techniques facilement reconnaissables marquent la présence de l'artifice au cœur du film : ralentis, absence de son direct, jeux sur les lumières du stade... À plusieurs reprises, et comme nous l'avons vu en analysant la parenthèse *Diamonds* (p. 4), Céline Sciamma fait des choix esthétiques qui placent son récit hors des sentiers d'une chronique naturaliste qui s'attacherait à retracer fidèlement le parcours quotidien de ses personnages. Au lieu de se laisser déborder par le réel, la caméra de la chef opératrice Crystel Fournier le cadre solidement, le canalise, le magnifie parfois. La musique contribue à cette déréalisation : en choisissant les nappes électroniques



de Para One – Céline Sciamma travaille avec le même compositeur depuis son premier film –, elle nimbe le film d'une atmosphère irréaliste, qui le décolle en quelque sorte de son sujet.

La structure narrative du film va également dans le sens de cette condensation du réel : la réalisatrice cherche à donner une ampleur inédite à l'itinéraire de Marieme, à le rendre exemplaire et constamment vibrant. Comme elle en témoigne elle-même (cf. p. 18), elle a pensé aux romans d'apprentissage de Jane Austen et voulu insuffler un souffle romanesque à son film. Cela passe par de longs plans noirs, souvent accompagnés de la musique électro de Para One, qui marquent les ellipses et structurent le récit en cinq parties bien distinctes (cf. p. 6). Plutôt que suivre Marieme jour après jour, Céline Sciamma choisit certains moments de son existence : ce qu'elle montre, ce sont des acmé émotionnelles, des tournants, des moments où la vie de Marieme bascule. Et même lorsque l'action du film prend place dans un quotidien banal, la réalisatrice en joue. C'est le cas par exemple lorsque Marieme et Lady se maquillent dans les toilettes d'un fast-food en plein après-midi et que l'on croirait qu'elles sont sorties en boîte de nuit. La nuit plutôt que le jour, l'artifice plutôt que le naturel, voilà une partie du credo de la mise en scène de *Bande de filles*.

### Suivre son personnage

Pourtant le film se lance également sur d'autres rails : en choisissant de faire le portrait d'une héroïne plutôt que d'un groupe, *Bande de filles* rejoint nombre de premiers ou de deuxième films qui livrent des récits de passage à l'âge adulte à la première personne. Il s'agit presque d'un genre à part dans le cinéma français contemporain. La naissance des cinéastes va souvent de pair avec un intérêt pour les personnages adolescents, justement eux aussi au bord de l'âge adulte. Cette superposition de l'auteur et de son personnage, on pouvait l'observer dans *Belle Épine* (2010) de Rebecca Zlotowski – comme Sciamma, ancienne élève de la Fémis – ou *Un poison violent* (2010) de Katell Quillévéré, films dans lesquels l'héroïne figurait toujours un double de la réalisatrice. L'une découvre la vie, l'autre le cinéma.

Alors que Céline Sciamma réalise ici son troisième film, elle clôt d'un même geste une trilogie justement dédiée à la jeunesse. Elle s'inscrit donc pleinement



dans la tradition de ces premiers films secrètement autobiographiques. *Bande de filles* est en permanence tendu entre son souci romanesque et spectaculaire et sa volonté de travailler l'intimité d'un personnage, son évolution psychologique. Si la scène d'exposition du film met en jeu des relations de groupe et une dynamique collective (cf. p. 14), on a vu qu'on se trouvait rapidement « dans le regard » d'un seul personnage, Marieme. La façon dont Céline Sciamma fait traverser les espaces à l'héroïne est significative : la caméra est toujours dans son regard (donc, « subjective ») ou la suit au plus près. Même si l'on n'a pas affaire à une caméra portée qui épouserait les moindres tressaillements du personnage, l'image nous embarque tout de même dans une expérience personnelle et intime. Le plan séquence qui ouvre le cinquième acte (cf. p. 16) rend très visible cette façon de circuler en permanence dans le sillage de son héroïne. Ce faisant, *Bande de filles* se place également sur le terrain de la chronique de vie : le film a presque un double début, l'un du côté du spectacle (l'entraînement sportif), l'autre du côté du quotidien (Marieme rentre et retrouve ses sœurs dont elle s'occupe).

Céline Sciamma place la bande de filles dans un état de pur présent ; elle en fait des créatures très fictionnelles, avec des identités créées de toutes pièces, comme Lady qui s'appelle en fait Sophie une fois rentrée à la maison. On retrouve presque un schéma de conte de fées avec une Cendrillon qui, les douze coups de minuit passés, redevient souillon. Dans le même temps, la réalisatrice dote Marieme d'une famille, d'un petit copain, d'une situation scolaire. Elle l'ancre donc dans un milieu, sans l'extraire totalement du réel. Pourtant, il faut là aussi prendre garde et savoir décrypter les choix de mise en scène : le réel qu'un film « naturaliste » dévoile dans une certaine nudité est en fait travaillé selon des codes qui instaurent toujours une distance entre ce qui est filmé et la manière dont il l'est – et qui le transforme. Ainsi, le fait que *Bande de filles* soit un film assez découpé et monté donne un indice sur la nature de ce qui est montré. Lorsque les filles vont au minigolf, au-delà d'un épisode qui semble directement tiré de la vie, le découpage et le montage des plans va dans le sens d'une dramatisation de l'action. La tension monte, jusqu'à ce qu'Adiatou se mette à pleurer.

Il faut aussi s'arrêter sur la dernière séquence de *Bande de filles*, qui présente

une fin ouverte. L'héroïne est laissée à la croisée des chemins : c'est maintenant à elle de décider et au spectateur d'imaginer comment Marieme se situera dans le futur. Le principe de la fin ouverte a beaucoup été utilisé dans le cinéma moderne, en particulier dans les films de la Nouvelle Vague. On peut ici envisager la fin comme une volonté de faire se rejoindre les deux courants qui traversent le film : d'un côté Marieme est invitée à sauter dans le vide, et on comprend bien que l'on se trouve dans une fiction qui taille aux personnages des destins plus grands qu'eux. De l'autre, logiquement, le film se termine sur le visage de Marieme, qui a toujours été le pôle d'attraction de la mise en scène de Céline Sciamma et l'objet d'un portrait intérieur.

1) « J'ai filmé la banlieue et des filles qui se cherchent », *lefigaro.fr*, 23 octobre 2014, propos recueillis par Pauline Le Gall.

## Le format Scope

*Bande de filles* a été tourné en Cinémascope. Le Scope désigne un format d'image, un rapport entre la largeur et la hauteur de l'image projetée. Dans le film de Céline Sciamma ce rapport est de 2.35, ce qui donne une image très large. Inauguré à Hollywood en 1953 pour le film *Comment épouser un millionnaire* avec Marilyn Monroe, le Scope est rapidement devenu le format roi du film d'aventures (*Le Pont de la rivière Kwaï*, David Lean, 1957) et du western (*Le Bon, la Brute et le Truand*, Sergio Leone, 1966). La largeur de l'image permet en effet de rendre justice aux paysages et de donner une impression monumentale en projection, un vrai « effet cinéma ». Plus tard, ce format a été utilisé par des films comme *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979) ou *Blow Out* de Brian de Palma (1981). Chaque fois, ces films soulignent une dimension spectaculaire de l'histoire racontée. Pourquoi choisir de tourner *Bande de filles* en Scope ? La chef opératrice du film, Crystel Fournier, avance l'idée que ce format est judicieux pour filmer quatre filles souvent ensemble dans le cadre. Néanmoins, le Scope peut sembler un format délicat pour filmer les tours de banlieue, élancées vers le ciel, et qui pourraient être facilement coupées par le cadre. Il sera intéressant de faire voir aux élèves de quelle manière le Scope peut être utilisé autrement que pour mettre en valeur l'aspect impressionnant d'un décor. Cette réappropriation du format pour filmer l'intime se retrouve par exemple chez un cinéaste comme Philippe Garrel, qui l'utilise dans ses derniers films, dont l'enseignant pourra choisir de montrer des extraits (par exemple *L'Ombre des femmes*, 2015).

# SÉQUENCE

## Rêver l'amitié

La séquence de la nuit à l'hôtel est le pivot de la constitution de la bande de filles. Elle arrive après l'introduction et dure dix minutes (00:25:57 – 00:35:11). Très dense, elle contient tous les éléments que le film développe par ailleurs : mise en scène de soi et de sa féminité, déclaration de puissance du groupe, désir de fusion et isolement de Marieme, éternelle outsider de la bande.

La séquence, très découpée (45 plans), contient des segments esthétiquement assez distincts. Travail sur les couleurs, les costumes et la bande sonore : tout contribue à faire du lieu unique de la chambre d'hôtel un laboratoire pour les quatre jeunes filles. Leur amitié se scelle à multiples reprises au cours de la séquence et la nuit qui passe joue le rôle d'emporter le réalisme du début vers un onirisme bleuté du petit matin.

### Choisir son lieu

Le premier plan (1) montre les quatre filles s'avançant vers la caméra, dans un grand couloir. Il intrigue, car rien – hormis quelques allusions dans la séquence précédente – ne permet de dire où les filles s'apprennent à passer la soirée. Un plan plus serré (2) les montre en train d'ouvrir la porte d'une chambre à l'aide d'une carte, sésame un peu dérisoire. Plusieurs fois dans le film, la réalisatrice joue le contraste entre les représentations des filles et la réalité : ici c'est le grand soir dans un hôtel de chaîne, un peu plus tard ce sera une séance de maquillage dans ce qui se révélera être les toilettes d'un fast-food. Les filles sont ensuite filmées sur le lit, qui sera l'espace privilégié de leur soirée (3). Marieme s'élance pour rejoindre les autres, elle rallie la bande, se place au milieu du groupe comme elle le fera plusieurs fois dans la séquence. Le cadre se resserre ensuite sur les visages, et capte grâce à des mouvements panoramiques l'enthousiasme des filles (4, 5), que la caméra va constamment

s'ingénier à réunir. Dans les plans 6 et 7, Adiatou se livre à une répétition de ce que la séquence mettra en scène plus tard, de façon beaucoup plus stylisée et travaillée : ici, le mini-show d'Adiatou est touchant par son amateurisme et sa fraîcheur – la télécommande est transformée en micro, tandis que ses amies la filment avec leurs portables.

Les plans 8, 9, 10 poursuivent la description du lit comme terrain de l'entente et de la liberté : les filles, prises de fous rires, se détendent et adoptent des postures corporelles plus libres. Elles abolissent les frontières entre elles, franchissent un seuil d'intimité. Puis Lady se relève et se dirige vers la salle de bains (11) : une nouvelle activité est lancée, les filles la suivent pour continuer de découvrir l'espace de jeu de leur nuit. Seule Adiatou reste sur le lit (12), continuant de rêver et de se photographier, bientôt rejointe par les filles et par Lady qui annonce qu'elle va prendre un bain (13).

### Changer de peau

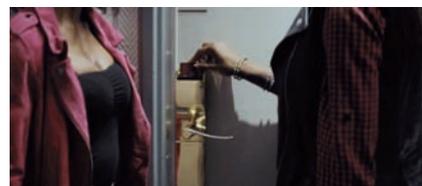
Le plan suivant (14a) marque une ellipse : l'éclairage de la scène a changé, il fait nuit, et l'ambiance est plus calme. Marieme, Adiatou et Fily regardent la télévision, elles mangent des bonbons et boivent de l'alcool. On retrouve là ce mélange d'enfance et de volonté de grandir souvent mis en scène dans les *teen-movies*. La caméra resserre ensuite progressivement sur Marieme, pour l'isoler du reste du groupe (14b) : le cadre devance l'événement narratif, le coup de fil que reçoit Marieme et auquel elle choisit de ne pas répondre. Perturbée, elle finit par quitter le lit pour se diriger vers l'espace de Lady, la salle de bains (14c). Les plans 15 et 16 sont des champs-contre-champs classiques : Marieme vient trouver refuge auprès de Lady et lui explique que son frère la harcèle. Lady, plongée dans un bain moussant, est souveraine et intransigeante : il faut éteindre son portable.



1



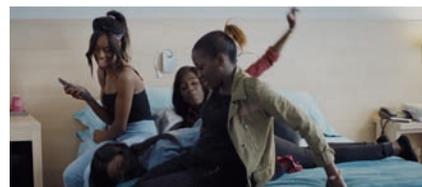
14a



2



15



4



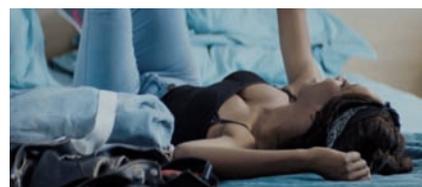
16



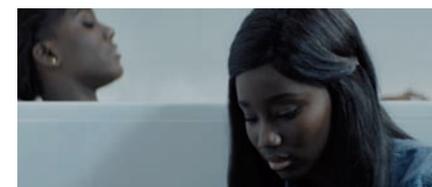
6



17a



12



17b

Le plan joue sur le contraste entre le blanc de la mousse et des murs, et sa peau noire. On aperçoit aussi le pendentif doré qui inscrit son pseudonyme à même sa peau. Le plan 17a marque la réunion des deux filles, qui se partagent harmonieusement le cadre. C'est d'abord Lady qui est nette, et Marieme qui est floue. Puis le point change (17b) et se fait sur Marieme. Elle aspire un peu de la puissance de Lady en répétant : « Je fais ce que je veux. » Aux plans 18 et 19, Marieme reçoit un cadeau de Lady, un nouveau sésame pour la liberté : le pendentif qui change son identité. Lady a en quelque sorte lavé Marieme de ses incertitudes et l'a transformée. La fête peut commencer.

### Changer de couleur

La lumière de la séquence est à nouveau différente. Marieme aussi a changé : elle a enfilé une robe bleue et s'observe dans la glace (20), rejointe par Lady, qui porte maintenant une robe de soirée noire. Puis Adiatou sort de la salle de bains, elle aussi changée (21, 22) et surexcitée. Une fois encore, le mélange entre glamour et maladresse se fait sentir : les filles n'ont pas enlevé les antivols de leurs robes. Ce détail donne également une information à méditer pour le spectateur : la bande a donc volé des vêtements, les soupçons de la vendeuse des Halles n'étaient pas infondés... Fily sort enfin de la salle de bains (23), sous les rires taquins des filles. Se met en place une répartition des rôles dans la bande : Lady la meneuse, Adiatou la pitre, Fily la boudeuse. La caméra isole ensuite le visage de Marieme, maintenant totalement détendue (24). Les filles reviennent sur le lit et entament un nouveau jeu : fumer la chicha (27, 28, 29). Les plans 30 et 31 isolent ensuite Lady entourée de fumée : peu à peu, le réel est mis à distance, les volutes qui la nimrent forment un passage vers le fantasme, accompagné par les premières notes d'une musique. C'est la parenthèse *Diamonds* qui s'ouvre (32). Avec un changement radical de la lumière, qui métamorphose la chambre en piste de danse, et un regard caméra appuyé, Lady entonne en play-back le tube de Rihanna. Ici, les choix esthétiques de Céline Sciamma construisent une scène dans la scène, qui fonctionne presque comme un clip indépendant (cf. p. 5). Deux nouveaux plans (33, 34) font entrer les deux autres filles dans la danse. Seule Marieme reste longtemps isolée du groupe (36) tandis que la

caméra marque sa préférence pour elle, au fil d'un lent travelling avant : les filles chantent pour Marieme qui accède autant au statut de spectatrice que d'actrice de ce qu'elle vit. Elle finit par entrer dans le cadre et investir son centre (37), tandis que la chanson se poursuit jusqu'au bout (38 à 42). Au plan 42, le son *in* revient : les filles chantent avec Rihanna, elles ont atteint un statut d'héroïnes iconiques et en même temps elles reviennent sur terre, dans la chambre d'hôtel, gamines qui imitent le micro avec leur poing serré, dans une joie enfantine (43, 44).

Enfin, le dernier plan de la séquence (45) nous amène au petit matin. Dans un éclairage toujours assez bleuté, les filles sont endormies pêle-mêle sur le lit, pieds et bras mêlés, de façon à ne plus former qu'un seul grand corps en sommeil. Partant de Fily, la caméra épouse la forme des corps jusqu'à arriver au visage de Marieme, qui a provisoirement trouvé le repos dans l'amitié.



18



28



19



29



20



32



21



33



27



34

# PLANS

## Entrer en contact

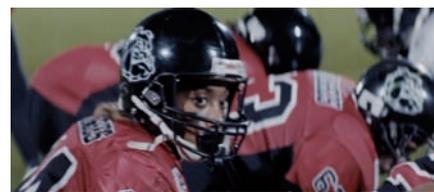
Tout le film repose sur un parti pris esthétique de stylisation de l'univers de la banlieue dans lequel il propose une immersion. On a vu notamment que son travail sur la couleur (*cf.* p. 8) allait dans le sens d'une déréalisation des espaces. La séquence d'ouverture permet de prendre conscience de ce choix d'une réalité « augmentée », ou du moins largement retravaillée, et d'éclairer un des horizons rêvés du film : le cinéma américain.

### In/Out

Trois choses sont notables dès le premier plan du film (1) : il est au ralenti, il est flou et la musique, déjà présente pendant le générique, est le seul son audible en l'absence de son direct. D'emblée, et sans compter ce qui se passe à l'écran, on se situe dans un registre esthétique stylisé. Des silhouettes massives courent vers la caméra avant de la contourner. À leurs tenues, on devine qu'il s'agit d'une équipe sportive qui entre dans un stade. Un deuxième plan, assez court, qui débute sur le visage d'un des joueurs (2), permet de glaner une autre information : les sportifs sont des sportives. Le décalage entre leur équipement très viril et les visages qui se cachent sous les casques est visible dans les trois plans qui suivent, où la caméra isole des gestes sportifs, toujours au ralenti, permettant à la fois de se familiariser avec les corps et de suivre plus précisément « les rouges », qui sont presque toutes des filles noires (3). Le jeu sur le travestissement, l'un des aspects importants du film (*cf.* p. 7), est annoncé dans cette séquence puisque les filles portent de véritables costumes qui modifient leur présence physique à l'écran. Le plan 4 fonctionne avec le suivant : la réalisatrice a choisi de monter à la suite deux prises différentes du même plan. On y voit une joueuse s'emparer du ballon avant d'être mise en difficulté par une adversaire. Ce montage étrange, qui donne l'impression d'une boucle visuelle, accentue le rythme entêtant de la séquence, d'autant que la musique – *Dark Allies* de



1



2



3



4



5



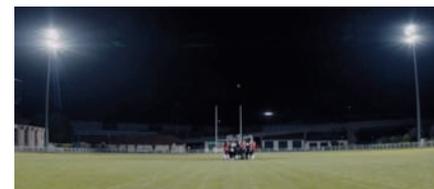
6



7



8



9

Light Asylum – a pris de l'ampleur, grâce à la voix caverneuse du chanteur. Les plans suivants, dont le 5, isolent des visages, autre indice de ce qui sera un principe de mise en scène pour tout le film : se concentrer sur la figure de l'actrice. Puis les six plans suivants indiquent au contraire l'autre pôle : celui de la bande, de la dynamique collective. On voit les filles jouer ensemble et l'action avance jusqu'à ce qu'une des rouges marque le point (6). C'est aussitôt après que le son direct intervient finalement dans la séquence : on entend les filles qui applaudissent et crient, procurant la sensation nette « d'atterrir » dans un réel jusque-là sublimé par la mise en scène. Dans le plan 7, qui marque la fin de l'entraînement, les filles tombent le masque tandis que le ralenti disparaît : on découvre des visages juvéniles et heureux sous la carapace que formaient les casques. La caméra effectue des mouvements panoramiques pour poursuivre la présentation des joueuses qui effectuent une sorte de parade fière, très chorégraphiée (8). Toujours dans le même plan, la caméra dévoile la future héroïne du film, pour l'instant semblable aux autres

filles, mêlée à la foule, et que la caméra ne garde qu'un court instant au centre du cadre comme pour ménager un suspense. Enfin, le plan 9, très large, montre brusquement l'environnement dans lequel la scène a eu lieu : un stade désert, dont les lumières s'éteignent les unes après les autres, tels des projecteurs. La dimension de spectacle est clairement assumée avec ce début « *bigger than life* ». Sciamma fait surgir des souvenirs plutôt venus du cinéma américain : on pense par exemple à *L'Enfer du dimanche* d'Oliver Stone (1999), qui mettait lui aussi en scène une équipe de football américain, les Miami Sharks, mais comme un univers essentiellement masculin et très viril. Ici, dans ce prologue qui fait office de programme, la réalisatrice convoque des codes cinématographiques bien reconnaissables dont elle annonce en même temps le détournement

# FIGURE

## L'archétype du masculin



L'héroïne de *Bande de filles* se construit, comme dans tout parcours d'apprentissage, en réaction contre des modèles et des schémas qui l'oppressent et dont elle cherche les clefs pour se libérer. Comme on l'a vu (p. 7), la cinéaste porte beaucoup d'attention à la façon dont se construisent les identités de genre. Les personnages féminins sont pour elle d'autant plus intéressants à construire qu'ils ont souvent été au cinéma les vecteurs de clichés sur la féminité. Dans *Bande de filles*, on pourrait dire que c'est l'inverse qui se produit : si les filles sont libres de se chercher, les garçons, eux, semblent plutôt enfermés dans l'archétype.

Après la séquence inaugurale, une deuxième séquence voit les joueuses rentrer chez elles après l'entraînement. Si cette scène a pour fonction d'introduire une héroïne sur laquelle le regard va se porter (cf. p. 4), elle permet aussi de présenter la menace diffuse et sombre qui pèse sur le groupe de sportives victorieuses. Peu à peu, les filles baissent le niveau sonore de leurs discussions, sans que l'on comprenne d'abord pourquoi : les groupes de garçons qu'elles croisent sont montrés dans l'ombre, indistincts mais bien présents. Un plan en contre-plongée les rend ensuite plus clairement inquiétants. Ils observent les filles et font régner l'ordre, tels des vigies sévères.

### Sens unique

À la maison, le grand frère de Marieme, Djibril, est lui aussi représenté comme une présence floue, mais oppressante et répressive. Il règne sur l'espace domestique, qu'il cadenasse. Avant de le voir, on l'entend, hors-champ, qui maugrée comme un ogre et fait cesser les jeux des deux sœurs. Djibril est l'occupant d'un lieu unique, l'appartement. Jamais le personnage n'aura accès à un autre espace que celui-ci, où il semble passer le plus clair de son temps à jouer aux jeux vidéo.

Il est intéressant de noter également que la figure du père est absente du film, et que la mère de Marieme n'apparaît que très brièvement et de façon assez indistincte, lors de deux séquences, l'une à la maison et l'autre sur son lieu de travail. Ainsi, le grand frère est la figure tutélaire, celui qui incarne la loi, fût-elle

injuste, et qui régit l'existence de Marieme. Lorsque celle-ci découche pour passer la nuit à l'hôtel avec ses amies, il l'appelle sur son portable pour qu'elle rentre à la maison et il la menace de représailles. Il est important de souligner que ces dernières sont toujours physiques ; elles passent par une présence corporelle menaçante et par les coups que Djibril n'hésite pas à porter à Marieme. Djibril est un personnage irrécupérable et la seule scène où le frère et la sœur esquissent un semblant de complicité est celle où Marieme vient lui raconter qu'elle s'est battue avec une autre fille et a réussi à l'humilier. Comme si appartenir au monde des garçons, c'était finalement appartenir à un monde de violence, devenir oppresseur à son tour.

### Contrepoints ?

Un deuxième garçon joue un rôle secondaire mais important dans *Bande de filles*. C'est Ismaël. Il est l'ami de Djibril, bien qu'ils ne soient jamais montrés ensemble, et il plaît à Marieme. Leur histoire d'amour naissante semble dépendre de la seule volonté de l'héroïne : c'est elle qui décide du moment et de la manière, malgré les interdits qui pèsent sur eux, et Ismaël est aussi doux que Marieme est déterminée. Ce que la réalisatrice cherche à montrer dans toutes les séquences de l'idylle, c'est cette inversion des normes dans les rapports de genre. De façon presque systématique, les clichés sont retournés.

Pour compléter cette galerie de personnages masculins, Céline Sciamma fait entrer en scène, aux deux tiers du film, Abou, un dealer qui propose à Marieme de fuguer. Abou permet à la jeune fille de fuir le territoire de Djibril, mais son personnage n'est que le décalque de la figure du grand frère. À ce détail près qu'il est également un prédateur sexuel, ce qui conduira Marieme à rejeter violemment le monde qu'il incarne et à chercher refuge... chez Ismaël. On peut d'ailleurs noter que, tout comme Djibril, Ismaël est assigné à un espace, sa chambre, mais qu'elle est cette fois filmée comme un lieu de secret et de douceur.

### Krimo esquive

Tout comme *Bande de filles*, *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche (2004) mêle les questions d'identité au contexte de la jeunesse des cités (cf. p. 9). La mise en parallèle des deux films permettra de poursuivre la réflexion sur la représentation des personnages masculins chez Céline Sciamma. Il sera intéressant de visionner en classe l'extrait de *L'Esquive* (00:08:53 – 00:11:50) où Lydia, accompagnée de Krimo, se rend devant chez une amie pour montrer la robe qu'elle s'est offerte pour la pièce de théâtre qu'ils préparent. Ici, le garçon est clairement le personnage le plus « faible », ce qui se traduit par deux façons différentes d'occuper ou de déserrer l'espace, et par un manque de maîtrise du langage. Timide et mal à l'aise, il cherche à sortir du cadre dans lequel la fille le force à rester. Lorsque l'amie de Lydia arrive à la fenêtre, il ne s'exprime, contraint, que par monosyllabes. Ensuite, pendant tout le dialogue entre les deux filles, Krimo est montré isolé, témoin plus qu'acteur de la scène. On relèvera enfin l'attitude des deux filles. Si elles se passionnent pour la robe de Lydia, elles adoptent un langage très argotique qui est plutôt l'apanage des garçons, du moins dans les représentations dominantes. Par ailleurs, elles s'interpellent en faisant fi de leur identité sexuelle : « Mon frère », « Tu t'en bats les couilles ». La passivité sensible incarnée par Krimo face à l'énergie rageuse de celle qu'il aime trouve-t-elle son équivalent dans *Bande de filles* ? Les deux films jouent-ils de la même façon sur les clichés de la masculinité ?

# TECHNIQUE

## Tirer le portrait



*Bande de filles* se concentre sur le personnage de Marieme et sa construction en tant qu'héroïne. Ce principe passe par un travail particulier sur le visage de la comédienne, dans un film qui compte de nombreux gros plans. Par ailleurs, Céline Sciamma travaille la profondeur de champ – c'est-à-dire la zone de netteté dans l'image – en choisissant de se focaliser essentiellement sur le premier plan. Ces partis pris esthétiques ont tendance à mettre en valeur l'intériorité des personnages et à les isoler plutôt qu'à les inclure dans leur environnement.

### Seule à seule

La mise en scène fait se détacher Marieme progressivement du groupe (cf. p. 4) et retarde le moment où le spectateur va découvrir son visage. Pourtant, le premier plan serré sur son visage arrive tôt dans le film (à 00:05:30), avec un travelling arrière – la caméra est en mouvement sur des rails – qui la laisse avancer vers la caméra. Cette marche nocturne sert de parade de présentation. Déjà, l'arrière-plan n'est pas très visible : il fait nuit, la profondeur de champ est faible. Plus tard, lorsque Marieme s'endort, elle est pareillement isolée dans le cadre : basse lumière et plan serré font que son visage occupe tout l'espace filmique. Cette façon de se concentrer sur le visage de l'héroïne est encore plus frappante dans la séquence suivante, qui annule le principe du champ-contrechamp. Marieme est face à une professeure ou une conseillère d'orientation mais celle-ci ne sera jamais visible. Seule sa voix permet d'attester de sa présence, tandis que toute l'attention de la mise en scène se porte sur Marieme, sur ses silences comme sur ses réactions. De manière générale et même lorsque Marieme rejoint la bande de filles, la mise en scène lui réserve un traitement particulier. Les choix de cadre et de montage lui font souvent occuper une place à part, comme lorsqu'au matin à l'hôtel,

la séquence se clôt sur son visage endormi. Par ailleurs, il faut souligner un choix technique qui aboutit à une impression visuelle particulière : Céline Sciamma tourne souvent en utilisant des longues focales, c'est-à-dire des objectifs qui permettent de filmer en plan serré tout en plaçant la caméra assez loin des visages. Les longues focales donnent une faible profondeur de champ et créent des gros plans tout en annulant l'impression que l'on se trouve dans une proximité avec les corps. C'est le cas par exemple dans la séquence de joute au fast-food : chacune des filles est cadrée serré et le décor derrière elles reste flou au point de paraître abstrait. De même, le premier plan de la séquence sur le parvis de la Défense (01:06:50) met en valeur des visages tandis que derrière eux l'environnement est indiscernable, rendu très graphique par le flou. Ces choix vont dans le sens d'une certaine stylisation du réel : plutôt qu'une caméra embarquée dans le milieu et les expériences des filles, Céline Sciamma opte pour une caméra observatrice souvent fixe, et un découpage qui définit précisément les relations entre les personnages.

### Regards croisés

Comme on l'a vu, Marieme est souvent seule dans le cadre et la caméra enregistre tout au long du film les changements dont son visage est le siège. Mais la jeune fille est également le relais du spectateur ; elle est l'observatrice dont le regard permet de frayer dans différents milieux : Marieme sert de guide. Ainsi, les gros plans sur les visages de la bande de filles, ou sur celui d'Ismaël, sont le fait de son regard à elle. On l'observe par exemple dans la courte séquence du RER (00:16:23) où Céline Sciamma montre bien, dans ses choix de montage, que les filles sont détaillées par les yeux de Marieme : grâce à elle, le spectateur peut se rapprocher d'elles. C'est le cas également dans le métro, lorsque la bande de filles se dispute avec une

bande rivale (00:19:22). Marieme, en retrait cette fois, observe le déroulement de l'échauffourée et se rapproche peu à peu du centre de la scène. Ici aussi, son personnage d'outsider sert à Céline Sciamma à filmer en douceur l'immersion dans la bande. Plus loin dans le film, lorsque Marieme fait ses adieux au groupe (01:23:57), la mise en scène se concentre sur son intériorité – le souvenir d'une sortie à Disneyland – tandis que, toujours par un choix de montage, la bande apparaît lorsque Marieme évoque leur beauté. Les trois filles semblent presque sorties de sa tête au moment où elle se souvient d'elles.

Parallèlement, les plans sur le visage de l'héroïne ont un autre statut : ils témoignent du point de vue du metteur en scène. Marieme n'a pas besoin que quelqu'un la regarde pour être regardée par le film. On peut ici prendre l'exemple du plan-séquence – la séquence, non découpée, est filmée en un seul et unique plan – du début de la cinquième partie (01:25:53), dans lequel Marieme va vendre de la drogue durant une soirée. La caméra épouse sa marche et sa déambulation à travers la soirée tandis que tous les participants sont relégués à l'arrière-plan, au rang de figurants. Ce qui compte, c'est de découvrir progressivement une nouvelle image de Marieme, d'abord de dos puis de trois quarts, avant de clairement la reconnaître à la fin du plan. Ce jeu entre l'héroïne et la caméra fait toute la force du dernier plan du film : la caméra se rapproche d'abord d'elle, en travelling avant cette fois, jusqu'à la dépasser. Mais Marieme finit par réinvestir le cadre, de profil et l'air déterminé. Et c'est finalement elle qui choisit d'en sortir. Ce plan final, qui signe une fin ouverte, clôture tous les jeux de mise en scène autour du visage de l'héroïne.

# CRITIQUE

## Faire corps



Le texte que livre Raphaëlle Pireyre sur le site Critikat au moment de la sortie du film ne cherche pas tant à l'évaluer ou à le prescrire qu'à l'analyser. On remarquera qu'une réflexion sur le titre structure le texte. Il s'agit d'abord d'insister sur l'importance du groupe, tout en soulignant à plusieurs reprises la brièveté de l'expérience collective. Dans un deuxième temps, le titre compris sous l'angle d'une dévalorisation du féminin explique l'attitude des personnages comme une réaction à cette dépréciation. Enfin, Raphaëlle Pireyre insiste sur l'importance de l'environnement urbain, dont la traversée correspond au parcours intime du personnage.

« *Bande de filles* : l'acception grégaire du titre du troisième long métrage de Céline Sciamma pourra plonger le spectateur dans l'effet décevant qui caractérise son scénario. Rejetant une vie familiale difficile et violente, et un avenir scolaire condamné à la filière technique, Marieme rejoint un gang de trois filles, emmené par Lady. Utopie de courte durée, la vie de groupe permettra à l'adolescente (...) de passer d'un collectif à un autre, du giron familial sans espoir à la violence de la société. Isolant chacune des trois parties par de longs plans noirs, la structure du film les constitue presque comme des épisodes autonomes, semblant ainsi prendre acte des bouleversements narratifs imposés par la série télé. (...) Dans leur cité ou dans Paris, les quatre filles qui évoluent en rang serré sont filmées au plus près. Suivant leur précepte de n'écouter que leurs envies, elles font les boutiques aux Halles ou jouent au minigolf, et s'échappent le temps d'une nuit dans un hôtel pour manger des pizzas ou danser sur *Diamonds* de Rihanna dans des vêtements volés, avant de s'endormir entrelacées dans le même lit. La transgression est de courte durée, elle est dérisoire, mais il s'agit plutôt, à travers le groupe, de faire corps.

### Rien qu'une fille

*Bande de filles* : le titre pourrait résonner comme une insulte. Rentrant vaincue d'un combat singulier contre une rivale, la chef de gang Lady se voit apostrophée par un groupe de garçons dont le verdict est sans appel : « T'es rien

qu'une meuf, en fait. » Prenant pour décor un lieu où le féminin est considéré de tous bords comme le sexe faible, Céline Sciamma met en scène des filles qui n'entendent pas se laisser dicter leur conduite et décident de prendre le pouvoir par des démonstrations de force. Être une fille-mère, une aînée protectrice, une cadette violentée, une future femme de ménage, une petite fiancée ou une salope : les personnages de filles, centraux ou secondaires, jouent toutes les variantes d'un destin de la féminité dicté par autrui. Comme Laure, dans *Tomboy*, essayait à la faveur d'un déménagement estival d'être une fille et un garçon au sein de son groupe d'amis, Marieme, cessant d'être une fillette, choisit d'expérimenter successivement d'être une "pute" et un "bonhomme".

### Traverser la cité

Entre ces deux extrêmes, les possibles du féminin semblent infléchis par le regard d'autrui, mais aussi par l'environnement urbain. Tourné en Seine-Saint-Denis, entre Bobigny et Bagnolet, *Bande de filles* explore le rapport du corps féminin aux grands ensembles. Dans cette architecture abruptement sortie de terre, quelle place peut-il s'appropriier alors que la moindre trajectoire désigne en soi une intention ? Ismaël fait remarquer à Marieme qu'en empruntant pour rentrer chez elle un chemin qui la fait passer devant le groupe des garçons, elle trahit ses sentiments amoureux pour lui. Céline Sciamma s'applique à faire de cet habitat un véritable décor de cinéma, qui induit certes une forme d'oppression des personnages, mais qui n'est pas sans contenir sa part de majesté qui ressort dans le format large utilisé comme dans les plans aériens. (...) La trajectoire de Marieme (...) va du groupe à l'indépendance, ainsi que le profond pessimisme de son avenir. Son parcours passe par l'appartenance à un corps collectif afin d'éprouver les limites de son identité, au point qu'elle pourrait faire sienne cette phrase d'Antonin Artaud : "Je n'accepte pas de ne pas avoir fait mon corps moi-même." »

Raphaëlle Pireyre  
Critikat.com, 21 octobre 2014.

## Dissonances

Le film de Céline Sciamma a été présenté dans une sélection parallèle du Festival de Cannes, la Quinzaine des réalisateurs, où il a été reçu de façon très enthousiaste. Les grands quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*) ont pour la plupart publié des critiques élogieuses et des entretiens avec la réalisatrice, de même que beaucoup de mensuels de cinéma (*Transfuge*, *Positif*...). Pourtant, des voix discordantes se sont fait entendre, souvent assez virulentes envers le film. C'est le cas par exemple aux *Cahiers du cinéma*, où Vincent Malausa accuse *Bande de filles* de se réduire à « des clichés de sitcom ». Pour Jérôme Momcilovic du magazine *Chro*, « les belles promesses de fiction finissent corsetées dans le faux naturel infâme de dialogues dits par des personnages-pantins, et des actrices tristement condamnées à faire semblant d'être elles-mêmes ». Il serait intéressant pour les élèves de partir de ces deux critiques très négatives du film pour tenter d'analyser ce qui hérisse tant les détracteurs de *Bande de filles*. Qu'est-ce qui est reproché à Céline Sciamma ? Est-ce son scénario (dialogues, situations) ou la façon dont elle dirige et filme les filles et l'espace de la banlieue ? À partir de cet examen métacritique, les élèves peuvent à leur tour tenter de rédiger un texte autour de leur réception du film et chercher ce qui les enthousiasme ou au contraire les gêne dans *Bande de filles*.

# TÉMOIGNAGE

## Engagement et stylisation

*Cet entretien avec Céline Sciamma par Jean-Marc Lalanne a été publié dans Les Inrockuptibles n° 986 du 22 octobre 2014, à l'occasion de la sortie de Bande de filles. Outre quelques précieuses informations sur le travail et les références de la réalisatrice, l'entretien a le mérite de revenir sur certaines objections qui ont pu être formulées à l'encontre du film (cf. p. 17). Les choix formels de « stylisation » ne peuvent-ils pas être considérés comme une forme de « trahison » ou de « mensonge » dans la représentation des cités ? Par ailleurs, le recours à des archétypes ne se fait-il pas au risque d'une récupération politique du film ?*

*Tous les personnages principaux de tes films ont entre 11 et 16 ans. Pourquoi une telle exclusivité de cette tranche de la vie au cœur de ton travail ?*

On fait bien d'en parler maintenant, parce que c'est sûrement la dernière fois (rires). Du coup, peut-être que rétrospectivement mes trois premiers films constituent une trilogie. Le fait de m'être intéressée à cette tranche d'âge a en tout cas beaucoup à voir avec le fait de faire moi aussi mes premières armes. Il fallait trouver le dispositif qui m'autorise à m'inventer comme cinéaste, et cette recherche est assez proche de celle de mes personnages, qui eux aussi essaient de se trouver.

*Une des différences de Bande de filles avec tes deux premiers films, c'est que tu y décris un milieu social – une cité – qui n'est pas le tien. Comment as-tu travaillé pour être juste ?*

Le trajet sur ce film-là s'est fait à l'envers. Sur les deux premiers, je parlais de quelque chose d'intime que je projetais vers de l'altérité et de la fiction. Là, je pars de l'altérité pour l'amener vers l'intime. Après, c'est une question de méthodologie. Ces personnages, qui sont un précipité de présent et avec lesquels il y a un fossé générationnel, j'ai voulu les intégrer à une forme classique, celle du roman d'apprentissage de jeune fille, avec ses règles et sa logique propre. J'ai pensé à Jane Austen<sup>1</sup>, à Jane Campion<sup>2</sup>, à de nombreux récits où une jeune fille veut vivre ses désirs, cherche à s'émanciper et se

confronte à son époque, son milieu social et sa famille. Je n'ai donc pas commencé par me documenter sur la vie en cité comme si c'était un monde à conquérir, un univers étranger à comprendre. La documentation, elle vient dans un second temps, celui du casting. (...)

*Pourquoi es-tu passée de la banlieue des pavillons à celle des cités ?*

Les liens de domination qui régissent ces quartiers sont les mêmes que partout ailleurs. Sauf qu'ils sont davantage à découvert. Pour la domination masculine, par exemple, il y a quasiment une charte. C'est ce qui en fait un lieu de fiction très palpitant. On y trouve les mêmes enjeux que partout, sauf qu'ils y battent plus fort. Il y a un autre point sur lequel je me suis documentée, c'est celui de la violence féminine. J'ai lu certains ouvrages historiques. J'ai pu vérifier qu'il n'y a pas plus de délinquance féminine aujourd'hui qu'auparavant. C'est un fantasme. En revanche, on coupe les femmes de l'histoire de leur propre violence, on nie qu'elle existe depuis toujours et on ramène à la dimension de bagarre ce qui est de l'ordre de la lutte.

*Les combats de rue que montre le film sont plus des luttes, dans le sens politique du terme, que des bagarres ?*

Pour moi, oui. Les filles de mon film n'ont pas de conscience politique de leurs agissements. Elles vivent trop au présent. Mais je vois mes personnages comme des activistes qui ne se le forment pas et dont la violence est une réponse à une violence globale.

*La sortie coïncide avec le succès de librairie du Suicide français d'Éric Zemmour. Avant même la publication de son livre, on se souvient d'une phrase où il affirmait que la plupart des dealers sont noirs et arabes. As-tu cette phrase en tête quand tu écris des personnages de dealers noirs ?*

Ce type de discours pose beaucoup de questions mais je me suis rapidement dit que le film pouvait être récupéré par tout le monde. Je pense que Marine Le Pen peut s'emparer du film, et, dans un féminisme réactionnaire, dire que ce film raconte comment les grands frères – et elle ajoutera musulmans alors qu'il n'y a pas de



religion dans le film – maltraitent les filles et qu'il faut les sauver de ces quartiers. Mais *Bande de filles* n'est pas instrumentalisable à partir du moment où il est vu. Il y a des archétypes, mais j'essaie de les déminer. Mon travail est de ne pas assigner à ces personnages une seule identité. J'ai entendu plusieurs fois qu'en banlieue les gens ne parlaient pas comme dans mon film. Comme si j'avais fait prendre à mes interprètes des cours de diction. Quand on représente des personnages des quartiers, il y a une attente de tchatche. Si on choisit de contraster un peu avec ça, c'est perçu comme suspect.

*Ce travail de stylisation, Bande de filles l'effectue aussi sur les lieux, qui sont très désirables, filmés dans des couleurs vives et chaudes.*

Pourtant, je n'ai pas repeint les lieux que j'ai filmés comme Jacques Demy a pu le faire avec Rochefort pour ses *Demoiselles*<sup>3</sup>... Il y a un gros casting de quartiers, avec une envie de couleur et d'horizon. Je voulais un quartier piétonnier sans voiture, insulaire. De toute façon, la banlieue a des propriétés graphiques folles. Beaucoup d'immeubles sont sortis de terre dans les années 60-70 – des projets d'architecte avec des utopies de circulation, des îlots, des passerelles. Beaucoup ont été des échecs et n'ont créé que des enclaves. Mais graphiquement, ça reste très beau. J'avais l'embarras du choix. Cette question de la stylisation, qui revient souvent, est intéressante. D'abord, on ne me la pose qu'en France. On peut se dire que c'est normal : le film regarde la France et on peut comparer avec le modèle qu'on a sous les yeux. Quand Xavier Dolan<sup>4</sup> peinturlure sa « *suburb* » québécoise de toutes les couleurs, on ne le soupçonne de rien. Mais si on s'approche de ça en France, c'est plus compliqué. Comme si on trahissait quelque chose. On parle de stylisation à propos de *Bande de filles*, comme si le réalisme, le choix de filmer la banlieue dans une lumière grisâtre avec une caméra à l'épaule, ce n'était pas aussi une stylisation. Sauf que cette stylisation-là est devenue un point de repère. Pour beaucoup de gens, quand on s'en écarte, on stylise. Pourtant, un film aussi important sur la représentation des cités que *La Haine*<sup>5</sup> était déjà un geste très fort de stylisation.



Mais la stylisation de Kassovitz tendait à filmer les lieux comme des arènes, avec ce jeu sur les focales, qui semblait tendre tous les espaces. Dans *Bande de filles*, la stylisation crée plutôt une douceur climatique, quelque chose de suave et sensuel.

C'est sûrement ça qui est perçu comme une trahison, un mensonge, par rapport à l'idée que se font certains de ces quartiers. C'était une volonté consciente que la forme d'engagement du film passerait par des choix de mise en scène, du côté de la couleur, faire la part belle aux visages, faire circuler des motifs. J'ai ce souci formel sur tous mes films et je ne vois pas pourquoi je ne l'aurais pas à cet endroit-là. Les personnages de *Bande de filles* ont quelque chose d'héroïque. Il est naturel qu'elles se déploient dans un espace filmé comme héroïque. Si ce choix de stylisation est un mensonge, c'est en tout cas au même titre que tous les autres choix.

[Parlons de] l'appropriation par les pop-stars de la notion de féminisme. Quel est ton point de vue sur le féminisme de Beyoncé ?

« Feminist » écrit en capitales derrière elle, c'est d'abord une image. Donc totalement soumise à interprétation. Il y a une vertu immédiate. J'ai l'impression qu'il y a chez elle de la conviction. Elle utilise ce qu'elle est, avec toutes les ambiguïtés de ce qu'elle est, pour faire acte de pédagogie et de militantisme.

Et Rihanna ?

Elles sont opposées sur beaucoup de points. Beyoncé, c'est l'image d'une parfaite mère de famille, vierge jusqu'au mariage... Elle est dans une mise en scène très propre d'elle-même malgré les tenues sexy, et son « empowerment » féminin s'accommode très bien des valeurs traditionnelles. Rihanna, c'est dans sa vie qu'elle est activiste de quelque chose. Parce qu'elle boit, fume un pétard en tenant sa petite nièce sur Instagram, couche avec des filles... Elle est à l'inverse de Beyoncé, elle est plus troublante et contradictoire. Mais les deux ensemble forment une proposition déflagratoire. (...)

L'amitié est la forme presque exclusive de l'amour dans tes films. Naissance des pieuvres, *Tombou*... Elle y est toujours ambiguë et ton cinéma comporte très peu de couples.

C'est vrai. Je ne peux pas le nier. Mais pour le coup, c'est lié aussi à ce dont on parlait au début, à savoir l'âge de mes personnages. L'amitié est peut-être la forme la plus forte d'amour que connaissent les adolescents. Mais si bientôt les adultes commencent à peupler mes films, les couples ne devraient pas non plus tarder à apparaître.



1) Romancière anglaise (1775-1817), auteure de *Raison et Sentiments* et d'*Orgueil et Préjugés*.

2) Cinéaste néozélandaise, réalisatrice de *Un ange à ma table* (1990) et *La Leçon de piano* (1993).

3) *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), comédie musicale avec Catherine Deneuve et Françoise Dorléac.

4) Réalisateur québécois, auteur de *J'ai tué ma mère* (2009) et *Les Amours imaginaires* (2010).

5) Film sur la banlieue de Mathieu Kassovitz avec Vincent Cassel (1995). Tourné en noir et blanc, il a été en son temps un véritable phénomène de société.

# PARALLÈLE

## Spring Breakers



Images ci-dessus et suivantes : *Spring Breakers* d'Harmony Korine (2012) – Muse Productions.

*Outsiders* de Francis Ford Coppola (1983) – Warner Bros.

*Boulevard de la mort* de Quentin Tarantino (2007) – TFM Distribution.

Le film de « jeunes en bande » est un genre presque à part dans le cinéma américain, alors qu'il est moins fréquent dans le cinéma français, souvent concentré sur des destins individuels et intimes<sup>1</sup>. À propos de *Bande de filles*, on a pu évoquer des influences aussi diverses que *Outsiders* de Francis Ford Coppola (1983) – film dans lequel des jeunes des quartiers pauvres s'opposent à des bandes plus bourgeoises – ou *Boulevard de la mort* (2007) de Quentin Tarantino (cf. p. 9). *Spring Breakers* d'Harmony Korine (2012) permet de faire un parallèle intéressant avec le film de Céline Sciamma : s'il partage les mêmes enjeux au départ, le film s'avère plus violent, plus déstructuré, peut-être plus enivrant.

### Le monde à l'envers

Le film d'Harmony Korine raconte l'histoire de quatre étudiantes modestes qui rêvent de participer au « *spring break* » floridien – les immenses fêtes qu'organisent les étudiants américains du côté de Miami – mais sont d'abord trop pauvres pour se le payer. On retrouve la même structure de groupe, avec quatre filles, mais le film s'évertue à ne pas choisir entre les quatre et à les filmer comme un seul grand corps commun qui aurait les mêmes sensations et les mêmes émotions. Ce qui intéresse Harmony Korine c'est de faire une sorte d'état des lieux embrouillé et hystérique des pratiques et de l'imaginaire d'une certaine jeunesse américaine. Il partage avec Céline Sciamma la volonté de s'ancrer dans le contemporain. Mais là où la réalisatrice définit clairement les enjeux et l'axe narratif de son film, Korine se plaît à brouiller les niveaux de lecture. Le film est construit sous la forme de boucles, comme un morceau de musique : les mêmes images reviennent, d'autres apparaissent sans crier gare pour brouiller

les repères temporels, le son contredit les images... *Spring Breakers* n'a que peu à voir avec la réalité et il pousse beaucoup plus loin le principe de stylisation à l'œuvre dans certaines séquences de *Bande de filles*. On y retrouve par ailleurs la même fascination pour la musique pop. Rihanna chez Céline Sciamma et Britney Spears chez Harmony Korine : dans *Spring Breakers* aussi, les personnages ont droit à une séquence musicale, qui est presque l'envers de celle de *Bande de filles*. La séquence arrive plutôt tard dans le film, pour signer une nouvelle alliance : celle des trois filles restantes – la quatrième est rentrée chez elle – et d'Alien, un gangster amoureux d'elles. Ici, le rose domine et les filles commencent à chanter avant que la voix de Britney Spears prenne le dessus. La stylisation est également présente mais elle ne vise pas une sublimation du présent ; il s'agit plutôt de condenser, de résumer l'existence des filles en ayant recours à des flashes qui les montrent dans leur quotidien violent, fait de braquages et de règlements de comptes. La musique douce d'*Everytime* contraste avec les images alors que celle de *Diamonds* s'accordait parfaitement au moment.

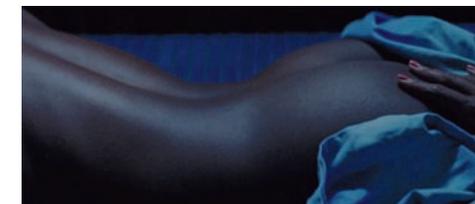
### Vers la violence

La trajectoire de la bande d'Harmony Korine n'est en rien exemplaire : le groupe va progressivement se disloquer pour qu'il ne reste plus que Brit et Candy, les deux filles les plus violentes et déterminées, qui vont finir par massacrer une bande rivale constituée exclusivement de garçons. Les combats de rue de *Bande de filles* ne sont guère comparables à l'ultraviolence de la bande menée par Brit et Candy, groupe fasciné par les armes et le meurtre qui commet dès le début du film un braquage pour pouvoir partir en vacances. Cette violence

gratuite et dirigée au hasard ne va pas dans le sens du film de Céline Sciamma, où l'héroïne prend à chaque fois le large pour éviter le conflit et préserver son recul critique. Chez Korine, le leitmotiv des filles serait plutôt de chercher la bagarre, sans jamais sortir d'un délire générationnel dont le film serait le témoin. Le ton de *Spring Breakers* est de toute façon très opposé à celui de *Bande de filles*, dont il serait une sorte de cousin aliéné. Il peut être difficile de faire la part des choses dans le film d'Harmony Korine : à quel point le cinéaste est-il fasciné par le monde qu'il décrit ? Cherche-t-il au contraire à en faire la critique ? Comment se situe-t-il par rapport aux choix répréhensibles de ses personnages ? Ces ambiguïtés ne rendent-ils pas le film plus corrosif que *Bande de filles* ?

1) On citera néanmoins *Foxfire* de Laurent Cantet (2013), adaptation du roman de Joyce Carol Oates *Confessions of a Girls Gang* qui se déroule aux États-Unis en 1955, et met en scène un groupe de cinq filles.

# À CONSULTER



## Filmographie

### Les films de Céline Sciamma :

*Naissance des pieuvres*, DVD, We & Co, 2008.  
*Tomboy*, DVD et Blu-ray, Pyramide Vidéo, 2015.  
*Bande de filles*, DVD et Blu-ray, Pyramide Vidéo, 2015.

### Autour du film :

Francis Ford Coppola, *Outsiders*, DVD et Blu-ray, Pathé, 2014.  
Mathieu Kassovitz, *La Haine*, DVD et Blu-ray, France Télévisions Distribution, 2012.  
Abdellatif Kechiche, *LEsquive*, DVD, Opening, 2010.  
Quentin Tarantino, *Boulevard de la mort*, DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo, 2009.  
Harmony Korine, *Spring Breakers*, DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo, 2013.

## Bibliographie

### Articles :

Camille Bui, « Fables périphériques », *Cahiers du cinéma* n° 722, mai 2016.  
Vincent Malausa, « Bande de filles », *Cahiers du cinéma* n° 704, octobre 2014.

### Essais :

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, « Folio Essais », 1986.  
Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2006.

## Sitographie

### Portrait :

Mathilde Blottière, « Céline Sciamma, peintre du désir », *Telerama*, 23 avril 2011 : <http://www.telerama.fr/cinema/celine-sciamma-peintre-du-desir,67999.php>

### Critiques :

Mathilde Blottière, *Télérama*, 22 octobre 2014 : <http://www.telerama.fr/cinema/films/bande-de-filles,491803.php>

Jérôme Momcilovic, *Chronicart*, 25 octobre 2014 : <http://www.chronicart.com/cinema/bande-de-filles/>

Raphaël Nieuwjaer, *Débordements*, 31 octobre 2014 : <http://www.debordements.fr/spip.php?article300#nh3>

Isabelle Régnier et Mathieu Macheret, « Faut-il aller voir *Bande de filles* de Céline Sciamma ? », *Le Monde*, 21 octobre 2014 : [http://www.lemonde.fr/culture/video/2014/10/21/faut-il-aller-voir-bande-de-filles-de-celine-sciamma\\_4509761\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/video/2014/10/21/faut-il-aller-voir-bande-de-filles-de-celine-sciamma_4509761_3246.html)

## Entretiens avec Céline Sciamma :

Didier Péron et Elizabeth Franck-Dumas, « Les grands films libèrent des territoires plutôt qu'ils ne les occupent », *Libération*, 17 octobre 2014 : [http://next.liberation.fr/cinema/2014/10/17/celine-sciamma-les-grands-films-liberent-des-territoires-plutot-qu-ils-ne-les-occupent\\_1124324](http://next.liberation.fr/cinema/2014/10/17/celine-sciamma-les-grands-films-liberent-des-territoires-plutot-qu-ils-ne-les-occupent_1124324)

Jean-Marc Lalanne, « Je vois les personnages de *Bande de filles* comme des activistes », *Les Inrockuptibles*, 22 octobre 2014 : <http://www.lesinrocks.com/2014/10/22/cinema/actualite-cinema/celine-sciamma-11531170/>

transmettre  
LE CINEMA

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

## Métamorphoses

Avec *Bande de filles*, la jeune réalisatrice Céline Sciamma livre un film d'apprentissage en immersion dans la banlieue française contemporaine. La cinéaste prend ainsi le risque de la fiction avec une œuvre romanesque et intime qui assume une part de fantasme et de stylisation peu fréquente dans la représentation des cités. Marieme, son héroïne, est un personnage en quête d'identité – qu'elle soit sociale ou sexuelle – et qui va vivre un certain nombre de métamorphoses. Mais le film, au-delà de la singularité du trajet de la jeune femme, est aussi une histoire d'amitié : celle d'un groupe de filles soudées et décidées à faire front commun contre un monde qui ne leur laisse pas assez de place.



## RÉDACTEUR EN CHEF

**Thierry Méranger** est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

## RÉDACTRICE DU LIVRET

**Laura Tuillier** est critique aux *Cahiers du cinéma* depuis juin 2013. En parallèle, elle travaille comme assistante de Philippe Garrel et a coréalisé avec Louis Séguin en 2015 le moyen métrage *Les Ronds-points de l'hiver*.

Avec le soutien du Conseil régional

