

Banlieue-film Le genre cité à comparaître

Romain Dumont

Numéro 320, octobre 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92684ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dumont, R. (2019). Banlieue-film : le genre cité à comparaître. *Séquences : la revue de cinéma*, (320), 32–37.



Le réel attrait d'un genre affleure dans l'exercice de ceux qui y plongent tête première, pour ensuite tenter de s'affranchir de ses codes les plus contraignants. Assumer de faire du genre, oui, mais pour le transgresser à tout prix. De cette pléthore de films de banlieue, il fallait trouver ceux qui ont le plus possible su s'éloigner d'un narratif pétri de clichés. Voici deux œuvres qui, aux côtés de *la Haine*, sont devenues des parangons du genre, tout en braquant un regard attentif et essentiel sur ces lieux.

Banlieue-film

Le genre cité à comparaître

ROMAIN DUMONT

Le cinéma social, bien qu'il soit confiné à une impopularité assommante – vous noterez l'aporie – est un genre notoire du cinéma européen. Porté à bout de bras par certains festivals, il est devenu essentiel pour comprendre les drames qu'affrontent au quotidien les travailleurs du vieux continent. Du port de Liverpool aux rues crades de Seraing, de l'œuvre de Ken Loach à celui des frères Dardenne, il est un genre savant dans la mise en portrait d'un cataclysme économique qui s'aggrave avec son lot d'inégalités toujours favorables à créer des protagonistes opprésés par le système. Et pourtant, le monde étant une vieille machine à fabriquer des paradoxes, ce genre, porté sur les exclus, a réussi à exclure (de lui-même) certains films de cette «labellisation». S'en trouve alors, privée par les critiques, une part du cinéma français: celle de ses banlieues, celle filmée sur le carrelage des halles au béton des stationnements, les vingtièmes étages sans ascenseur, les terrains de foot sur terre battue. En somme, celle qui n'offre aucun paysage, puisque les banlieues se peignent à la verticale, comme pour interdire tout espoir

d'horizon. Ces banlieues que Rohmer défendait comme beaucoup plus «qu'un simple décor». Les mêmes que Saïd, personnage de *La haine*, s'imaginait ne jamais pouvoir retrouver, lorsque face à un chauffeur de taxi refusant de le prendre, il s'insurgeait en hurlant: «Il m'a enfermé dehors!».

Des films, qui à l'instar de leurs personnages principaux, sont emprisonnés dans une marginalisation forcée. Car même après des années, les œuvres tournées sur ces territoires sont toujours examinées comme des ovnis descendus d'on ne sait quel ciel. Et pourtant, elles osent se confronter aux mêmes thèmes, elles abordent les mêmes problématiques que celles énumérées plus haut. Alors, comment expliquer que nul n'ose les considérer comme faisant partie d'un plus grand ensemble, celui dudit cinéma social? Il faut relever l'étrangeté de ce constat. Comme si la brutalité policière, le petit banditisme de la débrouillardise, et l'échec scolaire endémique n'étaient pas des enjeux sociaux qui relèvent typiquement d'un cinéma de fiction naturaliste. La réponse, comme souvent par ailleurs, se trouve

—
La haine

sans doute dans la question : parce que ce cinéma soulève des enjeux que ni le milieu culturel, ni le milieu social ne souhaitent voir se « socialiser ». Face à cet entêtement, la plupart des critiques en sont venues à accoler un nouveau genre à ces œuvres : **le cinéma de banlieue**.

Et voilà, ainsi une géographie s'est transformée en genre; un fait plutôt rare et qui n'a assurément rien d'anecdotique. Ensuite, 25 années, celles qui séparent le premier grand succès du genre, *La haine*, de Mathieu Kassovitz, des plus récentes ovations cannoises pour Ladj Ly et *Les Misérables*. Ça n'a rien d'anecdotique non plus; un quart de siècle, où rien ne semble avoir réellement changé, mis à part peut-être la corrosion des lieux. Un quart de siècle, c'est trop long pour ne laisser que des pages blanches comme filmographie et ne pas oser écrire son histoire en bonne et due forme. Il faut chercher à comprendre ce qui vient régir la création d'un genre? Et puis, si l'on accepte le terme générique « cinéma de banlieue », il faut alors préciser le décor dans lequel il prend forme, cerner ses codes et l'évolution de celui qui a poussé dans le cinéma français *comme une ortie parmi les roses*.

ÉTAT DES LIEUX

Nommé pour se donner bonne conscience: *les grands ensembles, la grande région parisienne* ou *les zones à urbaniser en priorité*, les politiciens n'ont jamais su imposer ce vocable politiquement correct aux citoyens français. Le terme *banlieue* a donc toujours été celui de prédilection pour parler des... banlieues. De façon moins circulaire, Jean-Marc Stébé résume leur origine ainsi: « Ce sont tous les environs urbanisés d'une ville. Les banlieues, au sens contemporain du terme, apparaissent au XIX^e siècle avec le développement du chemin de fer et de l'industrialisation. En fait, la banlieue a une réalité beaucoup plus ancienne. De tout temps, la ville s'est laissée déborder au-delà de ses murs: des commerçants, des artisans, des gentilshommes ont recherché, chacun à leur manière et pour des raisons distinctes, les abords de la ville. » Fait à noter, si les politiques ont tant essayé d'y associer d'autres termes, c'est qu'étymologiquement parlant, elles sont le « lieu du ban », donc le bannissement du droit de certains individus de rentrer dans la ville: « Cet héritage sémantique si lourd, inscrit dans l'inconscient de la langue¹ ». Comme si ce territoire, au même titre que son cinéma, était destiné dès sa naissance à une marginalisation forcée en raison d'une « connotation dévalorisante, dégradante, discriminante, voire *criminalisante* »,

comme le précise Ignacio Ramonet². Sociologiquement parlant, les banlieues, telles que nous les connaissons aujourd'hui, se développent de pair dans le but d'accueillir *la troisième vague d'immigration* en France. Survenant pour l'essentiel dans les années 1960-1970, elle se caractérise par une immigration ouvrière provenant de l'empire colonial, en forte majorité d'Afrique du Nord. On parle alors du « travailleur immigré » pour occuper les emplois peu gratifiants d'une France en situation de plein-emploi³. Cinquante ans plus tard, malgré maintes propositions et divers plans supposément futuristes, seul un aveu d'échec s'impose face à l'incapacité des politiques français, de droite ou de gauche, à trouver un modèle d'intégration durable et sain pour ces travailleurs immigrés.

Cette faillite lamentable d'intégration ne saurait plus être masquée lorsqu'à l'automne 2005 surviennent les révoltes de banlieue. La mort de deux jeunes adolescents, Zyed Benna et Bouna Traoré, conduit à un soulèvement durant trois semaines, embrasant 200 villes et forçant les politiques à déclarer l'état d'urgence. À l'époque, Dominique Vidale relie ces événements à l'exacerbation de trois crises: une crise sociale, une crise postcoloniale et une crise de représentation politique. En effet, les dernières décennies ont fait subir aux banlieues un processus de ghettoïsation extrêmement rapide avec, pour conséquence, un ascenseur social en panne. Au sein même des banlieues, s'agglutine, alors, une énumération du désespoir: entassement de familles nombreuses, discrimination ambiante créant un repli communautaire de plus en plus brutal, un taux

« les dernières décennies ont fait subir aux banlieues un processus de ghettoïsation extrêmement rapide avec, pour conséquence, un ascenseur social en panne. »

—
Les misérables





L'ESQUIVE

Nul n'a su représenter, avec autant de délicatesse, la banlieue, que l'infréquentable Abdellatif Kechiche avec son deuxième film *L'Esquive*. Sortie en 2003, cette œuvre raconte la représentation de la pièce de Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard* par des élèves d'une classe de lycée en Seine Saint-Denis. S'éloignant volontairement des clichés de la jeune délinquance, Kechiche préfère y peindre une simple histoire d'amour juvénile. Krime, joué par Osman Elkharraz, auditionne pour obtenir le premier rôle d'Arlequin, en sachant que ce serait sa chance de donner la réplique à la sublime Lydia, jouée par Sara Forestier. Ce microcosme de salle de classe fourni alors le prétexte à rendre compte des relations sociales en banlieue. Bien entendu, Krime n'arrivera jamais à obtenir le rôle qui sera accordé plutôt à un jeune homme blanc. Lorsque la professeure explique le sens de la pièce à ses élèves, elle leur dit le plus lucidement du monde « que nous sommes prisonniers de notre classe sociale », c'est à ce triste constat que se heurte Krime. Dans la pièce, autant qu'au pied de son bâtiment, il réalise que l'amour subit les mêmes variables déprimantes du « casting » des classes sociales. Un film qui présente surtout une pièce dans une pièce, et qui propose une mise en abîme d'une cruauté absolue entre ses personnages et ceux de Marivaux.

de chômage deux à trois fois supérieur aux autres territoires et, enfin, un milieu scolaire tout sauf encourageant avec des salles de classe dégarnies dans des écoles déclassées... Comme si ce n'était pas suffisant, cette jeunesse fait face à une police « saute-dessus », d'extrême proximité: la bien nommée *brigade anticriminalité*. Enfin, lorsqu'on tente de minimiser ces tristes constats, c'est par le martèlement d'un modèle unique de réussite qui devient prétexte à dire: « regardez, il est possible de vous en sortir ». Pourtant, ce modèle n'offre guère d'options, puisqu'il est systématiquement relié à l'univers du spectacle; du joueur de foot à l'humoriste, au rappeur au comédien à succès.

HISTOIRE AU CINÉMA

Voilà ce en quoi consiste, sociologiquement parlant, la banlieue aujourd'hui. Pourtant, elle n'a pas toujours été perçue de cette façon; le regard que lui portaient les cinéastes d'autrefois en témoigne. Thierry Paquot, professeur émérite à l'Institut d'urbanisme de Paris, s'est d'ailleurs penché sur cette évolution et il s'est plié à l'exercice de relever les tendances de perceptions au fil du temps. L'œil des cinéastes a su cerner le long désenchantement vécu par ses habitants qui croyaient accoster sur de supposées îles du futur devenues prisons anachroniques aux conditions de vie archaïques.

Thierry Paquot établit d'abord une scission claire et nette entre le cinéma d'avant 1950 et celui d'après. Au milieu du siècle, c'est comme si la banlieue était d'un seul coup devenue objet de vantardise. On filme alors les banlieues tel un décor qui n'existe nulle part ailleurs qu'en France. C'est

aussi un monde d'après-guerre rempli de promesses, où l'on célèbre une « ville qui s'équipe » avec l'aide de grues et d'échafaudages. Certains ne manquent pas d'émettre des doutes quant à cette édification, tel Jacques Tati dans *Mon Oncle* et la célèbre maison des *époux Arpel* qui se veut une critique de l'architecture corbuséenne. Puis, les banlieues sont peu à peu désertées par les classes moyennes durant les années 1970. Avec elles disparaît toute l'imagerie forcée d'un monde meilleur. Les cinéastes montrent alors une classe populaire qui doit se démener beaucoup plus que les autres pour arriver à joindre les deux bouts. Les critiques, quant à leur fonctionnement et leur architecture, se révèlent dans des scénarios comme dans *La ville bidon*, de Jacques Baratier ou encore, dans *Elle court, elle court la banlieue*, de Gérard Pirès. Ce titre décrit parfaitement l'état d'âme du film, « vous avez intérêt à courir si vous êtes banlieusard et que vous voulez arriver à temps⁴. » À partir de l'année 1985, le travail des cinéastes se caractérise par une recherche de véracité et d'authenticité dans leurs récits. Les spectateurs ont dorénavant droit à une nouvelle représentation des banlieues où est mise de l'avant la diversité culturelle. Les récits « je vais m'en sortir » qui autrefois étaient plus ouvriers, focalisent désormais sur le petit banditisme et les relations conflictuelles avec les forces de l'ordre. Pendant 10 ans, cette façon de montrer les banlieues évolue sans faire trop de vagues, ni trop de bruit, si ce n'est justement par l'aspect scandalisant *De bruit et de fureur*, de Jean-Claude Brisseau.

Tout bascule le 31 mai 1995, lorsque le jeune Mathieu Kassovitz débarque en météore à



Cannes avec *La haine*, qui brosse le portrait d'un trio-choc extrêmement attachant, Saïd, Vinz et Hubert. Ces personnages viennent témoigner des pérégrinations d'une jeunesse banlieusarde qui, peu importe où elle se trouve, a du mal à se sentir acceptée. En raison d'un esthétisme accentué par le noir et blanc d'une caméra attentive, le film trouve son génie dans le fait qu'il s'éloigne des gros constats politiques pour dépeindre des scènes de la violence ordinaire. Ce film, comme Kassovitz le dit lui-même à l'époque, « ne porte pas sur la banlieue, mais sur les bavures policières... ou plus exactement, sur la société qui autorise et suscite ces bavures ». Le succès est instantané : meilleur film au César, prix de la mise en scène au Festival de Cannes et comble des honneurs, il devient une référence universelle pour la jeunesse délaissée et isolée de tous les continents. Ces succès n'arrêtent en rien son réalisateur, toujours à cran, de refuser le rôle de porte-parole de la banlieue. À un journaliste de Télérama, il répond en critiquant les questions auxquelles il fait face : « *Et la banlieue, parlez-nous de la banlieue ? Comment ils sont, comment ils s'habillent, comment ils se comportent ?* Mais, putain, on les voit, les mecs dans la rue, on les croise. On peut leur parler, c'est pas interdit ! ». Cette année-là, jamais le public n'aura entendu autant la banlieue. Il faut dire que l'année 1995 marque la naissance d'une réelle tendance du cinéma français pour la banlieue avec cinq autres opus : *Bye-Bye* (Karim Dridi); *Douce France* (Malik Chibane); *État des lieux* (Jean-François Richet); *Krim* (Ahmed Bouchaala); *Raï* (Thomas Gilou).

DE LA HAINE AU GENRE

Même si d'autres films ont abordé le sujet de la banlieue auparavant, ce n'est vraiment qu'en 1995 que s'impose la question d'un nouveau genre. Malgré le fait que certaines de ces œuvres découlent directement de la tradition du *cinéma beur*, d'autres, du *film social*, et que certaines se réclament directement des *ghetto movies* américains, les critiques balayent du revers de la main ces références. Elles semblent avoir une réelle volonté de caractériser le cinéma de banlieue par une lexie particulière. On doit alors se demander comment naît un genre, ce qui régit son existence, et, forcément, quels sont les codes qui lui sont propres. Si aucune théorie n'est universellement acceptée, l'une d'elles semble se frayer un chemin plus que les autres, celle émise par Rick Altman, éminent professeur de l'Université d'Iowa. Elle consiste en ce que la création d'un genre, et le fait qu'un nouveau film puisse y adhérer ou non, est déterminée par la réception critique de cette œuvre. Je le cite : « que le processus de genrification dépend toujours d'un processus de réception ». C'est d'une logique imparable : un genre commence à exister au moment où ceux qui exercent le rôle d'interpréter ce cinéma, le nomment, le désignent et qu'un « vocable et une formule sont acceptés de façon récurrente et consensuelle⁵. »

La chercheuse Catherine Milleliri a répertorié deux textes fondateurs parus à la sortie de *La haine*, qui proposent l'édification d'un genre relié à la banlieue. Thierry Jousse sera le premier à faire référence à une quelconque mouvance dans les *Cahiers du Cinéma*. En juin 1995, il propose l'expression « banlieue film », mot-

—
Mon oncle (à gauche)

—
Chouf (au centre)

—
Bande de filles (à droite)

¹Ignacio Ramonet, « Une révolte française », *Manière de Voir*, n° 89, octobre-novembre 2006, p. 4. ²Idem

³Mathieu Rigouste, « l'immigré...mais qui a réussi », *Manière de Voir*, n° 89, octobre-novembre 2006, p.60.

⁴Thierry Paquot, Visages des banlieues dans le cinéma français, Paris Cinéma Région. Url : <http://www.pariscinemaregion.fr/visages-des-banlieues-dans-le-cinema-francais>

⁵Milleliri C. (2011), « Le cinéma de banlieue : un genre instable », in Geneviève Sellier (dir.), *Cahiers de l'AFECVAV*, n° 3 – "Sérialité : densités et singularité", p. 310-328

valise inspiré de certains genres étatsuniens comme le *gangster film* et il demande: «le banlieue film existe-t-il?». Puis, en septembre de la même année, Yann Tobin écrit, dans la revue *Positif*, sur «L'état des ban(lieues)» où il prône l'éclosion de ce qu'il nomme un «cinéma de banlieue». S'ils ne s'entendent pas parfaitement sur ses premiers balbutiements (Jousse prétexte qu'ils apparurent dans les années 1980), les deux assurent avec certitude que la simple hypothèse d'un genre aurait été impossible avant *La haine*. Cela dit, Jousse dégage la conclusion qu'on ne peut pas parler de genre, mais bien de mouvance, puisque «les films cités ne peuvent être considérés comme un "genre" autonome ou un sous-genre du film social, car ils ne constituent pas du tout un mouvement esthétique et que chaque démarche est rigoureusement différente⁶».

Que ce soit à propos d'une mouvance, ou bien, effectivement, d'un genre en tant que tel, les deux critiques établissent des critères suffisamment similaires et spécifiques aux films de banlieue. Jousse en retient deux incontournables: la continuelle invention en la proposition de nouveaux personnages, ainsi qu'une prise de parole qui leur est propre. Tobin en relève trois qui sont d'une similarité effarante: la révélation d'un ou de plusieurs bons comédiens, souvent d'origine maghrébine, l'inventivité visuelle et l'éclat particulier des dialogues. C'est avec ces trois facteurs qu'on assiste, selon lui, à la construction d'un véritable imaginaire cinématographique et, par conséquent, d'un genre⁷. Près d'un quart de siècle plus tard, il est vrai que le cinéma de banlieue demeure toujours moins associé à son décor vertical vertigineux, qu'à son sens de la distribution et à sa façon de faire causer ses personnages. Une mine à défricher des talents bruts, le cinéma de banlieue? Si les derniers en date sont les deux stars de *Sbèbèrazade*, Dylan Robert et Kenza Fortas, on peut mentionner avant eux: Oulaya Amamra, Karidja Touré, Osman Elkharraz, Saïd Taghmaoui, des bêtes de jeu capables de jouer avec un réalisme à couper le souffle. Quant à la langue, toujours plus inventive et animée, c'est elle qui arrive à nous faire respirer. Maniée par des jeunes gens qui viennent la bouleverser, et parfois même la contredire, elle devient le principal moteur d'émancipation de la culture de banlieue et de l'affirmation de soi pour ceux qui la possèdent.

ET AUJOURD'HUI?

Une soixantaine de films sur la banlieue ont vu le jour, suite à *La haine*, et démontrent que Jousse et Tobin avaient bel et bien cerné un genre (ou une mouvance) qui méritait d'être mis en valeur. Plusieurs films tournés en banlieue ont connu un énorme succès ces dernières années. Avant *Les misérables* de Ladj Ly, il y a eu



Chouf, de l'éternel Karim Dridi, *Divines*, de Houda Benyamina et puis le shakespearien *Sbèbèrazade* de Jean-Bernard Marlin. Cette popularité croissante sans réelle modification des enjeux ou des thèmes abordés – et en respectant toujours étroitement les deux critères principaux soulevés plus haut – nous porterait à croire que ces films sont venus renforcer la théorie d'un cinéma de banlieue. Il n'en est rien. En effet, très peu de critiques, si ce n'est aucune, ont voulu associer ces œuvres au «cinéma de banlieue» et, quand elles le faisaient, c'était pour exprimer qu'elles étaient infiniment plus que cela. Par exemple, suite aux représentations du film de Ladj Ly, le terme banlieue y était systématiquement accolé, mais pour parler d'un *film sur la banlieue* ou d'un *film en banlieue*, jamais en tant que genre. Les réalisateurs eux-mêmes semblaient vouloir se distancier de toute référence au genre. Jean-Bernard Marlin a répété *ad nauseam* que *Sbèbèrazade* n'était ni une œuvre de dénonciation, ni une analyse politique sur «le malaise des banlieues», mais tout simplement une histoire d'amour. Houda Benyamina, caméra d'or à Cannes, se montre encore plus réfractaire au genre en affirmant qu'il «stigmatise plus qu'il ne sert son sujet. Parce que ces réalisateurs adoptent, malgré eux, un point de vue sociologique, extérieur et forcément moralisateur».

Rien de nouveau sous le soleil, la proposition d'un cinéma de banlieue n'a jamais su coloniser l'esprit de ses réalisateurs. En effet, la vaste majorité de ceux qu'on a associés à ce dernier, ne s'en sont jamais réclamés; tout le contraire même, ils l'ont systématiquement répudié. Il serait facile de prétexter que c'est le propre du créateur de se refuser à toutes les cases, aux conformités ennuyeuses et aux carcans

« Rien de nouveau sous le soleil, la proposition d'un cinéma de banlieue n'a jamais su coloniser l'esprit de ses réalisateurs. En effet, la vaste majorité de ceux qu'on a associés à ce dernier, ne s'en sont jamais réclamés; tout le contraire même, ils l'ont systématiquement répudié. »

⁶Idem

⁷Idem



contraignants. Pour autant, pas au cinéma. Au cinéma, le genre, non seulement on l'assume, mais on le revendique et puis on le fête. S'attaquer à faire un film de genre, c'est s'accorder le droit de marcher sur le tapis rouge de l'exploit et de l'exercice de style. Ce refus ne relève donc pas d'un argumentaire présenté avec vacuité et innocence. Pourquoi donc, rejette-t-on le « cinéma de banlieue » avec autant de véhémence ? Hypothèse toute simple : parce que le genre, forcément, impose des codes. Et que ces codes, à force d'être respectés, deviennent des clichés, voire des caricatures d'eux-mêmes. Pensez-y, le vampire, le zombie, le superhéros, le flic alcoolique, bref, énumérez-en une centaine et vous finirez bien par devoir nommer le jeune de banlieue. Stéréotypé au maximum, annihilant toute subtilité, pour devenir une machine à faire avancer des scénarios. Le danger implique que des réalisateurs, qui ne viennent pas de ce milieu, et, qui n'en discernent que les grosses lignes, décident de s'attaquer à ce genre, en alimentant par le fait même les clichés plutôt que de les éteindre.

Ce refus peut venir aussi de la frustration étymologique susmentionnée. Ce sentiment constant d'être au *banc* des autres, à la longue et avec raison, se cristallise comme une vilénie. Cette impression encore, que cette forteresse étroite qu'est le cinéma français, ne laisse pénétrer qu'à demi-mot ces nouveaux créateurs. Qui plus est, ce refus peut émaner de doutes raisonnables devant cette inexplicable territorialité du genre qui semble s'éloigner de toute logique historique. Après tout, rarement, voire jamais, une géographie si particulière a su nommer un genre aussi singulier. Même le Western et son *Far Far Far West* relève plus de

l'époque (durant la conquête de l'Ouest et donc, les dernières décennies du XIX^e siècle) que de l'emplacement dans lequel ces histoires se situent. Et si c'est bel et bien une époque précise qui est décrite dans le cinéma de banlieue, nous sommes en droit de nous demander combien de temps elle durera ? Et si elle ne relève pas de l'époque, alors pourquoi ne pas mentionner les œuvres de Christophe Honoré ou de Philippe Garrel comme faisant partie d'un « 10^e arrondissement film » ?

S'il y a un tas de bonnes raisons de (re)douter ce genre, peut-être vaudrait-il mieux *genrifier* cette géographie pour qu'elle puisse enfin être mise en lumière à sa juste valeur et ainsi l'étiquette d'un cinéma qui célèbre une langue française inventive accompagnée de ses codes de culture propre. Ce genre, qu'est le **Cinéma de Banlieue**, à force d'oser et d'offrir de nouveaux codes visuels et scénaristiques, est devenu dans le paysage cinématographique français « *cette bougie qu'on a oublié d'éteindre dans une chambre vide* ». Assumé, ce cinéma peut se faire porte-parole d'une jeunesse oubliée et devenir une plateforme de revendications pour ces derniers. Imposer ce cinéma comme un genre, c'est de surcroît offrir un autre horizon à des jeunes de banlieue qui rêvent de faire du cinéma sans devoir se travestir, ou encore, sans sombrer dans le port de masques afin de s'adapter aux habitus des classes qui ne sont pas les leurs. Plus que tout, en édifiant un genre, le cinéma de banlieue devient le meilleur moyen de reprendre le contrôle narratif du territoire. À l'heure où les médias en font une attraction incontournable pour intervieweurs en manque de sensations fortes, seuls les cinéastes peuvent saisir l'opportunité d'en faire un état des lieux raffiné et humaniste.

En définitive, devant ce dilemme irrésolu se dresse un constat morbide : récemment, ce « questionnement de genre » s'est fondé sur une corrélation évidente entre les événements qui ont poussé Mathieu Kassovitz et Ladj Ly à réaliser leurs films. Obligé de reconnaître les extrêmes similarités d'injustice entre la mort de Makomé M'Bowolé tué par balle dans un commissariat du 18^e arrondissement de Paris, le 6 avril 1993, et les récentes exactions de cette police de proximité, en particulier dans l'affaire Théo. De là à penser que de ces événements, appelés par euphémisme « le problème des banlieues », il serait possible d'établir un genre cinématographique... l'idée apparaît non pas saugrenue, mais distinctement masochiste. De sorte qu'il serait d'une lamentable cohérence et d'une abominable poésie que d'établir une quelconque fondation de genre sur ces faits, si ce n'est ce qui les relie au trop souvent décevant genre humain. ▲

BANDE DE FILLES

Suite à son très beau *Tomboy*, Céline Sciamma continue d'explorer le thème du genre (pas celui au cinéma) dans *Bande de filles* avec les codes précis et contingents du genre de banlieue. Dès la première scène, la réalisatrice établit le rapport de force qui gangrène son récit : alors qu'un groupe d'adolescentes joviales et volubiles marchent à leur sortie d'une partie de football, elles plongent dans un mutisme absolu lorsqu'elles réintègrent leur cité occupée par les garçons. On découvre alors Marieme, une élève refusée en seconde générale, devenue la remplaçante familiale de sa mère occupée comme femme de ménage et prisonnière de la cruauté de son grand frère, le seul homme de la maison. L'unique moyen de s'évader de ce malheur quotidien passe par la rencontre de trois nouvelles amies, cette bande de filles en question, qui vivent de petits larcins. Rapidement entraînée dans un tourbillon frénétique où la violence règne, Marieme doit apprendre à faire sa place. Plus tard, traitée de « pute » par tout le quartier parce qu'elle a eu une première relation sexuelle avec le garçon qu'elle aimait, elle s'enfuit de chez elle pour travailler avec un vendeur de drogue du quartier, Abou. C'est dans ce rôle qu'elle commence peu à peu à masquer sa féminité, en coupant ses cheveux, et en dissimulant ses seins... un mécanisme d'autodéfense pour ne plus constituer une proie aux yeux des hommes. Un processus de virilisation, dans tout ce qu'il peut avoir de plus con, avec en trame de fond ce constat effroyable : pour survivre dans un monde d'hommes, il faut se comporter comme un homme.

—
Shérazade