



HAL
open science

Le rythme des corps dans les films de Céline Sciamma

Charlotte Peluchon

► **To cite this version:**

Charlotte Peluchon. Le rythme des corps dans les films de Céline Sciamma. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-02894068

HAL Id: dumas-02894068

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02894068>

Submitted on 8 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

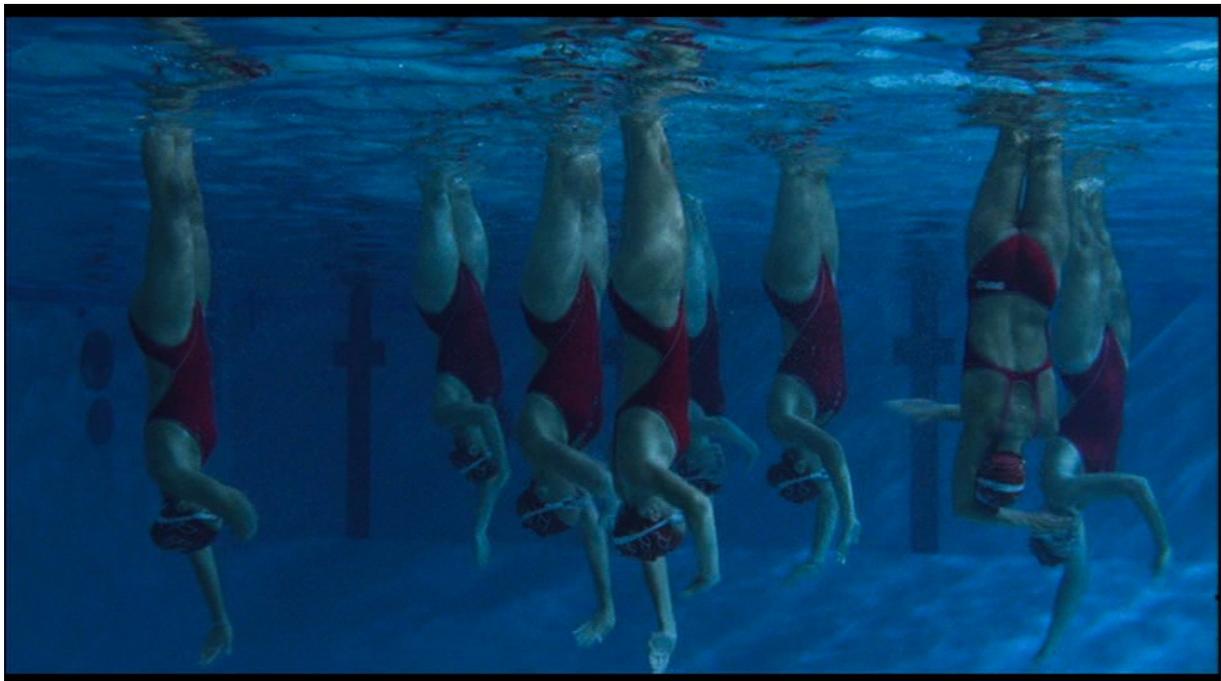
2016-2017

Master 2 Cinéma et Audiovisuel

UFR04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

**Le rythme des corps
dans les films de Céline Sciamma**



Charlotte Peluchon

Sous la direction de José Moure

Charlotte Peluchon
charlotteandreapeluchon@gmail.com

Table des matières

Introduction : trouver le rythme.....	3
Le rythme est multiple.....	4
Propriétés du rythme.....	6
Le rythme au cinéma.....	8
Le corps et le rythme.....	9
I. Le rythme et l'intime.....	11
1) Le rythme signature.....	11
Le geste.....	11
Qui suis-je.....	14
2) Le rythme sensation.....	16
Se bercer.....	16
Les cinq sens.....	19
3) Le rythme émotion.....	20
Contraste.....	21
Syncope.....	23
Tempo.....	25
4) Le rythme destin.....	27
Pas d'échappatoire.....	27
Reprises.....	29
5) Conclusion.....	32
II. Le rythme et l'autre.....	34
1) La séduction.....	34
Synchronie.....	34
Contretemps.....	37
2) La connivence.....	39
Symétrie.....	39
Temps suspendu.....	42
3) L'appartenance.....	44
Musicalité interne.....	45
Cohésion.....	47

4) La force.....	49
En coulisse.....	49
Vers la victoire.....	51
5) La confrontation.....	53
Prendre parti.....	53
Imposer.....	55
6) Conclusion.....	57
III. Les diktats du rythme.....	58
1) Céder au rythme.....	58
Rythmique guerrière.....	58
Cadence binaire.....	60
2) Les femmes et le rythme.....	62
Parole.....	62
Corps et sexualité.....	64
3) Le rythme de l'enfance.....	66
Mimétisme.....	66
Dysrythmie.....	68
4) Échapper au rythme.....	70
Marginalité.....	70
Cella.....	73
Idiorrythmie.....	76
5) Affronter le rythme.....	78
Harmoniques.....	78
Révoltes.....	80
6) Conclusion.....	81
Conclusion générale : corps et pensée.....	83
Annexe.....	86
Fiches techniques des films.....	88
Bibliographie.....	91

Introduction : trouver le rythme

Naissance des pieuvres (2007), *Tomboy* (2011), *Bande de filles* (2014) : ce sont les trois long-métrages réalisés à ce jour par Céline Sciamma. Née en 1978 à Pontoise en banlieue parisienne, elle fait partie de la nouvelle génération de cinéastes français issus de la Femis. Le scénario de *Naissance des pieuvres*, à l'origine exercice de fin d'études, sera le support de sa première réalisation. Très bien accueilli (notamment sélectionné au festival de Cannes dans la section « un certain regard » et récompensé du prix Louis-Delluc pour un premier film), son deuxième film *Tomboy* est un grand succès public¹, relançant les polémiques françaises alors vivaces autour des questions de genre et de mariage homosexuel. Le succès est renouvelé avec *Bande de filles* qui fait l'ouverture de la « Quinzaine des réalisateurs » à Cannes. À chaque fois, les personnages sont incarnés par des acteurs et actrices encore inconnus et le plus souvent amateurs, Sciamma réalisant des castings sauvages pour trouver ses interprètes. C'est le sujet même de ses films que de montrer des corps habituellement délaissés par les écrans.

Les trois films de Sciamma ont en commun de mettre en scène des personnages féminins adolescents aux prises avec leur identité. Les trois héroïnes ont chacune leur problématique : sexualité naissante pour Marie dans *Naissance des pieuvres*, questionnement sur le genre pour Laure dans *Tomboy*, poids de l'origine sociale pour Marieme dans *Bande de filles*. Les films de Sciamma ont cette singularité dans le paysage cinématographique français, de mettre en scène ces corps particuliers, rarement rendus visibles, en développant une esthétique qui confère à la forme les ambitions de fond : les corps ne sont pas seulement prétexte aux histoires, ils sont le cœur de ces objets filmiques. Entre le temps de l'enfance, pas tout à fait quitté pour Laure, et celui des adultes, bientôt rejoint par Marieme, les films saisissent ce moment de transition qu'est l'adolescence. Les corps se transforment et, avec eux, le rapport au monde des personnages. Cette métamorphose n'est jamais solitaire car la relation avec l'autre, avec les autres, est ce qui

¹ *Tomboy* réalise plus de 300 000 entrées en France lors de sa sortie en salles et figure également parmi les meilleurs scores d'audience de la chaîne franco-allemande Arte. Il y est diffusé le mercredi 19 février 2014 à 20h50 devant 1,25 million de téléspectateurs, cela malgré la pétition lancée par des opposants à l'enseignement de la théorie du genre et à la légalisation du mariage homosexuel, qui déjà avaient revendiqué en vain que le film soit retiré du dispositif « École et cinéma ».

forge leur quête d'identité. « *Rarement une cinéaste a été aussi attentive, sur un plan humain, aux marques d'affection d'un personnage envers un autre (un sourire, un baiser, une poignée de main, un geste attentionné) et, sur un plan esthétique, à ce que ces marques composent graphiquement, en termes de rythme aussi* »². Nous en venons à l'autre dominante dans les films de Sciamma : le travail sur le rythme, éclatant dans les scènes de natation synchronisée dans *Naissance des pieuvres*, plus confidentiel dans les exemples cités ci-dessus, mais toujours en filigrane, toujours constitutif.

À partir de l'hypothèse que les deux piliers du cinéma de Sciamma, le travail sur les corps et le travail sur le rythme, ne sont pas simplement co-existants mais interdépendants, nous allons travailler à dégager ce rythme de sa trame invisible pour en déceler les caractéristiques. Comment les rythmes d'un corps peuvent-ils être pensés avec la mise en scène ? Il va falloir revenir en premier lieu sur ce qu'est le rythme avant de nous aventurer sur la piste des rythmes d'un corps filmique.

- **Le rythme est multiple**

Qu'est-ce que le rythme ? En une page seulement, plusieurs rythmes ont déjà été évoqués : le rythme biologique qui fait évoluer les corps, le rythme social différent pour l'enfant et l'adulte, le rythme graphique qui compose une image, le rythme du montage, le rythme musical et le rythme des gestes de la natation synchronisée... L'on donne le nom de rythme à de multiples phénomènes très différents. Rien que dans le domaine de l'art le mot prend plusieurs significations, suivant qu'on l'utilise en musique, en peinture, en poésie, en sculpture, en danse... Le rythme, en tant que mot, traverse les arts, mais peut-on le considérer comme un point commun entre eux, alors que ce qu'il désigne semble changer de nature d'un domaine à l'autre ?

Comment est-il possible d'étudier le rythme ? « *Ne pas confondre les différents rythmes n'empêche pas de les comparer* »³ écrit Pierre Sauvanet, qui nous donne une première piste. Le terme, bien que désignant des réalités différentes, peut sans doute être

2 TESSON, Charles, livret du coffret DVD « Trois films de Céline Sciamma », édité par Pyramide Vidéo

3 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses*, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 96.

un liant, qu'il nous faudra définir avec précision avant de nous en servir comme base de travail. « *Peut-on faire, en toute rigueur, et non sans vigueur, une philosophie du rythme qui parvienne à penser ensemble tous les rythmes sous un même concept, sans pour autant tomber, ni dans une métaphysique panrythmiste, ni dans une spécialisation linguistique et poétique ? En un mot, comment rendre raison du divers sans le réduire à L'un ?* »⁴. Sauvanet, lorsqu'il parle du panrythmisme, évoque des théories selon lesquelles tout est rythme, puisqu'on le retrouve autant dans les mouvements des planètes, la succession des saisons, que dans les créations de l'homme et son organisme même. L'objet rythmique devient par là même impossible à appréhender et son évocation ne peut guère mener qu'à des généralités. D'un autre côté, lorsque Sauvanet parle d'une spécialisation linguistique et poétique, il fait référence aux travaux du linguiste Henri Meschonnic, véritable sommité contemporaine en matière de théorie du rythme, mais qui n'a élaboré ses théories que dans son domaine d'étude. Il s'agit donc avant tout, en trouvant un équilibre, de se donner des outils d'analyse du rythme.

L'étymologie du rythme est déjà une source de dissensions. Le terme grec *rhuthmos* duquel il découle a en effet été traduit de différentes façons au fil des époques. Il a longtemps été associé, à tort, au mouvement régulier des vagues, car provenant du verbe *rhéo* ou *rhein* qui signifie couler⁵. Il s'avère que le *rhuthmos* est plutôt un pendant de la *skhèma*, la forme. « *Mais là où skhèma est la forme fixe, rhuthmos est la forme mouvante, la configuration éphémère : autant dire qu'elle est la forme spatiale toujours entamée par le temps, qu'elle est toujours indissolublement espace et temps, forme et flux, ordre et mouvement* »⁶. On voit donc qu'à son origine même, le mot rythme reste large dans sa définition et peut à la fois être de l'ordre de la forme, de l'immobile et du flux qui s'écoule dans le temps⁷. Il peut désigner « *toute forme spatiale telle qu'elle est transformée par et dans le temps* »⁸. Revenir à l'étymologie ne nous permet donc pas de tirer beaucoup plus de précisions sur l'essence du rythme, mais confirme ses possibilités multiples.

4 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 12.

5 SAUVANET, Pierre, *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Philosophies », 1999, pp. 11-21.

6 SAUVANET, Pierre, *Éléments d'esthétique*, Paris, Éditions Ellipses, Collection « Domaines philosophiques », 2003, p. 108.

Gilles Deleuze affirme la nature transartistique du rythme : « *La question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces.* »⁹ – « *Cette puissance, c'est le Rythme* »¹⁰. De son point de vue, le rythme est non seulement un point commun entre les arts, mais à la source de chacun d'eux. Commençons par classer les différentes manifestations de rythme afin d'aller plus en avant dans la partie qui nous intéresse.

- **Propriétés du rythme**

Reprenant une proposition de répartition des rythmes par Paul Klee, Sauvanet nomme trois grandes catégories, pouvant entretenir différents rapports les unes entre les autres : les rythmes cosmologiques (de l'ordre des grandes lois de l'univers physique), les rythmes biologiques (les processus innés, à l'œuvre dans tout être vivant) et les rythmes anthropologiques (ensemble des rythmes historiques, techniques, esthétiques... acquis par l'être humain)¹¹. Si notre étude porte sur un rythme anthropologique, car nous traitons de création artistique, cela n'exclut pas que nous soyons amenés à parler des trois catégories, car elles peuvent y être représentées. Cette classification¹² permet déjà d'appréhender le rythme de façon plus précise en évitant la tendance panrythmiste, et de possiblement créer des comparaisons efficaces.

7 De surcroît, le temps est lui aussi une notion difficile à définir, que ce soit en philosophie (voir les *Confessions*, livre XI, de Saint-Augustin) ou en physique quantique, domaine agité encore aujourd'hui par ces questions (voir KLEIN, Etienne, « Le temps », in *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences*, LECOURT, Dominique, (sous la direction de), Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadriges », 2006).

8 SAUVANET, Pierre, « Question de rythmes, questions de rythme » in *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, DOUMET, Christian, WALD LASOWSKI, Aliocha, (sous la direction de), Paris, Éditions Hermann, 2010, p. 18.

9 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « L'ordre philosophique », 2002, p. 31.

10 *Ibidem*,

11 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, *op. cit.*, p. 18.

12 Voir figure « Classification des rythmes » en annexe.

Nous ne possédons toutefois pas encore les outils nécessaires pour une analyse formelle du rythme. Intuitivement, nous nous rendons bien compte qu'on ne peut approcher de la même façon un rythme tel que celui des battements du cœur et celui d'une poésie. Dans le premier cas, ce qu'on appelle rythme semble plutôt porter sur une régularité, une répétition à l'infini du même motif. Dans le second, il s'agit plutôt d'une succession de motifs, en continuelle transformation, censés trouver une résonance chez celui qui les perçoit. Sauvanet propose trois propriétés qui, lorsqu'elles sont au moins deux à être combinées, forment le rythme¹³. La première propriété est la structure (la *skhèma*) : la forme, la construction, ce qui compose le rythme. Il faut reconnaître les différents éléments qui, en interagissant, constituent un système identifiable, par exemple en musique la durée des notes, l'intensité, le timbre ou la hauteur. Puis vient la périodicité, cette régularité dont nous parlions, ce qui se répète, revient, crée des cycles... Mais cette cadence à elle seule ne peut être un rythme, il ne s'agira que d'une pulsation, d'un tempo. Enfin, le mouvement, ce que nous appelions transformation il y a quelques lignes. C'est ce qui permet l'évolution, l'ouverture d'une structure ou d'une périodicité. En fait, soit le mouvement est premier et finit par prendre une structure et/ou une période, soit une structure et/ou une période se transforment grâce au mouvement. Dans les deux cas, on obtient du rythme¹⁴. Ces trois critères : structure, périodicité, mouvement, nous permettent d'analyser tous les rythmes, quelle que soit leur nature (cosmologique, biologique, anthropologique) et le contexte dans lequel ils se placent.

Nous avons vu l'étymologie du mot rythme, en avons déterminé des propriétés, mais sa nature première, sa définition, reste volatile : « *c'est que le rythme n'est pas un objet, le rythme n'a pas d'essence [...] Rythmer, c'est toujours être rythmé. En ce sens, le rythme est expérience rythmique ou il n'est pas* »¹⁵. Alors qu'en est-il de cette expérience rythmique au cinéma ?

13 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, op. cit., pp. 167-194.

14 Voir figure « Propriétés du rythme » en annexe pour un récapitulatif des trois critères et plus de précisions sur leur composition.

15 SAUVANET, Pierre, « Question de rythmes, questions de rythme » in op. cit., p. 22.

- **Le rythme au cinéma**

Le lien entre rythme et cinéma est originel : lorsque le cinéma apparaît à la toute fin du XIX^{ème} siècle, les théories autour du rythme sont en plein essor¹⁶. Les travaux scientifiques sur la compréhension du mouvement – et de ses structures rythmiques – ont amené à l'émergence de la caméra¹⁷ et du cinéma. Très vite, celui-ci est au cœur des débats sur la correspondance des arts, le rythme étant l'un des arguments privilégiés de ceux qui voient dans ce nouvel art le *Gesamtkunstwerk*, théorisé pendant le mouvement du romantisme allemand puis défini et expérimenté par Richard Wagner : une œuvre d'art totale, composée de plusieurs disciplines artistiques mais visant à produire un tout, reflet de l'unité de la vie¹⁸. « *Si les théoriciens s'accordent généralement à percevoir le rythme comme le principe commun à l'ensemble des formes artistiques, ils se divisent quant aux modes d'application de ce terme au sein de la création elle-même : d'un côté il offre une clé de convergence favorisant la rencontre des moyens d'expression, à des degrés divers qui peuvent aller jusqu'à l'accomplissement du Gesamtkunstwerk ; d'un autre côté il représente une structure sous-jacente partagée par tous les arts, mais extériorisée par chacun d'eux d'une façon toujours spécifique* »¹⁹. Ce débat, à son apogée dans les années 1910-20, visait aussi à reconnaître ou non au cinéma une autonomie expressive, et donc à statuer sur sa légitimité artistique.

Ce qui nous intéresse précisément, c'est l'aspect pluriel des arts dans le cinéma. Doit-on penser un film comme produisant un seul rythme, par exemple en donnant au montage la suprématie sur toute autre forme de rythme, se les appropriant pour n'en faire qu'un ? Ou bien plusieurs rythmes cohabitent-ils ? « *Tout film est un entrelacs de temps*

16 GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, Collection « Cinéma », 2007, p. 8.

17 Louis Lumière a repris à des fins de spectacle le chronophotographe, initialement conçu par Étienne-Jules Marey pour étudier le mouvement. Sur ce sujet, voir : PRÉDAL, René, *Histoire du cinéma, des origines aux années 2000*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, Collection « CinémAction », 2012, pp. 20-22.

18 LISTA, Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, Éditions INHA/CTHS, Collection « L'art & l'essai », 2006

19 GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, op. cit., pp. 7-8.

*multiples et variables : chaque élément apporte son propre temps (de l'acteur au personnage, du paysage au décor, du dialogue au bruit, sans compter les effets produits par le cadrage, le montage...) et se mêle à d'autres temps. Le film fait jouer ou coïncider tous ces temps particuliers et produit un mélange original, unique pour chaque œuvre »*²⁰. Attention, il ne s'agit pas de confondre temps et rythme ; comme l'écrit Sauvanet : « *le rythme n'est pas dans le temps, il n'est pas non plus le temps, il est du temps »*²¹. Mais le texte précédent de Fabienne Costa illustre bien notre questionnement : comment penser le rythme dans une œuvre composée d'une multitude d'éléments potentiellement rythmiques ? C'est sans doute là que la pensée nécessite de se confronter aux œuvres, de les analyser afin de déterminer « *les raisons singulières de chaque rythme dans chaque œuvre choisie »*²². Nous allons donc revenir à nos deux piliers de départ dans les films de Sciamma : le corps et le rythme.

- **Le corps et le rythme**

Dans le domaine de la recherche en esthétique, il est possible de distinguer deux manières principales d'appréhender la question du corps : référencer les différents types de corps dans l'œuvre d'un cinéaste, ou bien partir d'un type précis de corps et en chercher les différentes représentations²³. Dans le premier cas, deux constantes peuvent encore être déclinées : soit considérer l'œuvre du cinéaste dans sa globalité, tenter d'en extraire des périodes, d'y voir des évolutions, et ainsi d'advenir à une totalité ; soit explorer un unique film sous un ou des axes particuliers²⁴. Dans notre cas, les films de Céline Sciamma nous offrent une combinaison idéale. Ce sont trois films qui, chacun avec leurs particularités, semblent être les trois volets d'un seul thème, en lien direct avec le corps : l'adolescence féminine. Il ne s'agira pas de déterminer si nous pouvons regrouper les différents corps présentés en une seule idée de corps filmique, ou de créer une typologie quelconque. Ce qui nous intéresse en revanche, c'est la place de ces corps au sein des films.

20 COSTA, Fabienne, *Devenir corps, Passages de l'œuvre de Fellini*, Paris, Éditions L'Harmatan, Collection « Champs visuels », 2003, p. 16.

21 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, op. cit., p. 105.

22 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses*, op. cit., p. 14.

23 COSTA, Fabienne, *Devenir corps, Passages de l'œuvre de Fellini*, op. cit., p. 13.

24 *Ibidem*,

« *Comment un corps peut-il se confondre ou se distinguer de son environnement filmique ? [...] Le corps et le film ne constituent pas un dualisme. Il s'agit de trouver leur homogénéité ou leur ligne médiane, leur densité variable. Il existe une voie intermédiaire entre le principe de solidarité et les effets d'indépendance recherchés par certains films* »²⁵. Encore une fois, il n'y a donc pas qu'une seule façon de penser la relation entre corps et film. D'ailleurs, nous voyons bien qu'il existe des films dont la finalité du corps est d'être réaliste, tandis que dans d'autres il y a une tentative de création d'un nouveau corps, dit filmique²⁶. En résumé, « *le corps est plus ou moins coextensif au film auquel il appartient* »²⁷.

Le rythme est un des marqueurs de la limite entre le corps et le film. Observe-t-on la performance filmée d'un corps, dictateur du rythme, ou le corps est-il un matériau parmi d'autres au service du dynamisme de l'image²⁸ ? Toutefois, le corps et le temps sont indissociables : « *[Le corps] est une image-temps, la série du temps. L'attitude quotidienne, c'est ce qui met l'avant et l'après dans le corps, le temps dans le corps, le corps comme révélateur du terme. L'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps comme avec ce dehors infiniment plus lointain que le monde extérieur* »²⁹. Nous reviendrons plus en détails dès la première partie sur le corps comme révélateur de temps. Ce qu'on retiendra pour le moment, c'est la relation étroite entre le temps au cinéma et le corps. Reste à savoir si le rythme peut lui aussi tisser des liens signifiants avec le corps filmique, voire si ces liens sont intrinsèques comme ceux du temps.

Pour étudier le rythme des corps dans l'œuvre de Sciamma, nous prendrons le personnage comme valeur d'échelle. Nous commencerons par la plus petite unité, mais non la moins intense, celle de l'intime. Puis, dépassant les contours du personnage, nous verrons le rôle du rythme dans ses relations à l'autre, au groupe. Enfin, nous pourrions appréhender le rapport rythmique entre les individus et la société entière.

25 *Ibid.*, p. 12.

26 *Ibid.*, p. 14.

27 *Ibid.*, p. 9

28 GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, op. cit., p. 17.

29 DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, Collection « Critique », 1985, pp. 246-247.

I. Le rythme et l'intime

Nous avons évoqué à quel point la caméra de Sciamma s'attache à saisir les corps et leurs gestes. La représentation des personnages, de leur histoire, passe par leur incarnation. Aller au plus près du corps peut donc révéler beaucoup. « *"Nous ne savons même pas ce que peut un corps" : dans son sommeil, dans son ivresse, dans ses efforts et ses résistances. Penser, c'est apprendre ce que peut un corps non-pensant, sa capacité, ses attitudes ou postures. C'est par le corps (et non plus par l'intermédiaire du corps) que le cinéma noue ses noces avec l'esprit, avec la pensée* »³⁰. Le corps non-pensant, c'est précisément ce par quoi nous allons commencer. Que peut-on saisir d'un corps ? Notre cheminement tentera d'apporter matière à réflexion quant à l'idée du corps comme lien entre cinéma et pensée. Restons pour le moment sur les relations entre le corps, l'individu et le rythme.

1) Le rythme signature

Chaque geste effectué par un corps lui est intimement lié, ce geste lui appartient, il est unique. On peut reconnaître une personne que l'on connaît bien à partir de ce geste. « *Ce qui peut identifier, faire la singularité d'un individu, on pourrait plutôt l'appeler une rythmique. C'est à dire un ensemble très complexe de rythmes dont certains s'appuient certains s'opposent* »³¹. Identifier un personnage par ses rythmes, dont les possibilités de manifestations sont démultipliées au cinéma, voilà la piste que nous allons explorer.

- **Le geste**

La scène d'introduction de *Naissance des pieuvres* (pourra être abrégé par la suite NP) est une profusion de gestes, de postures, de rythmes. Le premier n'est pas visuel, mais sonore. Le film commence avec le bruit des bavardages auquel se superpose ensuite la

30 *Ibidem*,

31 DORRA, Max, in « Penser le rythme », in émission radiophonique « *Macadam Philo* », NOUDELMANN, François, (animé par), intervenants : Henri Meschonnic, Pierre Sauvanet et Max Dorra, Radio France Culture, 23 mars 2007

musique : deux accords qui se répètent sur un tempo régulier, imperturbable. Arrive enfin l'image, un travelling avant qui parcourt les vestiaires en pleine effervescence des jeunes nageuses, qui se préparent pour leur représentation. Ce travelling circule parmi les corps, s'attarde sur certains. Il est entrecoupé de quelques plans qui isolent des gestes, des personnages. Les voix égrènent le tempo de la chorégraphie « 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4... », les mains se claquent. Ces sons s'intègrent dans la musique au rythme binaire, alors que les bavardages lui échappent. Les gestes ont leur équivalent : tous ceux qui sont spontanés, comme une main qui s'agite pour appuyer un propos, sont le pendant visuel des bavardages. Puis ceux qui relèvent de l'habitude, qui ne nécessitent plus depuis longtemps d'être pensés pour être exécutés, par exemple enlever un t-shirt, accrocher une serviette. Les seconds s'approchent des premiers, puisque la répétition qu'est l'habitude entraîne la spontanéité³². Mais ils leur manquent ce caractère impromptu initial, car l'habitude n'est autre que « *cette micro-structure périodique de la temporalité du quotidien* »³³. Ils sont enfermés dans ce rythme composé d'une structure et d'une période, mais dépourvue de mouvement (« *une attitude qui varie n'est plus une habitude* »³⁴). Ainsi ils s'accordent à la musique, dont les deux accords de base ne varieront que plus tard, avec le changement de décor. Cependant, au fur et à mesure de la progression du travelling, la musique s'enrichit peu à peu de nouvelles sonorités qui se brodent discrètement autour de la structure de base, à la façon de tous ces petits gestes rebelles qui échappent à l'habitude, à la périodicité implacable du quotidien.

Il y a encore une catégorie de gestes, ceux qui sont maîtrisés, contrôlés, par exemple une jeune fille qui en maquille ou en coiffe une autre, avec précision et précaution. Il y a aussi les gestes de la chorégraphie que sont en train de réviser certaines nageuses. Ceux-là s'éloignent encore plus du spontané, ils ne servent pas à atteindre un but, ils sont le but. « *Le geste, par exemple, relève sans doute d'abord du naturel et marque l'ancrage de l'homme dans son propre corps [...] mais en vient à relever du culturel, comme l'indique son étymologie (du latin gerere, faire), dès que la maîtrise artisanale ou artistique du geste exige de l'animal-homme autre chose que de l'instinct. Le geste, de travail ou musical, marque ainsi le passage de la sphère biologique à la sphère*

32 RAVAISSON, Félix, *De l'habitude*, Paris, Éditions Fayard, (1838) rééd. 1984

33 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses*, op. cit., p. 125.

34 *Ibidem*,

anthropologique »³⁵. Le geste, qu'on lui trouve déjà un rythme ou non, est la première étape de manifestation d'un corps et de qui l'habite.



[0:00:24] NP

Une donnée encore plus manifeste de ce corps comme révélateur existe, dans un mouvement de l'intériorité (physique et psychique) vers l'extérieur : le souffle. À la toute fin du film cette fois, Marie s'approche de Floriane pour l'embrasser. Un long travelling latéral l'accompagne pendant qu'elle franchit cette distance qui les sépare, physique et émotionnelle, jusqu'à ce que le cadre les réunisse. Leurs souffles se mêlent, indistincts ; peut-être la seule fois où la fusion entre elles semble possible. Puis le baiser prend fin, les respirations sont fortes, elles reprennent haleine. Mais presque aussitôt Floriane se maîtrise, calme son souffle et sort du cadre, sa respiration ne sera plus audible même sur le gros plan qui suit sur elle. Le souffle de Marie, laissée seule dans le cadre, s'accélère. Et lorsque Floriane quitte la pièce, il devient irrégulier, saccadé, montrant le profond désarroi de Marie. Le rythme de la respiration nous permet d'accéder aux émotions de l'une, l'absence de cette manifestation chez l'autre la rend indéchiffrable, autant pour le spectateur que pour Marie.

35 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, op. cit., p. 40.

Les manifestations rythmiques d'un corps, qu'elles soient de l'ordre de l'habitude ou de la variation, spontanées ou maîtrisées, renseignent sur l'individu dont elles émanent. « *Le rythme est sans doute né entre, dans l'entre-deux des corps et des consciences. D'où cette belle formule, à la résonance grecque : "Socialement et individuellement, l'homme est un animal rythmique"³⁶ - polyrythmique, même* »³⁷. Voyons comment ces rythmes, ignorés ou contrôlés, s'accordent au sein de l'individu.

- **Qui suis-je**

Retournons au début de *Naissance des pieuvres*. Les trois personnages principaux apparaissent dans la même séquence : Marie, Anne et Floriane. Le premier plan hors des vestiaires montre Marie qui marche le long de la piscine. Derrière elle, le public assis dans les gradins est en train d'applaudir. La profondeur de champ réduite et le cadre nous indiquent qu'il s'agit d'un personnage important pour l'histoire, mais pas seulement. Son attitude la distingue de la masse que représente le public, les anonymes. Par la suite, assise parmi eux, elle ne se joindra toujours pas aux applaudissements, ce rythme que partagent par convention les spectateurs et dont elle s'exclue. Quand elle se décidera à applaudir, mais en étant de nouveau hors des gradins, ce sera à la suite de la performance de l'équipe de Floriane. Marie apparaît donc comme autonome vis-à-vis du rythme collectif, s'en dégageant ou le rejoignant quand elle le souhaite, ce qui la distingue immédiatement comme personnage particulier.

La première fois que nous voyons Anne, celle-ci sort des vestiaires avec un groupe de filles, toutes portent des maillots de même couleur ce qui indique qu'elles sont dans le même groupe. Mais Anne est manifestement plus âgée que ses camarades, bien plus grande, plus en chair, ce qui, déjà, isole son corps de celui des autres. Surtout, son arrivée est très surprenante. Alors que le groupe traverse le pédiluve, le petit bassin pour rincer les pieds, la démarche d'Anne devient chaotique. Les yeux rivés vers le sol elle semble essayer d'éviter quelque chose, mais nous ne pouvons voir quoi, d'autant plus que les autres ne manifestent rien de particulier et marchent normalement. Son corps oscille de

36 MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Éditions Payot, (cours de 1926 à 1939) 1947, p. 85.

37 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, p. 44.

façon irrégulière et brusque dans le cadre, au milieu des autres qui restent droits et avancent en douceur. Comme Marie, elle est hors du rythme, mais son exclusion est incontrôlée, involontaire. C'est parce que son rythme est marginal que nous distinguons Anne comme un autre personnage qui aura son importance. Cela se confirme immédiatement après par l'un de ses gestes : elle fait le signe de croix, suscitant l'incrédulité et des rires autour d'elle. On voit que ce geste hautement culturel est devenu chez elle une habitude, par la rapidité de son exécution, et quasiment de l'ordre du spontané comme nous le disions précédemment. Haut, bas, gauche, droite : une petite chorégraphie de la main qui ne suffira pas à lui donner le courage de faire la chorégraphie collective. Sur son soupir le plan se coupe, nous voyons son groupe faire son entrée le long de la piscine mais elle n'y est pas. Le souffle et le montage se sont alliés pour nous faire comprendre, par le rythme, sa décision.



[0:01:14] NP

Ce qui caractérise Anne, malgré elle, l'exclut. « *Mon rythme est à la fois ce qui m'est le plus proche et ce qui me reste le plus inconnu : ma démarche, mes paroles, mes réflexes, chacun de mes gestes incontrôlés* »³⁸. Ceci ne s'applique pas tout à fait à Floriane, dont l'apparition est diamétralement opposée à celle d'Anne. Lorsque la représentation de

38 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 120.

son groupe commence, c'est leur extrême maîtrise du rythme qui retient tout à coup l'attention de Marie. Fascinée, elle observe ainsi les corps battre l'eau dans une parfaite coordination et homogénéité, jusqu'à ce que tout à coup Floriane surgisse. Le raccord regard indique que c'est l'attention que lui porte Marie qui l'isole tout à coup dans le cadre. Le plan sur Marie a aussi permis de faire apparaître Floriane de façon inattendue, le spectateur n'ayant pas vu le groupe se préparer à la porter au-dessus des autres. Le montage présente Floriane avec éclat et, à partir de ce moment-là le cadre la suivra tout comme le regard de Marie. Au contraire des deux amies Anne et Marie, c'est parce que Floriane est totalement dans le rythme qu'elle se distingue. Sa maîtrise en fait d'elle la capitaine de l'équipe, mais nous avons également vu avec la scène du baiser que ce contrôle hors du commun de ses propres rythmes la coupait des autres. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Pour conclure, « *au-delà d'une simple relativité des vitesses ou des lenteurs de chacun, il faut alors comprendre comment un sujet peut se définir par un "rythme" singulier [...] qui le constituerait en propre dans son intériorité* »³⁹. Le rythme constitue la signature la plus intime d'un corps, d'un individu.

2) Le rythme sensation

Le rythme émane donc des corps, consciemment ou non, mais peut aussi s'appliquer sur eux, de l'extérieur. Pas seulement à la manière de la musique qui met les corps en mouvement, mais dans une relation pluri-sensorielle. Voyons ce que la mise en scène crée comme relations entre ces rythmes extérieurs et leurs sujets.

- **Se bercer**

Prenons à présent une scène de *Tomboy* (pourra être abrégé *Tb*). Laure/Mickaël, qui vient de tomber de fatigue dans le canapé, est prise dans les bras et bercée par son père. En gros plan, le mouvement de balancier fait ainsi se succéder à répétition à l'écran le visage de l'une puis de l'autre, des zones de lumière puis d'ombre. Le bruissement des tissus souligne ce rythme régulier et doux. Ce balancement est fait pour apaiser, pour reconforter. Il est tentant de voir une correspondance entre un rythme et une émotion (au

39 *Ibidem*,

rythme régulier et traînant la tristesse, au rythme sautillant et rapide la joie), voire de dire que l'un provoque l'autre, sans doute par résonance physique avec les rythmes internes de l'individu. La première pensée appartient à la vaste théorie des humeurs, selon laquelle à chaque *rhuthmos* correspond un *ethos*, la seconde à la théorie de l'harmonie des sons selon Rameau (qui s'appuie sur Pythagore et Platon)⁴⁰. Rousseau balaye tout cela dans son *Dictionnaire de musique* et propose un renversement : à tel *ethos*, tel *rhutmos*, c'est le rythme qui peut permettre de caractériser une émotion. Cette approche nous est beaucoup plus utile car elle permet une analyse au cas par cas, plutôt que d'émettre des généralités inefficaces à la métaphysique approximative. Rousseau, qui constate cependant que l'individu réagit généralement de façon attendue aux rythmes (Laure est bel et bien apaisée par le bercement), propose ceci (synthétisé par Sauvanet) : « *l'effet de la musique n'est pas dans la vibration des sons, dans les harmoniques de tout corps sonore vibrant, mais dans la nature même de l'homme, nature physique certes, mais surtout morale, dans l'expression et la communication des passions* »⁴¹. L'effet d'un rythme ne peut donc être pensé en dehors des contextes sociaux, des rapports entre humains. Laure n'est pas, ou pas seulement, réconfortée par l'application d'un rythme sur son corps, mais par l'attention que lui manifeste son père à travers ce rythme.



[0:30:44] Tb

[0:30:49] Tb

On retrouve ce mouvement de balancier par exemple lorsque Laure laisse pendre ses jambes dans le vide, assise sur le balcon. Un plan serré souligne ce mouvement, isole cette partie du corps qui devient étrangère et hypnotique. Le motif du corps ainsi entraîné par la répétition peut prendre d'autres formes. Jeanne, la petite sœur de Laure, dessine : avec ses gros feutres, elle tente de faire le portrait de Laure. Elle explique qu'elle va

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 115-116.

⁴¹ SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 116.

dessiner les taches de rousseur et se met à tapoter, avec la délicatesse qui caractérise les jeunes enfants, le dessin avec la pointe du feutre. Très vite, lesdites taches de rousseur débordent du contour du visage et se démultiplient : Jeanne n'est plus absorbée par le but de sa création, mais par le plaisir du geste, par le son mat ainsi produit qui se répète, par la reproduction du même motif sur sa feuille. Un rythme régulier à la fois corporel, sonore et visuel. L'attachement à cette forme de rythme se retrouve dans plusieurs aspects de la vie du jeune enfant : « *chez l'enfant qui découvre le langage, les comptines scandées ont alors un statut original : on dirait que dans un même "moule" rythmique, n'importe quelles paroles pourraient venir se loger [...] le plaisir est de "métriser" le langage mouvant par une isochronie totale* »⁴². Avant de revenir plus précisément sur le rythme particulier de l'enfance ultérieurement, restons pour le moment sur le lien entre les sensations du corps et le rythme.

Dans *Naissance des pieuvres*, Marie accompagne Floriane en boîte car celle-ci a décidé qu'elle devait avoir sa « première fois ». La scène est quasiment monochrome, rouge. Floriane attend qu'on l'invite, stressée, pendant que Marie, plus loin et mal à l'aise, tente de faire bonne figure lorsque Floriane se tourne vers elle. Aucun son diégétique n'est perceptible, seulement la musique extra-diégétique. Les notes sont aiguës, elles s'enchaînent avec une régularité et une rapidité anxiogènes. Un gros plan nous place face à Marie, malheureuse et qui s'ennuie. Elle se fait alors tourner sur elle-même avec son tabouret, dans un mouvement qui nous rappelle la scène du bercement dans *Tomboy*. Une dualité se dégage de ce plan : la lumière est douce, elle balaye tous les contours du visage de Marie de façon diffuse au fur et à mesure que celle-ci pivote. En arrière-plan cependant, des lumières clignotent, nous devinons de l'agitation dans ce magma rouge et noir. La musique continue sur son tempo rapide, percutant, tandis que Marie se tourne avec lenteur. Tous les éléments extérieurs agressifs se retrouvent comme absorbés, annihilés par le mouvement de Marie. En se berçant c'est comme si elle conjurait la situation aussi inédite que désagréable dans laquelle elle se trouve. « *La répétition tente toujours de s'assimiler la différence, de manière différée. Le répétitif combat le "brusque" en l'enserrant dans les filets du quotidien* »⁴³. Dans le contexte initial de ce texte la

42 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, op. cit., p. 42.

43 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses*, op. cit., p. 126.

répétition a valeur d'habitude, elle n'intervient pas à l'intérieur même de l'événement mais en-dehors de lui, *a posteriori*. Il est intéressant de voir que nous pouvons transposer ce lien à plus petite échelle et au cœur de l'événement, en faisant passer la périodicité rassurante du rythme par un mouvement du corps.

- **Les cinq sens**

La relation entre les sensations du corps et le rythme ne passe pas forcément par la régularité de celui-ci. Nous venons de voir des exemples qui avaient pour point commun la recherche de l'apaisement et du contrôle sur l'extérieur. Mais les personnages peuvent aussi accueillir cet extérieur, telle la scène d'introduction de *Tomboy*. Le film s'ouvre sur un gros plan en légère contre-plongée derrière la tête de Laure. Ses cheveux sont agités par le vent, le paysage en arrière-plan défile sur les côtés. Le deuxième plan est dirigé vers la cime des arbres, le travelling rapide fait s'échapper ce décor par la droite et le haut, le soleil perce parfois le feuillage. On a ici le cas d'un mouvement (au sens physique mais également au sens de transformation) qui prend peu à peu une structure (la lumière du soleil, le vert des arbres, le flou et le net...) et une période (le soleil part et revient, le troisième plan retourne sur Laure...).



[0:00:53] *Tb*

[0:45:14] *Tb*

Lors de ce deuxième plan, la profondeur de champ se réduit, les arbres deviennent flous, puis la main de Laure rentre dans le champ, jouant avec la résistance de l'air. Le sifflement du vent est plus perceptible, et le bruit de la voiture devient progressivement plus reconnaissable. Le troisième plan montre Laure de face, en légère plongée, dans une symétrie du premier. Elle a les yeux fermés et incline la tête pour capter différentes

sensations, comme celle du vent sur sa peau ou de la lumière à travers ses paupières. Les rayons du soleil qui percent à travers le feuillage l'éclairent par intermittence, déclinaison du rythme créé dans le plan précédent. La mise en scène utilise le rythme pour exacerber la représentation des sensations ; d'un point de vue diégétique, le personnage reçoit le rythme comme il reçoit les autres sensations.

Beaucoup plus tard dans le même film, le même motif revient. Laure/Mickaël, les yeux fermés, est guidée par son amie Lisa qui lui tient la main, le long d'un sentier qui borde l'eau. À part Laure, tout autour d'elle est légèrement flou, Lisa comme la végétation. Les seuls bruits sont ceux de leurs pas, des oiseaux, des branchages qui les frôlent et des enfants au loin. Ces derniers sons, qui troublent leur intimité, disparaissent au fur et à mesure de leur avancée tandis que celui de l'eau devient plus présent. À la fin de leur chemin, Lisa pose sa main sur les yeux de Laure puis l'embrasse. Dans ce parcours, tout n'est que rythmes et sensations mêlés. Les pas qui impriment la cadence, les feuilles qui les caressent, les mains serrées l'une dans l'autre, l'attente des deux enfants. Comme dans l'introduction, le soleil qui perce les feuillages s'applique sur les personnages, tel un rythme lumineux et chaleureux qui sublime tous les autres. Rien que la reprise de ce motif induit que cette scène est toute tournée vers les sensations corporelles (nous reparlerons des reprises au sein d'un même film). « *Le sonore et le visuel sont normalement privilégiés, mais le tactile ou "haptique", notamment, n'est pas sans jouer un rôle décisif, et trop souvent négligé, dans la sensibilité du et au rythme [...] Voilà au passage une nouvelle détermination du rythme comme sens du temps : le temps devenu palpable* »⁴⁴. Continuons d'explorer les liens entre l'intime et le rythme grâce à la capacité de ce dernier à se mêler aux sensations au plus près du corps, et examinons une autre composante de l'intimité d'un individu : ses émotions.

3) Le rythme émotion

Le rythme semble pouvoir être un lien entre l'intériorité et l'extériorité d'un personnage, puisqu'il est lié à l'intime mais aussi au sensible. Nous allons voir, au travers d'un exemple tiré de chaque film, s'il est possible de s'en servir pour discerner également

44 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, p. 123.

les émotions, puisque celles-ci se situent aux deux niveaux : « *conduite réactive, réflexe, involontaire vécue simultanément au niveau du corps d'une manière plus ou moins violente et affectivement sur le mode du plaisir ou de la douleur* »⁴⁵.

- **Contraste**

Laure/Mickaël (*Tb*) joue au foot avec les autres enfants, après s'être entraînée plus tôt dans le film devant un miroir à effectuer les gestes rituels qu'elle avait repéré : enlever son t-shirt et cracher. Au fur et à mesure qu'elle prend confiance, les plans se succèdent de plus en plus rapidement, les sons aussi. Les coups dans le ballon, les cris, les pas qui crissent sur le gravier, donnent des repères de ce tempo qui s'accélère. Laure enlève son t-shirt. Le plan dure, les sons deviennent soudainement plus discrets et espacés, le cadre est beaucoup plus serré que les précédents et la profondeur de champ également plus courte. L'attention du spectateur est dirigée vers le corps de Laure, qui garde une place centrale dans le cadre, même lors de ses déplacements, assez lents. C'est un moment-clé pour Laure dont la frénésie insouciante se change en intensité et en concentration, tous ses sens aux aguets. Dès son premier but marqué et la reconnaissance des autres enfants acquise, la rapidité des plans et des mouvements de caméra reprend. Un même mouvement du corps de Laure peut être découpé en plusieurs plans, mais ceux-ci ne raccordent pas le mouvement dans sa continuité pour n'en montrer que des morceaux choisis, ce qui provoque là encore un effet d'accélération. Ceci jusqu'à la prochaine difficulté rencontrée par Laure, lorsque ses camarades urinent au bord du stade et qu'elle-même a besoin d'y aller. Décrivons rapidement les événements pour arriver à l'autre scène qui nous intéresse : Laure part dans les bois, entend quelqu'un s'approcher et se rhabille brusquement. De l'urine tâche son short, l'autre enfant le remarque et va le dire aux autres, Laure s'enfuit jusque chez elle. Elle va alors dans la salle de bain.

La scène ne comporte qu'un plan : le cadre commence sur le lavabo où le short est en train de tremper. Puis il remonte lentement sur le miroir pour nous montrer le reflet de Laure. C'est le même miroir devant lequel elle avait joué des muscles la veille, s'entraînant

45 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [consulté le 13/05/2017]

<http://www.cnrtl.fr/definition/emotion>

à cracher dans le lavabo. Les sons se découpent en trois parties : d'abord le bruit monotone de l'eau du robinet, puis le gargouillement de l'eau qui s'évacue dans les tuyaux, enfin le silence complet. Pendant ces trois temps, en léger décalage, elle regarde d'abord le lavabo, puis elle-même dans le miroir, puis de nouveau brièvement le lavabo, quasiment immobile. Tout cela confère à la scène une extrême lourdeur. La reprise du reflet dans le miroir souligne l'échec des espoirs formés la veille au même endroit. Le contraste est fort avec la scène de foot, ses plans et mouvements de caméra rapides, les déplacements des corps dans le cadre, la partition sonore riche et vive. Par les choix de montage, différents rythmes se créent autour ou par le corps de Laure. Ceux-ci expriment la temporalité vécue⁴⁶ par le personnage, du fait de ses émotions. Motif du miroir : annonce des enjeux ; scène de foot : envolée rythmique avec des ruptures aux points clés ; reprise du miroir : rythme lourd, constat de l'échec. Le rythme sert de médium de ce que ressent Laure.



[0:25:50] Tb

46 « Les phénomènes rythmiques pourraient alors donner une modalité d'accès, depuis le sensible, à d'autres domaines de l'intelligible. Une pensée du rythme ne permet-elle pas par exemple une nouvelle représentation de la temporalité vécue ? » SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, p. 11.

- **Syncope**

Regardons la première scène du cinquième chapitre de *Bande de filles* (pourra être abrégé *BF*, nous parlerons des chapitres à la fin de la première partie). L'écran est noir, la musique de changement de chapitre se mue en une autre et l'image apparaît. C'est un cadre serré sur le bas des jambes, probablement celles de Marieme, munie de chaussures noires à talon. L'image est au ralenti, Marieme monte les marches d'un escalier couvert d'un tapis rouge. Le cadre qui s'était ouvert 3/4 dos se positionne complètement derrière Marieme en même temps qu'il la suit dans cette montée. La nouvelle musique s'estompe, composée d'un unique accord de tonalité mineure qui s'étire. Cette musique avait instantanément installé une atmosphère inquiétante et dérangeante, mais le silence qui la suit n'est pas plus rassurant. On entend soudain des battements sourds, qui ne peuvent pas être le son des talons qui frappent le sol, ou alors de manière désynchronisée. Marieme arrive en haut des marches, la caméra remonte très lentement le long de son corps, montrant ses jambes nues sur lesquelles la lumière se diffuse, sa courte robe rouge moulante, son petit sac à main de cuir noir et or et sa perruque blonde. Le ralenti et les battements – ceux de son cœur ? – continuent jusqu'à ce qu'elle atteigne la porte. Quand elle s'ouvre, le débit retourne à vitesse normale et le son diégétique revient, nous entendons les bruits de la musique et des conversations à l'intérieur de la pièce. La scène est un plan séquence, mais coupons-le artificiellement à cet endroit pour analyser ce que nous venons de voir et d'entendre.



[1:26:20] *BF*

Le sentiment de malaise qui se dégage de cette scène est premièrement composé par la musique. Nous écoutons la mélodie familière du changement de chapitre, un des thèmes principaux du film, harmonieux, chargé de force, puis soudain la mélodie se mue en une autre, sans même un silence pour les séparer. La transition dure littéralement moins de deux secondes, et nous voici avec un motif musical nouveau, à la tonalité lourde et inquiétante. C'est à la fois une brusque rupture dans le rythme et dans l'habitude. Cet accord qui se délite ensuite est contre toute attente. Après une entrée aussi fracassante nous escomptons de la mélodie qu'elle reparte sur un temps fort : c'est une forme de ce qu'en musique on appelle une syncope. La syncope prolonge un temps faible accentué sur un temps fort, par un effet de rupture. Bien sûr, l'image au ralenti participe de cette construction, et confirme le rôle de la syncope dans cette scène : en faire « *un fragment d'atemporalité arraché au flux du quotidien* »⁴⁷. Alors que nous avons vu précédemment qu'un rythme régulier pouvait faire entrer un événement dans une perception rassurante d'habitude, la syncope effectue l'effet inverse. La scène produit un malaise car elle est désignée comme inhabituelle, donc potentiellement menaçante.

Il est amusant de constater que la syncope se prête même à la scène sous son sens médical : un évanouissement suite au ralentissement ou arrêt du cœur. Les battements sourds que nous entendons sont au ralenti, et désynchronisés des rythmes visuels – les marches et les pas – ce qui augmente l'impression d'atemporalité. Puis ce fragment prend fin, les sons et la vitesse habituelle reprennent. Marieme rentre alors dans une pièce où tout contribue à la représenter comme un élément étranger : elle seule porte du rouge dans un univers de bleu (par les lumières, les costumes des figurants, les accessoires), et elle seule a la peau noire dans une foule composée de personnes à la peau blanche. Cette masse d'individus n'apparaît pas comme un bloc compact qui s'opposerait à Marieme, mais aucun d'entre-eux ne se distingue non plus : nous ne percevons pas les voix des quelques interlocuteurs de Marieme, qui se fondent dans le brouhaha ambiant. Bien qu'on puisse identifier un rythme dans la musique diffusée, son côté déstructuré et le fait qu'elle se mêle aux autres sons renforce l'arythmie⁴⁸ sonore. Marieme progresse dans un espace qui lui est étranger et qu'elle ne peut appréhender par le rythme. En cela les deux parties du plan séquence se rejoignent et expriment le trouble de Marieme : elle ne peut trouver

47 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 127.

ses repères, elle est projetée dans un monde qui lui échappe. Au-delà de son rapport à l'extérieur, ces rythmes désynchronisés de son propre corps montrent qu'elle-même n'est pas en harmonie avec ce qu'elle fait. Elle joue un personnage et la mascarade prend fin quand le plan se finit par une coupe brusque, suivi par le claquement de la portière et l'échange de répliques acerbes. À l'arrière de la voiture, Marieme retrouve son rythme, ses vêtements, son identité.

- **Tempo**

Nous retrouvons Marie et Floriane (NP) là où nous les avions laissées, dans la boîte de nuit. Elles vont sur la piste de danse, le tempo de la musique diffusée est extrêmement rapide. Floriane danse aussitôt alors que Marie bouge à peine. Elles sont au centre du cadre, de profil, entourées par les autres danseurs et danseuses, qui tous remuent en rythme. Marie apparaît clairement comme isolée. Le cadre se resserre en gros plan par un raccord dans l'axe, ce qui place toujours les corps des deux jeunes femmes en symétrie dans l'image. Floriane a détaché les cheveux de Marie, et avec la teinte rouge de l'image les deux visages n'ont jamais été aussi ressemblants. Mais Marie est toujours renfermée, quasi immobile, tandis que Floriane danse et traverse sa partie du cadre, venant parfois même dans celle de Marie. Elle s'immobilise soudain et redresse le visage de Marie vers elle, la symétrie est complète. Le tempo de la musique s'accélère de plus en plus, les notes sont plus courtes et plus nombreuses, s'enchaînant si rapidement qu'à l'apogée du tempo elles sont quasiment continues. Floriane se rapproche de Marie, celle-ci ferme les yeux, leurs lèvres vont se toucher. Alors que la musique est au maximum de sa rapidité, Floriane recule soudainement hors-cadre et la musique retrouve un rythme plus lent, les notes qui s'enchaînaient se sont tuées. Marie rouvre les yeux, seule. Le cadre retourne à sa valeur précédente, un homme est en train de danser avec Floriane, la symétrie est rompue. La musique recommence à s'accélérer, le cadre revient sur le visage de Marie, mais le plan se coupe brutalement. Nous la voyons seule à l'écart de la piste. Elle pleure, la musique est quasiment inaudible, étouffée par la distance et les voix.

48 Sauvanet distingue trois cas d'arythmie : lorsqu'il n'y a pas du tout de rythme (trop grande continuité, pas de différenciation possible, c'est le cas dans notre exemple), lorsqu'il n'y en a pas assez (trop de discontinuité) ou lorsqu'il y en a trop (trop de régularité, ce qu'il appelle régulièrement la métrique). *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, pp. 140-143.

Cette fois-ci, le rythme s'est fait à la fois écho et traître des émotions de Marie, autant pour elle que pour le spectateur. Avec l'accélération de la musique, l'attente et les espoirs de Marie étaient exprimés, mais l'apogée n'a pas eu l'effet escompté. Le vide laissé après la rupture rythmique de la musique peut correspondre à la déception et l'abandon qu'elle ressent, mais lorsque la même rengaine recommence, la musique n'est clairement plus complice de Marie mais indifférente ; elle retourne à son statut de son diégétique sans valeur ajoutée. Dans le plan suivant, Marie s'en tient à l'écart et le statut du fond musical passe à celui de bruit indistinct. Nous reviendrons sur les différents rythmes à l'œuvre dans cette scène lorsqu'il sera question de la relation entre les deux filles.



[0:49:32] *NP*

Dans les trois exemples que nous venons de voir, les rythmes alliés du montage, de la musique et des corps ont permis d'accéder aux émotions des personnages. Le rythme peut ainsi définir leur identité, donner à voir ou jouer sur leurs perceptions et émotions. Peut-il aller encore plus loin ?

4) Le rythme destin

Si chaque individu possède son rythme, « *ce n'est pas seulement décrire les différentes postures du corps, c'est renvoyer à une dimension éthique beaucoup plus vaste* »⁴⁹. Nous allons désormais voir plus largement les liens entre le scénario – donc l'histoire des personnages – et le rythme.

- **Pas d'échappatoire**

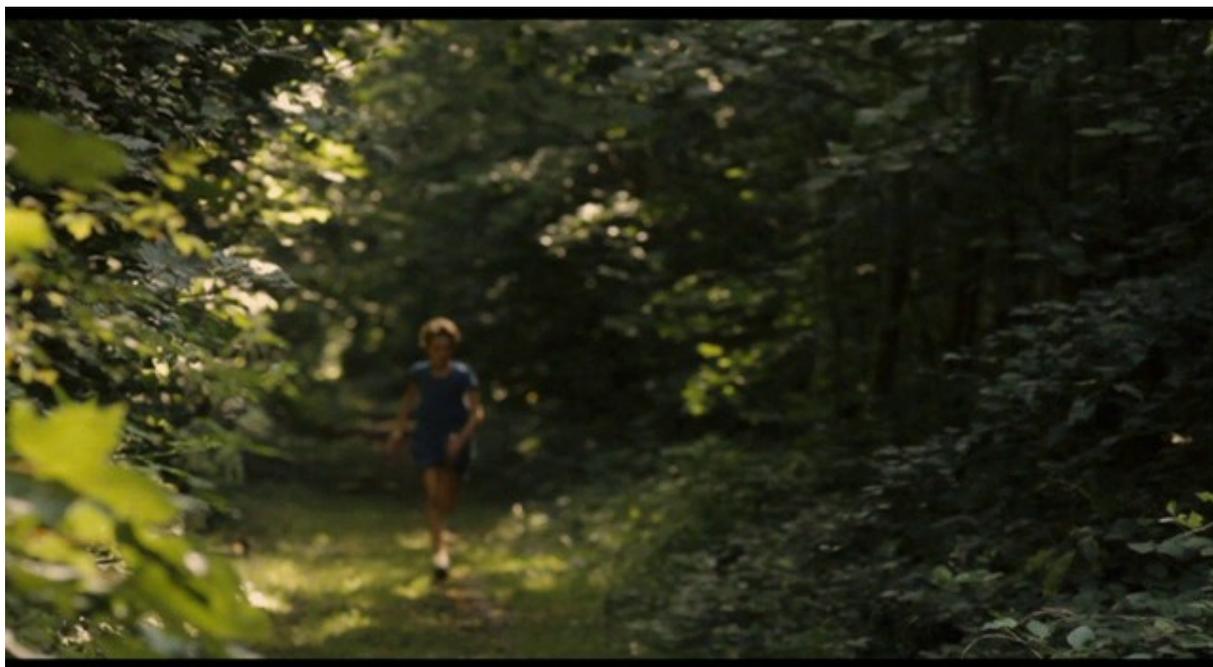
La véritable identité de Laure/Mickaël (*Tb*) vient d'être révélée à ses amis et notamment à Lisa. Laure s'est enfuie et court dans la forêt. Le premier plan de cette séquence a une très courte profondeur de champ, dont la netteté est faite sur le premier plan. Laure qui arrive en courant de l'arrière-plan est donc floue durant la majorité du temps. De surcroît, l'axe sur lequel elle progresse fait qu'elle ne se déplace quasiment pas dans le cadre, surtout latéralement. Le flou plus la composition donne l'impression qu'elle fait du sur-place pendant plus d'une dizaine de secondes, alors que le personnage court de toutes ses forces. Même le bruit de ses pas est étouffé jusqu'au dernier moment : comme dans un cauchemar, Laure veut fuir mais n'avance pas. Le plan se coupe juste avant qu'elle n'atteigne la zone de netteté.

Le rythme de l'image annonçait tout d'abord une certaine dynamique, elle respecte parfaitement la règle des tiers : Laure est au croisement de la ligne gauche et du bas, la masse sombre de la forêt occupe les deux tiers de droite et du haut, le premier plan net occupe l'espace laissé par Laure dans le tiers de gauche. La course appelle au mouvement, le son des pas à une cadence. Mais tout cela est contré par la profondeur de champ et le placement de Laure. Elle est d'ailleurs comme engloutie par cette masse de couleur uniforme, au tout début du plan nous la distinguons à peine du décor.

Le plan suivant est assez similaire dans ce qu'il exprime mais avec un procédé différent. Laure traverse le cadre de droite à gauche, au milieu des grands arbres de la forêt. Le sol couleur terre occupe le tiers inférieur, le vert de la végétation les deux tiers

49 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 120.

supérieurs. Laure marche le long de cette ligne de démarcation qui la coupe en deux, alors que les arbres élancés traversent le cadre et en paraissent encore plus grands. Laure est le seul élément à se déplacer, mais le petit segment vertical qu'elle constitue est dominé par ces grandes lignes que dessinent les arbres. Son mouvement est alors dérisoire, anecdotique.



[1:08:32] Tb

En introduction, nous avons évoqué la pensée de Deleuze selon laquelle le corps pouvait être une image-temps : « *le corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après* »⁵⁰. Ici, c'est comme si le corps luttait contre le temps inscrit en lui en luttant contre le rythme : Laure veut fuir ce qu'il vient de se passer et ce qu'il va advenir, sans le pouvoir. Le corps est prisonnier du rythme, le personnage du temps.

Un autre exemple de *Tomboy* va dans ce sens. Laure est sortie de chez elle et marche le long du bâtiment où elle habite. Sur sa gauche, des colonnes ponctuent ce couloir jusqu'au groupe d'enfants assis par terre. Chacune est plus éclairée que la précédente, conduisant le regard, et leur forme oblique vient sur-cadrer les enfants de façon pesante. Une grille derrière eux clôt le passage. La composition de l'image et le

50 DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma 2, op. cit.*, p. 246.

rythme créé par les colonnes mènent Laure jusqu'aux enfants, sans autre direction possible. Elle ira en frôlant le mur, se faisant la plus discrète possible. « Action ou vérité ? » demande Lisa au moment où son amie s'assoit. Le décor est planté : ce couloir ne laisse aucune échappatoire. Ainsi lorsqu'il apparaît de nouveau dans le film, nous savons à quoi nous en tenir. D'abord lorsque Laure rentre de chez Lisa, après que celle-ci ait maquillé son ami « Mickaël » en « fille » : Laure se dépêche de marcher, capuche baissée sur son visage. Mais nous savons que son identité sera dévoilée. Ensuite, justement, lorsque la mère de Laure l'emmène chez Lisa, habillée d'une robe. Quand Laure apprend leur destination, elle cesse d'avancer. Mais elle ne peut arrêter le cours des événements.

Le rythme peut ainsi émaner d'un corps mais également peser sur lui. Autant le rythme comme signature corporelle est majoritairement fabriqué de manière inconsciente, autant le rythme qui dicte la voie que doit prendre l'individu ne peut être renversé par celui-ci. Dans les deux cas, le rythme est lié à l'intime, même si sa manifestation provient d'éléments extérieurs.

- **Reprises**

Nous avons vu jusqu'à présent plusieurs exemples divers de « reprises », notamment à l'instant avec le décor du couloir utilisé par trois fois dans *Tomboy*, le miroir qui apparaît avant et après la scène de foot, ou de manière plus subtile dans l'exemple sur le rythme sensation avec la lumière perçant à travers les feuillages. Ce que nous allons maintenant voir est à plus grande échelle, il s'agit de la structure narrative de *Bande de filles*.

Nous avons déjà évoqué la possibilité de diviser le film en chapitres, cinq exactement. Comment peut-on les identifier ainsi ? Par le scénario, d'abord. La première transition (0h23) fait passer Marieme du statut de collégienne à celui de déscolarisée, elle est rentrée dans la bande. Cette évolution est notifiée immédiatement par un changement d'allure, les vêtements sobres sont devenus plus ostentatoires, les cheveux nattés sont désormais lissés. La deuxième transition (0h46) s'articule autour de la défaite de Lady, la

chefe de la bande, qui tombe en disgrâce. La troisième (1h06) marque la prise de confiance de Marieme, d'une part en tant qu'égal de Lady, d'autre part dans son couple, ce qui la chassera de chez elle. La quatrième transition (1h25) montre justement ce départ non seulement de son foyer mais aussi de la bande. Nous avons vu la scène suivante, où elle vend de la drogue. Là encore, le changement de statut est marqué notamment par le changement vestimentaire. Enfin, même s'il ne s'agit pas au sens strict d'une transition, nous pouvons ajouter la scène finale (1h49), Marieme prenant un nouveau départ sans que le spectateur ne sache ce qu'il adviendra.



[0:23:56] *BF*

[0:46:15] *BF*



[1:06:30] *BF*

[1:49:17] *BF*

Ces transitions marquent clairement les tournants importants de l'histoire de Marieme. Le spectateur peut non seulement les identifier en tant que telles après-coup, mais également sur le moment même grâce à l'esthétique mise en place. Le même thème musical est utilisé à chacune des transitions, Marieme se tient toujours immobile, dos à la caméra (à l'exception de la quatrième fois où elle est allongée avec ses amies), puis pendant plusieurs secondes l'image est noire, laissant la musique s'exprimer seule. Ce motif esthétique subit à chaque fois quelques variations. À la deuxième transition, avant de passer au noir, la défaite de Lady est montrée de nouveau, sous un autre angle. La définition de l'image, ainsi que le faible nombre d'images par seconde qui rend le flux saccadé (comme accordé au tempo marqué de la musique), indique que cela a été filmé au portable. La référence au téléphone induit que l'information va être propagée, mais surtout ce flash-back, le seul du film, indique à quel point cet événement est important pour la

suite. Dans la troisième transition, le passage au noir a une autre fonction, outre le fait de marquer le changement de chapitre. Marieme vient de se déshabiller, après avoir demandé à son amant de faire de même, et l'obscurité permet de suggérer la suite sans la montrer. Cela ne minimise pas l'événement, bien au contraire, puisqu'il est souligné comme un tournant dans la vie de Marieme par ce changement de chapitre. Pour la quatrième transition, nous avons déjà dit que Marieme est allongée avec ses amies, dans une chambre d'hôtel qui leur a déjà servi de refuge. Le début du plan la montre à une extrémité du lit, puis la caméra se déplace et filme les trois autres filles endormies. Quand elle revient à l'emplacement de Marieme, celle-ci est partie, la main d'une de ses amies qui reposait sur elle est désormais sur le matelas. Ce plan raconte à lui-seul le départ de Marieme de la bande. Enfin, la scène finale. La musique est identique aux autres transitions, mais pour la première fois Marieme est montrée non pas résolue mais abattue. La caméra s'approche d'elle en travelling avant, Marieme se tourne de profil, dévoilant ses pleurs. La caméra poursuit son mouvement jusqu'à dépasser son sujet qui sort du cadre, puis s'arrête. Au bout de plusieurs secondes, Marieme s'avance et rentre d'elle-même dans le cadre. Elle a cessé de pleurer, elle est déterminée. Elle reprend son chemin et sort de l'autre côté du cadre. Noir, générique. Le nouveau chapitre de sa vie restera inconnu pour le spectateur.

Nous avons clairement au cours de ce film une structure identifiable qui revient par cinq fois, mais à chaque fois renouvelée. Un rythme qui conjugue les trois propriétés possibles : structure, périodicité, mouvement, à l'échelle d'une partie de la vie de Marieme. *« Ainsi, une existence singulière, faite de "reprises" et non de simples "répétitions", mérite-t-elle d'être qualifiée de "rythmée", dès lors qu'elle parvient à (se) reprendre sans (se) répéter [...] En ce sens, chaque individu a effectivement son rythme [...] au sens où chaque individu a son histoire faite de retours-vers, de "reprises", et de mouvements singuliers à l'intérieur de ces retours »*⁵¹. Ces reprises confèrent à l'histoire de Marieme un rythme, qui lui permet de trouver un sens à sa vie (la direction comme la signification) : *« "vivre, c'est passer d'un temps à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se perdre" – et c'est précisément ce passage qui [...] se nomme rythme »*⁵².

51 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 131.

52 Sauvanet reprend la phrase de Georges Perec : *« vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »*. *Ibidem*, p. 144.

Avec les exemples de *Tomboy* nous avons vu que le rythme pouvait être perçu comme traçant le chemin du personnage. Avec *Bande de filles*, il s'agit plutôt d'observer ce tracé, une fois réalisé. « *Le rythme ainsi conçu est toujours un phénomène de perspective, c'est-à-dire une reconstruction a posteriori de l'ensemble des événements de la vie vécue, que l'on reconstitue progressivement afin de lui donner un sens. Le rythme est le sens que l'homme donne à son existence, par la liaison après-coup des instants en un tout révélateur de son idiosyncrasie*⁵³ »⁵⁴. Dans le cas présent, c'est bien sûr la mise en scène qui donne au spectateur la possibilité de voir l'histoire de Marieme comme un rythme signifiant. « *Du rythme vers le destin, [il y a] glissement de sens* »⁵⁵. Le rythme est à la fois le guide implacable d'un individu, et ce qui donne un sens à son histoire.

5) Conclusion

Dans ces trois films de Sciamma, le rythme apparaît comme la composante la plus intime de l'individu. Le rythme du corps d'un personnage, dessiné par sa démarche, ses gestes, ses capacités, le définit. Le rythme se fait aussi le vecteur à l'écran des sensations corporelles, ainsi que des émotions. Le rythme est à fleur de peau, parcourant l'épiderme et jaillissant avec les sentiments. Encore plus que cela, le rythme façonne le destin des personnages, avec ou malgré eux. La fatalité est dramatique, elle est inhérente à une œuvre fictionnelle telle qu'un film, mais elle n'est pas forcément malheureuse, elle confère un sens à l'histoire des personnages. « *Le rythme est le sens du temps [...] dans les trois sens que permet la langue française : sensation, orientation et signification* »⁵⁶. Nous pouvons renchérir en citant Max Dorra : « *le rythme indique une circulation invisible encore plus que celle du sang, celle du sens* »⁵⁷. Le rythme est donc bien constitutif physiquement et psychiquement d'un être.

53 « Personnalité psychique propre à chaque individu » Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [consulté le 17/05/2017] <http://www.cnrtl.fr/definition/idiosyncrasie>

54 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses*, op. cit., pp. 110-111.

55 *Ibidem*, p. 120.

56 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, op. cit., pp. 105-106.

57 DORRA, Max, in « Penser le rythme », in émission radiophonique « *Macadam Philo* », op. cit.,

Il écrit également ceci : « *La "chorégraphie" d'un être a une signification : le sédiment des manières, la trace des groupes qu'il a traversés. Et un sens, inscrit tout palpitant encore dans des rythmes. Ce sillage qui suffit souvent, même de loin, à identifier un individu, c'est cet être même dans sa singularité. Le chemin qu'il doit parcourir pour aller à l'autre sans se perdre* »⁵⁸. Deux nouveaux aspects vont retenir notre attention. Cette idée selon laquelle la rythmique d'un individu ne serait pas due qu'à lui-seul, mais également aux « *groupes qu'il a traversés* ». Et cette dernière phrase selon laquelle le sens que confère le rythme à un individu serait aussi son garant pour « *aller à l'autre sans se perdre* ». En effet, puisque nous venons de déterminer à quel point le rythme est une donnée intime dans les films de Sciamma, comment celle-ci fait-elle se rencontrer les différents rythmes de ses personnages ?

58 DORRA, Max, *Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être ?*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Connaissance de l'inconscient », 2005, p. 63.

II. Le rythme et l'autre

Nous nous sommes concentrés jusqu'à présent sur les liens entre le rythme et le corps individuel. Il nous a fallu pour cela évoquer les autres corps présents : celui de Lisa (*Tb*) qui prenait Laure par la main, les nageuses qui entouraient Anne (*NP*), la foule que traversait Marieme (*BF*). Penser le rythme à l'échelle d'un seul corps est possible, et nous avons vu que cela révélait beaucoup, mais il est impossible de penser le rythme globalement sans prendre en compte le collectif. « *L'"objet" rythmique circule manifestement et directement de "sujet" à "sujet" »*⁵⁹. Que ce soit un slogan crié dans une foule repris en chœur ou un musicien qui s'accorde au tempo de l'autre, le rythme peut se partager. Mais si nous nous plaçons au niveau des rythmes intimes des corps, les enjeux ne sont plus les mêmes. Nous allons voir comment Sciamma met en scène ces rencontres.

1) La séduction

L'une des raisons qui amène les corps à se rapprocher, l'intime à se dévoiler, c'est l'attirance physique et/ou amoureuse. Intéressons-nous au rôle que tient le rythme dans ces jeux de séduction.

- **Synchronie**

Lisa a invité Laure/Mikaël chez elle. La musique de la scène commence sur le plan précédent, montrant Jeanne, la petite sœur de Laure, restée seule et manifestement triste. De fait, lorsque le premier plan surgit avec un regain de la musique, le contraste est saisissant : c'est un gros plan sur Lisa en train de danser, ses cheveux voltigent à travers tout le cadre. Le contre-champ montre Laure, assise dans le canapé, qui la regarde. Nouveau plan sur Lisa qui tournoie, se baisse soudain pour faire venir Laure, la caméra la suit mais le plan se coupe avant de la rattraper et le plan suivant montre Laure en train de se lever. La caméra l'accompagne mais esquive Lisa, qu'on devine à droite du cadre. Laure la regarde mais ne danse pas. Lisa traverse soudain le champ vers la gauche mais Laure se place aussitôt à droite et Lisa se retrouve encore hors-champ. Jusqu'à présent les deux

59 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, p. 135.

enfants sont montrés isolément, presque en opposition : Lisa dansant et en demande de Laure, celle-ci immobile ou fuyante. Puis Laure se prête petit à petit au jeu, elle et Lisa commencent à partager le cadre. En ramenant Laure à elle, Lisa la fait tourner puis les rôles s'inversent. Elles se tiennent les mains et tournent autour, le blanc de Lisa et le bleu et blanc de Laure s'alternent à l'image, troublant la perception de qui est qui, le cadre tantôt sur les visages tantôt sur les mains. Lisa imite un mouvement de Laure, puis c'est celle-ci qui se fait le reflet de Lisa, d'abord en tournant sur elle-même puis en sautillant. Le cadre se fait ensuite plus souvent sur Laure, mais Lisa n'en est plus exclue, et nous devinons leurs mouvements identiques, du moins leur énergie. Laure est au moins aussi investie et spontanée que Lisa. Puis les deux enfants s'arrêtent pour reprendre leur souffle, mais à l'écran leurs positions continuent de s'échanger comme s'ils dansaient toujours. Ensuite le champ contre-champ reprend mais leurs attitudes sont semblables, ils se font face, sourient, sont essoufflés et respirent bruyamment. La musique s'est progressivement arrêtée, les seuls sons sont ces respirations qui se croisent. Le dernier plan de cette scène montre les deux mains qui se tiennent.



[0:35:55] *Tb*

Reprenons ce que nous venons de voir sous l'angle du rythme intime. Tout d'abord, les deux enfants sont chacun dans leur espace, dans leur dynamique. Puis Lisa invite

Laure à rejoindre sa danse, à se mettre sur son rythme. Laure accepte mais reste d'abord en retrait. Elle commence à danser assez maladroitement puis imite Lisa, reproduisant son rythme. Ce jeu se fait des deux côtés, le temps que chacune s'accorde à l'autre. Les deux identités commencent à ne plus que faire que deux données d'un seul rythme visuel, une alternance de bleu et de blanc, deux corps qui tournoient ensemble. Puis les identités sont retrouvées, mais désormais reliées. Même si les corps sont de nouveau séparés à l'image, les souffles sont mêlés. Le temps est comme suspendu (rappelant la syncope) après cette déferlante d'énergie ; Laure et Lisa partagent maintenant un même rythme sans perdre pour autant leurs individualités. La danse aura servi à opérer ce rapprochement. La musique aura été à la fois intra et extra-diégétique, les enfants dansant sur celle-ci mais sans que le spectateur puisse voir d'où elle émanait. De plus, malgré les coupes à l'image, la musique se sera déroulée d'une traite, en s'estompant d'elle-même à la fin de la scène. Ses sonorités légères, ludiques, auront harmonisé le cheminement amoureux de Lisa et Laure en liant toutes les petites étapes de mise en accord de leurs rythmes autour d'un seul tempo.

La scène que nous avons déjà vue entre Marie et Floriane (*NP*) dans la boîte de nuit possède quelques similitudes. Floriane entraîne Marie sur la piste de danse mais nous ignorons ses intentions : séduire Marie, simplement danser avec elle, attirer les regards ? Elle ne cherche en tous cas pas à se mettre en phase avec le rythme de Marie, et celle-ci ne peut accéder à celui de Floriane. La sensuelle danseuse crée une symétrie en détachant les cheveux de Marie, mais là encore, cet effet n'était pas forcément celui recherché. Comme nous l'avons déjà vu, le seul moment où elles sont vraiment en phase, c'est lorsque Floriane cesse de danser et s'apprête à embrasser Marie. Ce qui se soldera par un échec. Lorsque le cadre s'élargit de nouveau, Floriane est déjà parfaitement en rythme avec l'inconnu qui l'a tirée à lui. Celui-ci dénote, avec sa chemise blanche qui reflète la lumière bleue, perturbant l'image auparavant uniformément rouge. Pourtant c'est avec lui que Floriane se synchronise, et non avec Marie restée seule et immobile. Leurs rythmes n'auront su s'accorder.

C'est la dimension intime du rythme qui fait qu'il est à la fois si difficile mais si précieux pour les personnages de tenter de les accorder, surtout s'il s'agit de séduction

amoureuse. « *Il est clair qu'il ne s'agit pas d'une simple coexistence de deux rythmes solitaires [...] Toute relation à autrui peut en effet apparaître comme une tentative permanente, mais le plus souvent inconsciente, de synchronie interindividuelle* »⁶⁰. Lisa et Laure ont réussi cette synchronisation. Après une phase de recherche, puis de fusion momentanée, elles ont réussi à créer un rythme qui se situe entre elles, sans pour autant céder leur rythme individuel.

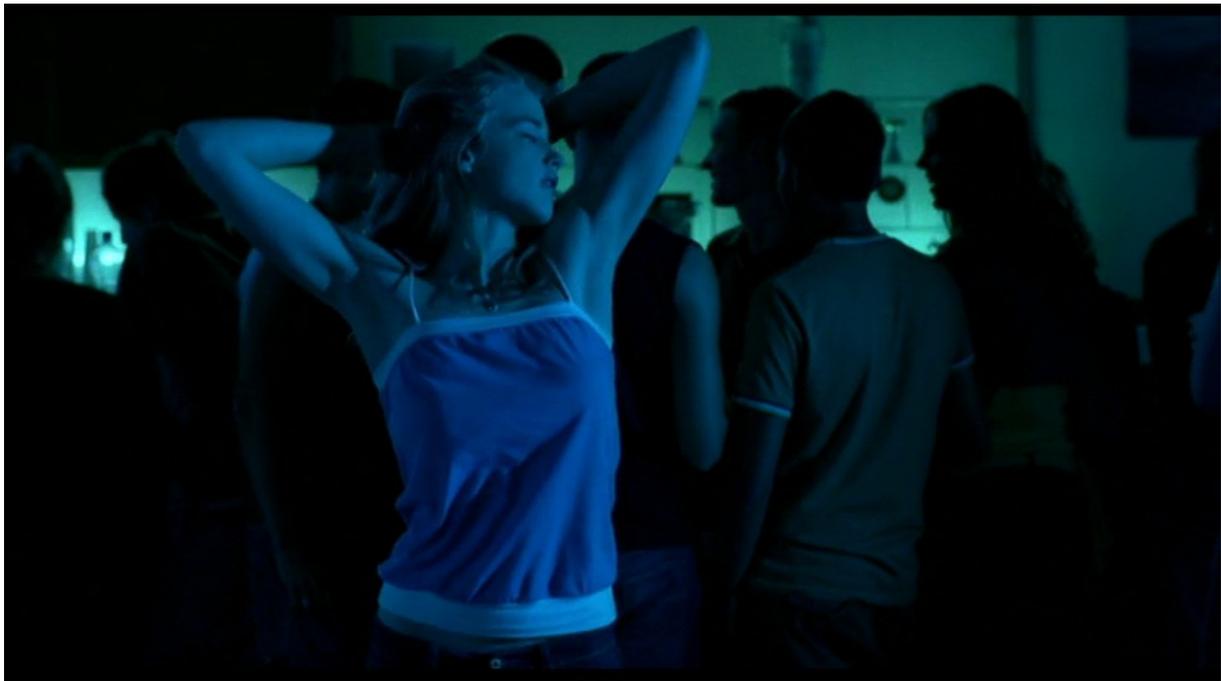
- **Contretemps**

Les échecs peuvent être plus retentissants que celui de Marie, lorsque la tentative de synchronie est consciente et explicite. C'est le cas d'Abou dans *Bande de filles*, l'homme qui dirige les réseaux de drogue et de prostitution. Dans une des dernières scènes du film, qui se passe sur le toit de chez lui, il agit comme l'inconnu de la fête et tire Marieme à lui alors qu'elle dansait avec son amie Adiatou. Marieme continue de danser mais avec réserve, alors qu'Abou cherche plus de contact, plus d'intimité. Il cherche à impulser au corps de Marieme le rythme qu'il souhaite, mais celle-ci résiste. La musique s'arrête et Marieme repousse l'homme hors du cadre. Il revient mais se fait de nouveau immédiatement expulser, encore et encore jusqu'à l'empoignade et une intervention extérieure.

Comme pour la danse entre Lisa et Laure, la musique s'estompe lorsque le jeu des rythmes se termine. Mais la cause n'est pas la même. Ici, c'est parce que le rythme a été brisé par Abou, ce qui a créé un contretemps : « *ce qui arrive au mauvais moment, ce qui n'est jamais opportun* », qui fait preuve de « *précipitation ou au contraire [de] retard* »⁶¹. Le contretemps est l'antonyme de la synchronie, c'est l'élément qui perturbe un rythme bien en place. Non seulement Abou représente cela mais, de surcroît, il tente ensuite d'imposer son rythme à Marieme, en vain.

60 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 134.

61 *Ibidem*, p. 136.



[1:16:34] NP

Il y a dans les films de Sciamma une seule éternelle solitaire, Floriane, malgré tous ses prétendants. Après le baiser échangé avec Marie dans les vestiaires, elle retourne à la fête. La musique qui clôturera la fin du film commence. Durant cet épilogue, les garçons apparaissent en un groupe uni, d'autant plus anonyme que leurs visages sont masqués ; Marie et son amie Anne se rejoignent dans la piscine, enfin réunies. Ne reste que Floriane qui danse seule. Au tout début du plan, elle a les yeux braqués sur la caméra, dans une attitude provocante. Puis un jump-cut y met fin, nous la montrant faisant voltiger ses cheveux. Toute la lumière est sur elle, des silhouettes sombres peuplent l'arrière-plan et lui font dos. Malgré cette ultra-visibilité, aucun regard ne part vers elle, hormis celui du spectateur qu'elle a convoqué. L'image est en léger ralenti, s'accordant avec la douce réverbération de la musique. Le corps de Floriane ondule, comme toujours dans une maîtrise parfaite du rythme. Mais comme l'écrit Paul Éluard dans ses *Poèmes retrouvés* : « *Un cœur n'est juste que s'il bat au rythme des autres cœurs* ». Le rythme de Floriane, trop parfait, trop contrôlé, ne peut être rejoint par aucun autre. Elle n'effectue aucun contretemps, seulement la synchronie est impossible. Elle sait mettre son corps sur un rythme donné, mais il ne s'agit pas de son propre rythme intime qu'elle partagerait. Pour Marie comme pour les autres, aucune séduction n'est possible, elle est inaccessible.

2) La connivence

Les liens qui se construisent entre deux personnes peuvent aussi être figurés de façon plus picturale, par la composition, le rythme de l'image. Puis il s'agira de voir ce que les personnages peuvent faire de leur rythme commun une fois la synchronie effective.

- **Symétrie**

Tout au long de *Tomboy*, des jeux de symétrie se font entre Laure/Mickaël et Lisa, par le cadrage et leurs costumes. Après s'être présentées, elles se dirigent vers la forêt, et dès cette rencontre leur future complicité est suggérée, même si pas encore explicite : une symétrie est établie en les plaçant au centre de l'image, marchant frontalement à la caméra, les arbres de part et d'autre. Les coupes de leurs vêtements leur donnent une allure similaire : débardeur pour Lisa et T-shirt ample pour Laure, mais tous deux dans les tons gris et s'arrêtant à la même hauteur de bassin. Les deux bas sont colorés, une jupe bleue et un short rouge, qui s'arrêtent au-dessus des genoux. Les personnages sont de petite taille dans le cadre et le plan est coupé avant qu'ils ne soient bien visibles. Ce n'est qu'une petite annonce, un indice de leurs liens à venir.

Le rapport entre Lisa et Laure est d'abord déséquilibré. Lors de la première scène de foot, elles sont toutes les deux spectatrices. Mais alors que Laure n'a d'yeux que pour le match, Lisa observe Laure. L'image est inégalement divisée : le mur devant lequel se tient Laure en occupe les deux tiers. Lisa est appuyée contre mais reste dans le tiers restant. Le regard, la posture, tout en Lisa se tend vers Laure, mais cette dernière n'a pour l'instant pas un intérêt d'intensité réciproque, ainsi que le montre son attitude et la composition de l'image. Ce plan est entrecoupé de plans plus serrés faisant un champ contre-champ entre le match et le regard de Laure. La scène se clôture par deux gros plans : d'abord Laure plongée dans son observation, ensuite Lisa qui la regarde puis semble se résigner. Cette scène forge un rythme à partir de ces échanges de regard, de ces mouvements retenus : Lisa vers Laure, Laure vers les autres. Trois espaces sont dessinés mais ne sont pas encore reliés. L'asymétrie du plan où apparaissent Laure et Lisa ne fait pas qu'exclure Lisa, il crée une dynamique, un mouvement dans la structure ; alors même qu'il n'y quasiment aucun

mouvement physique, à l'opposé de l'espace du terrain de jeu.



[0:21:11] *Tb*

[0:33:49] *Tb*

Plus tard dans le film, Lisa vient chercher Laure chez elle. Elles s'assoient dans les escaliers pour parler et, à ce moment là, la symétrie est flagrante. C'est la scène qui précède celle où elles vont danser : elles ont la même posture, Lisa porte un haut blanc et un bas bleu, Lisa un haut bleu et un bas blanc. Un travelling avant frontal accentue la symétrie de l'image en faisant s'échapper sur les côtés les lignes du décor. Lorsque les rampes de l'escalier sont hors-champ, les bordures des marches remplacent ces lignes obliques, tandis que les marches elles-mêmes donnent à l'image un repère rythmique vertical régulier. Cette fois-ci Lisa a réussi à susciter un intérêt réciproque, comme le confirmera la scène de la danse.

Enfin, même lorsque la supercherie de Laure est révélée, dans l'appartement de Lisa, les deux enfants sont liés par un effet miroir. L'image est équitablement séparée en deux, même si Laure contrairement à Lisa n'a pas accès à la sortie. Lisa porte sa tunique noire dont l'encolure et les manchettes sont similaires à celles de la robe de Laure. Puis Lisa s'enfuit, nous entendons le bruit précipité de ses pas, puis une porte qui se claque. Quelques instants après, c'est Laure qui ouvre vigoureusement la porte d'entrée et s'enfuit dans les escaliers, le bruit de ses pas résonnant. La symétrie qui était d'abord dans l'image passe dans le son. Malgré le mensonge de Laure, le lien entre les deux enfants ne sera pas brisé.



[1:09:42] *BF*

Marieme et Lady (*BF*) effectuent un cheminement semblable, même s'il s'agit d'amitié. Durant le chapitre trois, Marieme remporte le combat contre la rivale de Lady. Elle gagne ainsi la reconnaissance de la cheffe de la bande, à la fois dans le sens de la gratitude et celui de la considération. Puis c'est le grand frère de Marieme qui la marque, bien que provisoirement, comme son égale. Enfin, le chapitre se clôt sur la nuit que passerons ensemble Marieme et son amant. Elle a ainsi su s'affirmer dans sa bande, dans sa famille et dans son couple. Le chapitre quatre commence à La Défense, où la bande et plusieurs autres jeunes femmes se sont réunies pour passer du temps ensemble, notamment pour danser. Lady et Marieme vont ensemble sur l'espace scénique improvisé. Le premier plan les montre ensemble, frontalement et à hauteur de poitrine. Elles sont coiffées de la même façon, portent le même collier (avec leurs noms de bande : Lady et Vic) et le même débardeur au coloris légèrement différent. Leur chorégraphie est strictement identique, elles effectuent les mêmes mouvements en même temps. Le cadre descend pour s'attarder sur les mouvements du bassin, les shorts ont une coupe et une teinte similaires. Le plan suivant se rapproche, passe d'un corps à l'autre au fur et à mesure de la danse. Puis le plan suivant s'élargit de nouveau pour montrer leur sortie, elle aussi effectuée en parfaite synchronisation sous les cris enthousiastes des spectatrices. Pendant toute la chorégraphie, la profondeur de champ se concentre sur les deux jeunes femmes. La foule en arrière-plan applaudit en cadence ou imite les mouvements, mais nous les entendons et les voyons peu, sauf lorsqu'il s'agit de souligner les moments d'éclats de la danse par des cris appréciateurs. Cette scène montre le mouvement convergent qui s'est fait entre les deux amies : Lady est revenue de sa disgrâce, Marieme s'est émancipée, mais aucune ne prend l'ascendant sur l'autre, elles sont désormais des égales. L'important n'est

pas la foule, floue et peu sonore, qui les regarde, mais ce rythme qu'elles partagent. Parfois le regard de l'une se porte sur l'autre, la caméra les relie comme si un corps n'était que le prolongement de l'autre, et les plans larges les montrent en parfaite symétrie. La danse n'avait pas un enjeu de séduction, celui-ci étant déjà remporté, mais d'affirmation à elles-mêmes et aux autres de leur nouveau statut. Dans ces exemples de *Tomboy* et de *Bande de filles*, la symétrie des corps à l'écran crée un rythme particulier. Il marque la complicité et la réciprocité des sentiments entre deux personnages.

- **Temps suspendu**

La danse comme moment de complicité, c'est un motif que nous retrouvons plusieurs fois dans *Bande de filles*. Nous avons déjà évoqué la scène de la fête sur le toit de chez Abou, à la fin du film. Reprenons à son début. Marieme est à part des autres, isolée par le cadre. La musique commence, elle est douce, lente, triste. La colocataire et nouvelle amie de Marieme depuis son départ, Monica, rentre dans le champ et emmène Marieme danser. Elles traversent la foule, le travelling arrière les accompagne. Monica guide son amie à travers l'espace, Marieme ne la quitte pas des yeux et se laisse emmener. Elles arrivent à un endroit inoccupé, la caméra pivote et les filme de profil. Derrière elles, c'est le noir de la nuit, elles seules sont éclairées avec douceur par la lumière bleue. Elles commencent alors à danser, lentement, les mains de Monica sur les épaules de Marieme, les siennes sur les hanches de son amie. Elles tournent doucement, au rythme de la musique, et finissent par s'étreindre tout en poursuivant leur mouvement. Après un tour complet, Monica relève le menton de Marieme, comme un rappel du parcours de celle-ci, de ce qu'elles ont traversé. Ce petit geste marque leur complicité aussi bien et peut-être même encore plus que leur étreinte. Le plan (qui dure depuis leur départ initial) se coupe pour être suivi d'un plus gros plan. Le cadre ne contient plus qu'elles deux, il s'en dégage une grande tendresse et complicité. Les deux jeunes femmes se regardent longuement dans les yeux dans une communication silencieuse. C'est parce que le moment est si intime que l'irruption d'Abou est si brutale. Son visage s'immisce dans le gros plan, qui se coupe presque aussitôt, le moment étant brisé.

Toute la danse aura créé une illusion protectrice autour des deux femmes. Seules

dans le cadre, aucun autre son que la musique qui les berçait ; même leurs regards, braqués sur l'autre, faisaient comme si le hors-champ n'existait plus en ne le convoquant pas. Elles s'étaient isolées dans un espace-temps qui n'appartenait qu'à elles. « *La musique, seule peut-être, est capable de restituer la vibration du présent. L'intensité, la qualité d'un silence où tout le passé semble s'être concentré avant de se projeter en avant* »⁶². En partageant leur rythme, elles ont créé leur propre temps, dans lequel tout est confondu : leur passé, leur complicité. Monica, la dernière amie de Marieme, que celle-ci laissera derrière elle en quittant la fête d'Abou.



[1:42:40] BF

Cette danse hors du temps n'a pas pour seul but de s'exclure des autres, des événements extérieurs. En des temps plus heureux, les quatre filles faisaient déjà de même. C'est la scène durant laquelle elles font la fête dans une chambre d'hôtel louée pour l'occasion. C'est le seul espace privé qu'elles partageront de tout le film. Elles en ont conscience, Lady a donné pour consigne d'éteindre les téléphones : cette soirée ne sera qu'à elles, aucun lien, aucune pensée pour l'extérieur. Le début de la scène de danse est esthétiquement très marqué : sur le plan précédant, Lady en gros plan soufflait de la fumée. Elle était éclairée normalement, et tout à coup ce plan laisse la place à un autre gros plan, toujours de Lady, mais dans une autre posture, recoiffée, faisant un effet de jump-cut. Mais surtout ce nouveau plan est d'une couleur dominante bleue, et le cut est synchronisé avec une note percutante de la musique. Les paroles de *Diamonds in the sky*

62 DORRA, Max, *Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être ?*, op.cit., p. 248.

commencent, Lady chante en play-back puis redresse son visage, braquant son regard vers la caméra. Les frontières diégétiques sont transgressées, la musique est – encore une fois – à la fois intra et extra-diégétique, le bleu de la scène est clairement artificiel (dans le sens où il n'est pas diégétique) et le regard de Lady se pose sur quelque chose qu'elle ne peut pas voir.

Clairement, nous assistons à la mise en place d'un espace-temps à part, encore une fois mené par la musique et la danse. Adiatou rentre dans le cadre, puis Fily, et enfin Marieme après avoir longuement regardé les trois autres. Pour le dernier refrain, le plan fixe englobe les quatre filles, les sons diégétiques s'ajoutent soudain à la musique, et nous pouvons entendre les filles chanter, unissant leurs voix avec l'originale. À la dernière note de musique, elles se figent soudain, prenant la pose, puis quittent leur rôle en riant. « *Qu'on pense simplement à ce qui se passe en musique ou en danse lorsque tous les protagonistes sur une même scène suspendent le rythme au même moment. Un intervalle partagé est souvent un moment rare, parce qu'il renvoie profondément à une sensation de maîtrise commune de l'espace et du temps, comme si, pour un moment, chacun s'était retrouvé avec chacun, dans un rythme commun* »⁶³. Cet intervalle n'est pas que dans la suspension finale du geste, même s'il en est une démonstration forte. Il s'agit de l'entièreté de ces deux scènes de danse que nous venons de voir, durant lesquelles la mise en scène crée les conditions d'un rythme à part, uniquement partagé par les personnages concernés. Cet espace-temps est protecteur, « *le temps trouve son sens dans un rythme, c'est-à-dire qu'il cesse momentanément d'être absurde ou tragique* »⁶⁴. Le rythme de la danse est tissé par la complicité des personnages et leur permet d'utiliser cette connivence pour s'extraire d'un temps impersonnel, indifférent et de fait cruel.

3) L'appartenance

La création d'un rythme commun peut dépasser quelques individus proches et se faire en groupe, même si les enjeux en seront peut-être moins intimes. Qu'est-ce qui fait qu'un groupe est manifesté comme tel, à quel niveau intervient le rythme ? Nous allons voir deux cas différents, l'un avec *Tomboy* l'autre avec *Bande de filles*.

63 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, p. 136.

64 *Ibidem*, p. 109.

- **Musicalité interne**

Nous avons eu l'occasion de parler des deux scènes de foot de *Tomboy*, la première étant lorsque Laure/Mickaël ne fait que regarder, la seconde lorsqu'elle participe au match. Dans les deux cas, même si les enjeux sont différents, nous retrouvons un travail rythmique similaire. Du côté auditif, le bruit des pas sur le gravier, les coups dans le ballon, les mains qui se frappent, les voix des enfants finissent par créer une partition sonore dans laquelle nous reconnaissons un rythme. Du côté visuel, les plans alternent différents types de mouvements, soit des personnages, soit de la caméra, soit des deux en même temps, passent des flous de mouvement aux flous de profondeur de champ, créant une dynamique homogène à partir d'éléments différents. La construction d'un groupe n'est-elle pas similaire à cette construction d'un rythme, à partir d'individus qui se structurent pour former un ensemble ? Dans la première scène, où Laure est en dehors du groupe et que ce rythme se joue sans elle, nous avons vu à quel point les deux espaces dramatiques étaient séparés. Elle en repérera certains éléments afin de les reproduire dans la seconde scène et ainsi participer à la construction de ce rythme commun.



[0:51:47] Tb

Plus tard dans le film, les enfants du quartier font une bataille d'eau. Le premier plan fait plusieurs mouvements latéraux rapides au sein du groupe, renforçant l'impression d'agitation ambiante. Les enfants courent en tous sens et les gerbes d'eau volent dans toutes les directions. Les plans se succèdent rapidement, passant d'un petit groupe d'enfant à un autre dans un ordre aléatoire, sans raccords spatiaux (les enfants n'ont quasiment jamais la même place les uns par rapport aux autres). À chaque fois l'eau traverse l'écran, décrivant plusieurs courbes, s'éclatant en mille gouttelettes lorsqu'elle touche un corps. C'est en fait cet élément que la caméra suit, plus que les personnages. Elle relie les corps et les espaces à l'écran et d'un plan à l'autre. Les cris et les rires des enfants s'estompent progressivement pour laisser place à ce qui semble être un son – discret – de vagues maritimes, confirmant l'hypothèse que l'eau est l'élément constitutif principal de cette scène⁶⁵.

Cette apparition sonore d'une vague, une fois les autres bruits effacés, semble révéler que ce ressac était présent depuis le début, à un niveau plus fondamental. Ces arabesques d'eau à l'image pourraient nous faire postuler « *l'existence d'une musicalité interne à l'image filmique* »⁶⁶, qui serait prouvée par la vague, rendant audible cette musique. Cette théorie esthétique nous vient en France des années 1920, soutenue notamment par Germaine Dulac. La musique ne serait pas nécessaire au cinéma, voire redondante ou anti-productive, car un rythme musical existerait déjà au travers des images. Pour notre part, nous constaterons l'écriture d'un rythme visuel dans ces scènes de groupe, qui permettent justement l'élaboration d'un rythme commun.

65 Notons que l'eau joue toujours un rôle fort dans les films de Sciamma, souvent dans un esprit de sensualité (la douche dans *Naissance des pieuvres*) ou de liant entre les personnages (Marie et son amie Anne qui s'éclaboussent en se faisant la bise, leurs joues remplies d'eau), ce qui est aussi une forme de sensualité. Après la victoire de Marieme (BF), ses deux amies et elle s'éclaboussent dans un grand bassin, dans une esthétique semblable à la scène de *Tomboy*.

66 GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, op. cit., p. 17.

- **Cohésion**

Ces rythmes de groupes que nous venons de voir ne résultent pas d'une volonté commune des individus qui les composent, mais d'un hasard de l'instant et surtout de la volonté de la mise en scène de les réunir ainsi. Cependant cette harmonie des rythmes peut être beaucoup plus consciente, recherchée et affirmée par les personnages.

Retournons à La Défense au début du chapitre quatre de *Bande de filles*. Le plan s'ouvre sur Marieme qui paraît seule, puis le bras de Lady se pose sur son épaule et le travelling latéral nous montre à leur suite Fily et Adiatou puis de nombreux visages d'autres jeunes femmes. Marieme est ainsi présentée comme un élément de sa bande, elle-même élément d'une communauté plus grande. En effet, l'histoire de Marieme prend place au sein d'une multitude d'autres. Cela nous est montré par un des premiers plans du film, lorsque toutes les filles rentrent chez elles après l'entraînement de football américain. Au fur et à mesure de leur parcours, des petits groupes se détachent, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que Marieme. L'introduction de ce personnage est donc encore différente de celles de Floriane, Anne ou Marie (NP). Marieme ne se distingue pas du rythme collectif, elle en est un élément constitutif : lorsque le groupe se désagrège, l'élément qui résiste le plus longtemps à cette érosion, le noyau, c'est Marieme. Le travelling à La Défense opère de façon inverse mais raconte la même chose : il reconstitue à partir de Marieme les groupes auxquelles elle appartient. Le plan se déroule de la même façon qu'une mélodie dont nous découvrons peu à peu les notes, puis que nous pouvons appréhender dans sa globalité comme le montre le très large plan qui suit le travelling et qui réunit toutes les filles.



Reconstitution du travelling de [1:06:59] à [1:07:29] BF

Nous suivons ce groupe à travers les centres commerciaux, toujours avec des plans larges ou des travellings, montrant ces individualités agissant comme une seule. Puis vient la séquence de la danse. Par duo, trio ou en solo, les jeunes femmes s'avancent pour danser sous les acclamations des autres. Le cadre isole des visages, des gestes, des parties de ces corps dansant, tandis que le son englobe la musique et les réactions des

spectatrices. Applaudissements, voix qui scandent en cadence, le rythme unit toutes les jeunes femmes. Les danseuses sont soutenues sans condition par les autres, il ne s'agit pas d'un concours individuel mais d'une démonstration collective, pour elles-mêmes. Avec ces musiques et ces mouvements de danse qu'elles connaissent toutes, elles expriment ce rythme commun par lequel elles sont réunies. Il compose pour une part leur identité, elles revendiquent cette appartenance.

De même que Laure/Mickaël (*Tb*) regarde les autres jouer au foot, Marieme, lorsqu'elle rencontre Lady, Adiatou et Fily, les regarde agir sans oser les rejoindre. Après l'altercation avec une bande rivale dans le métro, Lady met de la musique sur son téléphone et encourage Marieme à danser avec elle (il s'agit de la même musique sur laquelle elles danseront bien plus tard à La Défense). Elle lui donne quelques indications « là tu prends une pose », Marieme l'imitte timidement. En faisant cela, elle intègre la bande. Le rythme commun se travaille, s'apprend. On pourrait alors penser « *l'origine du rythme de la parole et du chant non dans l'individu [...] mais dans le groupe – et donc dans une certaine praxis de la communauté qui vise par là même à resserrer le tissu social* »⁶⁷. Le rythme devient un outil conscient pour créer une communauté soudée.

« *Penser l'origine anthropologique du rythme, c'est alors penser le rythme en communauté. Car le rythme fait le lien entre les hommes aussi bien comme aide au travail [work songs] que comme appel à la fête : dans le cas des fêtes et des rites collectifs, "on se demandera si le plaisir de battre un tambour est né du besoin, non de marquer seulement le rythme, mais de participer encore de quelque manière à la gesticulation générale"*⁶⁸ »⁶⁹. Le rythme permet de rejoindre un ensemble, mais cette « *gesticulation générale* » est aussi un rythme. L'envie de Laure et de Marieme de rejoindre des groupes passe aussi par l'envie de rejoindre des rythmes auxquelles elles ont assisté. C'est encore plus flagrant pour Marie (*NP*), fascinée par la chorégraphie du groupe de Floriane et qui veut immédiatement s'inscrire aux cours de natation synchronisée. Les personnages doivent passer par le rythme pour appartenir à un ensemble, mais c'est également pour ce

67 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, p. 43.

68 SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*, Paris, Éditions EHESS, (1936) rééd. 1994, p. 38.

69 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op. cit.*, p. 43.

rythme que leur désir de rejoindre un groupe est né.

4) La force

La danse et les autres sports sont des médiums privilégiés pour faire agir des corps ensemble. La natation synchronisée et la danse ont une nature rythmique par essence, mais comme nous l'avons vu avec le foot dans *Tomboy*, la mise en scène peut conférer un rythme là où il n'y en avait pas forcément, ou de façon trop indistincte. Poursuivons avec les scènes de sport et l'utilisation qui y est faite du rythme.

- **En coulisse**

La première séquence de natation synchronisée au début de *Naissance des pieuvres* est filmée de façon à marquer le spectateur comme elle marque Marie. La musique⁷⁰ aux accents lyriques, grandiose et fortement contrastée, fait une entrée éclatante et annonce un événement spécial avant même que ne soient montrées les images. Le film accorde deux minutes entières à la chorégraphie de l'équipe de Floriane. Au tout début, les visages des nageuses sont encore discernables, mais très vite la nature des mouvements et la rapidité de leur exécution rendent ces corps anonymes. La synchronisation des corps est triple : d'abord entre les nageuses, puis celles-ci avec la musique, mais également entre le bruit qu'elles font au contact de l'eau et la musique. La puissance dégagée lorsqu'elles frappent la surface de l'eau avec leurs jambes, seules parties d'elles émergées, paraît décuplée par ces synchronisations et la quantité d'eau projetée dans les airs. Ces fragments de corps qui surgissent soudain de l'eau simultanément produisent à la fois un effet d'étrangeté (par la multiplication de parties isolées des corps), de grâce et de force.

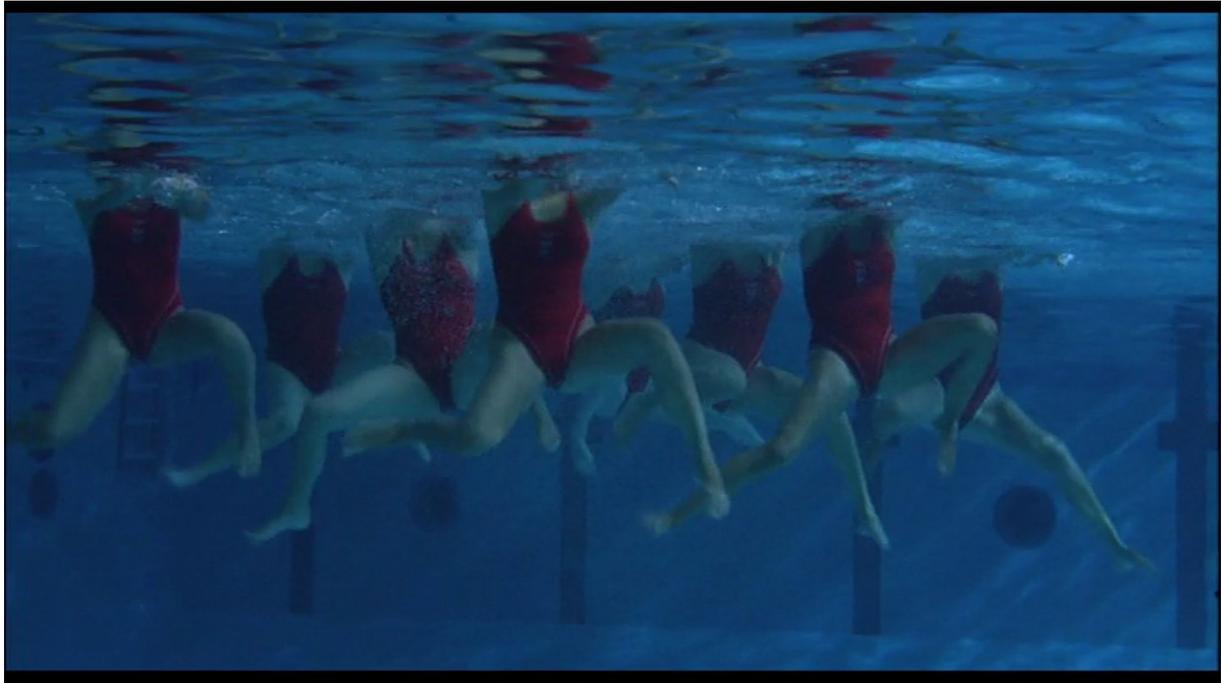
Marie et le spectateur pourront assister au cours du film à l'envers du décor, en accédant aux entraînements de l'équipe. Une séquence accompagne les nageuses à une compétition, du départ de leur bus jusqu'au retour. Avant d'arriver, elles s'entraînent sur un parking, en file devant le bus. Sans l'eau, il ne reste quasiment plus de mouvements de la chorégraphie, seulement ceux effectués avec les bras et les rotations du corps. Elles

70 VERDI, GIUSEPPE, *Requiem*, séquence *Dies Irae*

comptent à voix hautes leur tempo « 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4... ». La file formée par les corps possède de nombreuses lignes parallèles dans l'image (lignes au sol du parking, le bus, la haie en arrière-plan). Ces parallèles, ajoutées au comptage et aux demi-tours en cadence, donnent une vision mécanique, métrique du rythme. Seule compte à ce moment-là l'efficacité de cette machine rythmique.

Le passage lors de la compétition semble encore plus privé de substance. Il n'y a pas de musique et les filles ne peuvent compter à voix haute que par moments, ce qui rend l'énumération décousue. Surtout, le cadre est quasiment toujours serré, empêchant une vision du groupe et rendant les mouvements dérisoires, voire confus. Les scores énoncés sont ensuite cryptiques pour qui n'est pas initié, « 7-3, 7-0, 7-0, 7-4, 7-2 », parachevant le côté insaisissable de cette scène. En brisant le rythme et la vision du groupe, plus aucune force ne se dégage de la chorégraphie. Puis c'est le retour en bus. Les corps se laissent aller et occupent l'allée centrale. Soudain, l'une des nageuses commence à scander quelques onomatopées, aussitôt reprises par ses coéquipières. Marie sourit de cette manifestation enthousiaste, mais elle et Floriane en resteront exclues. Les nageuses se mettront à chanter en chœur leur victoire (fixant le spectateur sur leurs résultats), mais Marie sera trop préoccupée pour s'y intéresser. Nous notons tout de même que le groupe aura ainsi repris sa cohésion par la voix, après la déroute des corps à l'écran.

Il y a un autre entraînement auquel Marie assiste, qui lui révèle ce que le public ne peut pas voir : ce qu'il se passe sous l'eau. Lorsqu'elle plonge, elle n'entend d'abord que le bruit du métronome qui résonne. Puis les nageuses se renversent tête en bas et le choc des corps contre l'eau se propage comme si une seule masse venait de la percuter. Le son du métronome disparaît à l'occasion de ce choc, ce sont maintenant les jambes qui produisent un son régulier en frappant l'eau en cadence. Sous la surface de l'eau, les corps aussi sont synchronisés. Les mouvements qu'ils produisent sont inhabituels, peu naturels. De ce côté de l'eau il n'y a plus de grâce, seulement de la fonctionnalité. À côté, la brasse approximative de Marie fait un contrepoint maladroit.



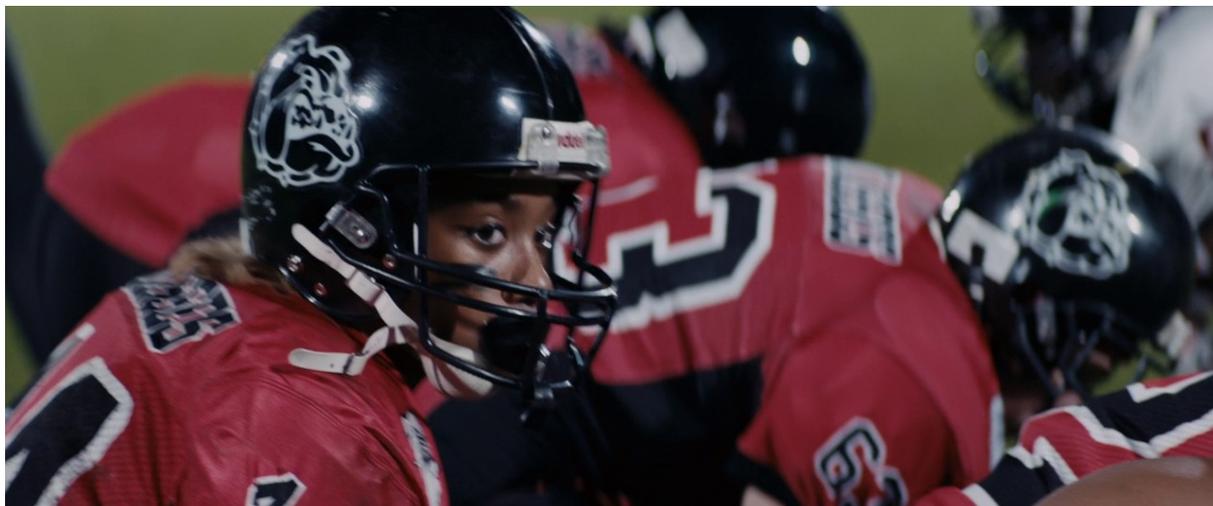
[0:19:15] NP

Le spectacle initial était une démonstration de compétences techniques, de grâce et de force d'un groupe. Les entraînements suivants montrent la mécanique métrique à l'œuvre derrière cette représentation. Sous l'eau, les corps s'astreignent à la même synchronie qu'à la surface, mais dans des positions qui ne visent que l'efficacité. Cette discipline des corps apparaît même militaire lors de la scène sur le parking, et touche à l'absurde lors de la scène de compétition. Les efforts singuliers ne peuvent apparaître dans toute leur puissance qu'avec le collectif.

- **Vers la victoire**

Bande de filles s'ouvre sur une musique électronique américaine (*Dark Allies* – Light Asylum) aux consonances punk et dark new age, c'est-à-dire dégageant une énergie brute à partir d'émotions sombres. Les percussions arrivent en même temps que les premières images : un plan serré, de profondeur de champ courte, de l'arrivée sur le terrain des joueuses de football américain, une par une, en alternant celles qui portent un maillot rouge et celles qui portent un maillot blanc. Suivant leur couleur elles partent d'un côté ou de l'autre de l'écran. Déjà, un rythme sonore et visuel fort est mis en place dès le début du film. Comme pour tout le reste du match, les images sont en léger ralenti. La carrure des

joueuses, du fait de leur équipement imposant, est impressionnante, tout comme leurs actions, les efforts physiques fournis, leur concentration, leurs attitudes et leur maquillage guerrier. Tous ces éléments alliés aux plans courts et dynamiques, au ralenti et à la musique, procurent un effet de démonstration de force épique.



[0:01:08] *BF*

Deux camps s'affrontent mais il n'y a en réalité qu'une seule équipe, les « Molosses », dont le nom est écrit sur tous les maillots et dont le logotype orne tous les casques. Surtout, à la fin de l'entraînement, les joueuses se félicitent toutes entre elles avant de scander ensemble la même chose (peut-être le prénom de la joueuse qui a marqué ou un cri de ralliement, c'est peu audible avec la musique qui s'enrichit de nouvelles sonorités et prend du volume). Durant ce match amical, les deux couleurs font tout de même bloc l'une face à l'autre. Les cadrages montrent ces joueuses comme des masses de couleur qui s'affrontent. Les rouges sont en attaque, plusieurs fois des joueuses se détachent, propulsées par le groupe, dans le but de marquer. Plusieurs essais s'enchaînent, jusqu'à ce qu'enfin une joueuse perce la défense, reçoive la balle de la quarterback et franchisse la ligne finale, accompagnée par un panoramique en légère contre-plongée, toujours au ralenti. Ce plan renforce le caractère d'exploit de l'action en soulignant le déploiement de force physique de la joueuse, sa respiration poussée au maximum, et rendant sa course encore plus longue, l'espace encore plus dur à traverser. Mais il aboutit comme une réussite collective, après plusieurs essais de plusieurs joueuses rouges dont seuls les numéros les différencient. La répétition d'une même structure (retour aux

positions de départ, joueuse qui s'extrait de la masse pour tenter d'avancer) finit par aboutir à un mouvement de victoire.

Dans nos trois films, le sport est un moment privilégié d'expression de force collective, grâce à la construction d'un rythme commun orienté vers un même objectif. « *Le rythme est bien le résultat de l'association ; les forces individuelles n'auraient jamais rien produit de pareil si elles étaient restées isolées* »⁷¹. C'est bien ce que nous avons vu lors de la compétition de natation synchronisée : lorsque les corps étaient pris isolément la puissance de la chorégraphie n'apparaissait plus. Du côté des footballeuses, la réunion de leurs forces est notamment figurée par la masse de couleur unique. Notons que la victoire ne peut être atteinte que par la construction d'un rythme riche (structure, périodicité, mouvement), non par le simple rythme métrique qu'effectuent les nageuses lors de l'entraînement sur le parking.

5) La confrontation

Ces forces finissent inévitablement par se heurter les unes aux autres, que ce soit initialement par opposition de rythmes, d'objectifs, ou des deux à la fois. Voyons comment le rythme circule lors de ces scènes d'affrontement.

- **Prendre parti**

Laure/Mickaël (*Tb*) rencontre pour la première fois les autres enfants du quartier, qui s'apprêtent à jouer au jeu du béré. Les deux équipes forment deux lignes qui se font face. Le silence se fait, dans l'attente de l'annonce du premier numéro. Lorsqu'elle survient, les enfants se mettent alors à crier, à encourager leur coéquipier, à commenter l'action et à rire. Le ou la gagnante est saluée par son camp par de grands cris. Les joueurs passent ainsi chacun leur tour, à chaque fin de manche les équipes gagnantes se manifestent à grand bruit, souvent en reprenant en chœur des petites phrases. Le moment d'attente est de nouveau montré, Lisa et Laure sont appelées. Alors qu'elles tournent autour du foulard, les spectateurs deviennent silencieux. Des plans de coupe les montrent

71 MAUSS, Marcel, *Œuvres*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, p. 254.

attentifs à ce qu'il va se passer. Puis Laure revient dans son camp, victorieuse et, comme l'avait prédit Lisa, se fait ainsi accepter par les autres.



[0:10:08] *Tb*

Le rythme fait partie du jeu, les phases de silence puis de bruit, la course puis l'immobilité au centre du terrain. Ce rythme réunit tous les enfants, mais deux groupes éphémères sont formés et manifestent leur unité en saluant en chœur leur champion, et/ou en narguant le perdant. Ce jeu dans le jeu les soude en groupe plus par opposition avec l'équipe adverse que par affinité avec leurs coéquipiers. Le but initial n'est pas de rejoindre un rythme commun fédérateur, mais d'atteindre un objectif (gagner la partie), ce qui va passer par une association rythmique. Reste le moment particulier où le silence se fait lorsque Laure et Lisa s'affrontent. Les deux camps ne sont plus les mêmes, à ce moment-là tous les enfants attendent de pouvoir juger l'habileté du nouveau. Grâce à Lisa, Laure est assurée de réussir cette épreuve initiatique. Elle est saluée comme il se doit par son équipe, et rejoint ainsi le rythme collectif tout comme Marieme était rentrée dans la danse.

- **Imposer**

Une scène de *Bande de filles* présente une autre facette de cette opposition par le rythme. Alors que le groupe attend le métro, une autre bande arrive sur le quai d'en face. À peine quelques regards sont échangés que les provocations fusent d'un groupe à l'autre. Une symétrie se dessine de part et d'autre des rails : quatre jeunes filles noires, dont une qui semble mener sa bande, et une au style vestimentaire plus conventionnel. Marieme se tient en retrait, ce qui n'est pas le cas de son alter-ego de l'autre bande, mais elle se lève tout de même à la suite des trois autres. Les insultes et les menaces sont proférées à toute vitesse par les sept filles en même temps, ce qui rend impossible toute compréhension. Ce sera à qui produira le plus grand volume sonore. Les deux métros arrivent au même moment, les deux groupes se précipitent contre les portes d'en face pour se menacer à travers les vitres. Adiatou sort même son couteau, mais ces provocations sont forcément inoffensives puisque très vite les métros les emportent dans des directions opposées. D'ailleurs, au moment même où la bande rivale est hors de vue, les filles s'amuse de ce qu'il vient de se produire, se moquant des autres et taquinant Adiatou. Ce n'était au final qu'un jeu aux règles dangereuses. Malgré elles, ces deux bandes ont partagé une symétrie dans l'apparence et dans le rythme. Mais comme pour le jeu du béret, au sein de ce même rythme chaque groupe tentait de prendre le pas sur l'autre par l'addition de leurs voix.

La première scène de duel de *Bande de filles* commence avec des plans sur la foule qui s'agite et qui crie, dont Marieme, Adiatou et Fily. Le spectateur ne sait pas encore de quoi il s'agit. Puis deux gros plans montrent les deux personnes au centre de la foule (Lady et celle qui sera nommée par le frère de Marieme « la meuf de Vigneux »). Le bruit ne varie pas, jusqu'à ce que Lady s'élançe pour porter un coup à son adversaire. Une grande exclamation part alors du public, décroît, puis le bruit reprend comme au départ. Lady est soudain mise à terre, hors-cadre. Le public laisse échapper un cri unanime qui se répète lorsque Lady se prend un autre coup, indiquant au spectateur qu'elle est dans une mauvaise posture. La défaite est proclamée, les proches de la gagnante se ruent sur elle à grands cris. Lorsque le cadre retourne sur Lady, les sons de la foule se font plus ténus, elle n'est plus digne d'intérêt.

Le second duel oppose Marieme à la gagnante précédente. Contrairement à la première fois, la foule est d'abord très silencieuse et ne commence à se manifester qu'avec les premiers échanges de coup. Mais le focus sonore se fait plus sur les bruits que produisent les deux opposantes que sur le public, sans doute parce que Marieme est passée de la foule à l'arène. Autre différence, le combat est un plan-séquence, la caméra ne filme que très peu le public pour se concentrer sur ce que vit Marieme. À sa victoire, les cris d'Adiatou et de Fily qui se précipitent vers elle surplombent ceux des autres spectateurs.



[0:40:36] BF

Lors des deux duels, les proches encouragent leurs amies et leurs portent secours en cas de défaite. Mais le public se définit en dehors des deux protagonistes : peu importe qui donne le coup, celui-ci sera salué, et la victoire sera acclamée qui que soit la gagnante. C'est le spectacle qui les réunit ; le bruit qu'ils produisent n'en est qu'un élément. Cela permet aussi d'inscrire l'événement dans l'histoire collective, qu'il dépasse une simple rivalité entre deux personnes ou entre deux bandes. Aux combattantes de diriger le rythme en leur faveur. « *On ne fait jamais table rase, on se glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on impose des rythmes* »⁷². Le but de ces confrontations est toujours de prendre le contrôle du rythme et de l'imposer à l'autre.

72 DELEUZE, Gilles, *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, p. 166.

6) Conclusion

Aller vers l'autre, c'est donc bien aller vers un rythme. Deux individus qui cherchent à se séduire, ou à tisser une amitié, doivent réussir à créer une synchronie de leurs rythmes corporels et intimes. L'échec peut être dû à un contretemps : l'incapacité à percevoir le rythme de l'autre, ou la volonté d'imposer le sien plutôt que de créer un nouveau rythme commun. Les rythmes visuels, notamment les compositions fortes comme les symétries, peuvent renseigner sur l'état de proximité des personnages. Lorsqu'ils ont réussi leur synchronie, ils peuvent se servir de ce rythme commun pour s'isoler de l'espace-temps habituel : cela renforce encore leurs liens par la sensation d'une maîtrise commune du temps.

La musicalité interne des images peut rendre compte d'un rythme commun à l'écran, même éphémère, comme celui des enfants dans *Tomboy* réunis par une bataille d'eau. Mais les personnages peuvent décider d'eux-mêmes de manifester le rythme qui fait d'eux un groupe uni. « *Le simple fait de battre de la main ou du pied en rythme implique en effet tout un système bio-psychologique d'anticipation et de coordination des mouvements, en rapport avec un système socio-culturel de production d'un rythme esthétique. De l'individu, le problème s'étend au groupe : sous certaines conditions, là encore essentiellement culturelles et sociales, le rythme musical est également un mode privilégié de l'être-ensemble* »⁷³. Par la danse, les jeunes femmes de *Bande de filles* manifestent non seulement une habileté physique mais célèbrent également les codes culturels qui leurs appartiennent. Ces moments festifs de réunions autour de rythmes communs resserrent les liens sociaux des individus.

Ce rythme commun peut être travaillé, la mécanique de corps qui se synchronisent est puissante. Dirigé, ce rythme décuple les forces individuelles et confère au groupe une plus grande capacité d'action. Choisir un camp, c'est choisir un rythme. Et lorsqu'il s'agit de gagner ou de faire gagner son camp, il faut alors réussir à diriger le rythme commun à son avantage. Les règles de ce jeu rythmique sont précises, bien que jamais énoncées : elles sont dictées par un consensus social. Mais la mise en scène peut les révéler, et c'est ce que fait Céline Sciamma dans ses films en remettant les règles du jeu social en lumière.

73 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, op. cit., p. 9.

III. Les diktats du rythme

Nous avons vu comment les groupes étaient construits et représentés par le rythme. « *Le collectif ne saurait être que rythmique, le rythme ne peut être que social* »⁷⁴. Il nous reste à voir le plus grand des groupes, celui que tous les individus forment ensemble, la société. Sauvanet écrit : « *Il est ainsi possible de lire ou plutôt d'écouter une société en déchiffrant [son rythme]. Or ce rythme est prégnant dans la pratique même de l'individu, qui marque ainsi son appartenance culturelle à telle ou telle société* »⁷⁵. En plus du rythme de ses groupes, un individu est donc marqué par ce que nous appellerons le rythme social. Michel Maffesoli parle de tempo, mais c'est parce qu'il se concentre sur la vitesse des sociétés : « *Il y a un tempo social par lequel on peut véritablement cerner une civilisation* »⁷⁶. Que nous dit de notre société le rythme donné aux corps dans les films de Sciamma ?

1) Céder au rythme

Le rapport de force entre le corps d'un individu et le rythme est ambigu : « *Je suis le sujet du rythme dans les deux sens : je suis assujetti au rythme et je suis le sujet car j'essaie malgré tout de le posséder. Je n'ai le rythme que si je le suis, si je me laisse entraîner par lui* »⁷⁷. Les scènes suivantes donnent matière à réfléchir sur cette ambivalence.

- **Rythmique guerrière**

Laure/Mickaël (*Tb*) vient de rejoindre les autres enfants qui, sous l'impulsion de Lisa, commencent à jouer à action/vérité. Pas le droit de mentir, pas le droit de se dérober, le cadre parfait pour une petite tyrannie. L'action que doivent effectuer Lisa et Laure est d'échanger leur chewing-gum. À peine le chewing-gum de Lisa donné à Laure que nous

74 MESCHONNIC, Henri, in « Penser le rythme », in émission radiophonique « *Macadam Philo* », *op. cit.*,

75 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses*, *op. cit.*, pp. 137-138.

76 MAFFESOLI, Michel, *La transfiguration du politique*, Paris, Éditions Grasset, 1992

77 SAUVANET, Pierre, in « Penser le rythme », in émission radiophonique « *Macadam Philo* », *op. cit.*,

entendons déjà hors-champ les enfants répéter « mâche ! Mâche ! ». Plus de voix viennent s'ajouter à cette injonction, le tempo s'accélère, tandis que Laure grimace de dégoût et s'exécute. Plusieurs contraintes la conduisent à cela : les règles du jeu et les règles rythmiques. Le groupe a imposé son rythme, soit elle s'y soumet, soit elle s'en exclura. Les enfants qui manifestaient du dégoût à cette idée finissent par joindre leurs voix aux autres. Voici ce qu'écrit Nietzsche : « *On cherchait à tirer profit de cette domination élémentaire que l'homme subit à l'audition de la musique ; le rythme est une contrainte [...] il engendre une envie irrépressible de céder, de se mettre à l'unisson* »⁷⁸. Les enfants rejoignent le chœur car il est attrayant, Laure se plie à l'ordre parce qu'il émane du rythme commun.



[1:12:06] Tb

À ce moment-là, le jeu est innocent. Mais il prend une autre tournure à la fin du film, lorsque le secret de Laure est révélé. Alors qu'elle les épie en train de parler d'elle, elle se fait surprendre par le groupe. Sur le cri d'un des enfants, tous se mettent à sa poursuite, sauf Lisa. Laure se fait rattraper ; commence alors son procès. L'instant d'avant les enfants poussaient des cris guerriers en adéquation avec ce nouveau jeu de traque.

78 NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, « L'origine de la poésie », Paris, Éditions Gallimard, (1882) rééd. 1982

L'instant d'après, le plan est silencieux, les enfants immobiles. Ils sont en cercle autour de Laure, un travelling montre leurs visages sentencieux. Lisa rentre alors dans le cadre pour placer son visage à la suite des autres. Mais lorsqu'elle comprend les intentions du groupe, elle quitte la ligne pour se mettre entre Laure et eux. Cette résistance ne durera pas. Son interlocuteur, qui porte la force du groupe avec lui, réussit à la faire plier : « Si c'est une fille, tu l'as embrassée, c'est dégueulasse ! C'est pas dégueulasse ? » - « Si c'est dégueulasse ». En reprenant mot pour mot la sentence, elle passe de défenseur à tortionnaire. Elle déshabille elle-même Laure, ce qu'elle voulait initialement empêcher. « *La masse rythmique ne risque-t-elle pas de devenir masse guerrière ?* »⁷⁹. Le rythme commun est une force pour un groupe, mais elle est périlleuse. Par sa capacité d'entraînement, le rythme peut se retourner contre ceux qui croyaient le posséder, que ce soit de manière subtile en les charmant, ou de manière forte en les contraignant.

- **Cadence binaire**

Il y a une scène surprenante dans *Bande de filles*. Les quatre filles sont en train de jouer au mini-golf et Adiatou est particulièrement enthousiaste. Le plan où les filles rient de son énergie débordante se coupe assez brusquement. Le plan suivant montre Fily qui s'apprête à tirer sous la surveillance anxieuse d'Adiatou, celle-ci interrompant brusquement son amie pour lui dire qu'elle doit tirer tout droit dans le tunnel. Une longue discussion stérile commence alors, Fily rétorquant qu'elle peut tirer à gauche, puisqu'il y a un chemin. La dispute est d'autant plus drôle que le parcours est hors-champ, le spectateur n'a donc aucune idée de la configuration dont elles parlent, et que les deux filles se répètent jusqu'à l'absurde. Le plan dure 32 secondes, jusqu'à ce qu'Adiatou s'emporte et appelle les deux autres filles pour qu'elles la soutiennent. Mais cela ne règle rien, puisque Marieme est de l'avis de Fily, et Lady de celui d'Adiatou, relançant la situation comique. Lady et Adiatou invoquent un nouvel argument : s'il y a un tunnel, ce n'est pas pour rien, il y a des règles, il faut les respecter. Devant l'énervement croissant d'Adiatou, Fily finit par céder. Le silence se fait, après le vacarme de la dispute. Le plan suivant est large, montrant pour la première fois le parcours. Fily frappe, la balle traverse le terrain de jeu et l'écran, puis finit, après une course qui semble bien longue, dans le trou. Fily, Marieme et Lady se

79 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 141.

mettent alors à sauter et hurler de joie, narguant Adiatou. Le volume sonore est passé par les deux extrêmes : vacarme – silence – vacarme, en seulement quelques secondes. Adiatou se met à pleurer, à la stupéfaction amusée de ses amies, clôturant la scène par une autre réaction disproportionnée et inattendue.

Le rythme de cette scène a surtout une utilité comique : les répétitions, les longueurs, les contrastes de volume sonore. Mais pour la première fois, les règles du jeu sont évoquées et discutées. La phrase de Lady n'est pas anodine : si c'est là, ce n'est pas pour rien, il y a des règles. Le contraste est intrigant entre l'attitude habituelle de ces jeunes femmes et ce soudain souci de suivre des règles qui ne sont même pas explicites, simplement déduites. Mais bien que rebelle par rapport à l'école, le travail ou la loi, tous régis par des règles explicites, la bande suit d'autres codes, non-dits, qui ont valeur de règle absolue. Si cela est remis en question, alors toute leur vie aussi.



[0:50:20] BF

Le rythme fait partie de ces codes implicites. Nous avons vu sa force et ses dérives possibles. « *L'abandon au rythme, et la facilité même de cet abandon à un rythme facile, ne vont pas sans poser dans leur ambiguïté même, un problème de type politique : car enfin, de même qu'il est plus agréable d'être bercé sur deux temps que sur cinq, il est plus facile de "marcher au pas" sur une cadence binaire que sur un cinq temps syncopé* »⁸⁰. Le rythme binaire, par sa capacité d'assoupissement, peut sans doute entraîner une

80 *Ibidem*, p. 140.

« *aliénation douce, [un] oubli du monde par la métrification des existences* »⁸¹. En tous cas, il sait se faire oublier lui-même, ce qui est déjà redoutable.

2) Les femmes et le rythme

Le corps féminin, de surcroît adolescent, est aux prises avec ce rythme social implicite. Les films de Sciamma mettent évidemment – de part leurs sujets – en scène cet aspect du rythme, qu'il soit subi en silence ou combattu. Cette partie dépassera parfois l'analyse du seul rythme esthétique pour s'appuyer sur des aspects du film qui n'en font pas strictement partie, comme le contenu des dialogues. Cela permettra d'étendre notre propos sur le rythme, notamment en abordant le rythme de la société, mais également le rythme d'une vie.

- **Parole**

Le début de *Bande de filles* est marquant dans sa caractérisation d'un rythme social genré. Après l'entraînement de football américain, une petite dizaine de filles rentrent ensemble chez elles. Elles sont bruyantes, parlent fort et rient. Elles marchent en un groupe serré dont s'élève un son aussi compact : aucun mot ou discussion n'est discernable de ce brouhaha. Mais lorsque le cadre se redresse après le passage d'un escalier, et fait ainsi rentrer des silhouettes en arrière-plan, le comportement des filles change du tout au tout. En quelques secondes, elles cessent leurs conversations jusqu'à un silence presque complet. Il ne reste que le bruit de leurs pas sur le gravier. Elles ne s'échangent plus de regards, marchent en baissant la tête. En revanche, les voix des silhouettes se font entendre : il s'agit de voix masculines. À chaque fois qu'un petit groupe de filles se détache, elles se saluent entre elles, puis retournent à leur silence. Quand il ne reste plus que Marieme et une autre fille appelée Farida, celle-ci se fait appeler par un groupe de garçons. Mais elle les ignore et continue son chemin alors que ceux-ci se moquent d'elle.

81 *Ibid.*,



[0:04:45] *BF*

Nous retrouvons bien dans cette scène l'idée de règles implicites, rendues perceptibles par le rythme sonore du groupe de filles. Mais ces règles avantagent certains joueurs : les hommes. Aux femmes seulement de rester silencieuses, de se faire discrètes, pendant que les hommes occupent l'espace sonore et physique. Mettre en scène des silhouettes sans visages discernables exprime le fait qu'il ne s'agit pas d'hommes en particulier, mais des hommes en tant que groupe social. Cela confirme également que les codes sont affaire de pénombre.

Dans le chapitre cinq, Marieme change provisoirement de camp. Elle rejoint un groupe de garçons, dont ses partenaires de travail, assis sur un muret dans la rue. L'un d'eux interpelle une fille qui passait, disant la connaître. Elle vient le voir mais repousse sa main par trois fois, jusqu'à ce qu'il lui agrippe le poignet pour l'empêcher de s'éloigner. Il lui fait un compliment et l'exhorte à lui répondre, mais elle reste silencieuse. Dans ce cas, contrairement à la scène précédente, le fait de se taire est une façon de résister. Marieme se joint alors à son partenaire contre la jeune femme, s'attirant de la part de celle-ci un long regard soutenu. L'autre partenaire de Marieme, qui était le seul à avoir pris la défense de la fille, finit lui aussi par lui intimer de répondre, même si son but évident est de mettre fin à son épreuve. Face aux trois voix combinées lui ordonnant de dire merci, elle s'exécute et peut donc repartir, sous les railleries du groupe. Les deux scènes que nous venons de voir se rejoignent sur le même propos : les rythmes et libertés de parole et de mouvement des femmes sont soumis aux contraintes masculines.

- **Corps et sexualité**

Concernant leurs corps et sexualité, les jeunes filles et femmes sont confrontées à de nombreux paradoxes. D'un côté, par exemple, Anne (*NP*) se juge « en retard » sur sa sexualité, enviant, le temps d'une phrase, les filles mariées de force à quatorze ans. De l'autre, Marieme (*BF*) est obligée de partir de chez elle, déshonorée, car elle a eu une relation sexuelle avec son petit ami. Floriane (*NP*) est le personnage qui subit le plus cette contradiction. Dans les vestiaires, après un entraînement, une autre nageuse se met à lui faire des remarques pleines de sous-entendus parce qu'elle mange une banane. Elle lui fait part des rumeurs sur elle, comme quoi elle aurait eu des relations sexuelles avec plusieurs hommes. Le ton est accusateur, mais Floriane renverse la provocation en lui disant qu'elle aime ça, puis croque à pleines dents dans sa banane. L'autre fille, décontenancée, s'en va. Plus tard, Floriane avouera à Marie qu'elle n'a encore jamais eu de relation sexuelle et qu'elle est terrorisée à l'idée que cela se sache, qu'elle perde son petit ami et n'intéresse plus les garçons. Que leur vie sexuelle soit jugée précoce ou tardive, les jeunes filles sont confrontées très tôt à la sexualisation de leurs corps. Il suffit d'écouter Jeanne (*Tb*) chanter dans son bain à propos des filles du lycée, ou de voir la scène de *Naissance des pieuvres* dont nous allons parler.

C'est la séquence au cours de laquelle l'équipe de Floriane participe à une compétition, mais cette scène concerne une autre équipe. Le premier plan est un lent travelling latéral, serré à hauteur de poitrine sur les nageuses. Elles sont alignées et tendent toutes le même bras en l'air. Cela rappelle l'entraînement improvisé de l'équipe de Floriane sur le parking, mais alors que le travelling se poursuit pas une fille ne bouge. Il prend fin lorsqu'il arrive sur l'une d'entre elle et le plan suivant montre de quoi il retourne : une femme, probablement leur entraîneuse, est en train d'inspecter la pilosité des nageuses. Plus précisément l'absence de celle-ci, et manifestement la fille n'a pas fait ce qu'il fallait concernant son entrejambe. Elle s'excuse « J'ai pas eu le temps », ce à quoi la femme répond « Tu lui diras ça à ton mari ? J'ai pas eu le temps ? ». La remarque de l'entraîneuse sort du cadre de la compétition et est lourde de répercussions. Les jeunes femmes obéissent à une uniformisation de leurs corps (maillot de bain, cheveux, maquillage) pour les besoins de leur représentation, mais les contraintes qu'elles subissent

les poursuivent au quotidien. Ainsi alignées, gardant la pose jusqu'à ce que l'entraîneuse les libère, impossible de ne pas penser à la cadence binaire qui met au pas les individus.



[0:28:20] *NP*

Les corps sont ainsi jugés, malmenés. Anne (*NP*) porte un jean beaucoup trop serré pour paraître plus mince, mais, pour blesser Marie, l'appelle « madame j'ai-pas-de-seins ». Lorsque Marieme (*BF*) s'aperçoit que sa petite sœur commence à porter des soutiens-gorges, elle lui dit qu'elle doit désormais porter des t-shirts larges et ne pas en parler. Encore un paradoxe, d'un côté il y aurait trop de formes, de l'autre pas assez ; les parties sexualisées du corps sont à la fois réclamées, à la fois cachées, il faudrait grandir, mais pas trop vite.

À ce sujet, Marie reproche à Anne son comportement parfois enfantin, mais le rapport qu'elle-même entretient avec son corps et le temps prête à sourire : en soulevant quelques poids, elle espère se muscler en à peine quelques minutes. Nous allons maintenant voir le rapport de l'enfant avec le temps et le rythme.

3) Le rythme de l'enfance

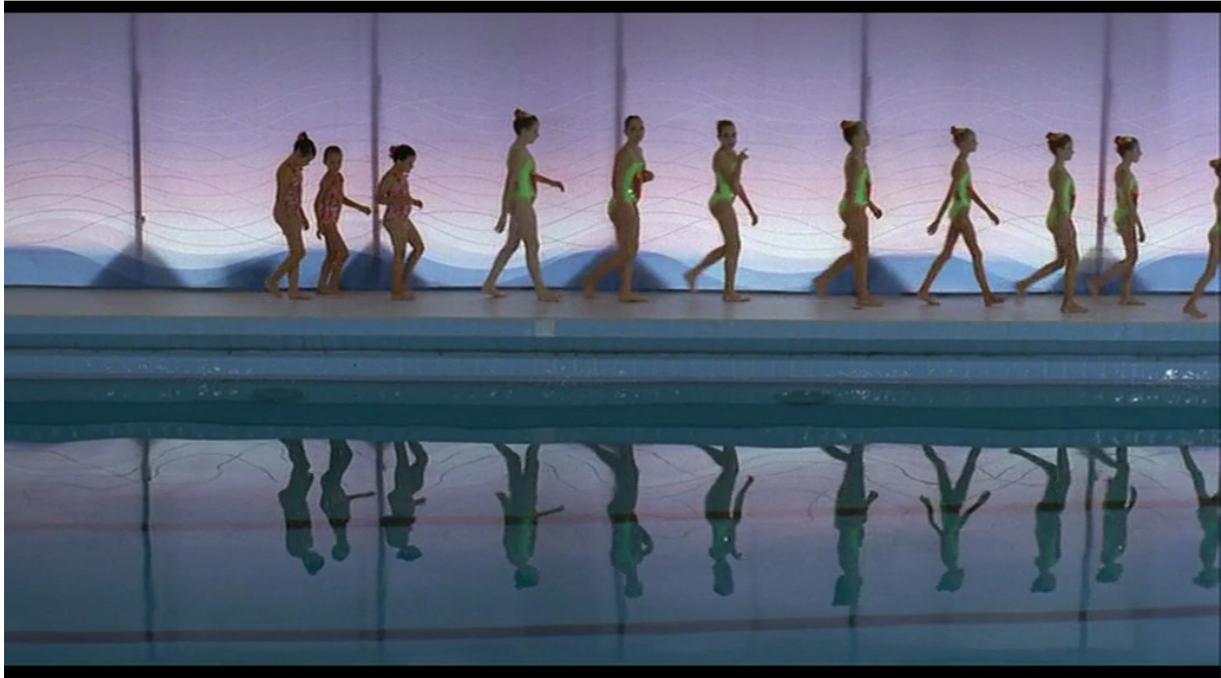
Nous avons vu que le rythme se travaille, s'apprend. Certains rythmes intimes sont proches de l'inné, mais une grande part des rythmes sont socio-culturels, c'est-à-dire de l'ordre de l'acquis. L'enfance est le temps de l'apprentissage, idéal pour mettre en scène ce processus d'acquisition.

- **Mimétisme**

Dans la représentation de natation synchronisée du début de *Naissance des pieuvres*, la première équipe que nous voyons est celle des « poussines ». Pour elles, pas de musique, seulement un métronome pour les aider à compter leurs temps. Très vite, elles ne sont plus ensemble, l'une d'elle regarde les deux autres et s'aperçoit qu'elle est en retard, elle lève le bras quand les autres le baisse. Puis c'est une autre qui se décale. Même leur placement dans l'eau et à l'écran n'est pas régulier : deux filles sont quasiment côte à côte et tournées l'une vers l'autre, alors que la troisième est à plusieurs mètres et orientée en direction du public. En plus du métronome, nous les entendons parfois compter, mais surtout recracher l'eau qui rentre dans leur bouche, et les faibles remous qu'elles produisent dans l'eau qui n'ont pas grand-chose à voir avec la démonstration de force de l'équipe de Floriane. Même pour le salut, elles n'arrivent pas à s'incliner en même temps. Bien sûr, malgré la maladresse que dégage cette prestation visuelle et sonore, le public (sauf Marie) applaudit tout de même ces petites nageuses.

Dans cette scène, il s'agit bien sûr pour ces jeunes enfants de travailler une chorégraphie, mais l'apprentissage du rythme que pratiquent les adultes est quotidien. D'ailleurs, nous voyons ces trois petites filles un peu plus tôt, lorsque toutes les nageuses font leur entrée le long de la piscine. En ligne, leurs reflets en symétrie sur l'eau, les filles avancent à la même vitesse, gardant le même écart entre elles, comme des noires sur une partition⁸². Elles sont par ordre d'équipe, des plus expérimentées aux débutantes. Viennent donc en dernières les trois « poussines » qui brisent un peu la cadence en ne gardant pas une vitesse et un écart constants.

82 La « noire » est une figure de note dont la durée vaut un temps.



[0:01:40] *NP*

Cette irrégularité dans le flux du rythme, nous la retrouvons chez Jeanne, la petite sœur de Laure, et parfois chez Laure elle-même. Quand celle-ci lui fait la lecture à voix haute, elle ralentit parfois sur certains mots, commence par lire une onomatopée très lentement « doubidoubidou... » avant d'accélérer une fois celle-ci comprise. Cela rend l'écoute difficile et quelque peu absurde, les mots et les phrases étant énoncés sur un rythme inhabituel, cassé. C'est en quelque sorte le même procédé lorsqu'elle joue avec un synthétiseur pour enfants, pendant que Jeanne habillée d'un tutu danse sur cette musique improvisée. Laure enchaîne les notes dans un ordre et un rythme imprévisibles et peu harmonieux, mais sa sœur se concentre avec beaucoup de sérieux en alternant mouvements approximatifs de danse classique et de danse pop, avec un équilibre précaire.

L'enfant essaye de reproduire le rythme des plus grands dans toutes les situations du quotidien (il y a aussi, par exemple, la plus jeune sœur de Marieme qui se brosse les dents sans parvenir à faire un mouvement régulier). Lorsque Jeanne demande à Laure de lui dessiner une montre sur le poignet, pour savoir à quelle heure elle rentre, cela montre clairement que le temps tel qu'il est conçu et perçu par les adultes est encore quelque chose d'abstrait pour un enfant, que ses repères ne sont pas les mêmes. L'enfant est-il ainsi peut-être le seul dont le rythme intime s'exprime encore plus fortement que le rythme

acquis. Mais il doit tout de même se conformer au rythme de la société, qui lui est en premier lieu dicté par ses parents.

- **Dysrythmie**

Les parents sont la plupart du temps les grands absents des films de Sciamma. Dans *Naissance des pieuvres* ils ne sont jamais visibles et dans *Bande de filles*, la mère est presque tout le temps au travail et nous ne savons rien du père. Leur statut est un peu différent dans *Tomboy*, ils sont plus présents à l'image mais restent globalement extérieurs à l'histoire que vit Laure jusqu'à son dénouement. Le père travaille loin et la mère enceinte reste se reposer dans sa chambre. Toutefois, leur influence se fait sentir autrement.

Après la seconde scène de foot, lorsque Laure rentre chez elle parce qu'elle a souillé son short, elle fait attention de ne pas se faire surprendre. Le plan est fixe et filme le couloir central dans toute sa largeur. La symétrie axiale est parfaite et place la chambre des parents au centre de l'image. Les portes et les murs s'alternent et sur-cadrent la pièce, produisant le même effet que les piliers à l'extérieur qui montraient l'unique voie à Laure. Celle-ci entend du bruit et avance donc prudemment, puis son père apparaît soudain dans l'entrebâillement. Laure doit donc attendre, les mains devant son short, que son père reparte pour aller à la salle de bains. Il en est de même lorsqu'elle rentre de chez Lisa, maquillée, et ne voudrait pas être vue ainsi, mais sa mère l'entend arriver et lui demande de venir la voir. La place centrale de la chambre dans l'appartement et dans la composition de l'image rend l'autorité parentale inévitable pour Laure. Dans toutes les scènes d'appartement concernant le secret de Laure (par exemple quand sa petite sœur l'attend dans le couloir parce qu'elle est désormais au courant), cette composition se répète, faisant planer la menace d'être découverte.

Une fois le secret bel et bien levé, la mère décide de la suite des événements. Elle réveille Jeanne qui dormait dans le lit de sa sœur, puis réveille Laure sur un tout autre ton. En quelques phrases lapidaires, elle la fait sortir du lit et s'habiller avec une robe. Leurs rythmes sont opposés : Laure s'extraie difficilement des couettes, tire à elle ses vêtements roulés en boule, alors que la mère est efficace, précise. Ses phrases s'enchaînent avec

régularité : réplique de la mère – réaction de Laure – réplique de la mère. Un silence. Réplique de la mère – réponse de Laure – réplique de la mère – court silence – réplique de la mère. Le laps de temps nécessaire aux réactions de Laure et au court silence est à chaque fois sensiblement le même, ce qui confère aux répliques de la mère ce rythme implacable.



[0:27:34] Tb

Le plan suivant se passe dans le couloir. Le cadre est serré au niveau de la taille. L'ouverture vers la chambre des parents coupe l'écran en deux : la mère attend, immobile, dans la partie de droite, Laure arrive dans celle de gauche. La mère continue sur son débit imperturbable, et retient Laure quand elle essaye de s'enfuir. Elle la traîne ensuite sans ménagement jusqu'à la sortie, continuant à lui donner ses ordres ainsi qu'à sa sœur. La porte claque et Jeanne reste seule. La chambre centrale aura de nouveau figuré le pouvoir parental inévitable, séparant de surcroît physiquement la fille et la mère. Cette dernière aura imposé sans ménagement son rythme, contraignant Laure à le suivre.

Le grand frère de Marieme (*BF*) fait figure d'autorité parentale dans leur appartement, et lui aussi représente un passage inévitable. Marieme ne peut rentrer chez elle sans être interpellée par lui. Comme la mère de Laure, il impose son rythme à

Marieme : alors qu'elle joue avec la console de jeux vidéos, il la fait lui céder la place en deux phrases lapidaires, « bouge ! », « va dormir ! », puis une claque derrière la tête.

Le rythme de l'enfant est assujéti à celui de ses parents, que ces derniers exercent cette pression consciemment ou non, ainsi que l'écrit Roland Barthes : « *Je vois une mère tenant son gosse par la main et poussant la poussette vide devant elle. Elle allait imperturbablement à son pas, le gosse était tiré, cahoté, contraint à courir tout le temps [...] Elle va à son rythme, sans savoir que le rythme du gosse est autre. Et pourtant c'est sa mère ! → Le pouvoir – la subtilité du pouvoir – passe par la dysrythmie, l'hétérorythmie*⁸³ »⁸⁴. Ainsi, comme nous l'avons vu pour les femmes, le pouvoir d'une société s'applique sur les individus par son rythme et le caractère invisible – du moins directement – de celui-ci. Si l'enfant peut ressentir pleinement le décalage de son rythme propre avec le rythme social, il n'en est plus de même pour l'adulte qui a appris et intégré les codes de ce rythme supérieur.

4) Échapper au rythme

Si un rythme est imposé aux femmes, aux enfants, aux individus en général, ces derniers peuvent essayer de s'y soustraire. Nous allons voir trois mises en scène différentes qui figurent cela.

- **Marginalité**

Les premiers à échapper à un rythme commun, de la taille d'un groupe ou de la société, sont les marginaux. Dans le cas d'Anne (*NP*), cette mise à l'écart n'est pas volontaire. Nous avons vu sa première apparition, au sein des nageuses plus jeunes qu'elle, avançant sur un rythme cassé. Nous retrouvons cette démarche contrariée plus tard dans le film, lorsqu'elle et Marie sont dans un centre commercial. Anne marche à petits

83 Précision de Barthes à l'oral : « C'est en mettant ensemble deux rythmes différents que l'on crée de profondes perturbances ».

84 BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 40.

pas légèrement sautillants, assez ridicules. Elle explique à Marie que c'est parce que son nouveau jean est un peu trop serré, mais lorsque celle-ci l'observe, elle constate qu'il est en fait tellement trop petit qu'Anne ne peut même pas le fermer. Paradoxalement, c'est en essayant de se conformer aux codes sociaux (la minceur) qu'elle s'en exclue (par son rythme).

Ce décalage rythmique se constate tout au long du film. À la première fête à laquelle les deux amies se rendent, Anne se met à danser pour essayer de capter l'attention d'un garçon. Mais le cadre la montre toute seule et sa danse chaotique n'est pas du tout en rythme avec la musique, sans parler du fait qu'elle soit très enfantine – elle sautille sur place et tourne sur elle-même – et de fait peu sensuelle. Elle essaye d'entraîner Marie avec elle mais celle-ci s'éloigne en quête de Floriane. Dans ce plan nous voyons d'autres personnes en arrière-plan, floues, mais cela ne fait que renforcer l'aspect solitaire d'Anne, d'autant plus que sa seule amie est sortie du cadre aussitôt après y être entrée. Après une scène entre Marie et Floriane, nous retrouvons Anne. Elle est beaucoup moins exubérante, oscille seulement un peu sur place, le regard fuyant. Elle finit par reculer doucement, toujours avec son léger balancement, jusqu'au rideau derrière elle pour s'y dissimuler à moitié. De là, elle verra le garçon qu'elle convoitait embrasser Floriane, entérinant son échec. Pour l'anecdote, voici ce que racontait Alphonse Allais : « *Rien n'était plus comique que de voir l'application que développaient de pauvres garçons à sembler plus rythmique que l'autre. Car, être rythmique, il faut vous le dire, tout était là, pour la jeune fille [la danseuse du Moulin-Rouge, Jane Avril]. Souvent même, elle déclara à des messieurs riches : "Vous me dégoûtez, vous n'êtes pas rythmique" »*⁸⁵. Anne, à l'instar de ces « *pauvres garçons* », a beau essayer, elle ne déploie pas le rythme requis pour séduire le garçon qu'elle désire, ni même pour se fondre dans un rythme commun.

85 Cité par CARADEC, François, *Alphonse Allais*, Paris, Éditions Belfond, 1994, p. 348. Citation reprise par SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 95.



[0:14:55] *NP*

Cette exclusion du groupe, nous la voyons particulièrement lors d'une scène à la piscine. Lorsque l'équipe à laquelle appartient Anne s'entraîne dans l'eau, celle-ci se tient derrière elles, à l'extérieur de la piscine. Les nageuses sont alignées parallèlement à la bordure, comptent à voix haute leurs temps et exécutent leurs mouvements synchronisés. Rien que par sa position, Anne est exclue. Son corps est d'autant plus isolé qu'il est seul dans les deux tiers supérieurs de l'écran, tandis que tous les autres sont réunis dans le tiers inférieur. Elle apparaît en entier alors que les nageuses sont immergées jusqu'aux épaules, la rendant encore plus exposée. Sa maladresse est alors flagrante. Elle essaye de suivre la chorégraphie mais ses mouvements sont en retard sur ceux des autres et tellement imprécis qu'ils en paraissent parfois complètement différents. Cette scène illustre littéralement la marge, en l'occurrence le bord de la piscine, dans laquelle Anne est reléguée. Comme les enfants mais malgré elle, son propre rythme ne se conforme pas au rythme commun. D'ailleurs, nous retrouverons quelques plans plus tard un écho aux trois petites nageuses : Anne se met à la suite de son équipe qui rejoint les vestiaires. Les autres avancent d'un pas régulier avec un écart entre elles constant, qu'Anne brise en arrivant à pas pressés.

Anne ne sait pas se mettre en cadence, son rythme n'est jamais binaire, jamais régulier. « *L'uniformisation rythmique est en réalité une uniformisation métrique. Elle seule est aliénante* »⁸⁶. Sauvanet signifie par là que le rythme social prive les hommes et les femmes de leur liberté, de leur humanité, en uniformisant leurs rythmes. « *En toute rigueur, une expression telle que uniformisation rythmique est d'ailleurs une contradiction dans les termes* »⁸⁷, uniformiser c'est ôter la troisième propriété du rythme : le mouvement, soit l'inattendu, la composante de liberté. Pour en revenir à Anne et la phrase précédente, cette uniformisation aliène aussi dans le sens où elle exclut celles et ceux qui ne veulent ou ne peuvent s'y soumettre, elle crée les marginaux.

- **Cella**

Dans les trois films de Sciamma, il existe un endroit privilégié pour se soustraire au temps : la chambre. Nous avons déjà vu que c'est dans la chambre de Lisa (*Tb*) que celle-ci et Laure s'isolent des autres enfants et se créent un rythme commun par la danse. C'est aussi la chambre d'hôtel qui permet aux quatre filles de la bande (*BF*) de créer un espace-temps qui n'appartient qu'à elles. Dans *Naissance des pieuvres*, les chambres des adolescentes sont le lieu des discussions intimes, tendres, et des révélations (Floriane qui parle de sa virginité, Marie qui avoue à Anne être amoureuse). Il y a notamment une scène très surprenante : Marie et Floriane sont côté à côté, allongées dans le lit de Floriane. Le plan est fixe tout le long du dialogue (quasi monologue), et les personnages sont immobiles. Il commence et se clôt par un silence de plusieurs secondes. Entre temps, Marie raconte à Floriane ses pensées à propos des plafonds : la dernière chose que la plupart des gens voient avant de mourir. Le décalage vient non seulement de cette tirade inattendue mais aussi de ce long plan fixe qui s'éternise, avec ces deux personnages qui regardent droit devant eux, sans rien faire. Non seulement les personnages créent un rythme à part dans cette chambre, mais la scène elle-même est comme échappée de la trame rythmique du film.

86 SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses, op. cit.*, p. 141.

87 *Ibidem*,

Dans les deux autres films, les chambres sont également le lieu où s'exprime et se développe la complicité entre sœurs : c'est le seul endroit où Marieme et sa petite sœur semblent pouvoir se dérober à l'emprise de leur grand frère. Après que celui-ci s'en soit pris à Marieme, elles s'endorment en se tenant la main, ce qui relie leurs deux lits de part et d'autre de l'écran. De même, Jeanne rejoint Laure après la dure révélation de son secret pour dormir auprès d'elle.



[0:31:38] *Tb*

De fait, la chambre devient le meilleur endroit pour y dissimuler ses secrets. Marie (*NP*) range ainsi dans son tiroir les restes de la nuit passée chez Floriane (qui d'ailleurs la fait monter en catimini dans sa chambre, les deux filles pouffant de rire car elles sont bruyantes malgré elles alors qu'elles essayent d'être discrètes). Marieme (*BF*), elle, y garde la robe de la nuit à l'hôtel, qu'elle ne montre qu'à sa sœur. Mais c'est surtout dans *Tomboy* que cet aspect prend une très grande importance. C'est dans sa chambre que Laure façonne son autre identité, Mickaël. Elle y découpe son maillot de bain et y cache sa pâte à modeler. La nuit qui suit le second match de foot, elle se lève de son lit car elle entend du bruit. Elle ouvre la porte de son placard dans lequel elle a suspendu son short trempé, qui est en train de goûter. L'image est divisée en deux par le corps de Laure : à sa gauche nous voyons son reflet dans le miroir collé sur le côté intérieur de la porte, à droite le short

suspendu. En ouvrant le placard elle révèle ainsi sa double identité : son reflet, autant dire Mickaël, et le short de celui-ci.

Dans le cas de Laure, les secrets enfermés dans sa chambre la mettent dans un état d'entre deux intenable et périlleux. Ils sont à la fois son moyen de liberté (créer l'identité qu'elle veut) et son contraire (devoir mener un double-jeu, ce qui, par exemple, l'empêche de recevoir Lisa chez elle ou d'emmener sa sœur dehors). Lorsque sa mère comprend qu'elle a menti, elle la consigne dans sa chambre, qui apparaît alors comme un espace restrictif et non plus émancipateur. « *Ambivalence laïque, moderne, de la chambre : symbole de ce dont on veut sortir [...] + symbole de l'abri du ressourcement d'identité ([...] seuil d'initiation pour l'adolescent : avoir sa chambre à lui)* »⁸⁸. Pour l'enfant, la chambre est à la fois ce qui lui permet d'avoir son espace, et ce qui le limite dans sa liberté.

Ces limites tendent toutefois à être transgressées. Marie sort ainsi plusieurs fois de chez elle. Nous la voyons vérifier où sont ses parents en entrebâillant sa porte (seule manifestation de leur présence de tout le film, par ce simple son étouffé), puis fermer sa chambre à clef, sortir dans le jardin et quitter la maison en inclinant un pan de la palissade. Anne et Floriane circulent ainsi plusieurs fois pour rejoindre leur amie. Marieme (*BF*) aussi crée un lien avec l'extérieur depuis sa chambre, sans que sa famille n'en sache rien. En se mettant à la fenêtre, elle et Ismaël, son amoureux, peuvent ainsi se voir et communiquer silencieusement.

Pour Barthes, la *cella* est la chambre individuelle comme lieu symbolique. « *Ce qui est pertinent dans la chambre (cella), c'est l'autonomie complète, absolue de la structure. La chambre est sa propre structure, coupée de toute autre structure adjacente [...] coupée de la structure-maison* »⁸⁹. C'est l'idée développée selon laquelle la chambre permet de créer un espace-temps à part. « *Le luxe de la chambre, en effet, vient de sa liberté : structure soustraite à toute norme, à tout pouvoir* »⁹⁰. La chambre est un moyen

88 BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977, op.cit.*, pp. 88-89.

89 *Ibidem*, pp. 89-90

90 *Ibidem*, p. 90.

d'échapper au rythme social, à son uniformisation et au pouvoir de domination qui lui est attaché.

- **Idiorrythmie**

Barthes travaillait sur l'utopie (il disait son « fantasme ») que chacun puisse vivre à son rythme, en l'articulant avec celui des autres : il fallait donc trouver un rythme collectif qui laisse une place au rythme singulier⁹¹. Il appelait cela l'idiorrythmie (du grec *idios* : propre, particulier) : « renvoie aux formes subtiles du genre de vie : les humeurs, les configurations non stables, les passages dépressifs ou exaltés ; bref, le contraire même d'une cadence cassante, implacable de régularité. C'est parce que le rythme a pris le sens répressif [...] qu'il a fallu lui adjoindre *idios* »⁹².

Les personnages des films de Sciamma semblent parfois réussir à vivre à leur rythme sans se fermer au reste du monde. Par exemple Marie et Anne (*NP*) lorsqu'elles rentrent après la représentation à la piscine. Elles sont deux sur un vélo, l'une assise devant, l'autre debout derrière. Le cadre montre les visages en plans serrés, passant de l'un à l'autre alors que le paysage flou défile en arrière-plan. La musique est lente, douce, avec une forte réverbération⁹³, ce qui confère à cette scène un sentiment de diffusion du tempo implacable habituel. Les personnages transforment un simple trajet en moment privilégié, s'échangeant des marques d'affection et déployant leurs sens, comme Laure dans la voiture au début de *Tomboy*.

Cette musique est utilisée une seconde fois, après que Marie et Floriane aient marché le long d'une esplanade donnant l'impression d'être immense, de remplir l'espace

91 NOUDELDMANN, François, (animé par), « Penser le rythme », in émission radiophonique « *Macadam Philo* », *op. cit.*,

92 BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, *op.cit.*, p. 39.

93 « Phénomène de persistance du son lorsque sa source a cessé d'émettre, dû à une réflexion des ondes sonores qui reviennent aux oreilles de l'auditeur avec un certain retard ». Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [consulté le 13/06/2017] <http://www.cnrtl.fr/definition/reverberation>

de vide. Elles s'assoient dans un escalier sous des colonnes de béton partant vers le ciel⁹⁴. Le premier plan les montre silencieuses, alors que la musique commence. Puis le contre-champ dévoile la vaste étendue devant elle. Floriane se met alors à parler, un panoravelling très lent filme tout le dialogue (cette fois-ci un quasi monologue de Floriane) en commençant de trois-quart sur elle pour finir de trois-quart sur Marie. Par certains côtés, nous retrouvons l'aspect de mise à l'écart du monde : Floriane renonce à son rendez-vous, elles vont dans un lieu désert coupé de tout. Mais la scène donne plus une impression d'ouverture et de liberté que de repli ; ceci grâce aux lignes verticales vers le ciel que tracent les marches et les colonnes, la vue dégagée sur l'horizon, Floriane qui se met pour la première fois à parler avec sincérité, sans retenue. Le lent mouvement de caméra et la musique aux sonorités diffuses créent de nouveau un fragment de temps adouci.



[0:36:19] NP

Le final de *Naissance des pieuvres* est dans la dynamique d'échapper au rythme, aux autres. Marie et Anne sont en marge de la fête et sautent dans la piscine où elles se laissent flotter. Les derniers plans sont en plongée totale, les repères spatiaux disparaissent, les bords de la piscine sont hors-cadre. Plus rien n'a de prise sur les deux

94 L'esplanade et les colonnes font partie de l'œuvre monumentale *Axe majeur* située à Cergy Pontoise, conçue par Dani Karavan

filles, pas même la gravité. Ce n'est pas une fuite, Anne a retourné la situation dans laquelle elle était, Marie a effacé le rouge à lèvres de Floriane avec l'eau du bassin. Les deux amies sont enfin réunies, volontairement parties d'un rythme où elles ne trouvaient pas leur place, pour retrouver celui qu'elles s'étaient construit.

Il existe donc plusieurs façons pour les personnages de s'échapper du rythme métrique de la société. La création d'un rythme commun de plus petite échelle peut être une solution et, si celui-ci s'accorde avec les autres rythmes cela peut mener à l'idiorrythmie. Des lieux tels que la chambre sont des espaces propices à l'émergence de ces moments au rythme singulier. Les personnages peuvent se retrouver malgré eux exclus du rythme social, ou s'en éloigner volontairement. Et se soustraire au rythme, c'est déjà commencer à l'affronter.

5) Affronter le rythme

« *Ce que le pouvoir impose avant tout, c'est un rythme (de toutes choses : de vie, de temps, de pensée, de discours). La demande d'idiorrythmie se fait toujours contre le pouvoir* »⁹⁵. Cette lutte, certains personnages la portent.

- **Harmoniques**

L'histoire de Marieme est construite sur ces altercations. Dès le début du film, elle se heurte au rythme imposé par le système scolaire. C'est un plan-séquence fixe serré sur Marieme, de face, elle parle à la CPE hors-champ derrière la caméra. De sorte qu'aucune personnification ne peut être faite, cette voix est celle du système scolaire. Aucun dialogue n'est réellement possible, Marieme ne pourra pas se faire entendre. La voix de la CPE ne fléchit jamais, répond toujours immédiatement, sans hésitation, sans pause, sans variation. Marieme demande à aller en seconde générale mais la CPE veut qu'elle fasse un CAP, son dossier étant trop faible. Marieme propose de redoubler encore, ce à quoi la CPE répond « Il faut avancer là Marieme maintenant ». Dans cette phrase apparaît clairement le

95 BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977, op.cit.*, p. 69.

pouvoir derrière le rythme : Marieme doit avancer, une première injonction de suivre un rythme défini, mais en avançant elle doit aussi aller là où l'on veut qu'elle aille, véritable motif de ce conseil péremptoire. Mais Marieme ne fléchira pas et préférera quitter le collège que de suivre ce rythme et ce chemin qu'on lui trace malgré elle.

Lady l'encouragera dans cette attitude, lui faisant répéter après elle « Je fais ce que je veux », et en lui offrant un collier au nom de « Vic », comme « Victoire ». Marieme devra bientôt de nouveau faire un choix face à un nouveau rythme, en la personne de la cheffe de travail de sa mère, femme de ménage. Après un soir d'essai, la cheffe vient à la rencontre de Marieme qui, tête baissée, acquiesce à tout ce qu'elle dit. La femme conclut par « Tu commences demain » et s'éloigne. Mais Marieme la retient et renverse le jeu de rythme. Cette fois-ci c'est elle qui parle et l'autre qui acquiesce en silence : « Demain, vous direz à ma mère que vous vous êtes trompée ». Une fois encore, Marieme a tenu tête à un rythme insidieux, celui du travail, derrière lequel est masqué un autre enfermement : celui de sa classe sociale.



[0:45:38] *BF*

Puis, dans une scène que nous avons déjà vu, c'est face à Abou que Marieme refuse de capituler, ne dansant pas avec lui et quittant définitivement son monde. Au-delà de ne pas vouloir se rapprocher de lui physiquement et intimement par cette danse, ce qu'elle rejette c'est son emprise, son pouvoir sur elle. Le film touche à sa fin et Marieme devra considérer un dernier rythme, un autre chemin tout tracé aux airs plus doux que les

autres : son amant Ismaël lui propose de se marier, qu'elle emménage avec lui, qu'ils aient des enfants. Ses problèmes seraient ainsi résolus, elle serait considérée comme une « fille bien ». Cette scène est très différente des autres rythmiquement. Il n'y a pas d'opposition marquée, la discussion est ponctuée de silences, de regards, de sourires. Mais après un baiser suivi d'un long silence, Marieme tranche : elle « ne peut pas », ne « veut pas de cette vie de fille bien ». Résistant à l'envie de retourner chez elle, Marieme s'élance de nouveau vers l'inconnu dans ce sixième chapitre que ne verra pas le spectateur.

Marieme est le personnage emblématique de l'opposition au rythme social impérieux. Elle ne fuit pas mais ne plie pas, maintient son rythme et trace sa voie là où personne ne l'attendait. Elle semble faire partie des adolescents que décrit Dorra : « *Une voix claire, résonante. Celle des adolescents, peut-être, les vrais*⁹⁶ [...] *L'adolescence [...] court, telle une voix précieuse, rebelle, dont rien n'aura pu faire taire la révolte. Voix incertaine, balbutiante dont tous les refus, toutes les colères viennent découvrir / inventer les harmoniques* »⁹⁷. Les refus de Marieme l'amènent à créer de nouveaux rythmes, de nouvelles possibilités dans son histoire, mais aussi dans la grande Histoire, en participant à saper les règles du jeu social.

- **Révoltes**

La première séquence de *Bande de filles* et l'apparition de son titre annonçaient déjà cette volonté de lutte. Les filles se congratulent à la fin de leur entraînement de football américain ; pour la première fois elles sont filmées en plan très large, les montrant en petit groupe au milieu d'un grand stade vide, sans spectateurs. Les filles jettent leur balle en l'air, la musique est à son paroxysme d'intensité. Mais le ballon n'est même pas encore redescendu que les lumières du stade commencent à s'éteindre. À chaque projecteur qui se coupe un claquement retentit, marquant de façon visuelle et sonore cette plongée dans l'obscurité. La brusquerie avec laquelle le stade s'éteint montre une indifférence totale, et violente, pour les joueuses. C'était le point de départ du film : montrer celles qui sont toujours rendues invisibles, dans la société comme sur les écrans.

96 En note de bas de page, Dorra oppose les vrais adolescents aux « *adolescents en toc écrivant à coups de fusil dans un lycée du Colorado* ».

97 DORRA, Max, *Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être ?*, op.cit., pp. 286-288.



[0:03:20] BF

[0:03:21] BF



[0:03:22] BF

[0:03:22] BF

Cependant, les jeunes femmes ne se laissent pas réduire au silence malgré l'écran noir et les claquements implacables des projecteurs. Alors que la musique s'estompe et que le titre du film apparaît, elles scandent en chœur leur victoire, rythme rebelle contre rythme oppressif. Leurs voix réunies s'imposent à nous, leurs corps résistent par le son à la privation de lumière. Les mots de la fin seront ceux de Meschonnic : « *Derrière les rythmes que l'on nous impose, il y a toujours un pouvoir qui se cache. [On peut retrouver] à travers les rythmes dont on est arrivé à se délier un rythme perdu, un rythme qui chez chacun de nous vient probablement de très loin et qui raconte notre histoire, et la grande histoire de nos révoltes* »⁹⁸.

6) Conclusion

La force d'un rythme commun est difficile à maîtriser. Les individus qui en sont à l'origine peuvent se retrouver emportés par la nature ambivalente du rythme : ils en sont à la fois les sujets et les détenteurs. Cela peut aller jusqu'à se retourner contre eux, ils sont alors soumis par la puissance du rythme. Nous l'avons vu au travers de jeux d'enfants mais les règles du jeu rythmique s'appliquent aussi aux individus d'une société. Un rythme social qui devient métrique met les existences au pas.

⁹⁸ MESCHONNIC, Henri, in « Penser le rythme », in émission radiophonique « *Macadam Philo* », *op.cit.*,

Les femmes, sujets des films de Sciamma, subissent un rythme qui leur est imposé au quotidien et à l'échelle de leur vie. Ce rythme qui est attendu d'elles est fait de multiples contradictions qui amènent à une maltraitance des corps, dans le but de répondre à ces exigences inatteignables. Le cas des enfants est différent. Ils apprennent à rejoindre le grand rythme social en imitant les adultes. Les parents imposent parfois leur rythme et leur autorité, de même qu'ils subissent ceux du pouvoir qui mène la société. En revanche les enfants ne sont jamais rabroués pour la maladresse de leur rythme, alors que pour un adolescent ou un adulte leur manquement au rythme les marginalisera. La mise à l'écart du rythme social peut être volontaire, nous l'avons vu notamment avec le motif récurrent de la chambre, qui n'est toutefois pas l'unique moyen pour les personnages de tendre vers l'idiorrythmie.

La difficulté d'échapper ou de lutter contre les règles du jeu social tient à leur caractère essentiellement implicite et invisible. Le pouvoir se cache derrière le rythme. Mais un individu ou un groupe peuvent, par leur rythme, s'y opposer, résister et mener la révolte.

Conclusion générale : corps et pensée

Nos travaux auront permis, à travers l'analyse des trois long-métrages de Céline Sciamma, de démontrer l'un de nos postulats de départ : la place centrale donnée aux corps par la réalisatrice. Cette démarche artistique peut s'inscrire dans une histoire de luttes : « *L'invention du corps par le sujet a d'abord été une conquête des féministes, des homosexuels, des malades, des immigrés, des prisonniers, des handicapés, des sportifs ou des naturistes... : le droit de chacun de disposer de son corps repose sur des modes marginaux d'existence dont la société n'aura intégré les valeurs qu'au prix d'un combat idéologique aujourd'hui réactualisé [...] Autant de luttes générationnelles qui rendent de plus en plus acquise à nos enfants la possibilité d'inventer une existence incarnée [...] Le corps incarné indique en acte la correspondance immédiate entre l'esprit et le corps, entre l'être et l'existence* »⁹⁹. Porter des corps marginalisés à l'écran, c'est contribuer à faire reconnaître leur existence. Mais bien sûr le cinéma de Sciamma ne se résume pas seulement à cela. Comme l'écrit Deleuze : « *Les auteurs féminins, les réalisatrices féminines, ne doivent pas leur importance à un féminisme militant. Ce qui compte davantage, c'est la manière dont elles ont innové dans ce cinéma des corps, comme si les femmes avaient à conquérir la source de leurs propres attitudes et la temporalité qui leur correspond comme gestus individuel ou commun* »¹⁰⁰. Ce qui nous a conduit à explorer les films de Sciamma, c'est l'esthétique qu'elle développe. Les corps choisis n'ont qu'une moindre importance en comparaison de la manière dont ils sont représentés. Deleuze parle de temporalité, Sciamma invente des rythmes.

La représentation des jeux des enfants, de la relation avec leurs parents, permet d'introduire la notion de disrythmie (développée par Barthes), de faire prendre conscience qu'il existe un pouvoir qui dicte un rythme différent de ceux des individus. Nous avons vu qu'il est tentant et facile de céder au rythme – ainsi que l'écrivait Nietzsche¹⁰¹ – ce qui le rend d'autant plus dangereux. La mise en scène du rythme quotidien des femmes révèle ce

99 MEMMI, Dominique, (sous la direction de), *Corps et sciences sociales : corps de cinéma*, Marseille, Éditions CNRS, 2011, pp. 33-34.

100 DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma 2, op. cit.*, p. 256.

101 « [Le rythme] engendre une envie irrésistible de céder, de se mettre à l'unisson » NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, « L'origine de la poésie », *op. cit.*,

pouvoir à l'œuvre dans le rythme social, d'autant plus puissant qu'il se fait invisible. Un rythme social qui tend à la cadence binaire conduit à la « métrification des existences », pour reprendre l'expression de Sauvanet. Cependant, nous avons vu que les exigences rythmiques ainsi imposées aux corps étaient impossibles à satisfaire (la sexualisation des corps des jeunes femmes étant précoce et sans fard, mais leur sexualité devant être tardive et cachée).

C'est parce que Sciamma nous a montré le rythme dans toute son intimité que les contraintes rythmiques peuvent nous apparaître dans toute leur violence. Les rythmes créés au plus près des corps par la mise en scène donnent accès aux émotions, aux sensations, à la temporalité vécue, à l'essence même des personnages, c'est-à-dire à leur signature la plus intime. Nous avons également mis en évidence que le rythme d'un corps révélait, sinon son destin, du moins le fil de son histoire¹⁰². La représentation des interactions entre les personnages montre à quel point les tentatives de synchronie sont délicates, le moindre contretemps provoquant le rejet de la quête d'intimité.

Dès lors, comment un rythme, à l'échelle d'une société, pourrait-il s'appliquer sans dommages sur les individus ? Barthes appelait « idiorrythmie » l'utopie d'un rythme collectif qui parviendrait à laisser sa place au rythme individuel. Nous avons assisté à la création de rythmes se rapprochant de ce fantasme d'idiorrythmie, les personnages pouvant expérimenter un rythme à part au sein d'un rythme social donné (par exemple, Marie et Anne sur leur vélo, ou Marieme et Monica à la fête d'Abou). Le rythme construit à plusieurs est le seul à apparaître assez puissant pour aller contre le pouvoir, revendiquer des existences hors d'une cadence aliénante (par exemple, la fin de la scène de football américain). Il donne aux individus la sensation d'une maîtrise commune qui leur permet de se retrouver eux-mêmes. Ils peuvent s'échapper quelques instants, hors d'un temps trop absurde et trop tragique, dans un autre espace-temps, malgré tout fragile et éphémère. Le lieu symbolique de la chambre peut également remplir ce rôle, en permettant de surcroît un ressourcement intime.

102 L'histoire d'un individu étant composée de reprises. Cela amène une hypothèse que nous aurions pu suivre, en nous détachant des corps : si la trilogie de Sciamma est une œuvre à trois temps (un film par temps), alors nous pourrions chercher de possibles reprises d'un film à l'autre.

Nous pouvons séparer les rythmes d'un corps en deux natures, les uns innés, les autres acquis. Ces derniers proviennent de différentes sources, notamment du rythme social dans lequel évolue le corps. On y retrouve aussi la trace des groupes qu'il a traversés, pour reprendre la formulation de Dorra, ainsi qu'un héritage plus profond encore mentionné par Meschonnic : l'histoire des révoltes, des corps opposant leurs rythmes à celui des oppresseurs. Si, pour mener cette étude nous avons distingué trois rythmes – intime, commun, social – il apparaît que chacun d'eux est en partie composé par les deux autres. À partir du rythme intime d'un corps, nous pouvons remonter la trace des rythmes communs et du rythme social. Les rythmes communs ne sont pas la somme de rythmes intimes, mais ceux-ci en sont à l'origine. De même, aussi disrythmique puisse être un rythme social, il ne pourrait exister sans tous les rythmes communs et intimes qui font la société.

Au début de la première partie, nous évoquons Deleuze : « *C'est par le corps (et non plus par l'intermédiaire du corps) que le cinéma noue ses noces avec l'esprit, avec la pensée* »¹⁰³, espérant lui répondre par nos travaux. Ce que nous avons vu, c'est bien que la mise en scène de Sciamma nous permet une véritable réflexion, non seulement par, mais aussi sur, le corps, filmique et réel. Nous avons pu voir se développer au cours de nos analyses une esthétique, au sens d'une philosophie de l'art, du rythme des corps ; ce qui offre des perspectives et ouvre de nouvelles possibilités pour penser les rapports entre corps et cinéma.

103 *Ibidem*, p. 247.

Annexe

Classification des rythmes

© SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op.cit.*, p. 20.

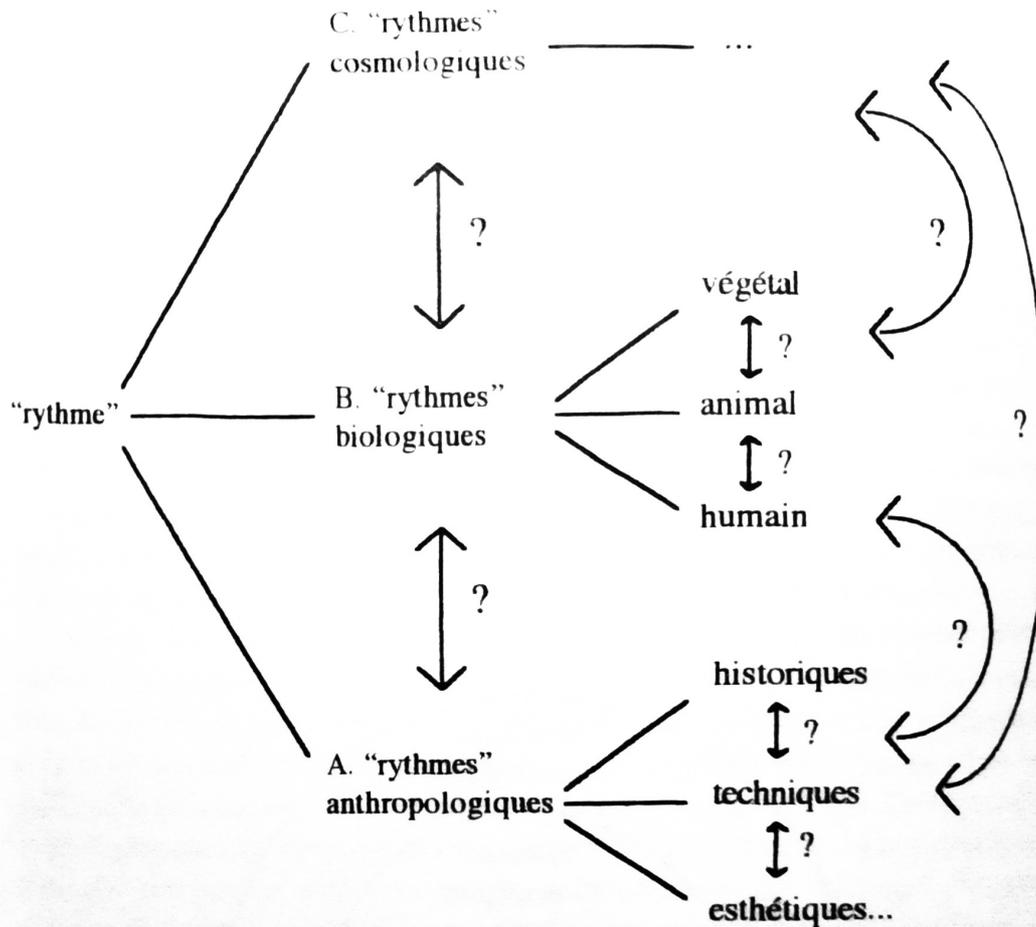
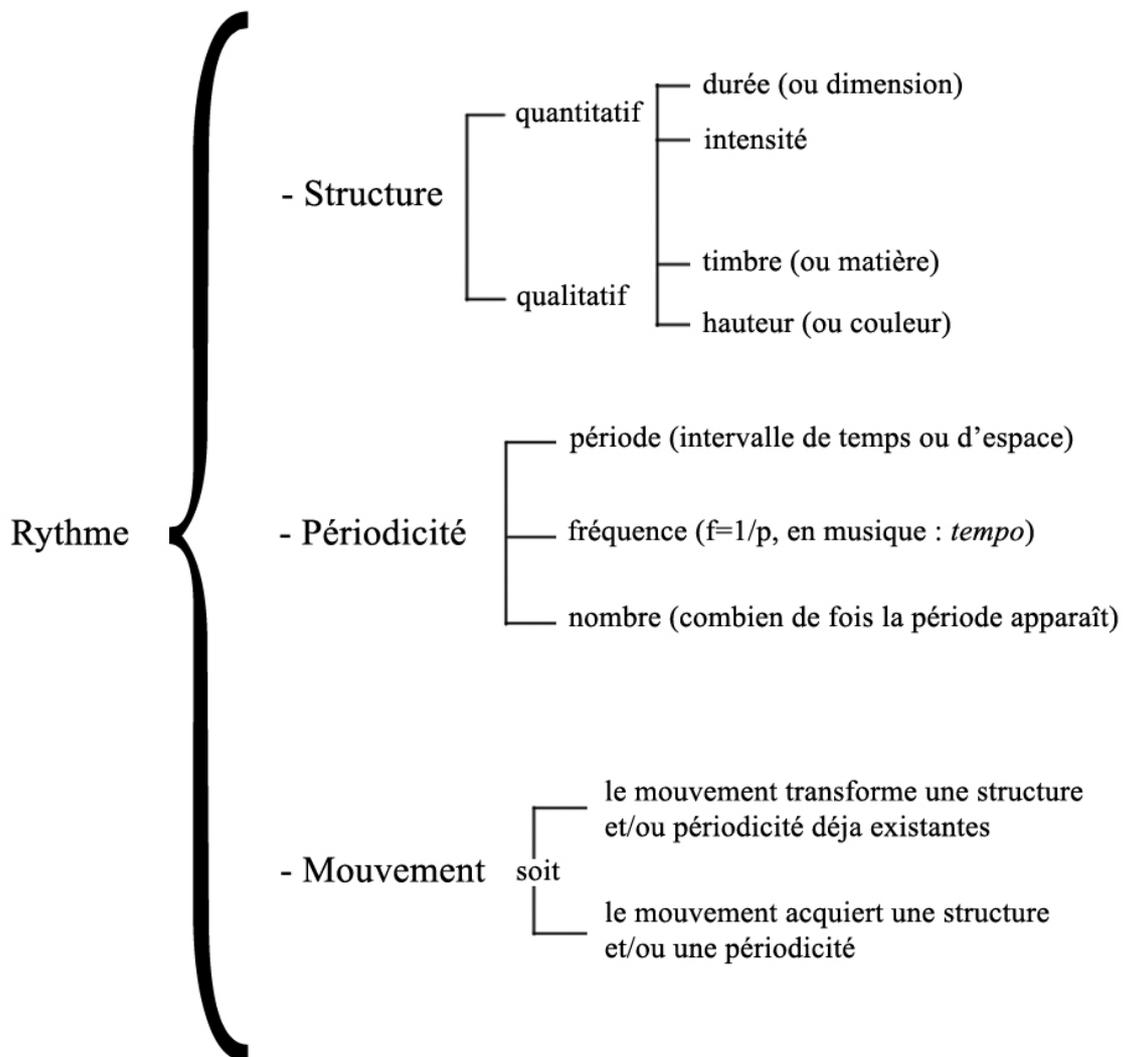


fig. 1b : premier essai de typologie

Représentation en arbre des différents types de "rythmes" selon une première approche : distinction, ouverture et contiguïté. Les flèches (et leurs points d'interrogation) représentent les rapports problématiques possibles entre chaque type.

Propriétés du rythme

Réalisation personnelle d'après : SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques, op.cit.*, pp. 167-194.



Fiches techniques des films

Naissances des pieuvres

<ul style="list-style-type: none">Liste artistique <p>Marie : Pauline Acquart Anne : Louise Blachère Floriane : Adèle Haenel François : Warren Jacquin</p> <ul style="list-style-type: none">Liste technique <p>Scénario et réalisation : Céline Sciamma Casting : Christel Baras, Laure Cochener Image : Crystel Fournier Montage : Julien Lacheray Son : Pierre André Mixage : Daniel Sobrino Musique originale : Para One Assistante réalisation : Delphine Daull Scripte : Roselyne Bellec Décors : Gwendal Bescond Maquillage : Marie Luiset Production : Jérôme Dopffer, Bénédicte Couvreur</p>	<ul style="list-style-type: none">Production et distribution <p>Année de production : 2007 Production : Productions Balthazar Distribution France : Haut et Court</p> <ul style="list-style-type: none">Caractéristiques techniques <p>Format image : 1.85 Durée du film : 82 minutes</p>
---	---

Tomboy

<ul style="list-style-type: none">• Liste artistique <p>Laure/Mickaël : Zoé Héran Jeanne : Malonn Lévana Lisa : Jeanne Disson La mère : Sophie Cattani Le père : Mathieu Demy</p> <ul style="list-style-type: none">• Liste technique <p>Scénario et réalisation : Céline Sciamma Casting : Christel Baras Image : Crystel Fournier Montage : Julien Lacheray Son : Benjamin Laurent, Sébastien Savine Mixage : Daniel Sobrino Assistante réalisation : Valérie Roucher Décors : Thomas Grézaud Direction de production : Gaëtane Josse Maquillage : Marie Luiset Production : Bénédicte Couvreur</p>	<ul style="list-style-type: none">• Production et distribution <p>Année de production : 2011 Production : Hold-Up Films Coproduction : Lilies Films, ARTE France Cinéma Distribution France : Pyramide</p> <ul style="list-style-type: none">• Caractéristiques techniques <p>Format image : 1.85 Durée du film : 80 minutes</p>
---	--

Bande de filles

<ul style="list-style-type: none">• Liste artistique <p>Marieme/Vic : Karidja Touré Lady : Assa Sylla Adiatou : Lindsay Karamoh Fily : Marietou Touré Ismaël : Idrissa Diabaté Bébé : Simina Soumare Djibril : Cyril Mendy Abou : Djibril Gueye</p> <ul style="list-style-type: none">• Liste technique <p>Scénario et réalisation : Céline Sciamma Casting : Christel Baras Image : Crystel Fournier Montage : Julien Lacheray Son : Pierre André, Daniel Sobrino Musique originale : Para One Assistante réalisation : Delphine Daull Scripte : Roselyne Bellec Décors : Thomas Grézaud Directrice de production : Gaëtanne Josse Maquillage : Marie Luiset Production : Bénédicte Couvreur</p>	<ul style="list-style-type: none">• Production et distribution <p>Année de production : 2014 Production : Hold-Up Films Coproduction : ARTE France Cinéma Distribution France : Pyramide</p> <ul style="list-style-type: none">• Caractéristiques techniques <p>Format image : Scope 2.35 Durée du film : 108 minutes</p>
---	---

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1963
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002
- BOURDETTE-DONON, Marcel, *Les rythmes du corps : Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleynet*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection « Critiques littéraires », 2002
- BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Les éditions de Minuit, Collection « Le sens commun », 1980
- CHATEAU, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, Éditions Nathan, Collection « Nathan Cinéma », 2003
- COSTA, Fabienne, *Devenir corps, Passages de l'œuvre de Fellini*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection « Champs visuels », 2003
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Éditions Armand Colin, Collection « Lettres sup. », 2005
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « L'ordre philosophique », 2002
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, Collection « Critique », 1985

- DELEUZE, Gilles, *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981
- DORRA, Max, *Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être ?*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Connaissance de l'inconscient », 2005
- DORRA, Max, *La syncope de Champollion : entre les images et les mots*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Connaissance de l'inconscient », 2003
- DOUMET, Christian, WALD LASOWSKI, Aliocha, (sous la direction de), *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Paris, Éditions Hermann, 2010
- GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, Collection « Cinéma », 2007
- KLEIN, Etienne, « Le temps », in *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences*, LECOURT, Dominique, (sous la direction de), Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 2006
- LISTA, Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, Éditions INHA/CTHS, Collection « L'art & l'essai », 2006
- LOUGUET, Patrick, *Sensibles proximités : les arts aux carrefours. Cinéma, danse, installation, vidéo-art*, Arras, Artois Presses Université, 2009
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éditions Contredanse, Collection « La pensée du mouvement », 2004
- MAFFESOLI, Michel, *La transfiguration du politique*, Paris, Éditions Grasset, 1992

- MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Éditions Payot, (cours de 1926 à 1939) 1947
- MAUSS, Marcel, *Œuvres*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969
- MEMMI, Dominique, (sous la direction de), *Corps et sciences sociales : corps de cinéma*, Marseille, Éditions CNRS, 2011
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982
- MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1995
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Éditions Gallimard, (1882) rééd. 1982
- PRÉDAL, René, *Histoire du cinéma, des origines aux années 2000*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, Collection « CinémAction », 2012
- RAVAISSON, Félix, *De l'habitude*, Paris, Éditions Fayard, (1838) rééd. 1984
- SAUVANET, Pierre, *Éléments d'esthétique*, Paris, Éditions Ellipses, Collection « Domaines philosophiques », 2003
- SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome I, Rythmologiques*, Paris, Éditions Kimé, 2000
- SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison. Tome II, Rythmanalyses*, Paris, Éditions Kimé, 2000

- SAUVANET, Pierre, *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Philosophies », 1999
- SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*, Paris, Éditions EHESS, (1936) rééd. 1994
- TEDESCO, Jean, « Le cinéma, expression de l'esprit moderne », in *Cinéa - Ciné pour tous*, n°84, 01 mai, Paris, Éditions de Merly, 1927

Autres supports

- NOUDELMANN, François, (animé par), « Penser le rythme », in émission radiophonique « *Macadam Philo* », intervenants : Henri Meschonnic, Pierre Sauvanet et Max Dorra, Radio France Culture, 23 mars 2007
- TESSON, Charles, livret du coffret DVD « Trois films de Céline Sciamma », édité par Pyramide Vidéo

Ainsi que les dossiers de presse des trois films, édités par les sociétés de distribution Haut et Court (*Naissance des pieuvres*) et Pyramide (*Tomboy* et *Bande de filles*) ; les dossiers pédagogiques du dispositif « Collège au cinéma » (*Tomboy*) et « Lycéens et apprentis au cinéma » (*Bande de filles*).