



HAL
open science

Représentations du personnage de fille maghrébine dans le genre du film de banlieue français, 1980-2020 : retour sur une période de mutation

Nawel Guillard

► To cite this version:

Nawel Guillard. Représentations du personnage de fille maghrébine dans le genre du film de banlieue français, 1980-2020 : retour sur une période de mutation. Philosophie. 2021. dumas-03583090

HAL Id: dumas-03583090

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03583090>

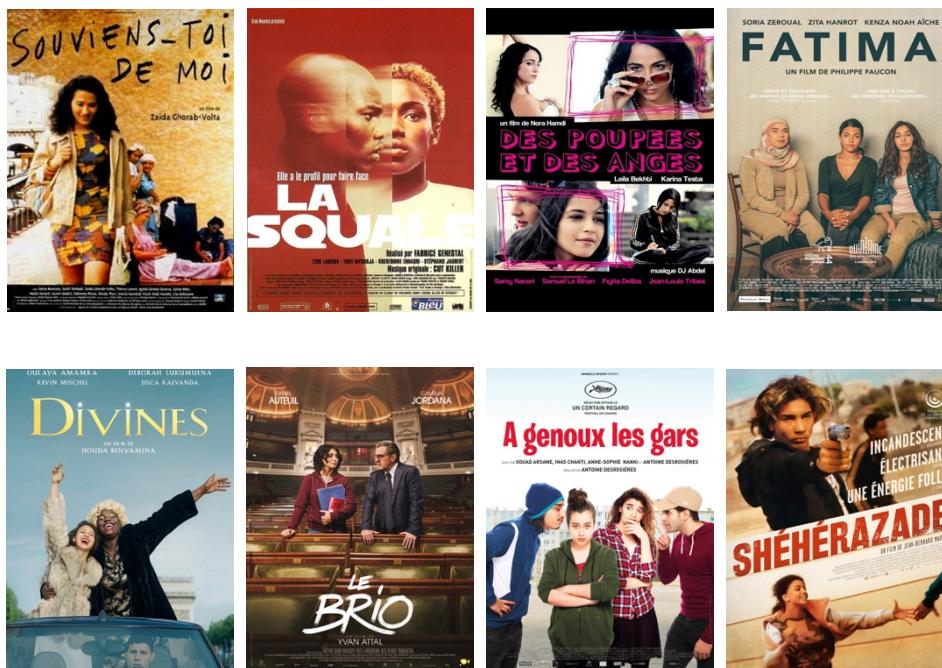
Submitted on 21 Feb 2022

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.

Master 2 Recherche Etudes sur le genre parcours Arts
UFR 10 Département Philosophie

Représentations du personnage de fille maghrébine dans le
genre du film de banlieue français
1980-2020 : retour sur une période de mutation



Mémoire présenté par Nawel GUILLARD n°11528139
Sous la direction de Mme Camille Bui et Mme Barbara Formis

Session 2 septembre 2021
Année Universitaire 2020-2021
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Représentations du personnage de fille maghrébine
dans le genre du film de banlieue français
1980-2020 : retour sur une période de mutation



Master 2 Recherche Etudes sur le genre parcours Arts
UFR 10 Département Philosophie

Représentations du personnage de fille maghrébine
dans le genre du film de banlieue français
1980-2020 : retour sur une période de mutation

Mémoire présenté par Nawel GUILLARD n°11528139

Sous la direction de Mme Camille Bui et Mme Barbara Formis

Session 2 septembre 2021
Année Universitaire 2020-2021
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Remerciements

Je voudrais remercier dans un premier temps mes directrices de mémoire, Madame Barbara Formis et Madame Camille Bui, qui m'ont donné l'opportunité d'explorer mes thèses librement tout en me donnant des conseils et un encadrement précieux. Ainsi que Mr José Moure, professeur de méthodologie : « penser contre soi-même » un bon conseil qui m'a aidé à enrichir mes réflexions.

J'adresse également ma gratitude à Madame Sandra Laugier et Madame Elisabeth Cudeville qui sont restées disponibles et attentives à l'égard de notre parcours et nos projets ; et pour la création du Master Etudes sur le Genre au sein de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers l'ensemble des enseignants-chercheurs qui par leurs travaux m'ont permis de cultiver mon féminisme.

J'aimerais remercier mes camarades pour leur sororité sans laquelle cette année numérique aurait été plus difficile. Je remercie ma famille pour m'avoir encouragé et écouté quand j'avais besoin. Je tiens à témoigner mes sincères remerciements à mes amis qui m'ont apporté un soutien émotionnel inconditionnel. Enfin, j'aimerais exprimer ma reconnaissance envers Dylan pour son travail de relecture.

Résumé

Ce travail traitera de la représentation d'une figure singulière : celle du personnage de fille maghrébine dans le genre du film de banlieue français. Nous reviendrons sur une période de mutation, entre les années 1980 à nos jours, pendant laquelle cette figure est passé d'un personnage figuratif et subalterne à un personnage de premier plan qui renverse le pouvoir établi. D'abord peu représenté et stéréotypé nous nous demanderons si ce personnage est parvenu à s'indépendantiser et si les films adoptent un point de vue qui serait féminin. Notre hypothèse est que, malgré sa pérennisation en tant que personnage principal, cette figure souffre d'une représentation déformante à force d'être répétée et reste inlassablement liée à la figure médiatique et problématique du jeune de banlieue. Ce lien révèle un imaginaire collectif actif baignant dans un discours postcolonial qu'il faut questionner. Nous étudierons alors les rapports de genre et de domination construits autour de cette figure liée à l'histoire de l'immigration française qui se trouve à l'intersection du genre, de la classe et de la race. Pour cela, nous procéderons à une analyse historique et cinématographique des films sous le prisme du genre. Enfin nous verrons comment l'émergence d'un sous-genre que nous pouvons appeler le genre de banlieue féminin renouvelle et complexifie, malgré les stéréotypes, le discours ainsi que l'imagerie banlieusarde.

Table des matières

Remerciements.....	p.7
Résumé.....	p.9
Introduction.....	p.13-19
I. <u>Une émergence sous tension dans un monde masculin</u>	p.21-43
1.1) <u>Le cinéma beur</u>	p.21-31
1.1.1) Un cinéma politique.....	p.21-23
1.1.2) Le syndrome de la Schtroumpfette : des filles en arrière-plan...p.24-27	
1.1.3) Le film beur au féminin : une exception.....	p.28-31
1.2) <u>Une banlieue médiatique : des figures féminines invisibles et assujetties</u>	p.32-43
1.2.1) Banlieue-film : sacralisation de la figure du <i>jeune de banlieue</i> ..p.32-35	
1.2.2) Une doxa intégrationniste.....	p.36-40
1.2.3) Violence intrafamiliale.....	p.41-43
II. <u>La performance de genre comme stratégie défensive</u>	p.45-69
2.1) <u>L'espace public urbain : un monde hostile</u>	p.45-58
2.1.1) Violence sexuelle.....	p.45-50
2.1.2) <i>Empowerment</i> par la criminalité.....	p.51-54
2.1.3) Le genre en négociation.....	p.55-58
2.2) <u>Le film de banlieue au féminin</u>	p.59-69
2.2.1) Déploiement de la féminité.....	p.59-62
2.2.2) Sentiment amoureux et sexualité.....	p.63-66

2.2.3) Un <i>female gaze</i> ?.....	p.67-69
Conclusion.....	p.70-71
Bibliographie.....	p.72-76
Filmographie.....	p.77-78
Annexe.....	p.79-81

Introduction

L'historienne Annie Fourcault cite Alain Corneau, réalisateur du film *Série Noire* (1979) : « *La banlieue, c'est un des plus beaux décors qui existent. Elle n'est pas connotée historiquement. Aucune culture ne s'y est déposée. Et c'est au cinéma de faire la culture de ces lieux-là.* »¹ Alors quelle culture pour la banlieue ? Le film de banlieue se définit d'abord par son décor, par son urbanisme à la verticale : les bâtiments constituent la cité, le quartier HLM, ou encore la zone. Ce décor vertical périurbain détermine les personnages et leur arrache leur *agentivité*.² La banlieue désigne de manière générale un « *territoire et ensemble de localités qui environnent une grande ville.* »³. La banlieue s'est construite comme un microcosme développant sa propre culture, une culture « urbaine » dite populaire ; celle-ci est diverse, multiethniques, possède ses propres pratiques (parkour, hip-hop, rap, break dance, graffiti) et ses différents argots selon la géographie. Cet ensemble historique, né de l'immigration française et d'une politique de la ville désastreuse, a été très médiatisée depuis les années 70, soit depuis les premières « émeutes urbaines ». Ces émeutes ont rendu visible la banlieue et ses habitants via des événements tragiques tels que des violences policières entraînant la mort ; se dévoilant dans la haine, la banlieue, tel un monstre, effraie et dès lors endosse un imaginaire collectif puissant. La banlieue est polémique et politique. Le cinéma français s'est emparé du décor de la banlieue dès les années 70, à la manière des Hood Movies américains qui dénoncent la condition des afro-américains et la violence de leurs existences dans des zones excentrées : c'est le genre du film de banlieue. Nous verrons que ce genre n'est pas stable et reste en mutation au gré des mœurs et des croyances sociales. Le genre du film de banlieue entretient un lien étroit avec les représentations médiatiques, il est incarné par une figure particulière : celle du jeune de banlieue. Le cinéma est un espace de diffusion des stéréotypes et de leur déconstruction, une passerelle privilégiée qui permet de saisir la représentation de l'altérité. Pour reprendre l'historien Marc Ferro : « (...) *ce qui n'a pas eu lieu, les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire*

¹ A. Fourcault est professeure d'histoire contemporaine. « FOURCAULT, Annie, 2000. « *Aux origines du film de banlieue : les banlieusards au cinéma (1930-1980)* », *Sociétés & Représentations* n°8, pp. 113-127

² J'emprunte ce terme à J. Butler (*Trouble dans le genre*, 1990), *l'agentivité peut être définie comme « la faculté d'action d'un être ; sa capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou les influencer. »*

³ Définition du CNRTL.

que l'Histoire. »⁴

En 2001, éclate le scandale des « tournantes », il s'agit de viols collectifs commis par des *jeunes de banlieue* ; dans l'imaginaire collectif ces crimes se déroulent dans des caves de bâtiments crasseux. Le sociologue Laurent Mucchielli analyse ce phénomène, il dénonce une mise en scène médiatique où la corrélation est faite entre religion musulmane, origine maghrébine et viol collectif. Cette flambée médiatique raciste instrumentalise les insécurités (terrorisme), et débouche sur un discours plus large sur l'oppression des femmes par ces « nouveaux barbares ».⁵ En 2002, l'affaire du meurtre d'une adolescente, Sohane Benziane, brûlée et laissée pour morte dans un local poubelle de Vitry-sur-Seine finit de cristalliser l'image médiatique négative du jeune de banlieue. Ces événements dramatiques permettront de se questionner sur la condition des femmes en banlieue et donneront notamment naissance au mouvement *Ni Putes ni Soumises* – courant féministe français créé par Fadela Amara en 2003 suite à des marches organisées contre la violence dans les quartiers et particulièrement les violences faites aux femmes - qui interroge la place de la femme dans l'espace public banlieusard. Avant les années 2000, le cinéma de banlieue se concentrait de manière exclusive, à quelques exceptions près, sur la figure du jeune banlieusard racisé, tout en invisibilisant les femmes. Les films de banlieue n'offraient pas de personnages féminins complexes, mais plutôt des personnages objets, comme le personnage récurrent de la mère en tant que pourvoyeuse de *care* au service de la famille.⁶ Cependant, sous l'impulsion des discours médiatiques, la jeune maghrébine va gagner en visibilité sur les écrans français. Dans cette étude nous allons donc analyser et interroger l'évolution des représentations du personnage de fille maghrébine dans le genre du film de banlieue français sur la période des années 1980 à 2020, qui est une période de mutation pour ce genre filmique et pour le personnage féminin.

⁴ FERRO, Marc, 1975. *Analyse de film, analyse de sociétés*. Hachette, Paris.

⁵ MUCCHIELLI, Laurent, 2005. *Le scandale des « tournantes ». Dérives médiatiques, -contre-enquête sociologique*. Paris : La Découverte, coll. Sur le vif.

⁶ Le concept de *care* a été théorisé par Carol Gilligan, philosophe et psychologue américaine, dans son livre *Une voie différente* (1982). Ce terme peut être traduit et compris comme « attention », « souci », « sollicitude » ou encore « soin ». Le travail du *care* peut être défini comme l'ensemble des activités qui répondent aux besoins du monde et des individus. Ce travail est réalisé essentiellement par des femmes, qu'il soit rémunéré (métiers du soin (infirmière, agent d'entretien, assistante maternelle...) ou non (travail ménager : soin aux enfants, ménage, cuisine...).

Si la fille maghrébine de banlieue a été tardivement représentée sur nos écrans, souffre-t-elle également d'une représentation directement liée à l'imaginaire collectif à l'instar du *jeune de banlieue* ? Comment cette figure s'est fait une place dans le film de banlieue, et sous quel régime ? Reste-t-elle un personnage subalterne ou est-elle parvenue à s'indépendantiser ? Enfin, est-ce que les films, à terme, atténuent ou renforcent les stéréotypes qui lui sont affiliés ? En premier lieu, l'objectif sera de mettre en évidence le rapport entre représentation médiatique et film de banlieue car il est constitutif de ce genre et participe à la fabrication de figures archétypales. Il nous faudra ensuite identifier les archétypes, leurs constructions et leurs origines, ainsi que les récurrences communes au sein de notre corpus. Qu'est-ce que ces récurrences nous apprennent des rapports de genre dans cet espace particulier, quels sont les rapports de domination, les stratégies d'adaptation utilisées par les personnages, les trajectoires de genre qui sont dépeintes par ces films ? L'hypothèse que nous allons travailler est la suivante : il semblerait que traiter de la féminité en banlieue reviendrait à traiter inlassablement de la figure du jeune de banlieue. Il nous faudra étudier la relation entre le jeune et de la jeune fille maghrébin.e de banlieue. Le danger étant que si les films qui prennent pour protagonistes principaux des filles veulent faire une critique du patriarcat en les représentant comme les victimes des hommes, ils finissent par tomber dans son écueil en montrant les filles exclusivement en position de faiblesse. Cela reconduit une image faible et participerait à nourrir l'imaginaire collectif. En dernière instance, nous nous demanderons ce que révèlent les représentations cinématographiques de ces filles sur notre propre société ? Ce sera pour nous l'occasion de travailler la tension entre l'espace imaginaire filmique et réalité.

Nous allons adopter un prisme de genre intersectionnel ; nous choisissons d'étudier une figure au croisement du sexisme (femme), de la ségrégation spatiale (banlieue), et du racisme (maghrébine). Il s'agit de penser la relation entre les rapports de genre, de classe et de race.⁷ Kimberley Crenshaw, femme noire américaine, militante, juriste et professeure de droit va

⁷ En France, c'est Elsa Dorlin, philosophe, qui se fera l'interlocutrice du Black Feminism. Elle publie notamment l'ouvrage *Black Feminism - Anthologie du féminisme Africain-américain (1975-2000)* où elle rassemble les textes parus durant cette période. Elle explique que la généalogie de ce mouvement est à rattacher à l'histoire des mouvements abolitionnistes. De manière plus générale, les travaux portant sur l'intersectionnalité ont permis plusieurs débats politiques fondamentaux comme la parité ou encore le mariage pour tous.

élaborer le concept d'intersectionnalité afin de démontrer que la question du genre n'est pas assez prise en compte dans le mouvement des droits civiques ; or cela conduit à invisibiliser les femmes noires qui sont confrontées à des discriminations singulières qui nécessitent des luttes spécifiques.⁸ De la même manière, il est fondamental d'isoler la figure de la jeune maghrébine banlieusarde dans le cinéma afin de comprendre les vides représentatifs, les écueils, les stéréotypes auxquels elle est confrontée et pourquoi. L'outil politique qu'est le genre nous permettra d'analyser plus spécifiquement les rapports de domination qui se jouent entre les personnages féminins et masculins. En se concentrant sur la figure de la fille française d'origine maghrébine, nous plaçons notre étude dans le champ des études postcoloniales. Nous verrons comment l'origine ethnique conditionne la représentation de ce personnage. Nous choisissons de développer particulièrement les personnages maghrébins afin de limiter le sujet mais il aurait été intéressant d'englober les représentations des adolescentes racisées banlieusardes ; à travers des films comme *Bande de filles* (2014) de Céline Sciamma par exemple. Nous emploierons le terme de jeune fille/garçon maghrébin.e pour parler de la jeunesse française issue de l'immigration maghrébine. Le terme franco-maghrébin.e semble inapproprié car cela désigne plutôt une personne ayant une double nationalité, alors que nos personnages sont nés en France : ils sont donc de nationalité française. La formule « français.e d'origine maghrébine » aurait été plus juste, mais nous choisissons de la réduire, non par essentialisme mais pour appuyer le caractère central de cette origine dans les récits filmiques d'une part et pour désigner les figures construites cinématographiquement d'autre part. Enfin, la décision de se focaliser sur la jeunesse est motivé par le fait que le personnage de la mère est dès le départ un personnage récurrent du film de banlieue, bien qu'elle soit cantonnée à un rôle de *care giver* (donneuse de soin). A l'exception de *Fatima* (2015) de Philippe Faucon, la mère n'est pas un personnage approfondi et reste malheureusement stéréotypée. A l'inverse, la jeune fille est invisibilisée et silencieuse jusqu'à 1995, son personnage gagnera en épaisseur avec le temps et apparaîtra comme l'homologue féminin de la figure phare du genre de film de banlieue. De manière plus générale, la socialisation genrée est un phénomène qui dure jusqu'à la fin

⁸ Les travaux de K. Crenshaw sont critiqués car on lui reproche de créer des catégories qui seraient additionnelles. Cette critique contre l'intersectionnalité reste théorique car ce concept n'empêche pas la convergence des luttes féministes, il permet simplement de mettre en exergue les effets des discriminations sur les plus vulnérables. L'apologie d'une lutte commune risquerait d'invisibiliser les minorités racisées et sexuelles.

de la vie de chaque individu, cependant l'adolescence (puberté, sexualité) reste une période charnière durant laquelle les individus reproduisent et performent les codes genrés binaires (et la hiérarchie qui les accompagne) déjà intériorisés.

Concernant la littérature préexistante, à ce jour, il existe peu d'articles qui traitent spécifiquement de la question de la représentation féminine maghrébine en banlieue. Ils sont relativement assez courts (entre 5 et 10 pages), traitent des femmes en général sans s'attarder particulièrement sur la jeunesse et le corpus filmique s'étend jusqu'aux années 2010 environ. L'article de Dominique Bluher « Les « Meufs Rebeus » ou la représentation des femmes maghrébines dans le cinéma français hip-hop » (2002) ; et celui de Patricia Geesy « Un espace à elles ? Les femmes dans le cinéma français-maghrébin » (2015) se concentrent dans un premier temps sur l'absence des femmes et leur difficulté à se faire une place dans les films de banlieue des années 1990 (*Hexagone* (1994) de Malik Chibane, *Etat des lieux* (1995) de Jean-François Richet...). Puis elles vont analyser la manière dont les personnages vont braver l'invisibilité et s'intégrer par la mobilité avec des films comme *Souviens toi de moi* (1995) de Zaïda Ghorab-Volta (film que nous étudierons), *Insh'Allah dimanche* (2001) de Yamina Benguigui (qui ne s'intègre pas dans notre corpus de film de banlieue), ou encore *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche (2004) notamment. L'article « L'image de « la Maghrébine » dans le cinéma français (1970-2007) » (2017) de Tiphaine Manac'h étudie plusieurs films dont *Pierre et Djemila* (1987) de Gérard Blain, qu'elle considère (à juste titre) comme un film raciste envers les français d'origine maghrébine. Egalement, *Sous les pieds des femmes* (1997) de Rachida Krim (qui n'est pas un film de banlieue), qui est selon elle un éloge de l'émancipation féminine mais reste un échec commercial. Puis *La Graine et le Mulet* (2007) d'Abdellatif Kechiche qui contribue à l'avènement de la nouvelle image des maghrébines. Nous l'avons écarté de notre corpus au profit de films moins étudiés et plus récents. Enfin, « Les représentations des femmes maghrébines dans le cinéma français postcolonial » (2020) de Julie Scheibling se concentre davantage sur l'histoire : la montée du racisme en corrélation avec les attentats, l'essentialisation des femmes arabo-musulmanes et le port du voile.

Quant à nous allons procéder par une étude empirique des films, nous allons principalement étudier les récits, les discours, l'espace et la manière dont sont filmés, les

jeunes maghrébines banlieusardes. Nous avons constitué notre corpus avec deux types de films dont nous ferons l'étude comparée : les films « classiques » de banlieue qui tournent autour de la figure masculine et les films de banlieue qui adopte un point de vue féminin. Nous avons choisi nos films selon certains critères : tout d'abord, l'intrigue se déroule principalement dans un décor banlieusard et au moins un personnage maghrébin occupe un rôle principal ; ensuite, selon la résonance médiatique et/ou critique que le film a reçu, ses récompenses, et enfin son caractère novateur. Dans un premier temps, nous étudierons les films qui ont participé à créer, stabiliser et réactualiser le genre du film de banlieue : *Le thé au harem d'Archimède* (1985) de Mehdi Charef, *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz et *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe ?* (2001) de Rabah Ameur-Zaimeche. Puis le film de Zaïda Ghorab-Volta *Souviens-toi de moi* (1995), film qui va contre-courant de ces films d'homme. Dans un second temps, nous analyserons cinq films qui mettent en scène des personnages féminins et participent à un renouvellement des thématiques et des représentations du genre : *La Squale* (2000) de Fabrice Genestal ; *Des poupées et des anges* (2008) de Nora Hamdi ; *Divines* (2016) de Houda Benyamina ; *A genoux les gars* (2018) d'Antoine Desrosières et enfin *Shéhérazade* (2018) de Jean-Bernard Marlin.

Nous allons progresser selon un plan historique qui retrace l'évolution de la représentation de la fille maghrébine dans le genre du film de banlieue. Dans une première partie nous analyserons le processus d'invisibilisation et l'émergence sous tension de ces figures entre les années 1980 et 2000. Avant de les voir émerger, il nous faudra expliquer leur absence distinctive dans le cinéma beur, cinéma dans lequel leurs homologues masculins vont s'épanouir en omettant la présence de leurs « sœurs ». Nous rendrons compte des quelques apparitions féminines dans le corpus du film beur, nous verrons que nos personnages restent circonscrits à l'arrière-plan et à des rôles stéréotypés (sœur studieuse). Avec la vision féminine d'une réalisatrice pionnière, nous pourrions observer l'émergence d'une figure de fille maghrébine qui gagne en puissance grâce à son évolution au sein l'espace public urbain, jusque-là réservé aux hommes. L'avènement du courant du banlieue-film qui né avec *La Haine* dans les années 1995-2000 se concentrera sur la figure masculine médiatisée, renvoyant de nouveau nos héroïnes dans la sphère privée. Nous verrons que le discours médiatique débordera aussi sur la figure cinématographique de la jeune fille, faisant d'elle la victime de l'homme racisé qui lui inflige des violences.

Dans une seconde partie, nous verrons que les violences, ne sont pas seulement physiques et intrafamiliales. Les personnages féminins, une fois dans l'espace urbain, sont comme jetés en pâture aux violences sexuelles. Néanmoins, si les films présentent les filles maghrébines en position de faiblesse, la fin des films se concentre sur leur rébellion auprès de leurs oppresseurs. Nous pourrions ensuite observer que, contre les violences qu'elles subissent en raison de leur genre, les jeunes maghrébines vont performer le genre masculin et copier l'archétype du jeune de banlieue pour pouvoir évoluer dans l'espace public sans crainte. Cette évolution va se caractériser notamment par l'emprunt de la voie de la criminalité (drogue, vol), ce qui s'éloigne radicalement de l'archétype de la sœur studieuse. Finalement, nous analyserons comment les personnages parviennent à déployer leur féminité dans ce monde hostile où elle est réprimandée et contrôlée. Plus tabou encore, nous aborderons la sexualité positive, qui émerge à partir des années 2010, d'un personnage déssexualisé pendant longtemps ; nous réfléchirons à ce que le déploiement de cette sexualité nous apprend sur l'évolution des rapports de domination genrés. Enfin, nous aurons une réflexion autour du *female gaze*, et nous nous demanderons si finalement ces films de banlieue de femme parviennent à réinventer le genre en adoptant des points de vue différents ou s'ils restent classiques en matière de représentation.

I. Une émergence sous tension dans un monde masculin

1.1) Le cinéma beur

1.1.1) Un cinéma politique

Le cinéma beur désigne les films de production française réalisés par des réalisateur.rice.s et interprétés par des acteur.rice.s maghrébin.e.s ou d'origine maghrébine. Christian Bosséno, critique français, définit dans les années 90 le cinéma *beur* : « [...] leur particularité tient plutôt en un ensemble de genre et de thèmes comme la comédie, la veine naturaliste et le style documentaire du réalisme social, la description des marges sociales, l'accent mis sur l'intégration et l'absence relative des femmes et de la religion. »⁹ Il peut sembler malvenu et marginalisant de rassembler des œuvres selon l'ethnie du cinéaste. Cette appellation rassemble en fait un mouvement historique et des thématiques plutôt qu'un certain style. Le terme beur, ou arabe en verlan, né en banlieue parisienne, signifie un « *jeune né en France de parents maghrébins immigrés* » selon la définition du dictionnaire le Petit Robert en 1985. Il est peu employé en France avant les années 80, seuls les descendants d'immigrés l'utilisent pour se désigner entre eux. Le mot beur a été popularisé avec La Marche des Beurs (1983), à l'origine La Marche pour l'égalité et contre le racisme ; avec cet événement le terme se politise et porte les revendications de la jeunesse maghrébine française. Ce phénomène révèle le « malaise des banlieues » et permet l'émergence de la politique de la ville qui vise à revaloriser les quartiers et diminuer les inégalités sociales. Cette manifestation antiraciste inédite en France vise à dénoncer les multiples discriminations subies par les banlieusards : racisme, ségrégation spatiale, conditions sociales dégradantes (chômage, pauvreté, désert culturel...) ainsi que la répression policière. Le terme entrera dans le langage commun grâce à la victoire de l'Equipe de France de football « Black Blanc Beur » en 1998. Ici, le terme n'est plus militant mais intégrationniste par l'exploit sportif. La définition a quelque peu évolué : « *personne née en France de parents immigrés maghrébins* »¹⁰, la dimension de la jeunesse a été délaissée. Cela peut s'expliquer d'une part par la dépolitisation du terme et d'autre part parce que le mot beur

⁹ DURMELAT, Sylvie et VINAY Swamy, 2015. « Introduction », in S. Durmelat et V. Swamy (dir.), *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, pp. 7-32.

¹⁰ Source : *Dictionnaire Le Robert*, 2021.

n'est plus utilisé couramment, il a été remplacé par « rebeu » qui n'est rien d'autre que son équivalent en *verlan*.¹¹ Le mot beur renvoie donc à une certaine période transitive entre les années 80 et 2000. Les beurs sont plutôt les immigrés primo-arrivants et de seconde vague, les rebeus sont les plus jeunes, qui ont encore cette fibre contestataire. Notons que beur existe au féminin « beurette », mot encore employé dans le langage actuel mais contrairement à son homologue masculin, il est connoté sexuellement et utilisé comme une insulte sexiste et raciste, alors même que ce mot était né dans le sillage de la Marche des beurs dans une optique militante. L'évolution du mot est symptomatique d'un exotisme spécifiquement français du fantasme envers les femmes arabes, beurette est utilisé dans le milieu de la pornographie en tant que catégorie fétichiste.¹²

Le cinéma beur est le témoin d'un moment de l'histoire coloniale française. Avant l'émergence de ce cinéma, les représentations des personnages maghrébins étaient empreintes d'une imagerie coloniale, raciste et stéréotypée. Ce phénomène postcolonial a été analysé par l'historien Julien Gaertner, il dit : « *L'image de l'immigré maghrébin [...]. Longtemps laissée hors champ, sa représentation franchit péniblement la barrière des préjugés, et son intégration cinématographique se réalise non sans difficultés. [...] Nous avons laissé les quelques chanceux qui figuraient aux génériques des films des années 80 dans les rôles convenus de l'épicier ou du délinquant. La charge historique y apparaît comme un élément majeur.* »¹³ Le personnage de « l'Arabe » était stéréotypé et renvoyait à l'imaginaire d'une culture « orientale ».¹⁴ Les immigrés et leurs descendants vont donc s'emparer du médium cinématographique pour écrire leur contre-histoire et se défaire du carcan des représentations racistes : c'est le cinéma beur. Les premiers films beur sont principalement autoproduits avec un budget quasi inexistant et/ou bénéficient parfois de dispositifs d'aide à la création dédiés aux quartiers. Ces mesures apparaissent dans le sillage

¹¹ « Rebeu » signifie une personne jeune et française, dont les origines familiales sont maghrébines. Source : *L'internaute*, 2021.

¹² BUTON C., GUILLARD N., PASINI E., ROUDAUT L., 2018. *Enquête sociologique sur la construction du genre : La figure de la beurette dans la pornographie française*. Paris I Panthéon-Sorbonne. Travaux de recherche universitaire.

¹³ GAERTNER, Julien, 2005. « Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français. 1995–2005, retour sur une décennie », in. *Confluences Méditerranée*, vol. 55, no. 4, pp. 189-201. Dans cet article le chercheur s'appuie principalement sur l'analyse de deux films français sortis en 2003 : *Les côtelettes de Bertrand Blier* et *Le convoyeur de Nicolas Boukhief*.

¹⁴ SAID, Edward, 1980. *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Le Seuil.

de la Marche des beurs, elles sont le témoin d'une prise en considération : le malaise des banlieues est à l'ordre de l'agenda politique. Les films beur représentent seulement 5% de la filmographie de la décennie (85-95) mais marqueront profondément les imaginaires cinématographiques. La plupart de ces films restent marginaux, notamment car ils ne sont pas intégrés dans les grands réseaux de distribution, néanmoins leur présence témoigne d'une diversité croissante. Le mouvement ne partage pas une esthétique commune, ce qui les rassemble au départ c'est le traitement intimiste des personnages racisés. Les films beurs abordent des thématiques communes : la question centrale de l'intégration, l'exil, le tiraillement identitaire, la double appartenance culturelle ou encore la mémoire. Les événements du réel comme les bavures policières seront également repris ; ainsi que les thématiques récurrentes des films de banlieue préexistants : l'exclusion, la pauvreté et la délinquance.¹⁵ Ce cinéma fait la critique sociale et politique de la gestion migratoire française. Il s'agit pour les cinéastes de faire un travail de réhabilitation de la figure de « l'Arabe » violent ou passif quand il s'agit d'une femme.¹⁶

Le thé au harem d'Archimède (1985) réalisé par Mehdi Charef, immigré algérien, est un succès auprès du public, il est primé dans plusieurs festivals, et reçoit le César du meilleur premier film. La chercheuse et historienne Naïma Yahy spécialisée sur les questions migratoires analyse le film : « [...] c'est un tournant dans la production cinématographique de l'immigration : la perspective du récit est franco-française. Le lien n'est plus fait avec l'Algérie : la deuxième génération a un nouveau pays, la banlieue. »¹⁷ Dans la même veine nous pouvons citer la filmographie de Malik Chibane, figure du cinéma beur, avec *Hexagone* (1994) et *Douce France* (1995). Ce mouvement vivifiant, porté par les réalisateurs « beur », a rendu possible l'émergence de figures racisées. Le décor est la banlieue, le sujet celui de l'intégration et du désœuvrement. Néanmoins, il reste encore un angle mort : celui de la représentation des femmes et des filles. Si elles étaient des personnages passifs (subissant les violences des personnages « Arabes »), elles sont encore à la lisière du récit de la plupart des films beurs

¹⁵ Nous pouvons citer *De bruit et de fureur* (1988) de Jean-Claude Brisseau ou encore *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard.

¹⁶ Nous faisons référence à la passivité du personnage de Nacifa (Farida Rahouadj) dans *Les Côtelettes* de Bertrand Blier (2003).

¹⁷ YAHY, Naïma, 2012. « Le métissage en salle ou les "Algériens" à l'écran », *Hommes & migrations*.

1.1.2) Le syndrome de la Schtroumpfette : des filles en arrière-plan

Les films beurs semblent souffrir de ce que nous pouvons appeler le syndrome de la Schtroumpfette. J'emprunte ce principe à la critique américaine Katha Pollitt. Elle explique que les personnages masculins sont sur-représentés et valorisés dans les œuvres de fiction aux dépens des personnages féminins qui n'existent qu'en périphérie et par rapport aux personnages masculins ; à l'instar de la Schtroumpfette, seul personnage féminin sur tout un village. Cette surreprésentation peut être consciente de la part des cinéastes mais aussi inconsciente. K. Pollitt explique : « *Les garçons sont la norme, les filles la variation ; les garçons sont centraux quand les filles sont à la périphérie ; les garçons sont des individus alors que les filles sont des stéréotypes. Les garçons définissent le groupe, son histoire et ses valeurs. Les filles existent seulement dans leur relation aux garçons.* »¹⁸ Ce penchant se retrouve dans les films de banlieue, majoritairement réalisés par des hommes et dont les personnages principaux sont également des hommes : c'est le cas pour *Le thé au harem d'Archimède*, ou encore *Wesh Wesh qu'est ce qu'il se passe ?* (2001) film autoproduit du réalisateur franco-algérien Rabat Ameur-Zaïmeche. Nous allons analyser la maigre représentation des personnages de jeunes filles maghrébines dans ces deux films beurs mais aussi le rapport que les personnages principaux entretiennent avec les personnages féminins en général à titre comparatif.

Le thé au harem d'Archimède raconte l'histoire de deux amis : Madjid, un jeune français dont les parents sont issus de l'immigration algérienne et Pat. Nous allons suivre leur vie au sein de leur cité HLM. Le film aborde plusieurs problématiques propres aux films beur : la discrimination raciale à l'embauche, le racisme ordinaire, l'errance et le chômage au sein des banlieues. Le long-métrage comporte plusieurs personnages féminins qui gravitent autour de Madjid, les personnages développés ne sont pas racisés comme celui de Josette (une mère célibataire au chômage qui tente de se suicider) ou la sœur de Pat, Chantal qui se prostitue et mens à son entourage. Les deux amis entretiennent des rapports principalement sexuels avec les femmes. Dès le début ils se rendent à Château d'eau (Paris) pour aller voir des travailleuses du sexe mais se ravissent sur Joséphine à cause des tarifs, une jeune mère du quartier qui semble disposée au sexe à leur convenance. Ils jouent aux proxénètes avec une femme SDF de la cité en détresse financière qui les qualifiera de

¹⁸ POLLITT, Katha, 1991. « *Hers; The Smurfette Principle* » in *The New York Times*.

« sauveurs ». Le consentement n'est pas clair, cela se retrouve tout le long du film et le discours posé sur les femmes reste objectifiant. Le film a été encensé à l'époque de sa sortie et aucune critique n'a été émise en ce sens-là. La seule femme non sexualisée est Anita, elle fait partie du groupe d'amis « black blanc beur » des deux hommes. Anita porte les cheveux courts et adopte les codes du groupe, mais elle subira tout de même un viol commis par un policier [en hors-champ], comme pour la renvoyer à son statut de femme.

La représentation des femmes maghrébines du film diverge radicalement : ce sont exclusivement des personnages cantonnés dans l'espace clos de l'appartement familial de Madjid. Le personnage de la mère est présent dans toutes les scènes d'intérieur, c'est elle qui dirige le foyer même si elle ne parvient pas à dialoguer avec son fils : par exemple quand elle lui parle en arabe, il lui répond qu'il ne la comprend pas. Il y a une rupture culturelle. Ce personnage de mère souffrante est récurrent dans les films de banlieue, quant aux personnages de jeunes filles ils sont plus rares et plus effacés. Madjid a deux sœurs : une adolescente et une enfant. Les deux filles n'apparaissent que quelques secondes dans le film. L'enfant, apparaît à table en train de faire ses devoirs. Si on se concentre sur l'adolescente, dont on ignore le prénom, elle apparaît sept fois dans le film pour quelques secondes : elle met la table, mange, épluche des pommes de terre, fait ses devoirs, demande de l'argent à sa mère pour acheter un classeur d'école, regarde la télévision et fait du repassage. Les activités de cette jeune fille sont donc réduites aux tâches domestiques et aux devoirs. La scène où elle regarde la télévision aurait pu être intéressante car il s'agit d'un spectacle de danse où des femmes apparaissent dénudées. Toutefois, l'attention de la caméra va se porter sur la mère qui s'assure d'être bien couverte face à ses images, notre personnage d'adolescente reste inexpressive. Ce personnage de jeune maghrébine semble faire partie du décor de son frère, sans n'avoir aucune intériorité, le seul élément qui pourrait la caractériser est son comportement studieux.



Nous verrons ensuite que cela n'a rien d'original. Le *Thé au harem d'Archimède*, film riche, se concentre sur la représentation du jeune Madjid au détriment des jeunes filles qui sont laissées en périphérie du récit et de la caméra : à ce stade elles ne font qu'apparaître en arrière plan ou vaguement en mouvement lors de travelling suivant le personnage masculin.

Qu'en est-il près de 15 ans plus tard ? Avec *Wesh wesh, qu'est ce qu'il se passe ?* la représentation des jeunes filles évolue doucement. Le film comporte quelques personnages de jeunes maghrébines, elles occupent encore un espace très réduit à l'écran mais s'expriment davantage. On retrouve Yasmina, la sœur du personnage principal Kamel, en train de préparer un couscous dans la cuisine avec sa mère. Encore une fois, elle est affiliée aux tâches ménagères dans l'espace privé. Néanmoins, elle parle en arabe avec sa mère, ce qui fait d'elle une gardienne de la culture (langue) au même titre que le personnage de la mère : « *Moi, j'en ai marre. Marre de cette cité. J'ai qu'une seule envie c'est de partir.* »¹⁹ La jeune banlieusarde gagne une voix et la volonté de s'émanciper. Ce qu'elle réussira à faire en filigrane, on apprend lors d'une discussion qu'elle a déménagée et qu'elle exerce le métier d'avocate. Toutefois, l'accent est toujours porté sur le personnage de la mère. Cette dernière se rend dans un hammam en non-mixité, où elle rencontre une connaissance : une jeune femme maghrébine portant un t-shirt avec l'inscription « Justice en banlieue ».



Si le film offre une voix politique aux femmes, leur discussion est très loin de passer le test de Bechdel car elle porte sur des possibilités de mariage avec Kamel ou son frère, plus jeune, Mouss.²⁰ Ce dernier, semblable au personnage de Madjid (chômeur, paresse reprochée par

¹⁹ Elle fera aussi la traductrice entre sa mère et Irène, la petite amie de Kamel, et adoucira les propos de sa mère qui n'accepte pas la relation, elle crée un pont entre les deux mondes.

²⁰ Le test de Bechdel vise à mettre en évidence la sur-représentation des protagonistes masculins ou la sous-représentation de personnages féminins dans une œuvre de fiction. Source : Wikipédia.

la mère), si on y ajoute la délinquance et le communautarisme. Madjid et Pat luttent contre la propagation de la drogue dans leur quartier, Mouss en organise la vente et fustige la relation amoureuse de Yasmina : « *Elle est avec un français et c'est pas grave ? Mon neveu il va s'appeler comment : Julien, Bertrand ?!* »

Si le film souffre du syndrome de la Schroumpfette, il offre déjà une plus grande perspective à ses seuls personnages de jeune magrébine. Nous pouvons imaginer que Yasmina est la jeune sœur de Madjid quelques années plus tard, qui grâce à son travail scolaire parvient à s'échapper de la banlieue et à grimper l'échelle sociale en devenant avocate. Ce n'est pas le cas des frères : Kamel est poursuivi par la BAC (Brigade anti-criminalité), un coup de feu est tiré en hors champs, le spectateur suppose que le personnage meurt. De la même manière, Madjid se fait arrêter à la fin de *Le thé au harem Archimède* : il semble exister un fatalisme banlieusard qui plane sur les garçons pendant que les filles sont « protégées » au sein de l'espace privé ou qu'elles quittent la banlieue.

1.1.3) Le film beur au féminin : une exception

En 1995, soit 15 ans après le début de l'ère beur, sort le premier film beur réalisé et écrit par une femme : *Souviens-toi de moi* de Zaïda Ghorab-Volta. Fille d'immigrés algériens, elle née à Clichy et grandi en banlieue parisienne à Colombes où sera tourné *Souviens-toi de moi* ainsi que son second long-métrage *Jeunesse dorée* en 2002. L'intention de la réalisatrice est claire : elle questionne et met en lumière l'invisibilisation des femmes franco-maghrébines dans les films du genre, elle dit : « (...) *la famille et le monde du travail m'intéressaient, et plus particulièrement les filles et les mères. Et quand je me suis mise à faire du cinéma, c'était encore une fois pour me concentrer sur le social.* »²¹ La cinéaste avait déjà réalisé des courts métrages traitant de la question de l'intégration. Le film indépendant et autoproduit, pourtant soutenu par le CNC et le ministère des Affaires étrangères (en raison de la double nationalité de la réalisatrice), n'est pas un succès public (6 623 spectateurs), néanmoins il suscitera un grand intérêt critique en raison de son caractère novateur.²² Zaïda Ghorab-Volta a pleinement conscience du film de banlieue vendeur et sensationnaliste, elle veut aller au-delà des clichés racistes et du personnage de « l'Arabe » : « *Avec la tête que j'ai, Arabe vaguement asiatique, j'aurais eu beaucoup plus de facilité si j'avais mis des voitures qui brûlent et des dealers.* » ; « *J'ai d'abord parlé de ce que je connaissais, c'est-à-dire d'une famille maghrébine, j'ai voulu montrer comment c'était à la maison, que nous n'étions pas des Arabes avec des graines de couscous qui nous sortent du nez.* » Elle explique également dans cette interview : « *Un jour, dans un débat en banlieue après la projection du film, un type m'a dit que pour une femme c'était facile de réaliser un film. Je lui ai demandé s'il suggérait que j'avais couché pour y arriver.* »²³ Cette remise en question de la légitimité de la cinéaste fait preuve d'un sexisme profond qui explique en partie pourquoi les figures féminines ont émergé plus tard que leurs homologues masculins. La réalisatrice, de part son statut de racisée (algérienne) et de femme, subit aussi une double discrimination, le racisme s'ajoute au sexisme décomplexé. Elle se confie sur sa carrière

²¹ COLMANT, Marie, 1996. *Portrait : L'histoire de Zaïda qui a épluché des tonnes de patates. Libération Rubrique Culture.*

²² GEESY, Patricia, 2015. « *Un espace à elles ? Les femmes dans le cinéma français-maghrébin* », in Sylvie Durmelat et V. Swamy (dir.), *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français.* Paris : Presses universitaires de Vincennes, pp. 207-226.

²³ COLMANT, Marie, 1996. *Portrait : L'histoire de Zaïda qui a épluché des tonnes de patates. Libération rubrique culture.*

d'actrice : « *J'ai arrêté [de jouer] le jour où je me suis mise à refuser systématiquement les rôles de beurettes. Je voulais jouer, pas être l'Arabe de service. [...] J'ai des copines qui gagnaient bien leur vie en actrices beurettes, à 20 ans. Mais on ne fait pas vieillir les beurettes. Ces rôles n'existent pas pour les femmes de 40 ans.* »²⁴ Cela renvoie au fantasme de la beurette qui, dans l'imaginaire collectif, doit être jeune car objet du désir sexuel masculin. Malgré ces différents obstacles liés au genre de l'artiste, et l'échec commercial du film, Zaïda Ghorab-Volta parvient à produire un film remarquable qui offre une liberté nouvelle au personnage de la jeune maghrébine banlieusarde.

Le film s'ouvre sur un travelling qui nous plonge dans le décor banlieusard, la caméra nous emmène au cœur des bâtiments d'une cité HLM sur fond de musique dramatique. Nous arrivons dans l'espace clos de la cuisine familiale où la mère cuisine de la semoule, le père rentre, elle lui sert du café et lui explique que leur fille Mimouna (interprétée par Zaïda Ghorab-Volta) a passé la nuit à l'hôpital où elle exerce le travail d'infirmière. Dans un film beur « classique » on aurait pu s'attendre à ce que le film se déroule dans cet espace clos affilié au féminin et que l'on vante la réussite sociale de Mimouna valorisante comparée à la déchéance de ses frères chômeurs. Non, la scénariste nous surprend, on retrouve Mimouna chez Jacques son petit ami dans un appartement parisien. Elle se dispute avec lui, lui cri dessus, pleure ; on apprendra plus tard qu'elle n'est que son amante d'où la tension dans leur relation. Ce personnage féminin de jeune maghrébine en dehors de l'espace clos de l'appartement HLM exprimant ses sentiments dans une relation amoureuse est pionnier dans le cinéma français. Si Mimouna n'est pas infirmière, elle a bien un travail, après son escapade avec Jacques, elle se rend dans la cantine où elle est employée. Le personnage a le droit à une intériorité : elle se confie sur la vie monotone qu'elle mène auprès de sa collègue, sur ses amours à son amie dans un bar. Cette mobilité du personnage féminin maghrébin est novatrice. Dominique Bluher, chercheuse en cinéma a écrit un article à ce sujet, elle souligne : « *L'indépendance de Mimouna s'exprime en particulier dans sa mobilité* ». ²⁵ Elle l'exprime notamment en murmurant au volant d'une voiture en route pour aller en boîte de nuit avec son amie « *Je peux faire ce que je veux, maintenant* » ; la possibilité de se déplacer

²⁴ DIATKINE, Anne, 2002. Interview de Zaïda Ghorab-Volta « *Je hais les ghettos* ». *Libération Rubrique Culture*.

²⁵ Extrait de GEESY, Patricia, 2015. « *Un espace à elles ? Les femmes dans le cinéma français-maghrébin* », in Sylvie Durmelat et V. Swamy (dir.), *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, pp. 207-226.

lui offre un nouvel espace et une agentivité jusque-là inexplorée au cinéma. Les déplacements de Mimouna sont multiples : elle se déplace rapidement dans Paris, elle prend les transports, elle marche dans son quartier, elle conduit, va en boîte de nuit, voyage en Algérie pour se ressourcer. D. Bluher dit très justement que : « *Sa mobilité est alimentée par une « énergie libératrice » qui témoigne également de son appropriation de tout l'espace urbain : le centre de Paris et sa banlieue.* »²⁶ La caméra participe à cette mobilité et à ce dynamisme avec les travellings qui suivent le personnage pendant ses déplacements.

De plus, la cinéaste en profite pour briser un autre cliché : celui du frère autoritaire et violent. La voiture de Mimouna est celle que son frère, Hamid, accepte de lui prêter, la fratrie entretient une bonne relation d'entraide. Le frère refusera même d'exécuter une quelconque autorité sur sa sœur malgré la demande de son père. Ce dernier en revanche est décrit comme un homme dénué d'émotions et violent. Le départ prématuré d'une sœur aînée, Zara, est aussi mentionné à plusieurs reprises dans le film. Néanmoins, la violence n'est pas le sujet du film, elle est évoquée mais jamais représentée. Le personnage de la jeune sœur Salima, apparaît deux fois dans le film, mais exclusivement à l'intérieur contrairement à Mimouna. Elle est enjouée, danse devant son miroir car elle a rencontré un homme « plus vieux » dont elle espère qu'il va l'emmener loin d'ici, à la mer. C'est aussi un personnage rebelle, comme sa grande sœur, elle veut s'émanciper : « *Le vieux il me fait plus peur ni la vieille.* » Elle se révolte aussi du rôle de pourvoyeuse de *care* – nous développerons cela dans la suite de notre réflexion -, que sa famille cherche à lui attribuer : « *Je préfère faire autre chose dans la vie que la bouffe et le ménage.* »

Avec *Souviens-toi de moi*, Zaïda Ghorab-Volta offre une promotion au personnage de la fille maghrébine de banlieue, pour la première fois c'est un personnage principal qui se libère de la sphère familiale et apprivoise l'espace urbain. Nous pouvons aussi citer les filles des films de Malik Chibane, notamment les sœurs de *Douce France* : Souad et Farida qui sont des personnages, qui au même titre que Mimouna : « *[...] prennent en main leurs propres destins narratifs et seront de plus en plus visibles pour refléter une évolution déjà bien réelle dans la société française.* »²⁷ Malgré ce film avant-gardiste permettant l'émergence de figures féminines qui écrivent, à leur tour, leur contre-histoire et la porte à l'écran, la jeune banlieusarde racisée n'a pas encore réussi à gagner sa place. On assiste à la

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

fin de l'ère beur, les derniers films du genre croisent les films d'un nouveau genre : les banlieue-films, qui vont se focaliser sur la figure masculine, laissant de nouveau les femmes à l'écart.

1.2) Une banlieue médiatique : des figures féminines invisibles et assujetties

1.2.1) Banlieue-film : sacralisation de la figure du *jeune de banlieue*

A partir des années 90, le genre du cinéma beur prend un tournant, cette catégorie n'est plus opérante auprès des critiques, se crée alors une catégorie plus large : ce que nous pouvons appeler le genre du banlieue-film. *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, primé au festival de Cannes, acclamé par la critique, est un succès populaire avec plus de deux millions d'entrées au box-office français. Le film fait suite à une affaire de violence policière française entraînant la mort du jeune Makomé M'Bowolé lors d'une garde à vue. En s'emparant de ce drame très médiatisé, *La Haine*, réinvente le genre ; là où le film beur parlait d'intégration et de pauvreté, le banlieue-film traite la désintégration, le genre s'esthétise et la violence s'intensifie, plus généralisée et graphique. *Wesh Wesh qu'est ce qu'il se passe ?* se positionne comme un film transitif entre le genre beur et celui du banlieue-film avec le personnage de Mouss. Le critère racial s'estompe également, les réalisateur.ice.s et les acteur.ice.s ne doivent plus être spécifiquement immigré.e.s, franco-maghrébin.e.s, ou français.e.s d'origine maghrébine, pour que le film soit considéré comme un banlieue-film.

Ginette Vincendeau, professeure d'études cinématographiques, explique comment *La Haine*, et de manière plus générale le genre du banlieue-film, ne représente plus la banlieue et ses habitants mais la banlieue médiatique.²⁸ En effet, le film s'ouvre sur un journal télévisé diffusant des images de guérilla urbaine entre manifestants et CSR et les mots : « BANLIEUE EMEUTES ».



²⁸ VINCENDEAU, Ginette, 2000. « Designs on the Banlieue : Mathieu Kassovitz's 'La Haine' (1995) », in S. Hayward et G. Vincendeau, (dir.), *French Film : Texts and Contexts* Londres : Routledge, pp. 310-327.

La banlieue médiatisée va de pair avec la démonstration de la violence et de l'errance sociale : émeutes (fumigène, feu de voiture ou poubelle), terrorisme, trafics illégaux (drogue, prostitution, arme), violence physique, extrémisme religieux (islam). La bande dessinée « *La banlieue du 20h* » raconte l'histoire vraie de Jimmy, un journaliste embauché chez France 2, qui va découvrir avec effroi la fabrique de l'image médiatique des banlieues et son instrumentalisation à des fins sensationnalistes.²⁹ La banlieue est le vilain petit canard du journal télévisé et des reportages du dimanche, elle s'est dotée d'un imaginaire collectif négatif qui se rapporte aux faits divers et au taux de criminalité dans les périphéries urbaines qui s'explique par la précarité économique.³⁰ Ainsi comme le remarque G. Vincendeau, ce genre, à la manière des médias traditionnels, se concentre sur un univers ultra-masculin où règne la violence et notamment sur une figure particulière : celle du *jeune de banlieue*. L'imagerie coloniale a largement contribué à construire la figure du jeune de banlieue, le discours orientaliste est toujours présent. On retrouve les mêmes stéréotypes médiatiques de manière omniprésente dans le cinéma : un jeune homme violent, dangereux, autoritaire, chômeur, déscolarisé, violeur, et qui perpétue des traditions archaïques qu'il fait subir aux femmes.³¹ Ainsi, il est l'incarnation de l'imagerie coloniale mais aussi celle d'une virilité exacerbée que nous pouvons définir comme : « [...] *les attributs sociaux associés aux hommes, et au masculin : la force, le courage, la capacité à se battre, le " droit " à la violence et aux privilèges associés à la domination de celles, et ceux, qui ne sont pas, et ne peuvent pas, être viril : femmes, enfants...* ». ³² Cette figure est l'objet principal des films du genre, la virilité toxique est au cœur du débat ; le problème étant qu'elle n'est pas déconstruite mais plutôt affectée aux personnages masculins (quasi systématiquement racisés – africains) comme si ce comportement était « de nature ». ³³ Cette jeunesse, en quête d'identité et en devenir, constitue une menace car elle met en exergue une fracture sociale effrayante, réelle mais aussi fantasmée. En effet, ce portrait vivace, louable car porteur d'un

²⁹ BERTHAUT, Jérôme (scénario) et HELKARAVA (dessin), [2016]. « *La banlieue du 20h* », in Y. Bouagga et L. Mandel (dir.), *Sociorama*, Paris : Casterman.

³⁰ AJERAR, Mehdi, 2019. « *Géopolitique de la violence urbaine : entre réalité et représentations* », in *Conflits* rubrique *Criminalité*.

³¹ SAID, Edward, 1980. *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Le Seuil.

³² LANG-WELZER, Daniel, 2002. « *Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France* », *Ville – école – intégration*, France : CNDP.

³³ D. Lang-Welzer, *sociologue et spécialiste de l'identité masculine, dit de manière très juste, à propos de la virilité performée par les hommes issus de milieux défavorisés, que : « L'absence de réflexion sur les effets du " post- " colonialisme renforce l'incompréhension sociologique de ces phénomènes. » Source : Idem.*

message sur les causes de la délinquance et du désœuvrement participe à alimenter un imaginaire collectif déjà bien nourri de clichés et d'appréhension.

L'ouverture de *La Haine* donne le ton : un cocktail Molotov tombe sur la planète terre. Nous allons étudier la fameuse « scène du miroir », dans laquelle Vinz (Vincent Cassel) se parle à lui-même devant un miroir.



On observe très clairement que Vinz est dans la performance genrée d'une certaine masculinité codifiée, il rejoue en fait une scène de *Taxi Driver* (1976) dans lequel le personnage de Robert De Niro se répète devant un miroir : "You talkin' to me ? You talkin' to me ?" à lui-même en prenant un air menaçant.³⁴ Revisité cela nous donne : « C'est à moi que tu parles enculé ? Hein, c'est à moi que tu parles là ? Oh, oh ! C'est à moi que tu parles hein ? Mais les mecs c'est à moi qu'il parle cet enculé, c'est à moi qu'il parle putain ! ». Cette scène est intéressante à plusieurs niveaux, elle est le manifeste d'un archétype du jeune de banlieue dont le personnage se fait imitateur. Le réalisateur et l'acteur nous livrent conjointement leur produit imaginaire de cette figure, entre les codes de la masculinité qu'ils ont intériorisés via les fictions audiovisuelles d'une culture de masse dominante et la représentation médiatique du jeune de banlieue. Cassel joue une masculinité exacerbée : violent, vulgaire, menaçant, faisant preuve d'ego, ayant un sens de « l'honneur » avec une volonté de se faire respecter devant un groupe de pair ; pour se faire il fait une démonstration de violence, en ayant « les couilles » de tirer sur son adversaire pour rétablir son honneur bafoué. A cette démonstration de masculinité s'ajoute celle de la jeunesse et l'absurde ordinaire : il se brosse les dents, perce ses comédons, fais des grimaces qu'il pense menaçantes. Nous pouvons d'ailleurs constater une méconnaissance de la part de Vinz quant

³⁴ Kassovitz et Cassel expliquent qu'ils n'avaient pas en tête de l'influence directe de *Taxi Driver* quand ils ont tourné cette scène.

aux armes à feu : quand il tire, il mime le déclencheur avec son doigt, mais ne mime pas le fait d'appuyer sur une gâchette. Il est dans l'imitation du gangster mais n'y connaît rien. Le personnage de Vinz, archétype du jeune de banlieue reproduit lui-même un imaginaire télévisuel qu'il encense.

Ce monde ultra viril laisse peu de place à la représentation de la jeune fille banlieusarde, elle est délaissée au profit de films sensationnels (drogue, violence, émeute, guerre de gangs) tels que *Ma 6-T va crack-er* (1997) de Jean-François Richet, *La cité rose* (2013) de Julien Abraham ou encore *Les Misérables* (2019) de Ladj Ly. Nous allons toutefois analyser quelques apparitions afin de comprendre pourquoi elle n'est pas titularisée dans le genre du banlieue-film.

1.2.2) Une doxa intégrationniste

Le seul personnage de jeune maghrébine qui apparaît dans *La Haine* est la sœur de Saïd (Saïd Taghmaoui, acteur franco-marocain), dont on ignore le prénom. Saïd est le « beur » du trio dans le film, c'est un personnage rieur qui recherche la validation masculine auprès de ces pairs. Le groupe arrive dans un squat où les jeunes du quartier se rassemblent pour danser (break-dance). Le personnage de Vinz, admiré par Saïd, lui fait remarquer : « *Tema y'a ta reuss.* ».³⁵ Saïd semble interloqué, en hors-champs, il va à sa rencontre : « *Qu'est ce que tu fais là toi ?* » ; « *Qu'est ce que tu fais là au lieu d'être en cours ?* » ; [le travelling qui suivait Vinz s'arrête sur Saïd, sa sœur et ses deux amies] « *Vas y cassez-vous, dégagez, cassez vous bande de vache là* ». Saïd n'accepte pas la présence de sa sœur dans ce lieu, par ce refus il lui retire le droit à la mobilité en tentant d'exercer une autorité sur elle. Egalement, il tente de lui rappeler ses obligations scolaires, alors même qu'il a abandonné sa propre scolarité. Elle se lève, et ne semble pas pendre son frère au sérieux, elle dit bonjour à Vinz : « *Comment tu parles à mes copains toi ? [...] Tu lui parles pas comme ça, d'ailleurs tu lui parles pas du tout !* » Après l'interdiction de se déplacer, il tente de lui interdire le dialogue avec des hommes et par là même une mixité de genre. Elle se défend : « *C'est bon je parle à Vincent comme je veux.* » A partir de ce moment-là, la caméra fait un travelling arrière, la mise au point change pour se concentrer sur une discussion informative entre Vinz et un autre personnage, pendant que notre scène continue de se dérouler dans la profondeur de champ. Cette mise en scène atteste du désintérêt porté à ce personnage de jeune fille que l'on tente de renvoyer dans un espace clos.



³⁵ Traduit de l'argot : « *Mattes, il y a ta sœur.* ».

Le ton monte et la scène gagne en violence, Saïd attrape son bras et la pousse pour qu'elle s'en aille, en la menaçant : « *Casse-toi ou je vais dire à papa que tu traines !* », il tente de s'en remettre à l'autorité du père mais cela ne semble pas l'impressionner. Le reste de l'altercation est inaudible, nous pouvons entendre un « *Ta gueule !* » de la part de Saïd et elle qui lui répète de la lâcher. Malgré la brutalité de son frère, elle obtient gain de cause et reste grâce à ces copines, qui humilient Saïd à propos de sa coiffure. Déconcerté, il remet son bonnet et revient près de Vinz en s'exclamant : « *Les traditions ils se perdent sur la vie d'ma mère !* » Cela renvoie à l'idée que les jeunes de banlieue seraient traditionalistes et conservateurs, refusant l'intégration des femmes dans l'espace public. Concernant son rapport aux autres femmes, il n'est pas plus positif. Il évoquera une fille avec qui il aurait couché en parlant d'elle comme d'un objet en cherchant l'approbation des ses amis qui l'accusent de mentir. Puis, dans un vernissage chic parisien, ils croiseront des jeunes femmes, il s'exclamera : « *Tema le banc de poissons, ça c'est des meufs, des femmes !* », sous-entendu comparé aux filles banlieusardes qu'il ne considère pas comme des personnes dignes d'intérêt, comme des « sous femmes ». Cette tendance se généralise aux autres films de notre corpus étudiés jusqu'ici, les personnages masculins n'entretiennent pas de relations amoureuses et/ou intimes avec des femmes banlieusardes racisées mais avec des femmes blanches ou issues d'une classe sociale supérieure. La jeune maghrébine apparaît comme un personnage déssexualisé par ses homologues masculins.

Le plus récent *Les Misérables*, qui a représenté la France aux Oscars traite du même sujet que *La Haine* : un soulèvement de jeunes hommes en colère après une bavure policière. Le film reprend l'imagerie médiatique de la banlieue en l'actualisant en traitant de la thématique de la présence de la religion notamment. Si le film est sorti presque 25 ans plus tard, nous pouvons malheureusement faire le même constat : les femmes, dont les jeunes filles maghrébines, sont absentes du décor banlieusard. Il n'y a qu'un seul personnage qui apparaît quelques secondes mais la scène reste intéressante. La jeune fille patiente en fumant un joint à un arrêt de bus avec ces deux amies. Les personnages principaux, des agents de la BAC, s'arrêtent à leur niveau pour effectuer un contrôle de police à l'initiative du méchant flic : Chris. Elle les voit, et jette son joint au sol. Ce dernier lui attrape la main et la renifle « *Ça sent le shit ça ?* » - *shit* est un anglicisme familier utilisé pour désigner le cannabis -, elle est effrayée, il tente violemment de lui prendre ses affaires pour les fouiller (ce qui est illégal). Une des amies s'empare de son téléphone portable pour filmer la scène, Chris lui

arrachera pour l'éclater au sol et renoncera au contrôle. Cette courte représentation, bien que décevante, apporte un nouvel élément : les filles peuvent elles aussi subir des violences policières. Cependant, si les garçons vont se rebeller contre cette violence à la fin du film dans une scène digne d'une guerre civile, aucune fille ne sera représentée pendant cette longue séquence.

Ces rôles figuratifs sont insuffisants, cette absence de personnage féminin est probante, cela témoigne d'une véritable tare dans le genre. Comment expliquer que ces grands banlieue-films, primés, qui sont des succès populaires, ayant un impact politique, se préoccupent si peu des personnages féminins ?³⁶ Le syndrome de la Schtroumpfette l'explique en partie, ce qu'on appelle la doxa intégrationniste peut compléter la compréhension de ce phénomène. Nacira Guénif-Souilamas, sociologue et anthropologue française spécialiste des questions de genre et d'ethnicité, explique que les femmes de banlieue bénéficiaient d'une image plus positive dans les médias que leurs homologues masculins dans les années 2000 car ces dernières étaient présentées comme les victimes du jeune de banlieue, qui prend plusieurs facettes et se décline sous le genre masculin : père, frère, mari ou petit copain. Ainsi, selon la chercheuse : « *Les femmes dans l'immigration subissent a priori moins le marquage ethnique que les hommes. Elles apparaissent moins que ces derniers « de nature » à troubler l'ordre public. Elles sont perçues comme actrices d'un processus d'intégration tranquille* ».³⁷ Cette image médiatique, qui prône dans l'imaginaire social, se reproduit à l'écran, de manière volontaire ou non, et cela même par des réalisateurs beurs. Les filles jouent un rôle de contrepoids contre l'image négative des hommes. Le seul élément caractériel des filles (sous le prisme du regard masculin) est leur comportement studieux : faire ses devoirs, devenir avocate... Cette image se retrouve dans deux films récents : *Fatima* (2015) de Philippe Faucon avec le personnage de Nesrine (Zita Hanrot) qui fait des études de médecine et la comédie *Le Brio* (2017) d'Yvan Attal avec le

³⁶ Alain Juppé – Premier Ministre à l'époque – avait organisé une projection de *La Haine* devant les ministres ; cela fait écho à la réaction d'Emmanuel Macron – Président de la République – relayée par les médias après le visionnage du film *Les Misérables* (2018) de Ladj Ly, il aurait été « bouleversé par la justesse » du film et aurait demandé au gouvernement d'agir pour « améliorer les conditions de vie en banlieue ». Source : Article du *Journal du Dimanche*, « Emmanuel Macron touché par "Les Misérables" », 2019.

³⁷ GEESY, Patricia, 2015. « Un espace à elles ? Les femmes dans le cinéma français-maghrébin », in Sylvie Durmelat et V. Swamy (dir.), *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, pp. 207-226.

personnage de Neila (Camélia Jordana) qui étudie la science politique à Assas et participe au concours d'éloquence. La condition de représentation positive d'une fille de banlieue semble celle de l'intégration par le système méritocratique à la française. En effet, ces deux films sont les seuls de notre corpus où les personnages jouissent d'une mobilité libre et ne subissent pas de violence physique ou sexuelle.³⁸



Le jeune de banlieue prend alors toute la place en raison de son potentiel scénaristique, pendant que la jeune fille, plus docile, est invisible ou apparaît dans un rôle figuratif de dominée. Nous pouvons valider cette hypothèse avec les films analysés jusque-là. Les personnages féminins, quand elles sont représentées, sont soit cloîtré dans le huis clos de l'appartement HLM (*Le Thé au harem d'Archimède*, *Wesh wesh qu'est ce se passe ?*), soit on cherche à les y renvoyer (*La Haine*) ; ou doivent mentir pour en sortir (*Souviens-toi de moi*). Certaines subissent des violences physiques de la part du frère ou père (*Souviens toi de moi*, *La Haine*), les autres cherchent à fuir le domicile et plus généralement la cité ; quelques-unes sont déjà parties à cause de ces violences ou espèrent pouvoir le faire, en partant se reconforter dans les bras d'un homme blanc (*Souviens toi de moi*, *Wesh wesh qu'est ce se passe ?*). Il se joue là quelque chose de l'ordre du « *White men saving brown women from brown men*. ». Gayatri C. Spivak, philosophe indienne, parle ici d'une devise colonisatrice qui supposait que l'homme blanc venait sauver les femmes indigènes de leurs hommes.³⁹ L'image ici serait celle du « français » qui viendrait sauver les maghrébines de

³⁸ En revanche, ces personnages de transclasse, subissent des discriminations de classe et de race. Par exemple, on refuse de louer un appartement à Nesrine car sa mère porte le voile et qu'elle est d'origine maghrébine. Neila est sans cesse humiliée par son professeur sous le même motif.

³⁹ Devise traduite : « Hommes blancs sauvant des femmes foncées des mains d'hommes foncées. » SPIVAK, Gayatri C., 2008. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (2020). Trad. Vidal J. Jérôme. Paris : Editions Amsterdam.

cité du joug des méchants « Arabes ». Cette violence qu'on incombe aux personnes banlieusardes issues de l'immigration est une problématique profondément intersectionnelle et postcoloniale. On assiste à la construction de l'altérité par la création de la figure du « jeune de banlieue ». Lauren Bastide, journaliste et essayiste féministe française, explique cela comme une tentative de s'innocenter : « *Comme le souligne Hanane Karimi, [...] « [...] en rejetant le sexisme sur les populations musulmanes [amalgamé à toute personne d'origine maghrébine], on s'innocente. On dit en substance « Nous, les Blancs, nous sommes progressistes, nous sommes innocents ». Et donc, nous, les Blancs, on ne viole pas, on ne frappe pas, on n'agresse pas les femmes. [...] Quand on considère qu'une culture à l'apanage du sexisme, on ne regarde pas la sienne. »*⁴⁰ Ces représentations sont inconscientes, et comme nous allons le voir, elles se répètent dans les films de banlieue dont les personnages principaux sont des filles. Ces dernières, étant considérées comme les victimes des hommes maghrébins conservateurs et traditionalistes, apparaissent donc comme des personnages subalternes. Ce qui ne participe pas à décoloniser les imaginaires.

⁴⁰ BASTIDE, Lauren, 2020. *Présentes. Villes, médias, politique : quelle place pour les femmes ?* Paris : Allary Editions. pp. 81-82

1.2.3) Violence intrafamiliale

La figure maghrébine prend de plus en plus de place à l'écran à partir des années 2000 avec l'avènement du banlieue-film, la production de film mettant en scène des personnages racisés se multiplie. Le risque est que les représentations du personnage de jeune fille maghrébine ne soient que le prolongement des personnages figuratifs préexistants (un personnage de sœur subalterne) et qu'elle apparaisse comme le souffre-douleur du jeune de banlieue, qui représente une figure d'autorité violente et crainte. Jusqu'ici dans notre corpus la violence intrafamiliale était évoquée ou se passait en arrière-plan. Il faut donc aller voir du côté des banlieue-films qui représentent des personnages féminins afin de déterminer si cette représentation de subalterne se pérennise ou bien si les filles de banlieue peuvent avoir droit à une nouvelle gamme de représentations. Dans cette partie nous allons principalement analyser *La Squale* (2000) de Fabrice Genestal et *Des poupées et des anges* (2008) de Nora Hamdi. Ces films sont très différents, *La Squale* est un film typique de banlieue, incarnant la violence médiatique, tandis que *Des poupées et des anges* va à contre-courant et adopte un point de vue féminin.

La Squale (2000), banlieue-film français réalisé par Fabrice Genestal, incarne l'imaginaire banlieusard de l'époque. Le film représente deux jeunes filles maghrébines : Yasmine (Stéphanie Jaubert) et Leila (Ludivine Maffren). Yasmine est le troisième rôle, aux côtés de Désirée (Esse Lawson) une adolescente noire et Toussaint (Tony Harrison) la terreur du quartier. Nous allons analyser les scènes d'intérieur où Yasmine est représentée avec sa famille. Elle est définie par les autres protagonistes comme « l'intello » et « la sainte nitouche ». La première fois qu'elle apparaît en intérieur, elle se trouve dans sa chambre avec son petit frère ; on entend son grand frère Redwane rentrer en hors champs. Son petit frère déguerpit de la chambre, quant à elle, elle éteint la lumière et se jette dans son lit pour faire semblant de dormir. Redwane rentre dans la pièce avec une expression suspicieuse et l'embrasse sur le front. Le personnage est caractérisé comme le chef de famille qui en effraie les membres : surprotecteur et infantilisant envers sa sœur. Dans une autre scène, les deux frères regardent la télévision, le plus jeune demande à Yasmine d'aller lui chercher une boisson. Elle refuse, « *Putain mais faut toujours qu'elle discute celle-là, tu vas t'en prendre deux dans la gueule tout à l'heure tu vas comprendre* », lui dit Redwane en lui jetant un objet. La violence semble être banalisée par le petit frère qui rigole de la situation. La mère

l'exhorte à obéir à son frère : « *Qui va s'occuper de tes frères et de la maison ? [...] Tu pourrais faire des efforts quand même, des fois on dirait tu penses qu'à toi.* » La mère tente de la ramener aux tâches du *care*, en lui demandant littéralement de se sacrifier pour le bien-être des autres. Dans le dernier acte du film, Yasmine décide de se soulever contre ses injustices liées à son genre. A table, sa mère lui demande de servir ses frères, elle se lève, verse du café à même la table et jette des pâtisseries au visage de son frère. Il la gifle, mais elle le gifle en retour, et lui dit avec détermination : « *C'est la dernière fois que tu me touches.* » Si Yasmine a été représentée comme un personnage subalterne, elle parvient à se libérer à la fin, c'est souvent l'enjeu des personnages de jeunes maghrébines.



On retrouve ce même outil scénaristique dans *Des Poupées et des Anges* (2008), adapté du roman de la réalisatrice Nora Hamdi, franco-maghrébine née à Argenteuil, qui raconte l'histoire de deux sœurs aux antipodes : Lya (Leïla Bekhti) et Chirine (Karina Testa). Dès le début du film la violence est inouïe. Nous retrouvons la famille qui discute à table, le père (Samy Naceri) interdit à Lya de se réinscrire au taekwondo sous le motif sexiste : « *Depuis quand c'est les filles qui se battent ?* ». Lya, frustrée, lui répond « *Je m'en fou dans deux ans je serais majeure et je ferais ce que je veux.* », et sort de table pour aller s'enfermer dans sa chambre. Le père la suit et cogne à sa porte : « *Tu vas passer un mauvais quart d'heure si t'ouvres pas cette porte* ». Lya se rue vers sa penderie, enfile plusieurs couches de vêtements et ouvre la porte. Dès qu'elle ouvre, le père retire sa ceinture et la fouette à plusieurs reprises, la pousse violemment au sol, lui tire les cheveux, et lui met plusieurs coups de pied dans le ventre ; on comprend qu'elle avait enfilé les vêtements pour atténuer la douleur, ce n'est donc pas un événement isolé, elle s'y était préparée. Elle n'est pas la seule à subir la violence de son père, sa mère venue tenter de l'arrêter se fera frapper encore plus brutalement devant ses filles, en s'adressant à Lya : « *Toi je vais te faire passer l'envie*

de te battre ». Lors d'un dialogue entre la mère et Lya, on apprend que le père refuse que sa femme travaille car c'est « comme ça », ce qui appuie la dimension conservatrice du personnage. La mère semble s'être résignée à être la victime de la domination masculine, et incrimine sa fille : « *Tu peux pas toujours t'opposer à lui comme ça, ça crée trop de problèmes.* », ce à quoi elle répond « *Je suis obligée de l'ouvrir.* ». En l'absence du père, la mère prend le relai, elle apparaît comme un pantin du père qui agit à contre cœur. Elle interdit à Lya de sortir, ce que cette dernière fait malgré tout, le lendemain elle lui mettra un coup de ceinture au visage. Mais le personnage de Lya résiste : « *Cette peur que tu transpires j'en veux pas, j'ai besoin de me battre c'est vital, besoin de ça, l'ouvrir tout le temps sinon rien.* » Le père, en condition de mobilité réduite après un accident, se retrouve en position de faiblesse : c'est une occasion pour Lya de bousculer l'ordre établi. Lya décide de sortir malgré l'interdiction du père : « *J'arrêtera de te répondre le jour où tu te comporteras comme un vrai père, toute façon tu peux plus rien faire, t'as qu'à faire marcher ton cerveau.* », cela sera leur dernier rapport où elle exhorte à réfléchir à son comportement.

Les personnages de jeunes filles subissent un sexisme à la maison qui consiste à les cloîtrer et à les renvoyer aux tâches ménagères au service des hommes de la famille. Quant aux mères, elles tentent de faire adhérer leurs filles au système patriarcal (ce qui est nouveau), mais nos héroïnes décident de se révolter contre cette situation asservissante. Ces récits et les discours qu'ils contiennent collent avec l'idéologie de l'époque et finalement n'offrent pas de représentations particulièrement positives aux personnages maghrébins : c'est une histoire de victime et de bourreaux. De surcroît, si la jeune fille maghrébine parvient à s'émanciper pour retrouver sa mobilité perdue, une fois à l'extérieur elle se retrouve dans un monde hostile à la féminité et la proie des violences sexuelles.

II. La performance de genre comme stratégie défensive

2.1) L'espace public urbain : un monde hostile

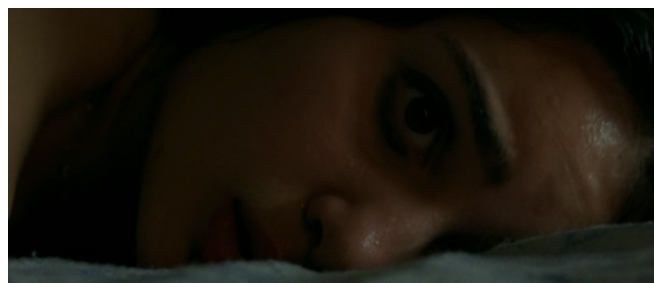
2.1.1) Violence sexuelle

Les filles maghrébines issues de quartier souffrent d'une représentation cinématographique qui a la vie dure. Elles sont quasi systématiquement présentées comme des sous-fifres au sein de leur famille qui leur ampute le droit à la mobilité et maintient cette interdiction par la violence. On pourrait imaginer, qu'une fois échappé de l'appartement HLM, le monde qui les attend est merveilleux et salvateur. Malheureusement, une fois à l'extérieur, elles subissent d'autres formes de violence : les violences sexuelles. Il semblerait que leur tentative d'émancipation soit punie, et justifie quelque part les actions des pères/frères qui apparaissent comme des protecteurs. Cela rejoint l'analyse d'Iris Brey, à propos de la représentation des femmes vagabondes : « *Une fois qu'on peut habiter les lieux et les espaces qui sont dominés par les hommes [la rue], on bouscule l'ordre social, et donc, on bouscule la domination. Ce qui m'a beaucoup attristée, c'est que dans ces films qui montrent des femmes en mouvement en dehors des espaces clos, elles sont très souvent punies. Comme si, en sortant, on était violées, tuées ou condamnées à toujours vivre à la lisière.* »⁴¹ Si Zaida-Ghorab Volta avait montré une femme qui se réapproprie l'espace urbain, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'émergence du banlieue-film a anéanti cette progression. Nous allons analyser plusieurs films tout le long de cette partie, dont *La Squale* et *Des poupées et anges*, *Divines* d'Houda Benyamina - un film charnière dans la représentation des jeunes filles de banlieue -, *A genoux les gars* d'Antoine Desrosières ainsi que *Shéhérazade* de Jean-Bernard Marlin.

La Squale s'ouvre sur une scène hallucinante tout droit sortie de l'imaginaire collectif banlieusard, et plus précisément du scandale des tournantes. Dans un hangar abandonné des adolescents font une soirée. La jeune Leila part accompagnée de Toussaint, qui l'emmène dans un conteneur abandonné aménagé en squat. La violence est inouïe dès le départ, des

⁴¹ Iris Brey est une journaliste et critique française spécialisée sur les questions de représentations de genre et sexuelles aux cinéma. Extrait de : *LA POUDRE*, 2021. *Féminismes & Cinéma. Le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français*. Paris : Hachette (Marabout). p. 331

garçons les rejoignent et ils violent Leila tous ensemble. Elle est retenue physiquement par les garçons pour être marquée au fer rouge sur la fesse comme du bétail, on entend ses gémissements, mais elle est de dos. Elle est filmée de près une unique fois, son visage apeuré est cadré, pour être rapidement recouvert d'un oreiller par l'un des violeurs.



Ses peines ne s'arrêtent pas là, elle sera tenue pour responsable, car portant des vêtements « provocants », et supposée consentante par les autres personnages du film : « C'est une pétasse qui a tourné dans la bande à Toussaint, elle mouillait trop sur lui. En plus, elle se laissait tripoter par tous ces potes, avec ses jupes ras la touffe et ses petits hauts. » On assiste à un étalement de la culture du viol. La question de la réputation est centrale, les protagonistes diront d'elle qu'elle est « grillée », qu'elle ne pourra plus se marier car elle serait « souillée ». Puis on verra Leila quitter le quartier à cause de cette pression sociale sexiste, silencieuse, accompagné de ses parents qui portent ses bagages. Yasmine, déjà maltraitée chez elle, sera violée également par Toussaint dans le dernier acte du film. Prise d'empathie pour lui, elle commence à le fréquenter. Très vite il veut coucher avec elle, elle refuse, il la viole. Le viol se passe en hors champ, on se focalise sur le personnage de Désirée qui arrive au squat et assiste quelques secondes à la scène avant d'interrompre ce crime. Cet événement sera l'élément moteur d'émancipation des personnages féminins principaux.

Dans des *Poupées et des anges*, si Lya est victime des violences intrafamiliales, Chirine, elle, subie des violences sexuelles à l'extérieur. Néanmoins, et cela est important, le visage des agresseurs change. Dans notre corpus, c'est le seul film où les violeurs ne sont pas des jeunes banlieusards racisés. Ce ne sont pas des archétypes du jeune de banlieue et la violence s'exerce dans la capitale. Chirine veut devenir mannequin, elle rencontre Alex (Gianni Giarinelli), un homme véreux et manipulateur qui se fait passer pour un agent. Il va la prostituer sans son consentement, prétextant que « ça se passe comme ça dans le showbiz ». Le personnage de Chirine est mineur (17 ans) et est présenté comme très naïve. Lors d'une soirée, Alex lui demande d'aller dans les toilettes avec plusieurs hommes habillés

en costard, où elle leur fera une fellation tour à tour. Le spectateur va observer la scène quelques secondes avec Lya par-dessus la cloison, le plan a un côté très voyeuriste. Le lendemain, Chirine pleure, pour s'excuser Alex lui offre une bague... puis ils couchent ensemble. Ici, Alex abuse clairement d'une personne mineure (chantage affectif et attrait d'une promotion) sur laquelle il a une autorité mais le consentement de Chirine n'est pas questionné dans le cadre de cette relation dans le film. Chirine finira par s'insurger contre lui quand il l'emmènera dans un appartement parisien rempli de vieux hommes bien sous tous rapport qui essaieront de la violer (il leur avait promis « une gentille fille ») ; elle se défendra et partira.

Dans ces deux films le point commun entre ces différentes représentations de l'acte de viol est que la caméra ne se focalise pas sur la victime, nous ne voyons pas de son point de vue mais de celui des agresseurs. Le viol se déroule en hors-champ, ou est filmé en plan large d'ensemble, ou alors la caméra adopte un point de vue voyeuriste. Finalement, la personne violée est peu montrée. Or, la manière dont est montré le viol est capitale. Les corps ne sont pas érotisés pendant les scènes analysées, ce qui est déjà positif mais pas assez, car nous sommes tenus à distance de cette violence alors même que les films ont pour pivot narratif ces viols.⁴²

Dans *A genoux les gars* (2018) d'Antoine Desrosières, un film entre comédie et drame aux allures naturalistes laissant place à l'improvisation dans les dialogues, il y a quatre personnages principaux adolescents : les deux sœurs Yasmina (Souad Arsane) et Rim (Inas Chanti) ; puis les deux amis, Salim (Sidi Mejai) et Majid (Mehdi Dahmane). Ces deux garçons vont être amenés à violer Yasmina dans un parking souterrain - ce qui nous ramène aux scandales des tournantes – avec une légèreté déconcertante.⁴³ Salim, le petit ami de Yasmina essaye de la convaincre de faire une fellation à Majid (le petit ami de Rim), prétextant « *Tu vas laisser mon pote en galère quand même ?!* ». Après dix minutes (dans la

⁴² A ce propos Iris Brey, explique : « Si les hommes et les femmes devant leur écran ressentaient dans leur corps la déshumanisation qu'engendre cet acte, sa violence qui ravage, la défiguration qu'il opère, alors peut-être que les hommes – car 98% des violeurs sont des hommes –, réfléchiraient à deux fois avant de pénétrer un corps sans le consentement de l'être humain en face d'eux. » Source : LA POUDRE, 2021. *Féminismes & Cinéma. Le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français*. Paris : Hachette (Marabout). p. 333

⁴³ Le film a fait débat à la commission classification du CNC qui hésitait à l'interdire au moins de 16 ans. Le film écope finalement d'un moins de douze ans accompagné d'un avertissement : « Sur un ton volontiers léger, ce film traite de sujets graves susceptibles de choquer un jeune public ». Les scènes de viol sont choquantes, car traitées avec humour, mais non brutales.

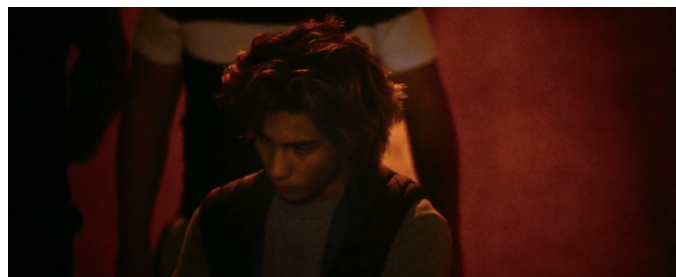
diégèse du film) de manipulation Yasmina le fait contre son gré, sous le regard de Salim qui filme sans son consentement. La caméra se concentre sur le visage de Majid qui gémit, Yasmina est (encore) hors du cadre. Elle se relève dégoûtée et essuie sa bouche. Le lendemain, Yasmina pleine de culpabilité voudra tout raconter à Rim mais Salim la menace de diffuser la vidéo, en guise de *revenge porn* (ou pornodivulgateur) qui viendrait « salir » sa réputation. Les deux garçons, malgré leur ton humoristique ont bien conscience de leurs actions, Majid s'exclame « *T'as violé mon intimité pendant que je violais ta meuf !* ». Salim négocie : s'il ne publie pas la vidéo, Yasmina reste à sa disposition sexuelle pour lui faire des fellations. On assiste à un énième viol, il la pénètre sans son consentement après qu'elle ait tenté de partir, en disant : « *J'aurais dû sortir avec une française, elles sont calmes et tendres et elles ne font pas de chichi.* » Les préjugés raciaux et sexistes sont donc aussi partagés par certains hommes racisés qui renvoient les filles d'origine maghrébine au stéréotype de la beurette farouche. Cependant, elle reprend le dessus pendant cette scène et décide de prendre du plaisir malgré la situation, elle recouvre la tête de Salim d'un coussin pour ne plus le voir ni l'entendre. Seuls les visages sont cadrés selon différents angles.



Yasmina dépassée par les événements fuit le domicile familial et tente de suicider en sautant d'un pont dans une scène comique. Dehors elle rencontre un jeune homme noir (un dealer) ; après une conversation virulente, elle accepte d'aller à l'hôtel avec lui dans l'idée de se suicider en sautant par la fenêtre. Il arrive complètement nu dans la chambre et essaye de la convaincre d'avoir des relations sexuelles avec lui. Il lui fait du chantage, en profitant de sa vulnérabilité, « *On va pas dormir si on fait rien, si on fait un truc on dort direct !* ». Elle finira par accepter de le masturber. Pendant cette scène de sexe, Yasmina n'est pas visible, le plan est fixe et les personnages dans le lit (lui allongé et elle assise de dos) sont cadrés en plongée. Nous pouvons seulement la voir de dos, pendant que le garçon est visible allongé

en train de jouir. Les relations filles/garçons dans ce film sont conflictuelles, il se joue une guerre des sexes constante.

Shéhérazade (2018) de Jean-Bernard Marlin, à l'esthétique documentaire et naturaliste, raconte l'histoire de deux marginaux : Zach, un jeune délinquant récidiviste (Dylan Robert) et Shéhérazade, une adolescente qui se prostitue (Kenza Fortas). Ils vont s'entraider pour survivre dans un quartier sensible de Marseille. Si le film porte le nom de Shéhérazade le personnage principal reste Zach. Le personnage de Shéhérazade contrainte à exercer le métier de travailleuse du sexe pour survivre, subit en soi des violences sexuelles. Son personnage est infantilisé, elle dort avec une veilleuse et suce son pouce, ce qui contraste avec ces activités. Zach deviendra le proxénète de Shéhérazade par un concours de circonstances, pendant les passes (relations sexuelles tarifées), la caméra se concentre sur Zach qui est impuissant. Nous pouvons observer sa frustration, les scènes sont éclairées en rouge pour exprimer sa colère, et la caméra se recentre sur son visage. On entrevoit seulement notre personnage féminin au travers d'une porte, ou en train de descendre de la voiture d'un client pendant que Zach l'observe.



Au-delà de la violence du métier de prostituée, elle subira un viol. Rihad (Idir Azougli), un ami de Zach, frustré après qu'elle ait refusé d'avoir une relation sexuelle avec lui, se vengera en la violant avec d'autres garçons du groupe dans une voiture. Ce viol est seulement évoqué et raconté, le spectateur n'y assiste pas, on retrouve Shéhérazade à l'hôpital, témoignant de la violence du crime.

Le personnage de Dounia (Oulaya Amamra) du film *Divines* – dont nous parlerons davantage tout à l'heure – subira également une violente tentative de viol mais réussira à repousser son agresseur en le frappant jusqu'à l'assommer. Unique observation où la caméra est portée sur le personnage féminin, visage ensanglanté, qui parvient à se défendre.

Ainsi, peu de nos personnages féminins échappent aux violences sexuelles : c'est une récurrence du film de banlieue féminin. Cette représentation en position de faiblesse est

contrebalancée par le moment, dans le dernier acte du film (et c'est cela qui est bien dommage), où le personnage féminin va se dresser contre ses oppresseurs. En filigrane, il semblerait que le seul enjeu des personnages féminins maghrébins serait de se soustraire à la domination masculine familiale et/ou extérieure. Dans *La Squale*, les filles tirent les ficelles de l'assassinat de Toussaint et partent toutes les deux vivre en Angleterre ; dans *Des poupées et des anges* Chirine se soulève contre son oppresseur en refusant d'être son jouet sexuel ; dans *A genoux les gars*, les sœurs manipulent les deux garçons à leur tour en les poussant à se faire une fellation, elles filment la scène et menacent de la publier ; dans *Shéhérazade* le viol débouche sur un procès, c'est l'unique fois où le viol sera jugé. Dans tous les autres films les personnages ne font pas appel à la justice et le viol est banalisé. Par ces rébellions, les personnages féminins parviennent à renverser le pouvoir. Le message est clair, être une fille en banlieue, c'est dangereux. Notre hypothèse est que ces représentations de viols, sont pour la plupart, le fruit du scandale des tournantes et de l'essentialisation des hommes racisés qui seraient des violeurs et des femmes maghrébines qui en seraient les victimes. Ces représentations qui s'ancrent dans un certain post colonialisme ne redorent pas le blason des personnes issues de l'immigration française. L'objet même des films est problématique, il s'agit de filles qui doivent s'extirper de la domination masculine, il serait plus positif, et sans doute plus intéressant en terme de narration, de présenter des personnages féminins puissants dès le départ. Au fil des années, une stratégie va se mettre en place : les personnages féminins vont performer leur genre afin d'éviter les violences sexuelles et pouvoir occuper l'espace public librement.

2.1.2) *Empowerment* par la criminalité

L'*empowerment*, qui peut se traduire par responsabilisation et/ou autonomisation en français, est un concept large qui signifie pour un individu de prendre le pouvoir sur sa vie, de s'armer des outils lui permettant une réelle agentivité, de se définir par soi-même, d'être actif et non plus passif : en définitive c'est être en puissance et en capacité d'agir. Notre figure de jeune maghrébine apparaît principalement comme un personnage dominé dans les banlieue films pour reprendre le pouvoir à la fin du récit. Il y a plusieurs chemins : la vengeance (meurtre dans *La Squale*, manipulation dans *A genoux les gars*), la scolarité (*Shéhérazade*), l'arrêt d'une activité de prostitution (*Des poupées et des anges*, *Shéhérazade*) ou l'affirmation par le discours (*La Squale*, *Des poupées et des anges*). Les seuls personnages qui sont en capacité d'agir dès le début sont ceux des films « scolaires » : Nesrine (*Fatima*) et Neila (*Le Brio*) ; elles connaîtront des difficultés comme la pression scolaire pour l'une et une discrimination raciale et sociale pour l'autre mais n'apparaîtront pas comme des personnages victimes grâce à leur force de caractère. Ainsi que le personnage de Dounia (*Divines*), qui prend le pouvoir par le chemin opposé. Elle renonce à la scolarité dans une scène spectaculaire où elle monte sur la table de classe pour hurler que ce n'est pas assez pour elle, et qu'elle préfère emprunter le chemin de la criminalité. Si Dounia est un personnage en action, elle ne connaîtra pas une fin heureuse contrairement aux personnages studieux, dont l'une validera sa première année de médecine et l'autre deviendra avocate. Les fins heureuses semblent réservées aux personnages qui parviennent à traverser le périphérique pour accéder à la capitale, la banlieue, quant à elle reste teintée d'un fatalisme mortel.

Nous allons analyser le film *Divines*, qui a reçu la Caméra d'or et le César du meilleur premier film, réalisé par Houda Benyamina. Elle est la créatrice de l'association 1000 Visages (2006) qui vise à favoriser l'accès à la culture pour des personnes qui viennent de milieux défavorisés. Les *Divines* sont deux jeunes adolescentes : Dounia et Maimouna. Dounia vit dans un camp de roms de manière très précaire avec sa mère alcoolique. En décrochage scolaire, elle rêve de reconnaissance et d'argent, elle est en persistante rébellion. Elle va alors se rapprocher de la dealeuse respectée du quartier : Rebecca (Jisca Kalvanda). Ce personnage est l'archétype même du jeune de banlieue, elle est violente, sexiste et est à la tête d'un trafic de drogue. Dounia est en admiration devant ce personnage. Après plusieurs

démonstrations de force et de caractère, Dounia gagne le respect et la confiance de cette dernière : elle vole à plusieurs reprises, vend de la drogue, séduit un homme riche pour lui voler de l'argent. A la suite de cette mission, après s'être fait frapper et presque violer, elle va voler l'argent destiné à Rebecca afin de s'enfuir de la banlieue. Cette dernière en colère la piège dans une cave avec Maimouna mais la pièce prend feu. Restée coincée, cette dernière mourra, ce qui entrainera une émeute dans le quartier. L'ambition de Dounia sera punie.

Dounia est un personnage qui performe la masculinité toxique à la manière de Rebecca. Au début du film, elle imite même le personnage de Vinz (*La Haine*) qui est l'exemple parfait de la figure du jeune de banlieue. « *L'héroïne du film, Dounia [...] est plus dans un rapport guerrier et dans une quête de réussite, un peu comme le personnage de Tony Montana.* ». ⁴⁴ La réalisatrice fait elle-même le lien. A la manière des deux films cités, *Divines* est brutal. Dounia subit des violences, elle usera elle aussi de la violence mais pour se défendre ou se venger principalement, son agressivité n'est pas « gratuite ». Elle subit une première agression par un client dans une cave lors de sa première vente de cannabis, il tente de lui voler la marchandise - on suppose que c'est parce qu'elle est une fille - mais elle parviendra à se défendre et restera choquée. La violence monte d'un cran. Dounia se montre hésitante, alors Rebecca décide de tester sa résistance face à la peur, elle lui braque une arme sur le front et lui insère dans la bouche, elle appuie sur la gâchette mais l'arme n'est pas chargée. Puis elle donne une leçon à Dounia avec la formule en lui caressant la joue : « *Tu tapes et tu caresses* », c'est ce que le gangster au féminin doit faire. Dounia mettra le feu à la voiture de son rival qui a couché avec sa mère, les forces de l'ordre interviennent ; amusée elle fera un « chat police », un jeu qui consiste à jouer à chat (faire une course) avec la police pour leur échapper. Cette scène de voiture brûlée rappelle l'imagerie médiatique banlieusarde.



⁴⁴ LA POUDRE, 2021. *Féminismes & Cinéma. Le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français.* Paris : Hachette (Marabout). p. 30

Cette poursuite avec la police se finit en garde à vue. Suite à cet événement, Rebecca maltraitera physiquement et mentalement Dounia pour qu'elle achève la mission où elle doit voler de l'argent chez un homme : Reda (Farid Larbi). Ce dernier la frappe et tente de la violer, comme nous l'avons vu elle parvient à se défendre et l'assomme pour voler l'argent caché. Le personnage de Dounia baigne dans la criminalité et la violence : elle se rapproche de l'archétype du jeune de banlieue, c'est un jeune de banlieue au féminin. La mort de Maimouna et l'échec de fuite de Dounia marquent un certain fatalisme banlieusard que l'on retrouvait déjà dans les films beur et les banlieues-films (*Le Thé au harem d'Archimède*, *La Haine*, *Wesh, Wesh qu'est ce qu'il se passe ?*).



Divines apparaît donc comme un banlieue film typique, l'arc narratif est le même que ces homologues masculins. En fait, Houda Benyamina, rejette elle-même la part féminine et le potentiel féministe de son film et prône un universalisme : « *Lauren Bastide : C'est un film politique ? Houda Benyamina : Complètement. L.B : Et ce n'est pas un film féministe ? H.B : Non, parce que si l'on cantonne mon film à un film féministe, c'est comme si l'on enlevait une partie des enjeux. Je parle toujours de gens qui sont en marge, au ban de la société, des humilié.e.s, de ceux en quête de dignité, de reconnaissance et pas juste des femmes. Après, il se trouve que c'est interprété par des femmes, mais ce n'est pas une question de femmes. C'est une question avant tout humaine.* »⁴⁵ ; « *L.B : « Ton discours à Cannes, dont tout le monde a beaucoup parlé, c'était un discours féministe. Quand tu dis : « Des femmes ! Des femmes ! Des femmes ! » H.B : « Je comprenais tout le monde dans mon discours. Les gens de banlieue, des quartiers, des zones rurales... Je disais : « Cannes est à nous ! A nous ! »* »⁴⁶

⁴⁵ *LA POUDDRE*, 2021. *Féminismes & Cinéma. Le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français*. Paris : Hachette (Marabout). pp. 38-39

⁴⁶ *LA POUDDRE*, 2021. *Féminismes & Cinéma. Le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français*. Paris : Hachette (Marabout). p. 39

Finalement, si *Divines* a eu un tel retentissement, c'est parce que c'est la première fois que l'on représentait une fille maghrébine banlieusarde qui prend le pouvoir dans le film : elle occupe tout l'espace, décide de s'endurcir par la criminalité et se défend contre les violences. Néanmoins, il sonne comme une occasion ratée de faire un film de banlieue féministe.

De surcroît, cette représentation d'une masculinité exacerbée est problématique car elle se reproduit. Nous pouvons exploiter l'image de l'ouroboros ou « serpent qui se mord la queue ». Les vagues d'immigrations françaises ont donné naissance aux banlieues, ces lieux excentrés ont été propices à la délinquance en raison de la précarité socio-économique. Cette délinquance reprise en masse par les médias participe à diffuser des stéréotypes, à construire une certaine crainte envers les banlieusards, également à alimenter un discours hérité de la période coloniale sur l'homme racisé. Le cinéma reprend cet univers via cette figure singulière codifiée par la virilité ; en l'esthétisant, un film comme *La Haine*, tout comme *Divines*, nourri l'imaginaire collectif et influence ceux qui reçoivent le film. Ainsi, des jeunes banlieusard.e.s en quête d'identité et d'*empowerment* peuvent s'identifier à ces personnages charismatiques et reproduire leurs comportements : c'est l'ouroboros. Ce qui apparaît c'est qu'il y a une nécessité de renouveler le genre du *banlieue-film* en offrant une diversité, une pluralité des trajectoires, de nouvelles figures plus positives et tout aussi vraies.

2.1.3) Le genre en négociation

Nous pouvons observer trois grandes figures récurrentes de fille maghrébine dans les films de banlieue. *Divines* incarne une tendance déjà présente : en effet, à partir des années 2000, les représentations se multiplient et il s'opère une pérennisation de plusieurs figures archétypales dont celle que nous pouvons nommer le garçon manqué. Dans notre corpus, quatre de nos personnages sont représentés comme des garçons manqués, c'est-à-dire qu'elles adoptent les caractéristiques et des comportements considérés comme masculins dans le régime binaire. Nous pouvons citer Lya (*Des Poupées et des anges*), Souad (*Fatima*), Dounia (*Divines*) ou encore Yasmina (*A genoux les gars*). Leur expression de genre reprend les codes de la masculinité. D'abord par le physique, elles vont porter des vêtements considérés comme typiquement masculin (vêtements larges, survêtement) et adopter une allure masculine. Puis par leur comportement, elles désobéissent et sont en rébellion, cela s'exprime par le rejet de la scolarité notamment et pour certains films par des activités illégales et/ou violentes (vol, vente de drogue, bagarre). Certains personnages, à l'instar de Dounia, vont même adhérer au système de valeur masculin (conquête, honneur, compétition...) et calquer les ambitions typiques de la figure du jeune de banlieue (gagner de l'argent via des activités illégales notamment).



Il semblerait que ces personnages tentent d'obtenir un *passing* masculin (la manière dont elles sont perçues, particulièrement comment leur genre est perçu, par autrui) afin de se protéger de l'espace banlieusard qui apparaît comme dangereux pour les femmes dans l'espace cinématographique. Cette observation est aussi valide pour la représentation des adolescentes noires dans le genre du banlieue film avec Désirée (*La Squale*) ou Marieme (*Bande de filles*) qui vont toutes les deux participer à un réseau de vente de drogue. L'évolution du genre de Marieme est d'ailleurs visible tout au long du film, elle passe d'un personnage neutre à une adolescente féminine pour finalement se protéger en adoptant une

apparence de garçon. Nous l'avons vu cette performance genre est un moyen d'*empowerment* pour ces jeunes filles, elles retrouvent une mobilité et cherchent à se libérer à la fois des hommes et de la banlieue en adoptant les codes de l'opresseur. Le genre est négocié par les personnages féminins qui ne peuvent pas déployer leur féminité au risque de s'exposer à des violences, la féminité étant affiliée à la faiblesse elles se retrouvent à admirer la figure adulée du jeune de banlieue et la reproduire de manière inconsciente.

La seconde représentation prégnante est celle de la prostituée et/ ou celle de la « fille facile ». On retrouve cet archétype avec le personnage de Chirine dans *Des Poupées et des anges* et dans *Shéhérazade* avec le personnage du même nom, cette dernière est accompagnée de collègues maghrébines qui se prostituent également.⁴⁷ Les personnages sont soit manipulés par des hommes qui les entraînent à se prostituer pour eux, soit forcés par leur situation précaire à exercer le métier de travailleuse du sexe. Notons que nos personnages sont tous les deux mineurs. Ce sont aussi les seuls personnages qui vont apparaître avec des caractéristiques considérées comme féminines dès le début de leurs récits respectifs. Toutefois c'est une féminité très codifiée qui passe par le maquillage, la coiffure, les vêtements (robes, vêtements moulants, décolleté). Cette féminité s'accompagne d'une certaine vulnérabilité puisque nos deux personnages subiront un viol et dépendent des personnages masculins contrairement aux personnages de garçon manqué qui possèdent une plus grande agentivité et parviennent à se protéger. L'affirmation d'une identité de genre féminine semble rimer avec violence sexuelle, par ailleurs cela se confirme avec la tentative de viol que subit le personnage de Dounia quand elle performe le genre féminin. Le déploiement de la féminité n'est donc pas perçu comme positif dans l'espace banlieusard, nous développerons cette idée plus tard dans la suite de notre réflexion. Cette figure de prostituée n'est pas spécifique au genre du film de banlieue, elle déborde : nous pouvons supposer que cet archétype est lié à une fétichisation postcoloniale. Nous aurions pu parler du film de Rebecca Zlotowski *Une fille facile* (2019) qui aurait été très intéressant à étudier, malheureusement il ne convient pas aux critères de notre corpus car l'intrigue se déroule à Cannes. Le film joue avec la persona de l'actrice Zahia Dehar qui a été au cœur d'un scandale médiatique en 2010, des joueurs de l'équipe de France de football avaient entretenu des

⁴⁷ Dans une moindre mesure on pourrait parler du personnage de Yasmina de *A genoux les gars*, elle ne se prostitue pas mais apparaît naïve, à l'instar de Chirine, et subit un chantage sexuel. Yasmina est un personnage hybride entre le garçon manqué (apparence) et la « fille facile ».

relations sexuelles tarifées avec elle alors qu'elle était mineure. Le film travaille l'imaginaire autour de la sexualité des jeunes filles maghrébines féminine, les « beurettes ». On retrouve cette représentation dans *Le Monde est à toi* (2018) de Romain Gavras où Lamya (interprétée par Oulaya Amamra, l'actrice principale de *Divines*) est une jeune escroc, voleuse, et qui se prostitue ponctuellement. Le personnage est un croisement entre les deux figures traitées. Ce film est défini comme un film de « gangsters français », mais il ne convient pas pour notre étude car l'intrigue se déroule principalement en Espagne.

Nous pouvons donc observer que le genre est en perpétuelle tension dans les films de banlieue français, le personnage de la jeune fille maghrébine ne peut pas déployer son identité de genre librement. La féminité est réprimandée et le genre masculin est performé en guise de protection. Nos personnages sont alors limités dans l'expression de leur genre, pour les personnages de garçons manqués on ignore si elles expriment leur identité intime car ce ne sont pas des thématiques abordées par les films. Les filles négocient leur genre mais cela n'est pas particulièrement positif car le propos tourne encore de la domination masculine ou bien d'une performance masculine stratégique afin de ne plus subir cet asservissement. Ces figures peuvent être fluides, les personnages peuvent adopter les deux au cours du récit, mais il ne s'agit pas pour elles de jouer de manière positive avec les codes binaires dans une optique de déconstruction des normes. De surcroît ces deux figures portent toujours l'emprunte de la banlieue médiatique, les trajectoires de nos personnages féminins sont définies dans leur rapport aux jeunes de banlieue. Il semblerait que traiter des filles banlieusardes au cinéma reviendrait à traiter inlassablement de la figure du jeune de banlieue. La performance du garçon manqué est une imitation permettant d'évoluer dans l'espace banlieusard et d'être accepté par les hommes. Quant aux filles faciles/ prostituées elles apparaissent comme les proies des jeunes de banlieue qui leur font subir des violences sexuelles et psychologiques (avec la question de la réputation). A ce titre, on ne peut pas estimer que le personnage de jeune maghrébine soit parvenue à s'indépendantiser pleinement, si elle peut désormais être un personnage principal, elle est présentée comme une victime ou est stéréotypée par l'imaginaire banlieusard (viol collectif, drogue, violence, criminalité, prostitution...).

Si ces portraits soulèvent des problématiques bien existantes dans les banlieues, ils donnent une vision étriquée des filles de banlieue et participent à la réduire à des archétypes. Peu à peu les filles maghrébines n'apparaissent plus comme des actrices de l'intégration

tranquille comme cela pouvait être le cas avec les personnages de sœurs studieuses dans le cinéma beur et les banlieues-films entre les années 1980 et 2000. Cette représentation est abandonnée au profit de représentations plus sensationnalistes. Cependant, cette figure déjà présente sous forme embryonnaire dans les films beurs se déploie pleinement à partir des années 2015 dans deux films notables dont nous avons déjà parlé, tel que le drame *Fatima* ou la comédie dramatique *Le Brio* dont la scolarité est l'objet principal du film. Ce sont des films entre banlieue et capitale où les questions d'intégration et de discrimination sont davantage traitées car les personnages font face au monde en dehors de la banlieue. Cette figure rejoint les discours intégrationnistes où la méritocratie serait le seul moyen de s'intégrer à la société française, de gagner sa valeur. Dans ces films le genre n'est pas particulièrement questionné ou performé.

Ces catégories « garçon manqué », « prostituée », « sœur studieuse », ne s'appliquent pas systématiquement et se doivent d'être complexifiées, toutefois elles peuvent servir de première grille de lecture permettant d'approfondir notre réflexion autour de la figure de fille maghrébine banlieusarde. Il est indéniable qu'il existe des récurrences dans les films de notre corpus, ces schémas narratifs répétitifs continuent à alimenter certains préjugés autour de la banlieue et manquent cruellement de diversité. Néanmoins, ces représentations de filles permettent dans une certaine mesure de renouveler l'imagerie maghrébine et banlieusarde.

2.2) Le film de banlieue au féminin

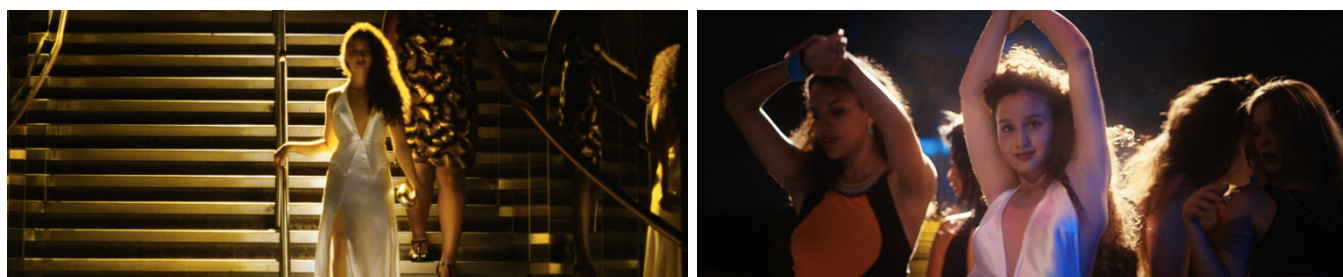
2.2.1) Déploiement de la féminité

Le déploiement de la féminité est sous tension car étouffé par le besoin des personnages de se protéger contre les violences et d'accéder à l'espace public occupé par les hommes. Dans le marasme de film de banlieue sensationnaliste où le casting est quasi 100% masculin, des réalisatrices comme Zaida Ghorab-Volta ou Nora Hamdi ont ressenti l'urgence d'une représentation féminine. Cette dernière dira : « *Je voulais que l'histoire soit exposée d'un point de vue féminin, contrairement aux trois quarts des films français qui sont d'abord des films d'hommes.* » ; « *J'avais envie d'aborder des rapports père/fille, entre tradition et modernité.* ».⁴⁸ Dans son film *Des poupées et des anges* (2008), elle traitera de cette question tout particulièrement à travers les personnages des deux sœurs, Lya et Chirine. Lya est l'archétype du garçon manqué pendant que Chirine performe une féminité exacerbée. Le récit tourne autour de la rupture entre Chirine et son père ; le film s'ouvre sur un plan de bâtiment, Lya fait un footing et slam en hors champ : « *A 14 ans son corps s'est transformé d'un coup, depuis ses 14 ans mon père ne parle plus à Chirine. Le regard de mon père l'avait brisé. Cette innocence posée sur ce corps de femme était devenue insupportable, le souffle coupé, mon père n'arrivait plus à lui parler comme avant.* » Dans une scène de repas, nous pouvons comprendre les tenants des relations intrafamiliales lorsque le père observe la poitrine de sa fille avec dédain : son corps est morcelé par le cadrage, il ne la regarde plus qu'à travers ses attributs sexuels. Elle est maquillée et porte un décolleté, contrastant avec sa sœur vêtue d'un survêtement. L'attitude « non féminine » de cette dernière lui sera d'ailleurs reprochée par sa mère : « *Tu devrais prendre exemple sur Chirine, devenir une vraie jeune fille.* », ce à quoi le père répond : « *Je sais pas si Chirine c'est le bon exemple.* » Quoi qu'elles fassent, il y a un écueil, la féminité de ces adolescentes en construction est remise en question, elles sont trop ou pas assez. Notons, que le père apparaît bienveillant et aimant envers la petite sœur Inès ; cela appuie la corrélation entre son comportement et la puberté de ces filles. Chirine est fascinée par les normes de beauté et les carcans de genre, elle cultive sa féminité dans les magazines de mode. Dans sa chambre, elle se lève et se dénude devant son miroir en prenant des pauses lascives afin

⁴⁸ Dossier de presse *Des poupées et des anges* (s.d), Rezo Film et Flach Film.

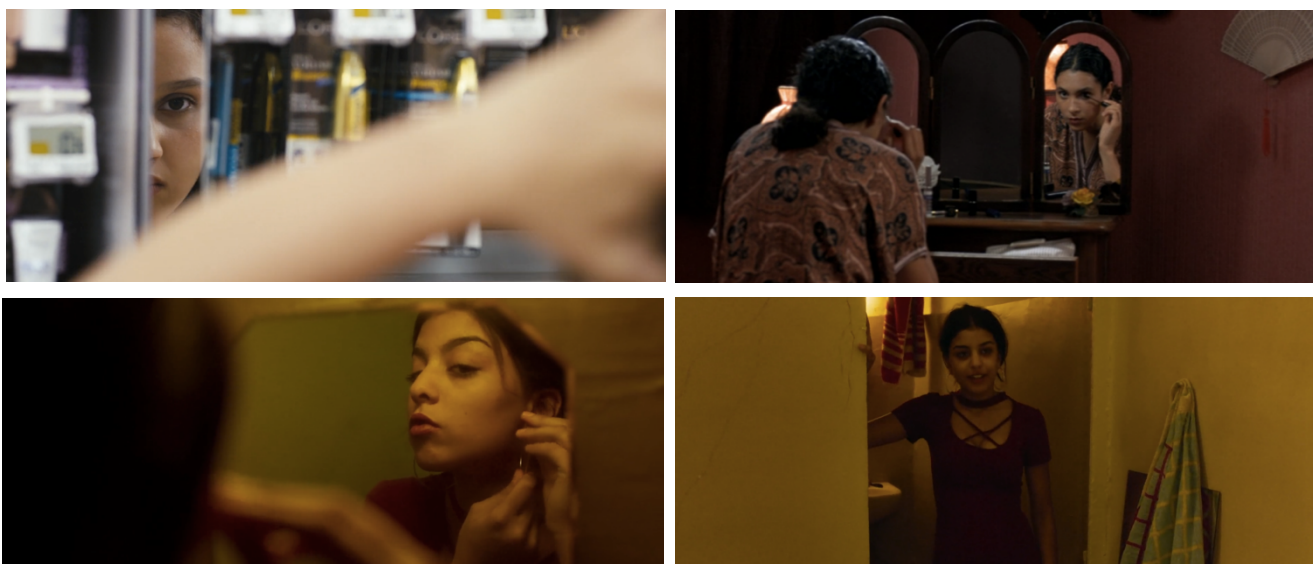
d'être désirable à la manière des mannequins. La réalisatrice décide de faire un travelling vertical du bas vers le haut, où l'on découvre le corps de Chirine en même temps qu'elle. Abandonnée par son père, elle recherchera inlassablement la validation masculine, jusqu'à son paroxysme où elle deviendra l'égérie d'une campagne de luxe pour que son père soit obligé de la regarder de nouveau. Lors d'une conversation entre les deux parents, la mère dira « *Chirine tu lui as trop fait payer la femme qu'elle est devenue* ». Le personnage de Chirine finira par se mettre en couple avec son employeur d'une quarantaine d'année. Ce dernier sera présenté comme un homme « différent » car il n'a pas tenté de coucher avec elle le premier soir, la relation reste malsaine. Ce complexe d'Œdipe embarrassant soulève une certaine difficulté du père à gérer et à accepter le déploiement de la féminité de sa fille. Finalement, si Chirine performe les codes du genre féminin cela n'est pas perçu positivement dans le film et les motivations du personnage sont problématiques.

De la même manière Dounia, figure du jeune de banlieue au féminin devra expérimenter la féminité, jouer à être un corps désirable, pour arriver à ses fins dans le cadre d'une mission de séduction avec une grosse somme d'argent à la clé. La scène est plutôt comique, elle apprend à marcher avec des chaussures à talons malgré la douleur avec une boîte de kebab en polystyrène jaune sur la tête : on est loin de la princesse s'entraînant avec un livre ! Dounia arrive avec son amie Maimouna (Déborah Lukumuena) en boîte de nuit, le décor laisse présager la suite des événements : des flammes dansent sur les écrans et l'éclairage est rouge. Elle se résigne à monter sur une plateforme afin d'exposer sa féminité et ainsi attirer l'attention de Reda. Elle danse au milieu d'autres femmes, dans une scène faisant appel à l'imagerie d'un harem, où elle s'expose comme une proie attendant d'être choisie.⁴⁹ Elle satisfait un certain *male gaze*, - notion que nous développerons tout à l'heure -, se caractérisant par une iconisation du corps, accentuée par une robe blanche rappelant une certaine idée de la virginité ainsi qu'une lumière presque divine en plongée (descendant du ciel), le tout en champs-contrechamp avec le regard de Reda qui la désire.



⁴⁹ Terme familier qui qualifie un groupe de femmes qui entourent un homme.

Si Dounia embrasse les codes de la féminité normée ici c'est dans le cadre d'une relation factice servant ses intérêts. Un autre plan plus intimiste témoigne de la curiosité de Dounia envers les codes de la féminité, toujours dans une relation de séduction. Accompagnée de Djigui (Kevin Mischel) dans un centre commercial, elle s'échappe un moment pour voler un rouge à lèvres et l'appliquer sur ses lèvres ; elle prend quelques secondes pour s'observer maquillée et les cheveux détachés. On retrouve cette scène du miroir dans plusieurs des films de notre corpus. Dans *La Squale*, après avoir vu Toussaint, Yasmine rentre chez elle et se maquille dans sa chambre devant le miroir de sa coiffeuse. Son petit frère entre : « *Redwane (le grand frère) dit qu'il n'y a que les putes qui se maquillent* », ce à quoi elle rétorque : « *c'est pour ça qu'il a pas de femme* ». Chirine se regarde et se maquille à plusieurs reprises dans des *Poupées et des anges*, c'est un personnage qui cherche à satisfaire le *male gaze*. Shéhérazade se maquille et porte une robe quand sa relation avec Zach évolue.



La féminité de nos personnages se développe au contact de leurs homologues masculins, à partir du moment où leur corps est sexualisé par le regard des hommes et des garçons (père, frère ou petit ami). Elles semblent découvrir et prendre conscience de leur potentiel sexuel, en témoigne le plan de Chirine qui découvre son corps et prend des poses lascives par mimésis. Iris Brey s'interroge à ce sujet en discussion avec la journaliste Lauren Bastide : « *Je relisais Wittig, qui disait que ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme. Je pense que je suis devenue femme quand le regard des hommes s'est posé sur moi, quand j'étais encore enfant et que j'ai commencé à me sentir sexualisée par ce regard-là. Je pense que j'essaye de me défaire de cette relation particulière à un*

homme. Peut-être pour ne plus être femme. Je ne sais pas si j'y arriverai, mais en tout cas, c'est une catégorie en mouvement qui m'interroge. »⁵⁰ Cette réflexion riche étaye l'idée que les performances genrées sont liées à un rapport de domination binaire où les filles ont intégré l'idée, inconsciemment, qu'elles doivent rentrer dans les carcans de la féminité (maquillage, vêtements moulants, cheveux longs...) pour plaire. Cependant, nous pouvons également prendre un autre point de vue et considérer le développement de cette féminité, assumée ou timide pour certaines, comme un acte de résistance contre le monde hyper masculin dans lequel elles évoluent. En effet, exprimer une identité féminine semble relever du courage dans l'espace de la banlieue fictionnelle.

⁵⁰ *LA POUDRE*, 2021. *Féminismes & Cinéma. Le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français*. Paris : Hachette (Marabout). p. 329-30

2.2.2) Sentiment amoureux et sexualité

L'éclosion du personnage de la jeune maghrébine vers les années 2010, et plus intensément à partir 2015, permettra de lever le voile sur le tabou de la sexualité et de l'amour. En effet, le personnage de fille maghrébine, étant présentée pendant longtemps comme la sœur des protagonistes principaux, était dépourvue de sentiment et déssexualisée. C'est une nouvelle étape pour nos héroïnes durant laquelle elles vont découvrir la sexualité positive et les sentiments amoureux. Ce que nous pouvons critiquer d'emblée c'est que les sexualités et les relations sont exclusivement hétérosexuelles. Il existe encore aujourd'hui un vide représentatif des minorités sexuelles dans les films de banlieue, les relations lesbiennes ne sont pas exploitées.⁵¹ Toutefois, le fait que le thème de la sexualité soit exploré par les réalisateurs est en soi une victoire bien qu'il manque encore de diversité.

Si le film de Nora Hamdi est maladroit, les intentions sont bonnes : « *Je voulais parler des premières expériences amoureuses, de l'éducation sentimentale et de ses codes, lorsqu'on est issu d'une cité de banlieue, face aux idées reçues.* » Dans *des Poupées et des anges*, le personnage de Lya observe de loin le déploiement de la féminité de sa sœur et prend du recul sur sa sexualité, elle dit : « *Des poupées [par cette allégorie elle désigne Chirine] qui ne font qu'entretenir cette fausse liberté sexuelle, faussement choisie, faussement voulu, faussement naturel* ». Elle a raison, le personnage de Chirine reste bloqué dans des relations où elle recherche la validation masculine et où les hommes profitent de sa naïveté ; on ne peut pas affirmer à la fin du film qu'elle ait fait l'expérience d'une sexualité positive et encore moins d'une relation amoureuse. Quant à Lya, elle entretient une relation avec un garçon blanc rencontré en boîte de nuit. Elle n'est pas honteuse de son identité sociale, qu'elle ne cherche pas à la cacher.⁵² Ils se revoient une première fois dans un café du quartier où ils s'embrassent. Cette relation est une échappatoire pour Lya, elle retrouve

⁵¹ Il y a une timidité à représenter des jeunes banlieusardes lesbiennes. Par exemple la mini-série *Tu préfères* (2020) réalisée par Lise Akoka et Romane Gueret tourne autour de l'effritement de l'amitié fusionnelle de Djénéba (Fanta Kebe) et Shai (Shirel Nataf) et des sentiments amoureux que Djénéba porte secrètement pour Shai. Ce sous-texte lesbien est central dans le récit, il marque profondément la relation des deux amies, pour finir par une rupture dans le dernier épisode. Pour autant ce sous-texte n'est pas assumé par les actrices qui le rejette. Voir : GUILLARD, Nawel, 2020. *Tu préfères : tension entre fiction et documentaire*. Paris I Panthéon-Sorbonne. Travaux de recherche universitaire.

⁵² Cela peut faire écho avec le film primé *Tout ce qui brille* (2010) de Géraldine Nakache où le personnage de Leila Bekthi (Lila) se fait passer pour une parisienne auprès de son petit ami blanc, ce mensonge est l'objet même du film.

une certaine mobilité perdue grâce à lui : ils conduisent une moto, vont à la plage ; elle partage avec lui des passions communes comme l'attrait pour les films asiatiques. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que Lya est le seul de nos personnages à avoir des centres d'intérêt notables. Ils se retrouvent dans la maison du garçon, en banlieue pavillonnaire. Ils s'embrassent, après un fondu au noir où on les retrouve au lit déshabillés et enjoués en train de discuter, Lya : « *D'après lui [son oncle] une fille existe que par cette valeur [la virginité] mais moi j'étais pas du tout d'accord, pour moi ce qui est important c'est l'amour. C'est pour ça que je l'avais fait d'ailleurs.* » Par ce dialogue, on comprend que ce n'est pas la première relation sexuelle de Lya et qu'elle n'obéit pas à l'injonction à la virginité. Notre jeune adolescente remet en question les normes patriarcales archaïques, va à leur rencontre pour s'épanouir émotionnellement et sexuellement. Dans le film *Samia* (2001) de Philippe Faucon, dont nous n'avons pas pu développer l'analyse dans ce travail, le personnage de jeune adolescente maghrébine éponyme vit à quelques détails près le même arc narratif que celui de Lya (*Des poupées et dans anges*). Le frère, qui est le personnage bourreau du film, exigera un « test de virginité » auprès d'un docteur afin de vérifier si ces sœurs entretiennent des relations sexuelles. Il est suspicieux parce qu'elles sortent dehors, cette tentative d'enfermement renvoie à la partie I de notre développement. A la fin du film Samia refusera de passer ce test.

L'histoire d'amour de Dounia (*Divines*) n'est pas au centre du récit mais participe au développement du personnage et à sa sensibilité. Leur première rencontre n'est pas classique : Dounia le sauve d'une chute, elle est en position de puissance pendant que lui est effrayé. Quand elle le revoit avec Maimouna, elle se moque de sa pratique de la danse contemporaine. Toutefois elle se surprend elle-même à l'observer seule perchée sur une passerelle en hauteur en train de danser sur la scène du théâtre. C'est un premier moment de grâce et d'admiration pour Dounia, elle est troublée par sa sensualité. Djigui, conscient de sa présence, attise le désir. Elle le regarde se déshabiller avec envie, nous restons dans une forme de *male gaze* car le corps de Djigui est filmé pour apparaître comme désirable pour Dounia et les spectateurs. Il provoquera leur prochaine rencontre, en lui volant de l'argent, qui reste l'intérêt principal de Dounia car cela lui offre une possibilité d'émancipation incomparable. La rencontre est d'abord virulente, entre danse et bagarre, puis au fil des rencontres elle s'ouvrira à lui par la danse mais sera rattrapée par le fatalisme banlieusard.



Contre toute attente, le personnage de Yasmina (*A genoux les gars*), connaîtra un épanouissement sexuel avec le jeune homme avec qui elle a passé la nuit à l'hôtel. Si la veille il l'a forcé à le masturber en lui faisant du chantage, le lendemain matin, elle se retournera pour l'observer en train de dormir et embrasser son sexe en érection avant de partir. Elle le retrouvera à nouveau dans une chambre d'hôtel pour la scène finale du film. Cette dernière est le seul personnage de notre corpus représenté en train d'avoir un orgasme, les autres scènes de sexe sont soit des viols où le personnage féminin apparaît très peu soit non représentés à l'écran (fondu au noir, dialogue). Le dispositif est d'ailleurs plutôt original, mêlant prise de vue réelle (plan rapproché de Yasmina) et animation pour le reste de l'image représentant son corps et le garçon en train de lui faire un cunnilingus.



La relation amoureuse entre Shéhérazade et Zach (*Shéhérazade*) leur permettra à tous les deux d'évoluer : sortir de la délinquance pour l'un et sortir de la prostitution pour l'autre en retrouvant le chemin de la scolarité. Quant aux personnages des films « scolaires », *Fatima* et *Le Brio*, elles ont aussi droit à des relations amoureuses. Par exemple, Neila et Mounir (Yasin Houicha) dans *Le Brio*, bien que leur relation connaisse des tensions à cause du caractère de transclasse de Neila ; il l'appelle « super française » et elle le reprend de manière condescendante sur sa manière de s'exprimer. Nous pouvons noter un élément

positif avec ces histoires d'amour : avant les personnages de filles maghrébines avaient des relations amoureuses/ sexuelles avec des hommes blancs (ce qui participait au discours de l'intégration), aujourd'hui elles sont en relation des garçons racisés, des « jeunes de banlieue » et cela participe à la dédramatisation de ces figures. Cependant, les histoires d'amour restent en périphérie des récits qui se concentrent encore davantage sur les thématiques d'intégration, de violence et de criminalité. Le genre du film de banlieue a été complexifié par les personnages féminins mais pas radicalement transformé.

2.2.3) Un *female gaze* ?

Enfin, pouvons-nous affirmer qu'il existe un mouvement qui serait le film de banlieue féminin ? Il existe en effet des films de banlieue qui prennent des personnages principaux féminins, cependant comme nous l'avons vu leurs représentations restent affiliés à la figure du jeune de banlieue et pour cela nous ne pouvons pas estimer qu'ils soient complètement indépendants. Certes nos personnages subissent encore des stigmates, néanmoins ils participent à renouveler le genre du film de banlieue via certaines thématiques encore inexplorées et jamais sous un regard féminin. Dans les films de banlieue classiques le spectateur baigne dans un univers ultra-masculin à travers un regard, lui aussi, masculin excluant les femmes de l'action et de l'espace filmique. L'expérience banlieusarde vue sous le regard de nos jeunes héroïnes est alors tout à fait neuve pour le spectateur et pour ces personnages principalement figuratifs dans le genre. Nous pouvons dire que le genre de banlieue au féminin est un sous-genre des films de banlieue grâce au regard singulier qu'il adopte. « *Le regard féminin semble avoir été relégué à une culture souterraine, invisible. Il est temps de redresser nos regards.* » peut-on lire sur la quatrième de couverture de l'ouvrage d'Iris Brey *Le regard féminin – Une révolution à l'écran* (2020). Pour elle, le *female gaze* serait : « *une façon de filmer les femmes sans en faire des objets, de partager la singularité des expériences féminines avec tous les spectateurs, quel que soit leur genre, et de renouveler notre manière de désirer sans voyeurisme.* ». L'idée est donc de briser l'hégémonie du regard masculin que les spectateurs ont déjà trop intériorisé qui est encore la proposition dominante dans le cinéma mainstream aujourd'hui. Avec un tel concept il faut veiller à ne pas tomber dans l'écueil de l'essentialisation, il n'existe intrinsèquement pas des regards de femmes ou d'hommes, l'objectif n'est pas de catégoriser mais de diversifier les représentations. Le cinéma en tant que phénomène social produit des représentations de la société, et par là même des représentations des identités genrées et des rapports de genre ; les auteur.e.s participent donc à reconduire ou subvertir les normes de la société. La question du genre structure les manières de regarder du cinéma. Laura Mulvey, critique et réalisatrice féministe publie en 1975 « Plaisir visuel et cinéma narratif », article dans lequel elle théorise le *male gaze*. La caméra se conforme à l'universel masculin blanc hétéronormé. Elle explique que le point de vue de la caméra est construit par et pour le spectateur masculin dans le système hollywoodien. Ainsi, ce point de vue est voyeuriste car il instaure une relation de

regard passif/actif, où les femmes sont exhibées et regardées et où les hommes regardent en y prenant plaisir (les acteurs comme les spectateurs). Le *male gaze* c'est une relation de regard hiérarchisante. Cela se traduit aussi cinématographiquement : la caméra crée des espaces iconiques presque picturaux pour les personnages féminins pendant que les personnages masculins sont engagés dans l'action. Les personnages fonctionnent donc selon des régimes différents selon leur genre. Tout spectateur est exhorté à se conforter à ce regard masculin patriarcal structuré par le sexisme. La réappropriation du regard est aussi un enjeu pour les minorités de genre et/ou sexuelle qui ont souffert d'un vide représentatif.

Les films de banlieue féminin de notre corpus décalent le point de vue car la démarche des réalisateur.ice.s est ouvertement politique : l'objectif est de réhabiliter une figure oubliée pour la placer au centre du récit et de l'action. En ce sens les films de notre corpus (certains dans une moindre mesure) font usage d'un *female gaze*. Les filles maghrébines banlieusardes ont pris peu à peu leurs places dans le genre du film de banlieue et ont bouleversé cet univers ultra viril, grâce à elles, nous pouvons en faire l'expérience féminine. L'enjeu de leur représentation est important car en plus d'avoir subi un vide représentatif elles ont aussi été présentées comme des individus subalternes. Nous l'avons vu, le propos tourne presque systématiquement autour de la figure du jeune de banlieue. Certains films, à l'instar de *Divines*, transforment leur personnage féminin en cet archétype, cependant l'expérience est diversifiée grâce à des thématiques nouvelles : la relation père/fille, les violences sexuelles, les violences intrafamiliales, la romance et les sentiments, la sexualité, ou encore le déploiement de la féminité. Ces sujets ont renouvelé les films du genre mais nous pouvons tout de même émettre une critique car ce sont des thèmes affiliés classiquement au féminin. Les filles apparaissent ainsi plus sensibles et vulnérables que les garçons, cela est aussi valable avec nos personnages de garçons manqués. Concernant les rapports de pouvoir, les personnages féminins restent dominés par les personnages masculins au cours du récit même quand elles sont au cœur de l'histoire ; ce qui est problématique en terme de représentation en soi, néanmoins elles se dégagent de l'arrière-plan et peuvent agir contre cette domination. En effet, il s'agit de récits émancipateurs et la hiérarchie se renverse dans le dernier acte. De surcroît, nos héroïnes ne sont pas exhibées et sexualisées par les réalisateur.ice.s, elles ne sont pas des objets de désir. Cela est valable aussi pour les personnages de prostituée/ fille facile qui se soustraient au *male gaze* et décident de ne plus le satisfaire. Certains plans restent malgré tout teintés d'un certain *male gaze*, cela peut

s'expliquer par leur sens. Prenons par exemple, le plan de Chirine qui se regarde nue dans son miroir. La réalisatrice, Nora Hamdi, choisit de faire un travelling vertical du bas vers le haut puis s'arrête au niveau de la poitrine de l'actrice pour en faire un plan rapproché. Ce plan est dans la reproduction d'un *male gaze* que le personnage cherche à satisfaire puisqu'elle veut obtenir la validation masculine. Il n'empêche que malgré l'intention, le corps du personnage est sexualisé. De plus, le corps de Chirine est morcelé par le cadrage qui adopte le point de vue du père à plusieurs reprises. Certains espaces picturaux sont aussi créés, par exemple quand le personnage de Dounia performe la féminité pour séduire un homme. La représentation des scènes de viols, récurrents dans le genre, n'est pas particulièrement réussie car les personnages restent passifs (à l'exception de Dounia) et la caméra n'adopte pas leur regard mais un point de vue voyeuriste ou celui d'un homme.

La caméra adopte le point de vue du *male gaze* ponctuellement, parfois de manière justifiée ou non, cependant les personnages féminins restent les piliers du récit, ce sont elles qui donnent l'énergie au film. Les rapports de domination, supposément plus violents en banlieue qu'ailleurs, sont certes reproduits mais les récits appellent les jeunes filles à ébranler cette structure et à subvertir les normes. La représentation de ces figures, longtemps marginalisées, est indéniablement une forme de *female gaze* car cela participe à diversifier les figures du cinéma français. Le mouvement de cinéma de banlieue féminin réhabilite le regard de ces jeunes filles racisées et permet l'ouverture d'une discussion sur la condition des femmes en banlieue. Le regard n'est pas encore totalement redressé car marqué par quelques stéréotypes persistants mais la machine est en marche comme le prouvent les films de la dernière décennie.

Conclusion

La figure de la fille maghrébine banlieusarde a fait l'objet d'une représentation stéréotypée dès son apparition dans le genre du film beur dans les années 1980. Ce personnage a été cantonné à l'arrière-plan de l'espace privé en tant que personnage discret qui s'atèle aux tâches ménagères et qui emprunte la voie de la méritocratie pour s'émanciper de la banlieue. Avec l'émergence du *banlieue-film* dans les années 2000, à l'instar de son homologue masculin, sa représentation va être influencée par les discours médiatiques. Notre jeune fille va gagner en visibilité, et paradoxalement la qualité de sa représentation va régresser, si elle commençait à gagner en mobilité et en profondeur, elle va être instrumentalisée dans le cadre d'un discours postcolonial et apparaître comme un personnage subalterne. L'espace banlieusard imaginé comme une sorte de zone de non-droit deviendra hostile pour la banlieusarde. Les personnages vont alors négocier leur genre et l'adapter à la situation. Afin d'accéder à l'espace public, elles vont imiter la figure du jeune de banlieue. Cette performance écarte la féminité mais permet de renverser le rapport de pouvoir : les personnages sont en mouvements et engendrent l'action. La criminalité se dessine comme un chemin vers l'émancipation et permet à nos jeunes filles d'acquérir un certain *empowerment*. Certaines récurrences émergent alors : le garçon manqué, la prostituée ou « fille facile » ainsi que la sœur studieuse. Ces deux premières figures archétypales sont intimement liées à la figure du jeune de banlieue tandis que la dernière doit en être le contrepoids au sein d'un discours intégrationniste. Ces catégories ne sont pas figées, les films de notre corpus participent à la continuité de certains stéréotypes mais ils permettent aussi l'émergence d'un regard différent. Le déploiement de la féminité reste difficile, et cela même dans les films les plus récents. Néanmoins, les films de banlieue présentent de nouvelles thématiques grâce aux personnages féminins : entre autres, l'amour et la sexualité positive qui sont des thèmes typiquement affiliés à la « sensibilité féminine ».

Enfin, l'étude de la représentation de la fille maghrébine banlieusarde nous apprend que le travail de décolonisation des imaginaires n'est pas achevé. La banlieue et ses habitants doivent être démystifiés afin de ne pas reproduire des personnages identiques ainsi que les mêmes schémas narratifs. Il existe bel et bien une naturalisation des personnages maghrébins dans le cinéma français, avec des films comme *Tu mérites un amour* (2019) d'Hafsia Herzi qui raconte les déboires amoureux d'une parisienne d'origine maghrébine ;

dans le même genre le tout récent *Fragile* (2021) d'Emma Benestan. Cependant, dès que l'on revient au croisement du genre, de la race et de la classe, un nœud problématique persiste : les récits se concentrent sur la violence. Pourtant le terrain n'a été que partiellement défriché et les trajectoires restent infinies.

Nous pouvons aussi aller voir du côté du cinéma documentaire qui propose des portraits plus divers, plus hétéroclites, moins stéréotypés en donnant la parole aux jeunes filles racisées de banlieue. Notamment le film d'Hélène Milano, *Les Roses Noires* (2012) qui se compose de discussions intimistes entre la réalisatrice et des jeunes filles issues de banlieue parisienne ou marseillaise. Ces jeunes filles parlent de leurs stratégies de genre, de leurs rapports aux garçons, à la féminité, de leur argot, en somme cela reprend des thématiques des films de fiction. Néanmoins, elles disent ne pas se reconnaître dans les personnages des films fictionnels car ce sont pour elles des portraits négatifs. Nous pouvons aussi parler de la trilogie de Bouchra Azouz : *Nos Mères, nos Daronnes* (2014), *On nous appelait Beurettes* (2018) ainsi que *Meufs de (la) cité* (2020), elle y déconstruit les stéréotypes autour des femmes maghrébines banlieusardes en lien avec l'histoire migratoire via des dialogues ainsi qu'une approche historique des luttes des femmes banlieusardes, ce qu'elle nomme le féminisme populaire.

Bibliographie

Ouvrages et articles de références :

- BIER, Bernard, 2004. « Compte rendu : Nacira Guénif-Souilamas, Éric Macé, *Les féministes et le garçon arabe*. » In *Agora débats/jeunesses*, 37. Sports et identités, pp. 108-110. DOI : www.persee.fr/doc/agora_1268-5666_2004_num_37_1_2202_t12_0108_0000_1
- BOSSENO, Christian, 1990. « Un cinéma de transition ? », *CinémAction*, n° 56, « Cinémas métis, de Hollywood aux films beurs ».
- BREY, Iris, 2020. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris : Editions de l'Olivier.
- DURMELAT, Sylvie et VINAY Swamy, 2015. *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*. Paris : Presses universitaires de Vincennes. DOI : <https://doi.org/10.3917/puv.durme.2015.01.0007>
- FOURCAUT, Annie, 2000. « Aux origines du film de banlieue : les banlieusards au cinéma (1930-1980) », *Sociétés & Représentations* n°8, pp. 113-127. DOI : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-1-page-113.htm>
- GAERTNER, Julien, 2005. « Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français. 1995–2005, retour sur une décennie », in. *Confluences Méditerranée*, vol. 55, no. 4, pp. 189-201. DOI : <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2005-4-page-189.htm>
- GAERTNER, Julien, 2012. « Une nouvelle “Nouvelle Vague” ? », *Hommes & migrations*.
- GASTAUT, Yvan, 2014. « Migration et altérité dans les imaginaires : un champ devenu majeur » in M. Poinso et al., *Migrations et mutations de la société française*. La Découverte.
- GEESY, Patricia, 2015. « Un espace à elles ? Les femmes dans le cinéma français-maghrébin », in Sylvie Durmelat et V. Swamy (dir.), *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, pp. 207-226. DOI : <https://doi.org/10.3917/puv.durme.2015.01.0207>
- MANAC'H, Tiphaine, 2017. « L'image de « la Maghrébine » dans le cinéma français (1970-2007) », *Genre & Histoire*.
- MILLELIRI, Carole, 2011. « Le cinéma de banlieue : un genre instable », *Mise au point*. DOI : <http://journals.openedition.org/map/1003>

- MUCCHIELLI, Laurent, 2005. *Le scandale des « tournantes »*. *Dérives médiatiques, - contre-enquête sociologique*. Paris : La Découverte, coll. Sur le vif, p.124. DOI : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7788>
- POLLITT, Katha, 1991. « *Hers; The Smurfette Principle* » in The New York Times.
- SHEIBLING, Julie, 2020. « Les représentations des femmes maghrébines dans le cinéma français postcolonial », *Hommes & migrations*.
- WAGNER, Daniel-Alexandre, 2011. *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée. La représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Université de Bergen.
- YAHY, Naïma, 2012. « *Le métissage en salle ou les “Algériens” à l’écran* », *Hommes & migrations*.

Littérature secondaire :

- AVENEL, Cyprien, 2009. « La construction du « problème des banlieues » entre ségrégation et stigmatisation », *Journal français de psychiatrie*, vol. 34, no. 3, pp. 36-44. DOI : <https://doi.org/10.3917/jfp.034.0036>
- BERTHAUT, Jérôme (scénario) et HELKARAVA (dessin), [2016]. « La banlieue du 20h », in Y. Bouagga et L. Mandel (dir.), *Sociorama*, Paris : Casterman. AJERAR, Mehdi, 2019. « Géopolitique de la violence urbaine : entre réalité et représentations », in *Conflits* rubrique Criminalité.
- BLUHER, Dominique, 2002. « Les « Meufs Rebeus » ou la représentation des femmes maghrébines dans le cinéma français hip-hop », *L’Esprit Créateur*, n°1 Questions de « gender » dans le cinéma français depuis la Nouvelle Vague, pp. 84-95. DOI : <https://www.jstor.org/stable/26288497?seq=1>
- CHIBANE, Malik et CHIBANE, Kader, 2003. « Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique », *Mouvements*, vol. n°27-28, no. 3, pp. 35-38. DOI : <https://doi.org/10.3917/mouv.027.0035>
- COLMANT, Marie, 1996. *Portrait : L’histoire de Zaïda qui a épluché des tonnes de patates*. Libération Rubrique Culture.
- DEVILLE, Julie, 2007. « Jeunes filles « invisibles » dans les quartiers populaires », *Espaces et sociétés*, vol. 128-129, n°1, pp. 39-53. DOI : <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2007-1-page-39.htm>
- DIATKINE, Anne, 2002. *Interview de Zaïda Ghorab-Volta « Je hais les ghettos »*. Libération Rubrique Culture.

- RUBI, Stéphanie, 2005. *Les « crapuleuses », ces adolescentes déviantes*. Paris : PUF/ Le Monde, coll. « Partage du savoir ».
- SAVARESE, Éric, 2001. « Réinventer l'Autre : le corps des Maghrébins dans le cinéma français de 1962 à nos jours », *Hermès, La Revue*, vol. 30, no. 2, pp. 177-185. DOI : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-2-page-177.htm>

Littérature générale :

- BASTIDE, Lauren, 2020. *Présentes. Villes, médias, politique : quelle place pour les femmes ?* Paris : Allary Editions.
- DJOMBE, Calvin Thomas, 2018. *La fabrique des mauvaises filles. La cité et la construction de la « féminité déviante »*. Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- DORLIN, Elsa, 2009. *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*. Paris : PUF/
- FERRO, Marc, 1975. *Analyse de film, analyse de sociétés*. Paris : Hachette.
- GUENIF SOUILAMAS, Nacira, 2000. *Des beurettes aux descendantes d'immigrants nord-africains*. Paris : Grasset / Le Monde.
- GUENIF SOUILAMAS, Nacira (dir.), 2006. *La République mise à nu par son immigration*, Paris : La Fabrique.
- CARPENTER, Juliet et HORVATH, Christina (dir.) 2015. *Regards croisés sur la banlieue*. Bruxelles : P.I.E Peter Lang.
- JAQUET, Chantal, 2014. *Les transclasses ou la non-reproduction*. Paris : PUF.
- LANG-WELZER, Daniel, 2002. « Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France », *Ville – école – intégration*, France : CNDP.
- LA POUDRE, 2021. *Féminismes & Cinéma. Le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français*. Paris : Hachette (Marabout).
- LEPOUTRE, David, 1997. *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*. Paris : Odile Jacob.
- MAIGA, Aïssa (dir.), 2018. *Noire n'est pas mon métier*. Paris : Le Seuil.
- SAID, Edward, 1980. *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Le Seuil.

- SCOTT, Joan Wallach, 1986. *Genre : Une catégorie utile d'analyse historique*, Revue Historique Américaine, n°91.
- SELLIER, Geneviève, 1998. « Une histoire du cinéma avec les femmes est-elle possible ? », Anne-Marie Sohn éd., *L'Histoire sans les femmes est-elle possible ?* Éditions Perrin, pp. 137-144. DOI : <https://doi.org/10.3917/perri.sohn.1998.01.0137>
- SELLIER, Geneviève et ROLLET, Brigitte, 1999. « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. En ligne depuis le 22/05/2006 2006, DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.1533>
- SELLIER, Geneviève, 2009. « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Diogène*, vol. 225, no. 1, pp. 126-138. DOI : <https://doi.org/10.3917/dio.225.0126>
- SPIVAK, Gayatri C., 2008. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (2020). Trad. Vidal J. Jérôme. Paris : Editions Amsterdam.
- TARR, Carrie, 2005. *Reframing Difference : Beur and banlieue filmmaking in France*.
- VINCENDEAU, Ginette et REYNAUD Bérénice (dir.), 1993. « 20 ans de Théories féministes », in G. Hennebelle, *CinémAction* n°67.
- VINCENDEAU, Ginette, 2000. « Designs on the Banlieue: Mathieu Kassovitz's 'La Haine' (1995) », in S. Hayward et G. Vincendeau, (dir.), *French Film: Texts and Contexts* Londres : Routledge, pp. 310-327.

Sitographie :

- AJERAR, Mehdi, 2019. « Géopolitique de la violence urbaine : entre réalité et représentations », in *Conflits* rubrique Criminalité. DOI : [consulté le 19 octobre 2020]
- DUPIOT, Charlie, 2012. Femmes de banlieue, « ni victimes ni héroïnes », Libération. DOI : https://www.liberation.fr/societe/2012/10/04/femmes-de-banlieue-ni-victimes-ni-heroines_850894 [consulté le 22 novembre 2020]
- EMNUS, 2018. « Top 8 des stéréotypes de femmes racisées dans le cinéma français », Lallab, Rubrique culture. DOI : <http://www.lallab.org/top-8-des-stereotypes-de-femmes-racisees-dans-le-cinema-francais/> [consulté le 22 novembre 2020]
- FOURCAUT, Annie, BELLANGER, Emmanuel et FLONNEAU, Mathieu, 2007. *Paris-banlieues : conflits et solidarités : historiographies, anthologie, chronologie 1788-2006*, Créaphis. DOI : <https://www.franceculture.fr/oeuvre-paris-banlieues-conflits-et-solidarites-historiographie-anthologie-chronologie-1788-2006-de-m> [consulté le 16 octobre 2020]

- PARFAIT, Douady (dir.), 2006. « *La banlieue : un enjeu de représentation* », Projections Actions Cinéma/Audiovisuel n°20, Revue sur l'éducation à l'image et l'action culturelle cinématographique. DOI : <https://www.passeursdimages.fr/IMG/pdf/Projections20.pdf> [consulté le 16 octobre 2020]

Filmographie

Corpus principal (chronologique)

- CHAREF, Mehdi. *Le Thé au harem d'Archimède* [1985], couleur, 110 min, France, Costa Gavras et Michèle Ray-Gavras (prod.).
- KASSOVITZ, Mathieu. *La Haine* [1995], noir et blanc, 98 min, France, Lazennec & Associés.
- GHORAB-VOLTA, Zaïda. *Souviens-toi de moi* [1995], couleur, 59min, France, Voleur-Productions.
- GENESTAL, Fabrice. *La Squale* [2000], couleur, 100 min, France, Cine Nomine et M6 Films.
- AMEUR-ZAIMECHE, Rabah. *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe ?* [2001], couleur, 83 min, France, Sarrazink Productions.
- HAMDI, Nora. *Des poupées et des anges* [2008], couleur, 102 min, France, Flach Film, France 2 et Canal +.
- FAUCON, Philippe. *Fatima* [2015], couleur, 79 min, France, Possibles Media.
- ATTAL, Yvan. *Le Brio* [2017], couleur, 95 min, France, Chapter 2, Moonshaker, Pathé Production, France 2 Cinéma et CN6 Productions.
- BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016], couleur, 108 min, France, Diaphana.
- MARLIN, Jean-Bernard. *Shéhérazade* [2018], couleur, 107 min, France, Geko Film.
- DESROISERES, Antoine. *A genoux les gars* [2018], couleur, 98 min, France, Les films de l'autre cougar.

Corpus secondaire (chronologique)

- CHIBANE, Malik. *Hexagone* [1994], couleur, 90 min, France, Alhambra Films.

- CHIBANE, Malik. *Douce France* [1995], couleur, 100 min, France, Antonio Olivares (prod.).
- FAUCON, Philippe. *Samia* [2001], couleur, 73 min, France, Ognon Pictures et Arte France Cinema.
- LY, Ladj. *Les Misérables*, [2019], couleur, 102 min, France, SRAB Films.
- ZLOTOWSKI, Rebecca. *Une fille facile* [2020], couleur, 92 min, France, Les Films Velvet et France 3 Cinéma.

Documentaires

- AZOUZ, Bouchra et Stalens, Marion. *Nos Mères, nos Daronnes* [2014], couleur, 52 min, France, De l'Autre Côté du Périph' et France Télévisions.
- AZOUZ, Bouchra. *On nous appelait Beurettes* [2018], couleur, 52 min, France, O2B Films.
- AZOUZ, Bouchra. *Meufs de (la) cité* [2020], couleur, 60 min, France, Patrick Spica Productions.
- BABINET, Olivier. *Swagger* [2016], couleur, 84 min, France, Faro et Kidam.
- DE FREITAS, Stéphane et LY, Ladj. *A voix haute : La force de la parole* [2016], 89 min, France, Anna et Harry Tordjman (prod.).
- DIOP, Alice. *Vers la tendresse* [2016], couleur, 39 min, France, Les Films du Worso.
- MILANO, Hélène. *Les Roses noires* [2012], couleur, 74 min, France, Comics trip production et France 3.

Annexe

- Lien de visionnage du film réalisé dans le cadre du cours de Ciné-crédation (Session 2 Juin 2021) de Madame Camille Bui qui propose de réfléchir le sujet de mémoire, suivi de sa note réflexive : <https://filex-ng.univ-paris1.fr/get?id=6134af5bf31328bdd993ec15>

Mon film retranscrit l'évolution qu'a connue le personnage de la jeune maghrébine de banlieue au cinéma depuis les années 80. Si d'abord elle se résume à un personnage d'intérieur en arrière-plan qui s'adonne aux tâches ménagères et à ses devoirs, pendant que ces frères vivent une vie tumultueuse, elle réussit peu à peu à s'échapper de chez elle par la force. Néanmoins, une fois à l'extérieur elle subit des violences physiques et sexuelles, elle reste souvent un personnage passif ; ou bien elle doit s'éloigner de la banlieue physiquement pour pouvoir faire des études supérieures. Ce n'est que très récemment qu'elle gagne en pouvoir et réussit à se défendre. Cette prise de pouvoir se caractérise par la criminalité qui permet une affirmation de soi pour ces personnages, une volonté d'émancipation, en somme une certaine forme de liberté. Certaines vont user de leur féminité afin de satisfaire un certain male gaze dans leur propre intérêt, mais cela ne les empêche pas de développer un *female gaze* ; cela est très récent et innovant pour ces personnages de jeunes maghrébines. *Ce female gaze* va de pair avec la découverte d'une sexualité positive qui semblait tout à fait inaccessible pour des personnages victimes il y a encore quelques années. Finalement, ces personnages décoratifs devenues héroïnes semblent avoir droit à une profondeur, même si beaucoup doivent encore répondre à une fatalité banlieusarde. Elles peuvent aimer, pleurer, rire, danser ou encore devenir avocate... c'est déjà beaucoup mais peut-être pas encore assez !

Liste des photogrammes numérotés par l'ordre d'apparition dans le texte :

- 1) La sœur studieuse. Extrait de CHAREF, Mehdi. *Le Thé au harem d'Archimède* [1985].
- 2) Emergence d'une voix politique. Extrait de AMEUR-ZAIMECHE, Rabah. *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe ?* [2001].
- 3) La banlieue médiatique. Extrait de KASSOVITZ, Mathieu. *La Haine* [1995].
- 4) Archétype du jeune de banlieue. Extrait de KASSOVITZ, Mathieu. *La Haine* [1995].
- 5) Une sœur en arrière-plan. Extrait de KASSOVITZ, Mathieu. *La Haine* [1995].
- 6) Neila, une représentation positive par la scolarité. Extrait de ATTAL, Yvan. *Le Brio* [2017].
- 7) Yasmine, rébellion contre l'autorité patriarcale. Extrait de GENESTAL, Fabrice. *La Squale* [2000].
- 8) Leila, une scène de viol tirée du scandale des tournantes. Extrait de GENESTAL, Fabrice. *La Squale* [2000].
- 9) Leila, une scène de viol tirée du scandale des tournantes 2. Extrait de GENESTAL, Fabrice. *La Squale* [2000].
- 10) Le viol de Yasmina. Extrait de DESROISERES, Antoine. *A genoux les gars* [2018].
- 11) Le viol de Yasmina 2. Extrait de DESROISERES, Antoine. *A genoux les gars* [2018].
- 12) Des violences sexuelles non montrées, Shéhérazade. Extrait de MARLIN, Jean-Bernard. *Shéhérazade* [2018].
- 13) Violence à travers le regard masculin, Zach. Extrait de MARLIN, Jean-Bernard. *Shéhérazade* [2018].
- 14) Des filles violentes, Rebecca et Dounia. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 15) La banlieue médiatique : voiture brûlée. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 16) Le fatalisme banlieusard. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 17) Physique « masculin », Dounia. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 18) Physique « masculin », Yasmina. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 19) Iconisation du personnage de Dounia. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 20) Iconisation du personnage de Dounia 2. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].

- 21) Déploiement de la féminité Dounia. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 22) Déploiement de la féminité Yasmine. Extrait de GENESTAL, Fabrice. *La Squale* [2000].
- 23) Déploiement de la féminité Shéhérazade. Extrait de MARLIN, Jean-Bernard. *Shéhérazade* [2018].
- 24) Déploiement de la féminité Shéhérazade 2. Extrait de MARLIN, Jean-Bernard. *Shéhérazade* [2018].
- 25) Le déploiement de la sensibilité, Dounia et Djigui. Extrait de BENYAMINA, Houda. *Divines* [2016].
- 26) Orgasme et sexualité positive, Yasmina. Extrait de DESROISERES, Antoine. *A genoux les gars* [2018].