

UNIVERSITÉ DE DROIT, D'ÉCONOMIE ET DES SCIENCES  
D'AIX-MARSEILLE

**INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES**

**MEMOIRE**

pour l'obtention du Diplôme

**REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DES  
FEMMES EN BANLIEUES FRANÇAISES AU DÉBUT DU  
VINGT-ET-UNIÈME SIÈCLE :  
UN NOUVEAU GENRE ?**

**Par Aurélie FILLOD-CHABAUD**

Mémoire réalisé sous la direction de Vincent GEISSER

*L'IEP n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.*

**Mots clés :** Film, Filles, Cinéma, Cité, Féminisme, Contemporain, Squale, Esquive, Wesh Wesh, Aimant

**Résumé :** La représentation de la banlieue est un sujet actuel qui suscite des interrogations aussi bien de la part de ceux qui l’observent, la médiatisent ou l’administrent que de ceux qui l’habitent et l’incarnent. Au travers du rôle et de la place des femmes, une perspective *genrée* semble se dessiner au sein de cet espace. Dès lors, la représentation des femmes constitue un point d’achoppement dans tous les domaines qui construisent et rapportent l’image. Ainsi, cette articulation entre la représentation d’un lieu – la banlieue - et d’une condition – féminine - pourrait relever d’un nouveau genre à la fois cinématographique et féminin. Au sein de cette étude, il s’agit dans un premier temps de saisir l’évolution de la représentation des femmes en milieux populaires, puis d’analyser en quoi « l’intrusion » des ces dernières dans les films de banlieue est prépondérante en ce début de siècle, enfin nous tentons de dresser des idéaux types féminins correspondants à ce qu’elles incarnent dans ces films.

C'est pas tellement leurs yeux  
Et leurs manchons de fusain  
Qu'on allume comme on peut  
Dès que la nuit revient  
Moi ce qui me plaît chez les filles  
C'est beaucoup mieux  
C'est pas leurs longs cheveux  
Largués sur l'oreiller  
Comme des voiles d'amoureux  
Qui vont appareiller

Moi ce qui me plaît chez les filles  
C'est la banlieue

Léo Ferré, *La Banlieue*

# Sommaire

## *Sommaire*

### *Introduction*

### *Première partie : Les femmes en milieux populaires : entre fiction et chronique sociale*

#### **1. La littérature et la représentation féminine au dix-neuvième et vingtième siècle**

- a. Le poids de l'origine sociale au dix-neuvième siècle
- b. Le vingtième siècle : ou la naissance de la conscience de classes

#### **2. Le cinéma**

- a. Émergence de la question des femmes dans les grands ensembles populaires
- b. De la sexualisation à la désexualisation des femmes : vers l'absence de la question du genre ?

#### **3. Contexte et présentation des films sélectionnés**

- a. Contexte social lors de la sortie des films
- b. Présentation des films sélectionnés pour cette étude

### *Deuxième partie : L'intrusion du genre féminin dans un espace cinématographique à dominante masculine*

#### **1. Les premiers rôles féminins**

- a. Des profils différents
- b. Mais liés par une force de caractère

#### **2. Les seconds rôles féminins**

- a. Dans le cas où la fille aurait le premier rôle
- b. Dans le cas où l'homme a le premier rôle

#### **3. Les rapports hommes – femmes**

- a. Les rapports sexués
- b. Les rapports de défiance et de confiance

### *Troisième partie : Théorisation de la représentation féminine : sociologie d'un rôle*

#### **1. La femme, le renégat d'un sexe et d'un statut**

- a. La femme-enfant : le tournant impossible vers l'âge adulte
- b. La femme asexuée : une féminité impossible à assumer

#### **2. La femme, axe de maturité**

- a. La femme comme symbole de stabilité : le reflet d'une éducation matriarcale

- b. La femme comme ascenseur social : celle envers qui l'on mise la réussite

### **3. La femme, lien de maternité**

- a. Mère de garçons
- b. Mère de filles

*Conclusion*

*Remerciements*

*Bibliographie*

*Filmographie*

*Annexes*

*Table des matières*

# Introduction

Lorsqu'on évoque « la banlieue, les banlieues » on entend plusieurs entités différentes, en général la première est une définition générale de cet espace « l'ensemble des agglomérations qui entourent une grande ville »<sup>1</sup>. Mais cet espace se divise clairement en deux lieux très distincts, d'une part, on peut penser à une banlieue résidentielle comme Neuilly-sur-Seine, par exemple, mais l'on peut d'autre part se référer aux banlieues, « villes satellites près des grandes villes à grands immeubles collectifs et population pauvre »<sup>2</sup>.

À l'origine, la banlieue est un terme féodal désignant l'espace d'environ une *lieue*, autour d'une ville, dans lequel l'autorité faisait proclamer les *bans* et avait juridiction. Cette définition se rapproche effectivement plus de la deuxième définition du Robert citée ci-dessus, les banlieues pauvres cumulant de nombreuses formes d'exclusions, sociales ou économiques.

À l'heure actuelle, la banlieue, les banlieues sont des termes difficiles à cerner en tant qu'entité spatiale mais aussi économique et sociale. On le sait, un lieu complexe à comprendre est un lieu complexe à représenter, et il l'est d'autant plus à l'écran, ce médium étant le plus présent, et souvent le plus vulgarisant.

On pourrait se demander au préalable ce qui a construit de telles appréhensions envers cet espace.

## *À l'origine de la peur des banlieues*

Selon Henry Rey, les banlieues en France évoquent, depuis le début des années 80, « le point fragile de l'équilibre social ». En effet, dans son ouvrage *La peur des banlieues*<sup>3</sup>, publié en 1996, l'auteur cerne déjà cette peur devant cette entité peu connue.

---

<sup>1</sup> Définition du Robert

<sup>2</sup> Ibid

<sup>3</sup> Henri REY, *La peur des banlieues*, Paris, Presses de Sciences Po, 1996, 157 p.

Considérées dans l’imaginaire collectif à la fois comme une zone de non-droit, de relégation et d’exclusion, les banlieues françaises laissent apparaître une nouvelle forme de conflit qui dépasse désormais la question ouvrière centrée sur le travail qui structurait la société industrielle. Aujourd’hui, ce conflit se canalise de différentes façons, au travers de l’opposition de plusieurs territoires. Les causes de la fracture de ce corps social sont denses et multiples : le logement, le chômage et l’absence de mixité sociale. Henry Rey lie cette peur des banlieues à plusieurs phénomènes : d’une part à l’histoire, les banlieues marquant une césure à la fois idéologique et économique avec la ville. D’autre part, l’assimilation qui a pu être faite entre les émeutes américaines et les émeutes françaises relève d’un imaginaire collectif développé certainement par une ethnicisation croissante en banlieue. Loïc Wacquant<sup>4</sup> montre toutefois dans *Parias Urbains. Ghetto, Banlieues, Etat* que cette assimilation n’est pas fondée : dans la comparaison qu’il fait entre le « South Side » de Chicago et la cité des 4000 à La Courneuve, il ne voit que quelques similitudes entre ces deux quartiers (un lieu stigmatisé, un fort taux de chômage et peu d’opportunités) et de nombreuses différences (formes et taux de criminalité, présence des pouvoirs publics, homogénéité ethnique, rôle de l’économie informelle). Pour l’auteur, l’appellation de « ghetto » pour désigner les banlieues françaises est impropre et les enjeux y sont différents des réalités américaines.

Enfin, la peur des banlieues est avant tout une peur de l’étranger, plus précisément de la population arabe et noire, majoritaire en banlieue qui se double d’une peur du communautarisme et de l’islam<sup>5</sup>.

Les politiques de la ville ont tenté depuis le début des années quatre-vingt de cerner les difficultés inhérentes à cet espace complexe.

---

<sup>4</sup> Loïc WACQUANT, *Parias Urbains. Ghetto, Banlieues, Etat*, La Découverte, 2006

<sup>5</sup> Gilles KEPEL, *Les Banlieues de l’islam*, Paris, Le Seuil, 1991

### *Les différentes problématiques abordées par les politiques de la ville depuis le début des années quatre-vingt*

Dans *Le ghetto français*<sup>6</sup>, Eric Maurin présente le territoire français comme un révélateur des nouvelles inégalités sociales, la ségrégation urbaine concentrant presque toutes les formes d'inégalités comme le revenu, la formation. Selon Maurin, la politique de la ville n'a su cerner depuis vingt ans cette mécanique, ce qui mène évidemment à un échec.

Dans *La peur des banlieues*, Henry Rey retrace les différentes politiques de la ville depuis 1981, date importante car elle marque le retour de la gauche et crée de nouveaux espoirs pour tous ceux qui souffrent d'inégalités.

En 1981, aucun programme spécifique n'est prévu pour les banlieues, on compte plutôt sur les politiques globales de nationalisation et de décentralisation pour une meilleure répartition des équipements sur l'ensemble du territoire. Toutefois des dispositions particulières sont mises en place dans trois domaines : la formation, la prévention de la délinquance juvénile et l'habitat social. Début 1982, dans sa *Lettre sur la ville*, François Mitterrand insiste sur le fait que la banlieue ne doit plus être un espace de ségrégation et propose trois mesures pour y remédier : la nécessité du droit au logement, l'accès pour chacun aux centres des villes et des transports développés. Neuf ans plus tard, rien n'a pu arrêter le développement du chômage ; les nationalisations des entreprises annulées, les banlieues ne sont pas sorties de la crise. Malgré la création des Zones d'Éducatives Prioritaires (ZEP) en 1981, du Fonds Social Urbain (FSU) en 1984, ou du plan de « développement solidarité » en faveur des quartiers en 1989, la crise sociale, urbaine et économique persiste dans les quartiers. La création du ministère de la Ville en 1990 engendre un nouveau processus, celui de l'abandon des politiques de quartiers pour des contrats de villes ou d'agglomérations. Est alors prônée la politique sur le long terme par le biais, par exemple, des Grands Projets Urbains (GPU) créés en 1994. La même année est mis en place le Fonds d'Intervention interministériel pour la Ville (FIV) qui a pour projet de grouper dans une seule ligne budgétaire les crédits de la politique de la ville et services de l'État. De nombreuses mesures sont mises en place

---

<sup>6</sup> Eric MAURIN, *Le ghetto français, Enquête sur le séparatisme social*, Paris, Le Seuil, 2002

pour inciter les gens à intégrer les banlieues dans l'économie comme les Zones Franches Urbaines (ZRU).

Cette politique d'intégration des banlieues est surtout développée depuis le début des années 2000, notamment avec le douzième Plan prévu jusqu'en 2006, qui prévoit quatre projets de travail : l'accès à l'emploi et le développement économique, l'éducation, la sécurité et la prévention et le renouvellement urbain.

Aujourd'hui encore, ces projets ne sont pas assez développés vu l'ampleur du travail qui doit être fait aussi bien sur les mentalités que sur le bâti. Malgré la prise de conscience de l'abandon et du délabrement des banlieues, largement dénoncé depuis l'automne dernier, il semble que la politique de la ville doive être entièrement renouvelée.<sup>7</sup>

Selon Eric Maurin<sup>8</sup>, le problème central de la société française est de résorber la fracture sociale c'est-à-dire développer la mixité sociale dans le logement afin de faire disparaître les zones les plus déshéritées, constat qu'aucune politique de la ville n'a pu résoudre.

Les politiques de la ville n'ayant pas visé les bons objectifs, elles ont suscité une ségrégation territoriale que Maurin appelle le « ghetto français ». Ce dernier entend par là un mouvement de fuite de chaque classe sociale par rapport à la classe qu'elle domine. Ainsi, les ouvriers fuient les chômeurs immigrés, les salariés aisés les classes moyennes supérieures...

Se crée alors une ghettoïsation par le haut car il importe plus aux classes supérieures de se rassembler plutôt que les autres classes sociales (le rassemblement en quartiers sensibles ne relève pas d'un choix mais d'une contrainte). Ainsi, s'il y a un échec des politiques ciblées comme les ZEP<sup>9</sup> ou les zones franches, c'est parce qu'elles

---

<sup>7</sup> Données chronologiques tirées de *l'encyclopédie universalis* ([www.universalis.fr](http://www.universalis.fr))

<sup>8</sup> Ibid

<sup>9</sup> Zone d'Education Prioritaire

se sont attaquées à ce qu'il y avait de « visible »<sup>10</sup>. Dès lors, des lieux classés ZEP sont stigmatisés et s'il reste des classes moyennes dans ces zones, elles ont la possibilité de partir. Eric Maurin déplore donc cet engrenage de ghettoïsation par le haut, prôné sans le vouloir par la politique de la ville de ces vingt dernières années.

Par ailleurs, la banlieue est un espace d'accueil et pluriculturel. Lieu d'accueil de nombreuses vagues d'immigration au cours du vingtième siècle, elle regroupe aujourd'hui majoritairement une population issue des pays du Maghreb et de l'Afrique Sub-saharienne. Ces populations se sont vues « provisoirement » reléguées dans les années 60 dans ces nouveaux grands ensembles de l'époque. Aujourd'hui ces facteurs historiques mais également des difficultés économiques et sociales favorisent une non-intégration de la banlieue dans l'espace français aussi bien au niveau des personnes qui y résident que du bâti, de la dynamique économique et des questions identitaires.

### ***Banlieue, banlieues***

C'est pour ces nombreuses raisons qu'il est difficile de définir la banlieue. Pour en revenir à notre question initiale, à savoir si l'on doit parler de banlieue ou de banlieues, il s'agit ici de choisir ce que l'on veut désigner. La banlieue entend que nous parlons d'un espace unifié, de lieux communs que l'on retrouve dans toutes les banlieues en France (nous nous parlons évidemment que des zones sensibles). Ces rapprochements se font de manière générale comme nous les avons évoqués précédemment : un taux de chômage de 40% en banlieue, une présence étrangère deux fois plus importante qu'ailleurs, une discrimination à l'embauche très forte mais également des problèmes de violence, d'insécurité. Ce qui développe une autre question générale, la forte difficulté à faire face à ce problème, l'échec probant des politiques de la ville et l'énorme politisation de cette question durant les différentes campagnes électorales en France.

L'appellation de « banlieues » marque d'autre part la pluralité de cette question et

---

<sup>10</sup> On a vu dans le paragraphe précédant que les politiques de la ville s'étaient attaquées à ce qui était visible, c'est-à-dire aux grands ensembles « physiques » mais pas aux stratégies de fuite qu'avaient adoptées les populations.

la réelle difficulté à définir ces espaces par leur différence géographique ou historique mais également parce que, même de manière autonome, une banlieue relève de rouages multiples et différents. Le grand nombre d'études accordées aux banlieues suppose en effet de multiples analyses possibles.

La banlieue, les banlieues ne seraient donc pas simplement un espace géographique spécifique, mais entraîneraient irrémédiablement dans son évocation une série de concepts, d'enjeux et de difficultés.

Dans ce travail nous nous centrerons sur la banlieue en général en tant qu'entité représentant une réalité sociologique, historique, économique et sociale, c'est-à-dire une unité renfermant une pluralité de concepts spatiaux, physiques et sociohistoriques.

### ***Représentation de la banlieue à l'écran***

Cette difficulté de définition suscite de fait une difficulté de représentation. Cette représentation participe également de la construction d'un imaginaire collectif concernant les banlieues. En effet, la réelle difficulté à représenter un lieu en soi complexe donne régulièrement des résultats stéréotypés et déformés dans les media. Deux représentations de la banlieue ont lieu à l'écran : d'une part, sous forme de reportage ou documentaire, d'autre part sous forme de fiction.

Dans le premier cas, cette représentation se fait généralement par le biais de la télévision au travers des magazines et les journaux télévisés.

Dans son article « La question de la banlieue à la télévision française. Mise en place et évolution d'un conflit de représentation »<sup>11</sup>, Guy Lochard distingue trois phases de traitement de la question de la banlieue à la télévision.

Tout d'abord, dès années 50 aux années 80, on assiste à une montée des interrogations sur ce territoire. Univers urbain indifférencié, la banlieue va se démarquer au début des années 50, portée par la question du logement, dans le contexte de la pénurie

---

<sup>11</sup> Guy LOCHARD, « La question de la banlieue à la télévision française. Mise en place et évolution d'un conflit de représentation » (page 31 à 41), Marilia AMORIM (sous la direction de), *Images et discours sur la banlieue*, Paris, Erès, 2002, 198p.

d'habitation et la création d'Emmaüs. Dans *Quarante mille voisins*<sup>12</sup>, un reportage du magazine d'actualité *Cinq colonnes à la une*, des habitants du grand ensemble de Sarcelles sont interviewés sur les défauts et qualités de cette nouvelle vie en banlieue au début des années 60. En guise de conclusion, le reporter évoque les risques de ces grands ensembles : habitat impersonnel, manque d'infrastructures pour les jeunes et de fait, possibilité d'une délinquance juvénile dans les années à venir. Cette délinquance est de plus en plus sujette à réflexion à partir des années 70. Il semble également que soient mises en place à la télévision des réflexions institutionnelles sur les carences des grands ensembles et les nouvelles mesures pour un habitat nouveau à travers notamment des émissions comme *La France défigurée*. Y sont étudiées, selon l'auteur de l'article, « les dérives d'un urbanisme destructeur de l'environnement, les effets psychologiques d'un habitat désocialisant ».

Durant les années 1980, la télévision fait régner un effet de dramatisation concernant les banlieues. Les émeutes dans la banlieue lyonnaise au début des années 80 donnent l'occasion à la télévision de s'emparer d'images spectaculaires. C'est à cette époque que se crée l'agence *Im'média*, toujours existante, afin de donner une contre-information à la population française sur la vie en banlieue. Selon l'auteur, la programmation de la fin des années 80 est le symbole du « rapport de force triangulaire qui s'établit entre les pouvoirs publics, les acteurs sociaux et les professionnels de l'information télévisée ». Ces derniers font d'ailleurs ressortir avant tout une vision pessimiste et dramatique de la banlieue, chose qui leur a été également reprochée une quinzaine d'années après lors des émeutes de l'automne 2005.

Jusqu'au milieu des années 90, la télévision tente, selon Guy Lochard, de cerner la complexité des banlieues en mêlant regard péjoratif et tentative d'explication. L'amalgame entre Beurs et islamisme est de plus en plus fait par la télévision, et les banlieues deviennent de fait le berceau et le lieu de la propagation de l'intégrisme musulman. Cependant, cette période est le temps d'une prise de conscience importante,

---

<sup>12</sup> Pierre TCHERNIA, *Quarante mille voisins* ; Pierre DESGRAUPES, Pierre DUMAYET, Igor BARRERE, Pierre LAZAREFF, *Cinq colonnes à la une*, une production ORTF 1960, 14 min, N&B, diffusé le 2 décembre 1960.

celle de l'impact de la télévision sur l'image de la banlieue, des agressions comme celles de l'équipe de Christine Ockrent dans son émission *Carnets de route* en sont la preuve.

Ces dix dernières années, on assiste à une espèce de légitimation de la télévision car elle prône le débat et invite de plus en plus d'acteurs hétérogènes, aussi bien des experts de la ville que sociologues ou hommes politiques<sup>13</sup>. C'est ce que des magazines comme *Ripostes* de Serge Moati ou *France Europe Express* de Christine Ockrent s'évertuent de faire afin de créer des conditions propices à un débat pertinent et de confronter différents points de vue. Toutefois, l'unilatéralité de la télévision s'est faite largement critiquée durant ces derniers mois par l'ensemble des media écrits et radiophoniques, ces derniers ne cédant pas à la tentation de la dramatisation et au pouvoir spectaculaire de l'image. Il a été unanimement reconnu que la télévision française a participé, notamment depuis le début des années 80 au malaise de la banlieue en France.

La deuxième façon de représenter la banlieue se fait par le biais de la fiction généralement cinématographique.

Michel Cadé identifie trois phases dans la représentation de la banlieue au cinéma au cours du siècle dernier. Dans son article « Du côté des banlieues, les marques d'un territoire »<sup>14</sup>, l'auteur considère que durant la première partie du vingtième siècle, de 1895 à 1950, les banlieues apparaissent comme un espace à part où se joue plusieurs enjeux ; c'est un lieu de transgression sociale dans *Une partie de Campagne*<sup>15</sup>, un lieu de l'oubli pour le voyou de *Fric-Frac*<sup>16</sup>...

Dès les années 50, les banlieues sont représentées à leur image, c'est-à-dire de façon très différente au vu des modifications profondes qu'elles subissent. Très vite, cet espace est envahi de barres d'immeubles et peuplé par des citadins qui quittent le centre-

---

<sup>13</sup> En référence à l'ouvrage de Thomas DELTOMBE, *Islam imaginaire, la construction médiatique de l'islamophobie en France 1975-2005*, Paris, La Découverte, 2005, 384p.

<sup>14</sup> *Cinémaction* n° 91 « La marginalité à l'écran », Corlet-Télérama, 2<sup>e</sup> trimestre 1999

<sup>15</sup> Jean RENOIR, *Une partie de Campagne*, 1936

<sup>16</sup> Maurice LEHMAN et Claude AUTANT-LARA, *Fric-Frac*, 1939

ville. Des films comme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*<sup>17</sup>, *Terrain vague*<sup>18</sup> ou *Elle court, elle court la banlieue*<sup>19</sup>, font ressortir l'anonymat de cet espace architectural.

Peu à peu, cette cité impersonnelle et inhumaine va se peupler de couleurs multiples et à partir des années 80, les cinéastes se focalisent sur les habitants de banlieues. Ces dernières sont porteuses d'espoirs car malgré les crises sociales qu'elles traversent, liées au chômage et à l'exclusion, persistent entre les habitants de la banlieue la solidarité et la communauté.

L'article de Michel Cadé n'analyse que partiellement la fin des années 90 et le début du vingt et unième siècle. Désormais, le cinéma se porte surtout sur un rapport passionnel au territoire, à la fois détesté et revendiqué, cet espace est assimilé à la fois comme un territoire de relégation (il est mis au ban de la société) et d'appropriation (il est la seule chose que les habitants possèdent). Ce dernier facteur se traduit aussi bien par l'économie souterraine (*Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?*<sup>20</sup>) que la dégradation ou le squattage. La banlieue est devenue un espace clos qu'il est impossible de quitter tant les habitants sont liés à elle, qu'ils le veulent ou non, c'est d'ailleurs le principal sujet de *Comme un aimant*<sup>21</sup>, la cité est un aimant dont on ne peut se détacher.

Ainsi, cette étude se consacrera à la représentation de la banlieue en tant que fiction à partir d'une période qui n'est pas analysée par l'auteur, c'est-à-dire dès le début des années 2000 à nos jours. Cette période est charnière parce qu'elle participe du développement d'un nouveau genre cinématographique à une époque où la banlieue connaît de nouvelles interrogations en matière de représentation.

---

<sup>17</sup> Jean Luc GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967

<sup>18</sup> Marcel CARNE, *Terrain vague*, 1960

<sup>19</sup> Gérard PIRES, *Elle court, elle court la banlieue*, 1973

<sup>20</sup> Rabah AMEUR-ZAIMECHE, *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?*, 2002

<sup>21</sup> Kamel SALEH et Akhenaton, *Comme un aimant*, 2000

### ***Les enjeux féminins en banlieue : rôle et visibilité***

Les acteurs de cet espace sont évidemment multiples. Au-delà de leurs différents rôles et statuts, la relation homme-femme suscite des interrogations notamment chez les jeunes gens. En effet, les problèmes liés à la banlieue révèlent également des problèmes de comportement, d'appréhension complexe du sexe opposé. Homme et femme n'ont pas du tout le même rapport à la banlieue même s'ils sont tous les deux touchés par elle. Le rapport à l'espace est différent dans la mesure où il est plus limité pour la femme, au sein même d'un espace clos, elle se voit délimiter un deuxième espace. Évidemment, elle est éduquée différemment et son rapport à l'avenir est lui aussi abordé d'un autre angle. C'est en général un rapport à la liberté qui est différent même si cette dernière est déjà limitée au sein de ce territoire (liberté de se déplacer, de se cultiver...). Les garçons ont la liberté de s'approprier l'espace de la cité comme ils l'entendent et de choisir leur avenir vu que la contrainte éducative n'est pas la même pour eux que pour les filles. Cette liberté se retourne contre eux au moment où ils doivent rentrer dans le monde du travail et s'intégrer dans un nouvel espace. Les filles ont plus de flexibilité car elles ont assimilé leur rôle et développé une aptitude à l'écoute, la médiation et la compréhension. Elles répondent également à un rôle que la société leur a construit et cultive. En réaction à ce que peuvent soutenir certains sociologues comme Stéphane Beaud, comme quoi les jeunes garçons issus de milieux défavorisés souffrent plus d'une discrimination sexuée que les jeunes filles, il semble qu'aujourd'hui encore les jeunes filles issues de milieux défavorisés soient doublement discriminées par leur genre et leur milieu.

La représentation de ces filles a également une histoire et une complexité. Fadela Amara tente de restituer cette évolution dans *Ni putes Ni soumises*<sup>22</sup>, un ouvrage qui relate l'histoire de l'association du même nom. L'auteure parle d'une « dérive masculine » au début des années 90 à cause notamment de la dégradation économique (les femmes qui travaillent se voient confisquer leur salaire) et les conséquences qui en suivent comme le chômage qui touche en particulier les hommes. Voyant leur légitimité

---

<sup>22</sup> Fadela AMARA, *Ni putes ni soumises*, Paris, La Découverte, 2004, 167 p.

familiale décroître, certains d'entre eux deviennent violents. Des associations comme *Maison des Potes* constatent que les contraintes sociales sont de moins en moins régies par la tradition ou la famille mais par les garçons. L'autorité familiale est elle-même biaisée et le sentiment de protection des filles est de plus en plus fort chez les garçons. Peu à peu, la mixité devient impensable en dehors de la cellule familiale et « l'honneur de la famille et du quartier est désormais porté par tous les garçons de la cité ». Peu à peu, la violence s'accroît et le genre féminin est de plus en plus vécu comme une provocation : les filles développent donc des stratégies de fuite professionnelles et donc spatiales qui les conduisent à ne plus entrer dans les mêmes problématiques que les garçons, notamment de reconnaissance. Même si seulement une minorité d'entre eux est violente, des codes sociaux s'instaurent, comme le machisme, afin d'être reconnu et d'avoir une place. Les filles optent donc pour des stratégies de transparence ou de rébellion qui amènent certaines sur la place publique. Depuis les années quatre-vingt, un énorme travail associatif a été mis en place dont en a résulté, par exemple, la marche des Beurs de 1983. Pourtant, les filles ne commencent à faire part de leur révolte qu'à partir de la fin des années 90, et ont porté leur fruit au début des années deux mille, notamment avec la marche de *Ni putes ni soumises* en 2003 qui rassemble de nombreuses jeunes filles de banlieues. Le débat sur le voile, la même année, place également les jeunes Maghrébines au centre du débat et provoque de nombreuses polémiques<sup>23</sup>.

Par ailleurs, les violences urbaines de l'automne 2005 ont remis en question l'activité des filles, en l'occurrence dans les émeutes, mais plus généralement dans le conflit et le mécontentement présents en banlieue.

---

<sup>23</sup> Toutefois, il est important de noter que cette référence est issue d'un témoignage « d'actrice sociale » et non pas de sociologue ; il est donc évident que ces données ont une portée également subjective.

Selon Nacira Guénif-Souilamas<sup>24</sup>, la question du genre est soulevée pour la première fois durant les émeutes de 2005, contrairement à toutes les émeutes précédentes. La sociologue s'étonne devant l'unanimité des media quant à la non-participation des filles durant les émeutes. Ainsi, il y aurait une sorte de division sexuée du travail des émeutiers, « les garçons étant plus dans l'action et l'émotion, les filles plus dans les commentaires et la réflexion »<sup>25</sup>. Or, dans de nombreux travaux effectués par des sociologues, elle-même dans *Les Beurettes*<sup>26</sup>, on note que de plus en plus de filles peuvent être assimilées à un comportement violent en référence à celle que les protagonistes masculins adoptent ; elles n'ont pas ce rôle en retrait. Elles-mêmes victimes de violences privées, sociales et économiques car elles occupent souvent des postes plus précaires que les hommes, elles se disent généralement solidaires des émeutiers ou les comprennent, aux vues des inégalités et discriminations qu'elles subissent également. Nacira Guénif-Souilamas soutient d'ailleurs que leur tenue vestimentaire ne permet pas de les distinguer des garçons durant les émeutes, ces dernières s'habillant comme leurs confrères. L'auteure note, dans cette volonté médiatique d'écarter les femmes des émeutes, une volonté de rappel à l'ordre patriarcal préférant que les jeunes filles se tiennent « dans les coulisses et non dans la fosse »<sup>27</sup>.

S'il est vrai que cette analyse est à nuancer car elle entend une participation ou une compréhension unanime des filles aux émeutes de 2005, la question du genre est bel et bien apparue dans la presse comme une question pertinente. Si certaines ont participé, d'autres approuvé ou critiqué, il semble qu'elles aient en général un regard différent sur les événements du fait de leur éducation et de leur place dans la cité. Du fait d'une socialisation plus précoce que les garçons, les filles ont certainement une plus grande lucidité que leurs confrères sur la portée des émeutes, et sur le poids de cette révolte.

---

<sup>24</sup> Lors de son intervention durant la journée d'étude organisée à Sciences Po Paris le 21 février 2006 en partenariat avec Science Po, le Centre de Sociologie des Organisations, le Cevipof et le CNRS

<sup>25</sup> Ibid

<sup>26</sup> Nacira GUENIF SOUILAMAS, *Des beurettes*, Paris, Hachette Littératures, 2003, 362 p

<sup>27</sup> Ibid

Seulement, il est difficile de dire si elles n'ont pas pu ou pas voulu participer aux émeutes, si cela est le cas, dans la mesure où leur angle d'action est bien plus réduit que les garçons, à tout le moins pour les adolescentes.

Ainsi, la définition de la banlieue, des banlieues, qu'on pourrait considérer comme un fait social à part entière est à tout le moins dépendante de la représentation et de l'image donnée par les media existants, et des éventuels intérêts des divers acteurs en jeu à la définir comme telle. L'acception large de media, qui pourrait être entendue comme un prisme de la réalité permet de différencier les vocations des media à visée informative et des media tels que la littérature ou le cinéma. Si la vocation des media dans l'acception courante est à priori informative, relatant un état de la structure à un moment donné, les autres représentations que l'on peut trouver sur la banlieue dans le cinéma ou la littérature pose le problème de la représentation du réel. En effet, si la vocation du cinéma ou de la littérature a pu être pour certains courants de représenter la réalité, ces deux derniers peuvent représenter la réalité aussi bien que cristalliser des phantasmes du réel.

La notion de visibilité des acteurs dans un champ donné est intéressante dans la mesure où elle revient à s'interroger sur les stratégies des acteurs eux-mêmes, conscientes ou inconscientes à se vouloir visibles ou invisibles à un moment donné. Il en va de même pour les intérêts des acteurs périphériques à jouer sur cette visibilité. Dès lors, s'il existe une corrélation entre la visibilité de certains acteurs et la représentation qui en est donnée par certains media, l'invisibilité de certaines catégories sociales dans des medias informatifs palliée simultanément par d'autres media est problématique : si la représentation médiatique des femmes dans les banlieues semble tenir d'une invisibilité caractérisée jusqu'à l'automne 2005, la présence de celles-ci dans des films ou des livres suscite des interrogations quant à la vertu réaliste, complaisante ou exemplaire des ces représentations.

Il s'agit donc ici de s'intéresser à un genre qui confère un statut doublement discriminé dans un lieu lui-même discriminé. Il s'agit également d'y ajouter le facteur de représentation dans un domaine artistique et fictif, le cinéma. Je ne traiterai pas de la représentation cinématographique de la banlieue mais bien des femmes dans le film de banlieue en France. Face à de nombreux paramètres masculins, comme l'omniprésence

de réalisateurs et d'acteurs masculins dans la plupart de ces films, il me semblait nécessaire de comprendre dans quelle mesure les femmes représentent un nouvel enjeu cinématographique au sein du film de banlieue et de quelle façon elles peuvent être assimilables à des réalités sociales et sociologiques.

### *Problématiques et hypothèses*

Au sein de cet espace mal ou surreprésenté, de quelle manière la femme est-elle représentée au sein de la fiction ? Le rôle d'une femme n'est-il pas doublement plus difficile à créer qu'il ressort directement d'une double problématique ? En effet, le rôle d'une personne discriminée dans un lieu lui-même discriminé ne pousse-t-il pas à des surinterprétations de la part de celui qui crée le rôle. D'ailleurs, la plupart des réalisateurs et scénaristes étant masculins, la femme a-t-elle un rôle idéalisé au sein des fictions ? Au contraire, le protagoniste masculin crée-t-il un rôle féminin ou évite-t-il toute identification et projection ?

Les personnages féminins sont-ils calqués sur des réalités sociologiques ? Dans quelles mesures incarnent-ils un message, voire un idéal-type sociologique ? Par ailleurs, cette représentation cinématographique peut-elle être le symbole artistique d'un renouvellement de la représentation féminine en banlieue, et dès lors l'annonce d'un nouveau genre au sens féminin et cinématographique ?

Dans ce travail, nous prétendons que le cinéma reflète certaines problématiques sociopolitiques.

L'art s'étant fait très souvent le porte parole de causes et d'enjeux politiques, nous partons de l'hypothèse que le cinéma et plus particulièrement la fiction peut avoir des corrélations avec le réel et avec l'imaginaire qui en est développé à l'échelle de la société. L'image des femmes véhiculée dans les films que nous avons choisis serait révélatrice d'une certaine réalité mais aurait également un lien avec ce que le réalisateur et les acteurs voudraient faire de ces personnages à partir de leur expérience et de leur vision.

Dès lors, nous considérons que, par le biais du cinéma, de nouveaux modèles et rôles féminins se créent selon les mutations de la société. Nous supposons, de fait, que les

femmes, dans notre étude, prendraient un place différente de celle qu'elles occupaient auparavant.

### ***Démarche méthodologique***

Pour réaliser cette étude, nous nous concentrons sur une base cinématographique récente, c'est-à-dire que nous n'analysons que des films sortis après 2000. Ce facteur est à mettre en parallèle avec des rôles féminins nouveaux qui seraient en ruptures avec d'autres modèles véhiculés auparavant dans la société et, de fait, dans le cinéma. Ce travail prétend donc allier une étude cinématographique aux sciences sociales.

Comme terrain « théorique », j'ai décidé de m'approprier quatre films<sup>28</sup> que j'ai trouvés pertinents aux vues des enjeux féminins qui m'ont intéressée. Il me semblait intéressant de choisir des films sortis au début des années 2000 pour contrer un imaginaire qui s'est développé depuis le succès de films tels que *La Haine*<sup>29</sup> ou *Etat des lieux*<sup>30</sup>. Si ces films ont été pris au sérieux pour leur portée politique au début des années quatre-vingt-dix, il semble que les films que nous avons sélectionnés devraient l'être également, les problématiques sociales l'étant également encore aujourd'hui.

Mon étude étant assez unique, en termes d'analyse cinématographique, j'ai décidé, après plusieurs lectures, de me baser sur l'analyse de toutes les scènes féminines dans les films que j'ai sélectionnés.

Durant ma période de réflexion j'ai visionné plusieurs films français traitant de la banlieue ainsi que des documentaires de l'Institut National de l'Audiovisuel. Je me suis également documentée sur tout ce qu'il existait autour de ces films pour identifier l'impact qu'ils ont pu avoir aussi bien dans la critique cinématographique que dans leur pertinence sociale. J'ai donc visionné des reportages, lu des articles, grâce à un accès libre aux archives de l'Ina et de Télérama. De plus, la crise urbaine de novembre 2005

---

28 Rabah AMEUR-ZAIMECHE, *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?*, 2002, 1h25 ; Fabrice GENESTAL, *La squalo*, 2000,

1h40 ; Abdellatif KECHICHE, *L'Esquive*, 2004, 2h ; Kamel SALEH et Akhenaton, *Comme un aimant*, 2000, 1h40

29 Mathieu KASSOVITZ, *La Haine*, 1995, 1h35'

30 Jean-François RICHEL, *Etat des lieux*, 1994, 1h20'

m'a permis de noter un grand nombre de rapprochements faits entre la banlieue et le cinéma comme si les films pouvaient avoir une vertu « annonciatrice ». Ces événements ont été largement perçus comme l'aboutissement indirect de phénomènes annoncés dans des films des années quatre-vingt-dix comme *La Haine* ou *Ma 6té va kraquer*, ce qui m'a permis de me poser une double question : les problématiques sociales soulevées dans les films sur la banlieues sont-elles pertinentes en terme de « réalité sociale » ? Y a t il un renouvellement aujourd'hui de ces modèles cinématographiques et sont-ils liés à une nouvelle réalité sociale ? La question de la prise de parole des filles durant ces révoltes urbaines ayant été soulevée à plusieurs reprises, j'ai décidé de la corroborer à ce nouveau type d'enjeu.

J'ai sélectionné mes films selon plusieurs critères : je tenais à ce qu'ils soient très récents et exploitables en critique cinématographique et en sciences sociales. La renommée du film m'importait peu. J'ai trouvé plus important de choisir des films avec des scènes féminines intéressantes que des personnages féminins importants. Ainsi, des films comme *Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?* ou *Comme un aimant* ont toute leur place dans cette étude même si les personnages principaux sont masculins. Mes analyses se sont forgées grâce à de nombreux visionnages des films et surtout grâce à la retranscription des principales scènes féminines.

À partir des études de dialogues, j'ai pu analyser des interactions entre les personnages des idéaux types féminins se sont détachés des différents rôles que j'ai étudiés ; je les ai donc rapporté et identifié à des stratégies de genres mises en place en banlieues par les protagonistes féminins.

### ***Présentation de l'étude***

Cette étude se divise en trois parties afin de développer la problématique qui nous incombe, celle de savoir si les femmes engendrent un nouvel enjeu cinématographique et si cet enjeu est dans la lignée d'une nouvelle position sociale et sociologique.

Tout d'abord, il s'agit de voir l'évolution du rôle et de la place des femmes en milieux populaires. La fiction, en général que ce soit le roman ou le film, embellit-elle ces femmes, les décrit-elles réellement ou les sous-estiment-elles ? Par ailleurs, à travers différents courants littéraires ou cinématographiques, les femmes ont-elles changé dans

leur rôle et leur position sociale aussi bien que dans la façon dont on les représente ? Les problématiques soulevées sont-elles phantasmées ou réalistes ? Enfin, quel est aujourd'hui le poids, la portée et la véracité des témoignages de ces femmes ? Pour clore cette première partie, nous présenterons les films que j'ai sélectionnés ainsi que les réalisateurs, les comédiens et les producteurs. Nous verrons également quel était le contexte social lors de la sortie des films.

La deuxième partie de cette étude sera essentiellement consacrée à l'étude des personnages féminins. Nous les verrons sous plusieurs angles, en tant que personnage principal ou secondaire et dans ses rapports avec les différents genres.

La troisième et dernière partie se consacre à l'étude de l'icône féminine à travers sa représentation cinématographique. Grâce à l'élaboration d'idéaux types, nous tenterons de cerner les différents rôles féminins dans les films sélectionnés et verrons s'ils englobent effectivement ce que les femmes incarnent aujourd'hui en banlieues.

**Première partie :**

**Les femmes en milieux populaires :**  
**entre fiction et chronique sociale**

Si la question de la femme issue de milieux populaires est si prégnante dans la littérature ou le cinéma dès le dix-neuvième siècle, c'est bien parce que cette dernière devient plus « visible » par l'accession, entre autres, de fonctions en ville de « bonne à tout faire », métier qui se féminise tout au long du dix-neuvième siècle. Ainsi, des auteurs comme les frères Goncourt ou Emile Zola, sont amenés à décrire la situation sociale de ces filles décrites de manière condescendante et empathique. Même si le tournant du vingtième siècle ne donne plus sa place à l'écriture du féminin par la compassion mais plutôt par une prise de conscience de sa condition, la femme est tout de même au cœur d'engrenages qu'elle ne peut maîtriser.

Le cinéma passe également par ces étapes mais bien plus tard. Dès les années cinquante, la femme en milieux populaires va être moins actrice de sa condition que dans les quatre-vingt.

Enfin, nous introduirons l'objet de notre étude, les quatre films sortis après 2000 qui témoignent eux aussi d'une position de la femme particulière.

## **1. La littérature et la représentation féminine au dix-neuvième et vingtième siècle**

### ***a. Le poids de l'origine sociale au dix-neuvième siècle***

#### **i. La condition sociale et la fatalité dans le roman naturaliste**

Au dix-neuvième siècle, l'école naturaliste a des objectifs plus radicaux que les auteurs "réalistes". Ses réflexions sont directement calquées sur la philosophie de Claude Bernard et l'exposé de sa méthode expérimentale. Il ne s'agit plus seulement d'examiner le monde, mais, en faisant varier certains paramètres sociaux, de tester des hypothèses pour mieux le comprendre, comme le scientifique éprouve ses théories en laboratoire. "*Le*

*roman naturaliste est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme*<sup>31</sup>, explique Zola, qui ajoute : "*le romancier expérimental n'est qu'un savant spécial qui emploie l'outil des autres savants, l'observation et l'analyse*"<sup>32</sup>. En résulte alors une peinture très précise des milieux et des personnages obtenue grâce à une immense documentation au travers d'une intrigue permettant de démontrer le déterminisme biologique et social : le naturalisme, c'est "*la science appliquée à la littérature*"<sup>33</sup>. À l'inverse des réalistes, les naturalistes privilégient le fond, c'est-à-dire les descriptions sociales, au détriment de l'écriture. L'histoire devient presque secondaire car seul compte le déterminisme, l'imagination est bannie et la physiologie remplace la psychologie.

La théorie de l'hérédité développée par l'école naturaliste est étroitement liée avec notre étude puisque nous nous posons la question du poids de l'éducation et de l'influence du lieu de vie sur la personne et sur son devenir. Ainsi, il semble que la représentation des femmes faite par le roman naturaliste soit pertinente dans la mesure où il s'agit du premier courant littéraire qui prétend peindre les réalités sociales avec véracité et justesse. Les femmes en milieux populaires sont, de fait, omniprésentes dans les romans naturalistes et décrites à l'encontre de l'imagerie que la bourgeoisie s'en fait.

## **ii. Les femmes : premières cibles de cet engrenage**

Il semble que la littérature du dix-neuvième siècle vienne confirmer une certaine urgence sociale en ce qui concerne la femme. En effet, les exigences réalistes permettraient de voir dans le roman un témoignage du réel et de nous éclairer, non seulement sur ses conditions de vie, mais également sur la façon dont elle est perçue.

Dans *Germinie Lacerteux*<sup>34</sup>, les frères Goncourt cherchent à démocratiser les souffrances :

---

<sup>31</sup> Emile ZOLA, *Le Roman expérimental*, Paris, 1880

<sup>32</sup> Ibid

<sup>33</sup> Ibid

<sup>34</sup> Jules et Edmond GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, 1886

« Nous nous sommes demandés si [...] dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches ; si, en ce mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. »<sup>35</sup>

Cette introduction du roman populaire par une sorte d'appel à la pitié est ambiguë parce qu'elle ne dénonce pas de manière explicite les inégalités profondes qui coexistent dans la société, mais s'attache à des destins individuels. Si «<sup>36</sup>les basses classes ont droit au Roman », comme le disent les Goncourt, ceci se fait néanmoins dans une sorte d'apitoiement qui finit par contribuer à incorporer des inégalités comme destin individuel, pour les Goncourt, ou physiologique, pour Zola. Cette volonté « [d']observer toutes les plaies comme un médecin fait son service dans un hôpital »<sup>37</sup>, puis d'en appeler à la pitié, confine les classes populaires dans un espace semblable : entre négation, mépris et pitié. Ainsi, dans *Germinie Lacerteux* ou *Un cœur Simple*<sup>38</sup>, les personnages féminins semblent doublement être victimes de leur condition car ils n'en n'ont pas conscience et subissent l'empathie que leur accordent les narrateurs masculins. Des destinées comme celle de Gervaise sont courantes dans le roman naturaliste car elles incarnent à la fois la déchéance d'un siècle à travers les classes populaires mais aussi la naïveté féminine, l'incapacité à résister à la tentation et le non contrôle d'elle-même. Nana, Gervaise, Germinie meurent toutes dans l'indifférence, la pauvreté, la saleté...elles incarnent l'anti-réussite bourgeoise.

---

<sup>35</sup> Jules et Edmond, GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Préface de la première édition.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Charles BAUDELAIRE, « Les Drame et les Romans honnêtes », article du 27 Novembre 1851 dans *La Semaine théâtrale*.

<sup>38</sup> Gustave FLAUBERT, *Un Cœur simple* in *Trois contes*, Paris, 1877

***b. Le vingtième siècle : ou la naissance de la conscience de classes***

**i. Prise de conscience des classes populaires de leur représentation et représentativité.**

Le vingtième siècle marque un tournant essentiel quant à la représentation des classes populaires, d'une part dans leur rapport à leur propre classe et d'autre part à la classe bourgeoise. La perception des classes populaires est bouleversée comme nous pouvons le voir, par exemple, dans *Journal d'une femme de chambre*<sup>39</sup>, où, pour la première fois se dessine la vision d'une bonne qui scrute la vie de sa maîtresse par le « trou de la serrure ». Il n'en demeure pas moins que le *Journal* tente de peindre la psychologie d'une domestique, Célestine, de manière totale. En ce sens, l'introspection serait plus une sorte de cri salvateur qui révélerait toute la révolte et le mépris qui résident dans la relation du domestique au maître. Dès lors, *Le journal d'une femme de chambre* se trouve à la fois être une œuvre révolutionnaire par le changement de focalisation qu'elle implique, tout en se rapprochant d'une approche descriptive et compréhensive. Le personnage de Célestine est la première représentation d'une domestique « de l'intérieur », et cela fait d'elle un personnage complexe à la psychologie torturée.

L'écriture du féminin dans le milieu domestique est également développée dans *Les Bonnes*<sup>40</sup> de Jean Genet. Ce qui différencie fondamentalement *Le journal d'une femme de chambre* de la pièce de Jean Genet, *Les Bonnes*, se situe dans un premier temps dans la volonté d'établir une représentation du monde, ou du réel. En effet, Genet indique très clairement dans la Préface, « *Comment jouer les Bonnes* » qu'il s'agit d'un « conte ». Plus que cela, Genet tient à se positionner face à la dimension réaliste ou non de sa pièce : « *Une chose doit être écrite : il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison – cela ne nous*

---

<sup>39</sup> Octave MIRBEAU, *Le journal d'une femme de chambre*, 1900

<sup>40</sup> GENET, Jean, *Les bonnes*, 1947, 1968 édition définitive.

*regarde pas.* » Ainsi, Genet élimine ce qui avait tant été l'obsession des Goncourt, c'est-à-dire de représenter le réel. Ainsi, on ne cherche plus au travers de la fiction à témoigner du réel, mais bien à rendre compte de rapports de force sociaux par le biais d'une stylistique littéraire. Mirbeau lui-même avait utilisé l'artifice autobiographique pour donner à son roman une portée plus importante qu'il ne pouvait déjà avoir. Ce que dit Genet dans sa préface illustre bien le mouvement de distanciation qui s'opère au vingtième siècle entre la réalité et le théâtre. Il s'agit bien de se débarrasser de l'exigence scientiste au profit d'une esthétique viciée : « *Pourtant, il faudra bien que la pourriture apparaisse.* »<sup>41</sup> Loin de vouloir s'inspirer du réel, c'est une approche beaucoup plus artistique et axée sur la symbolique que développe Genet<sup>42</sup>.

Par le biais de ces auteurs, on conçoit que l'écriture et la représentation du féminin ne passe plus seulement par la véracité scientifique et naturaliste mais plutôt par le changement de focalisation voire l'absence de réel au profit du développement artistique. En ce sens, les différents auteurs se voient contraints de dresser des portraits psychologiques de leurs protagonistes féminines et plus simplement de les décrire face à leur destinée. C'est ainsi que se développe une réflexion aboutie sur la représentation de la femme en milieux populaires face à son intrusion dans la classe bourgeoise. Au-delà d'une simple mimétique, les femmes issues de milieux populaires deviennent peu à peu conscientes de leur position et de leur visibilité dans la société.

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Analyse développée dans le mémoire de fin d'étude d'Elsa FORNER-ORDIONI, *Maîtres et valets dans la littérature au dix-neuvième et vingtième siècle*, 2005, Aix-en-Provence, Institut d'Etudes Politiques

## **ii. La littérature de quartier comme nouvel exutoire des classes populaires**

Aujourd'hui, et surtout depuis les révoltes urbaines de 2005<sup>43</sup>, la littérature de quartier fuse comme nouvelle littérature populaire. Témoignages ou essais, cette nouvelle voie est largement développée et prisée par les maisons d'édition. Toutefois, il semble que la différence entre la fiction et le témoignage ne constitue pas une césure réelle et ancrée dans l'imaginaire collectif. Il suffit, par exemple, de chercher le roman de Faïza Guene, *Kiffe kiffe demain*, sur Internet pour se rendre compte que sur un site comme « lien-social.com », nous sommes redirigés vers des ouvrages sur « le même thème » que n'ont pas du tout la même vocation<sup>44</sup> comme *Le frisson de l'émeute. Violences urbaines et banlieues* de Sebastian Roché<sup>45</sup> ou *Quand les banlieues brûlent. Retour sur les émeutes de novembre 2005*, ouvrage sous la direction de Véronique le Goaziou et Laurent Mucchielli<sup>46</sup> qui sont des ouvrages d'analyses de la crise des banlieues et qui sont les deux seuls postérieurs à cette crise urbaine à l'exception d'un autre ouvrage de photos de banlieues. La seule fiction présentée est *Kiffe kiffe demain*<sup>47</sup> (l'auteure a pourtant une deuxième œuvre à son actif : *Du rêve pour les oufs*<sup>48</sup>) et les essais-témoignages sont ceux d'Azouz Begag<sup>49</sup> (même s'il a écrit plusieurs romans, il n'est pas référencé comme tel)

---

<sup>43</sup> Si 2005 ne marque pas le début de la littérature de quartier, il est clair que cette « tendance » s'est largement développée suite à ces événements. Ils ne sont donc pas révélateurs d'une conscience de classe récente mais ont obtenu plus d'auras qu'auparavant notamment de la part des media dans le cadre de leur portée « spectaculaire »

<sup>44</sup> Exemple de la page : [http://www.lien-social.com/article.php3?id\\_article=1499&id\\_groupe=12](http://www.lien-social.com/article.php3?id_article=1499&id_groupe=12)

<sup>45</sup> Sebastian ROCHE, *Le frisson de l'émeute. Violences urbaines et banlieues*, Paris, Le Seuil, 2006, 228 p.

<sup>46</sup> Véronique le GOAZIOU et Laurent MUCCHIELLI, *Quand les banlieues brûlent. Retour sur les émeutes de novembre 2005*, Paris, La Découverte, 2006, 160 p.

<sup>47</sup> Faïza GUENE, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette, 2004, 194 p.

<sup>48</sup> Faïza GUENE, *Du rêve pour les oufs*, Paris Hachette, 2006, 211 p.

<sup>49</sup> Azouz BEGAG, *Les dérouilleurs*, Paris, Mille et une nuits, 2002, 174 p.

ou Fadela Amara<sup>50</sup>. Les témoignages de quartiers sont ainsi difficiles à trier et répertorier puisque que les media considèrent tous ces ouvrages comme des « témoignages », des « touches d'espoirs », « des leçons de courage ». Ainsi, qu'il s'agisse d'une fiction comme celle de Faïza Guène ou d'un essai comme celui d'Azouz Begag, ils peuvent aussi bien prétendre l'un que l'autre à l'information. Tout comme le décrit Laurent Mucchielli dans *Le scandale des « tournantes, Dérives médiatiques et contre-enquête sociologique*<sup>51</sup>, un déchaînement médiatique s'est créé autour de trois éléments qui relèvent à la fois de la fiction, du témoignage et de l'associatif. Le trio *La Squale, Dans l'enfer des tournantes*, et l'association *Ni putes ni soumises*, ce qui a évidemment faussé l'analyse des media et qui tend à persister encore aujourd'hui.

L'écriture féminine est assez développée au sein des quartiers et surtout suscite plus de compréhension et de compassion de la part de l'opinion publique. Une sorte de solidarité féminine se développe lors de la sortie du témoignage de Samira Bellil<sup>52</sup> qui se manifeste non seulement au travers de l'association *Ni putes ni soumises* mais aussi par le débat sur le voile et le libre-arbitre des femmes en banlieue dans leur choix religieux. La sortie du livre de Faïza Guene est perçue sous un autre angle, comme une sorte de touche d'espoir dans un monde de bruts, une preuve que les talents peuvent exister en banlieues. Ce leitmotiv est d'ailleurs largement développé lors de débats parlementaires par le biais du message déculpabilisant « nos cités ont du talent ». Ainsi, les critiques des deux livres de cette jeune auteure sont à l'image de la vision « sur-positive » que les media cherche désormais à développer :

« La construction d'une personne, l'éclosion d'une vocation sont rarement les résultats d'une génération spontanée. Le plus souvent, ce sont les fruits d'un lent travail d'éveil, d'un accompagnement éducatif où de nombreux acteurs apportent

---

<sup>50</sup> Fadela AMARA, *Ni Putes ni soumises*, Paris, La Découverte, 156 p.

<sup>51</sup> Laurent MUCCHIELLI, *Le scandale des « tournantes, Dérives médiatiques et contre-enquête sociologique*, Paris, La Découverte, 2005, 124 p.

<sup>52</sup> Samira BELLIL, *Dans l'enfer des tournantes*, Paris, Le Cherche Midi, 2002, 265p.

chacun leur contribution spécifique. C'est ce soutien que Faïza a trouvé au sein de l'association des Engraineurs qui propose aux jeunes une formation aux techniques de la vidéo et du cinéma, et au sein du collectif des associations qui se retrouvent à la Maison de quartier des Courtilières ». <sup>53</sup>

Au delà même du réel apport de l'associatif en banlieue, Faïza est associée directement à une nouvelle génération, un nouveau souffle de banlieue dont l'incarnation serait la femme, être réfléchi qui ne mènerait pas une révolution en brûlant des voitures mais une révolution réfléchi :

« Tiens, ça me donne une idée. Pourquoi je ferai pas de la politique ? Moi, je mènerai la révolte de la cité du Paradis... Mais ce ne sera pas une révolte violente comme dans le film *La haine*. Ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être reconnus, tous. Y a pas que le rap et le foot dans la vie. Comme Rimbaud, on portera en nous "le sanglot des infâmes, la clameur des maudits. »<sup>54</sup>

Ainsi, la femme en milieux populaires est véhiculée par ceux qui la représentent ou du moins qui interprètent leurs paroles comme la bonne conscience de l'opinion publique. Si leurs frères brûlent des voitures et sont aux chômages, elles incarnent la touche artistique, une originalité, en bref, celles qui peuvent pousser vers le haut le reste de la cité, à condition qu'elles ne soient pas maltraitées et soumises.

Dans une critique du film *Un, deux, trois soleil* <sup>55</sup> de Bertrand Blier sur le site de la cinémathèque de Toulouse<sup>56</sup>, l'auteur considère que : « généralement la banlieue, univers en représentation à la télé, est un univers représentatif au cinéma (...) ». En effet, le cinéma, comme d'autres types d'arts que nous avons pu voir précédemment, peut permettre de souligner d'une

---

<sup>53</sup> Extrait de la page : [http://www.esprit-et-vie.com/article.php3?id\\_article=1105](http://www.esprit-et-vie.com/article.php3?id_article=1105)

<sup>54</sup> Extrait de *Kiffe kiffe demain*, ibid

<sup>55</sup> Bertrand BLIER, *Un, deux, trois, soleil*, 1993, 1h44'

<sup>56</sup> <http://www.lacinemathequedetoulouse.com/films/index.php?m=f&id=703>

part des malaises sociaux liés à une époque mais aussi d'autre part, de nous révéler la façon dont on perçoit une entité que ce soit un groupe de personnes, un espace ou une catégorie sociale. Ainsi, la question de la représentation au cinéma peut s'avérer doublement plus intéressante qu'en littérature car elle y ajoute à un scénario, des images, des plans et des gestuelles.

## 2. Le cinéma

Ainsi, la façon dont est représentée la femme en banlieue au cinéma a connu de toute évidence une évolution en parallèle à la représentation et à l'imaginaire que véhicule la femme dans la société. Il s'agit donc de voir comment, au travers des films qui traitent de banlieues, les femmes sont passées peu à peu d'une entité « groupale » à une entité personnelle.

### a. Émergence de la question des femmes dans les grands ensembles populaires

Il est difficile d'établir un fil conducteur dans la représentation des femmes en milieux populaires. La question de la banlieue et des grands ensembles apparaît de façon récurrente à partir des années soixante-dix, notamment au travers du film de Jean-Luc Godard : *Deux ou trois choses que je sais d'elle*<sup>57</sup>. Dans ce film, le personnage principal, Juliette, est une jeune femme habitant un grand ensemble en région parisienne qui est mariée et a deux enfants. Alors qu'elle semble appartenir à un ménage de classe moyenne très banal, on constate qu'elle pratique la prostitution amateur pour arrondir ses fins de mois mais aussi pour se changer les idées. Ce film marque l'impact de la nouvelle société de consommation sur la gent féminine et plus particulièrement dans un espace qui résulte de cette société moderne et anonyme. Juliette est dépouillée de tout sens moral car la place de la femme en tant que « bonne épouse et bonne mère de famille » ne suffit plus. Elle est en recherche constante d'un nouveau rôle que la société lui a promis mais ne lui a pas défini. Godard s'attache à décrire non pas l'histoire d'une jeune femme en cité HLM

---

<sup>57</sup> Jean Luc GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967, 1h35'

mais ce dont elle ressort, le système dont elle dépend. Ainsi, dès les années soixante-dix, alors que les grands ensembles et l'urbanisation révèlent de nouveaux enjeux et problématiques sociales, l'idée de la perte d'identité au sein de l'anonymat de la ville est prégnante d'autant plus chez les femmes par leur professionnalisation constante et la perte des repères au sein de la famille.

Une vingtaine d'années après, *Un, deux, trois, soleil* de Bertrand Blier prétend aux mêmes types de démarche : remettre une femme au cœur d'une problématique sociale. Le personnage de Victorine est abordé par Blier non pas pour raconter l'histoire d'une fille qui vit dans la banlieue mais pour raconter la banlieue à travers une fille qu'il filme enfant, adolescente et adulte sans se soucier de chronologie ni de réalisme. Dans la même démarche que Godard, Blier s'attache à ce que l'espace fait de la personne et du groupe.

Par ailleurs, les femmes sont de moins en moins attachées à une entité sexuelle et de plus en plus à une entité sexuée. Le cinéma les représenterait donc de façon plus active, elles subiraient moins leur espace et développeraient de nouveaux rôles sociaux.

***b. De la sexualisation à la désexualisation des femmes : vers l'absence de la question du genre ?***

La représentation de la femme est, en effet, abordée durant de nombreuses années par une sexualité omniprésente : dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Juliette se prostitue, dans *Un, deux, trois soleil*, Victorine est sans cesse sollicitée dans ce domaine, dans *Le thé au harem d'Archimède*<sup>58</sup>, des garçons de la cité forcent une femme à se prostituer...La question des femmes par le biais de leur sexualité est donc très développée dans une optique de la « visibilité ». En effet, tout est exhibé et beaucoup de protagonistes féminins n'ont une place dans le film que pour jouer ce type de rôle. Toutefois, émerge peu à peu, l'idée que la femme peu assumer un rôle en banlieue sans « s'exhiber » et sans donc exhiber une sexualité. Des rôles féminins sont donc recréés de façon à laisser place à une entité « subjective », c'est-à-dire à un personnage qui n'a pas de place dans un film que par, non pas sa sexualité, mais par les attributions sociales

---

<sup>58</sup> Medhi CHAREF, *Le thé au harem d'Archimède*, 1984, 1h50'

assimilées à son sexe. Des rôles marquants sont donc développés dans des films comme *Hexagone*<sup>59</sup>, *Douce France*<sup>60</sup>, si bien qu'aujourd'hui beaucoup de personnages féminins sont complètement dénués d'approches liées à leur sexe. Nous en avons l'exemple dans *Zim and Co*<sup>61</sup> où les problématiques liées à la religion, aux rapports aux garçons, sont vues sans enjeux réels et sont même absentes. Les femmes sont de fait de plus en plus déssexualisées et abordées d'une façon qui enfouit de plus en plus la question du genre en banlieue.

Toutefois, dans les films que nous avons sélectionnés dans cette étude, le genre est loin d'être omis et effacé. En effet, nous considérons que par leur exposition ou leur omission, l'importance des personnages féminins est considérable dans la mesure où ils soulèvent des problématiques comme la séduction, les difficultés des filles à s'imposer dans un espace qui les maîtrise ou même la volonté de sortir de la cité pour regagner un statut social et féminin. Voyons donc comment ces films ont été reçus et de quoi ils se composent.

### **3. Contexte et présentation des films sélectionnés**

Dans ce chapitre, nous verrons d'une part les liens que peuvent avoir ou pas nos films avec l'actualité sociale et donc en quoi ils sont représentatifs d'une certaine réalité, puis d'autre part, nous présenterons les quatre films sélectionnés pour cette étude en les résumant et en les critiquant.

---

<sup>59</sup> Malik CHIBANE, *Hexagone*, 1993, 1h30'

<sup>60</sup> Malik CHIBANE, *Douce France*, 1995, 1h40'

<sup>61</sup> Pierre JOLIVET, *Zim and co*, 2004, 1h30'

a. Contexte social lors de la sortie des films

i. **Des films liés à une actualité sociale**

*La Squale* et *Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?* sont deux films qui ont un rapport direct avec l'actualité puisqu'ils en sont soit inspirés, soit déclencheurs dans le sens où ils ont participé à la naissance d'une polémique.

(1) *La Squale* : polémique sur les tournantes

*La Squale* est un film qui ne traite pas des tournantes mais qui débute par une scène de viol collectif qui a marqué les spectateurs plus que tout le reste du film.

***Un message raté***

La sortie du film *La Squale* crée une polémique sur les tournantes que les acteurs ne voulaient pas provoquer. La première scène du film, un viol collectif, a monopolisé le message du film et en a occulté les autres dimensions. Une panique générale se déclenche par le biais des media (nous en verrons la description dans le paragraphe suivant) et les acteurs s'en désolent :

« Le scénario s'inspire de faits réels. J'ai des copines qui ont été victimes de viol collectif. On appelle ça la tournante, les jeunes en parlent beaucoup entre eux. C'est devenu banal, mais au-dehors on ne sait rien, on ne dit rien. Avec ce film, on veut soulever un tabou. Mais ça veut pas dire que si tu passes à Sarcelles tu vas te faire frapper et violer. »<sup>62</sup>

Ainsi le seul intérêt du film est centré sur ce qui choque et qui diabolise la banlieue : les viols collectifs, également appelés « tournantes ».

### *Un film à l'origine d'une controverse médiatique*

Dans son livre, *Le Scandale des « tournantes », Dérives médiatiques et contre-enquête sociologique*<sup>63</sup>, Laurent Mucchielli affirme que la folie médiatique déclenchée autour des viols collectifs a débuté avec le film *La Squale*. En effet, par sa nomination aux Césars en 2001 comme « meilleure première œuvre » et sa large couverture par la presse dès sa sortie en novembre 2000, participe de sa forte médiatisation. Alors que, comme le précise Mucchielli, la scène de viol collectif est très marginale au sein du film, les commentateurs ne retiendront qu'elle. Le réalisateur, Fabrice Genestal, non content de ce succès, s'appuie sur ce qui fait palpiter l'opinion publique : la portée moralisatrice du film. Il explique d'ailleurs, qu'il a voulu adopter un point de vue « féministe »<sup>64</sup>, ce qu'Esse Lawson confirme dans bon nombre de ses interviews :

« Dans les quartiers, on se fait bouffer et on se bouffe entre nous. Les filles sont en première ligne car le machisme est une façon d'être complètement acceptée. Désirée, mon personnage dans la Squale, se fait avoir par un mec qui se révèle être un petit lascar de merde. »<sup>65</sup>

Comme le précise Mucchielli, le film est perçu comme un fait de société caché à la population « urbaine ». « De fait, le film n'est pas commenté à la rubrique *Cinéma* ou dans les pages *Culture* mais dans les pages *Société* et généralement par des journalistes traitant par ailleurs de ces sujets de sociétés ». Ainsi, le film devient rapidement « une

---

<sup>62</sup> <sup>62</sup> B.BARTHE, « Cinéma. La Squale, un point de vue féminin sur le monde des cités », *L'Humanité*, 02/12/2000 (interview d'Esse Lawson)

<sup>63</sup> Laurent MUCCHIELLI, *Le scandale des « tournantes, Dérives médiatiques et contre-enquête sociologique*, Paris, La Découverte, 2005, 124 p.

<sup>64</sup> Entretien avec Fabrice Genestal (septembre 2001) disponible sur le site internet : [www.commeaucinema.com](http://www.commeaucinema.com)

<sup>65</sup> B.BARTHE, « Cinéma. La Squale, un point de vue féminin sur le monde des cités », *L'Humanité*, 02/12/2000

fiction militante »<sup>66</sup>, puis une fiction - témoignage<sup>67</sup> et est peu à peu recoupé avec des chiffres et statistiques, ce qui lui vaut le rôle de documentaire<sup>68</sup>.

*La Squale* permet donc une prise de conscience générale sur ce qui se passe en banlieue. La méconnaissance et l'occultation des cités françaises permettent une crédibilité totale de ces témoignages. Les media regardent ces lieux comme des espaces de barbaries sans foi ni loi qui ne seraient pas imprégnés par la même culture que les « espaces intégrés » au territoire. La totale soumission des femmes dans ce cas de figure laisse place à l'imminence du combat féministe, chose qui se produira environ un an après avec la sortie du livre *L'Enfer des tournantes* de Samira Bellil et l'émergence du mouvement *Ni putes ni soumises* durant l'année 2002.

## (2) *Wesh Wesh* et la double peine

*Wesh wesh, qu'est ce qui se passe ?* est un film qui traite entre autres de la double peine puisque le personnage principal, Kamel, en est victime et revient dans sa cité de façon clandestine.

### ***Précision sur la double peine***

La double peine est une décision qui impose à un délinquant étranger, une fois purgée sa peine de prison, d'être en plus expulsé du territoire. Cette peine a touché 6 405 personnes avec 2 638 mises à exécution. Les personnes effectivement expulsées seraient au nombre de 17 000 depuis vingt ans d'après les estimations des associations. La double peine peut résulter d'une condamnation pénale complémentaire par le juge ou d'une décision administrative du ministère de l'intérieur. En 2000, les juges en ont prononcé 2212, provisoires ou définitives. L'éloignement peut également être prononcé sous forme

---

<sup>66</sup> Frédéric CHAMBON, « *La Squale*, une fiction militante pour alerter l'opinion », *Le Monde*, 29 novembre 2000.

<sup>67</sup> *Le Point*, « Viol collectif : la grande peur des cités », 1<sup>er</sup> décembre 2000, n°1472

<sup>68</sup> Nous sommes dans ce cas-là également face à une confusion de la part des personnes extérieures à la banlieue entre fiction et réalité. Il s'agit du même problème qu'évoqué dans le chapitre sur la littérature de quartier.

d'arrêté ministériel d'expulsion (426 en 2000)<sup>69</sup>.

### ***La portée du film***

Lors de la sortie de *Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?*, des mouvements comme le Mouvement de l'Immigration et des Banlieues ont profité de la sortie du film pour lancer des débats sur la double peine, la discrimination et l'exclusion.

« Ça serait prétentieux de penser que *Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?* ait pu être un élément qui fait que, avec de bonnes ou mauvaises intentions, le ministre de l'intérieur aujourd'hui pose la double peine sur la place publique » précise Madjid Benaroudj<sup>70</sup>, co-scénariste du film. Il n'empêche que ce film serait, selon lui, le « relais » de problèmes qui se posent depuis une quinzaine d'années et qui ont été mis sur la place publique par des associations comme le Comité National contre la Double Peine à travers le MIB et des artistes comme Zebda. Le film viendrait donc « publiciter » à une date cruciale une injustice qui se pratique depuis le début des années quatre-vingt. La double peine est réformée en 2003, peu de temps après la sortie du film, mais le bilan est assez mitigé et certains acteurs des violences urbaines de l'automne 2005 se sont vus menacés par la double peine alors qu'elle ne devait plus être pratiquée.

## **ii. Les films sans liens apparents avec l'actualité sociale**

### ***(1) Le succès postérieur de L'Esquive***

La première sortie de *L'Esquive* est presque passée inaperçue. C'est à l'occasion de son succès aux Césars en février 2005 que le film ressort en salle et comptabilise plus d'un million huit cent mille entrées au total. Ce film donne au grand public une approche positive de la banlieue, à une date où les approches médiatiques et artistiques de la banlieue ont du mal à valoriser cet espace. La critique a très bien accueilli ce film, le ventant d'être à la fois un travail sur le langage et un plaidoyer pour la différence.

---

<sup>69</sup> « Un point sur la double peine », *Le Monde*, le 29 novembre 2002 (article sans auteur)

<sup>70</sup> Interview de Madjid Benaroudj issue du DVD *Wesh Wesh, Qu'est ce qui se passe*

## (2) *Comme un aimant*

Si ce film n'a lui non plus connu qu'un succès mitigé à sa sortie, il peut prétendre à une réelle finesse dans l'analyse des problématiques issues de la banlieue. Malgré le jeu assez grossier des acteurs et le manque de professionnalisme cinématographique, ce film traite des malaises de ces jeunes garçons avec une grande justesse et sincérité. La question de l'ennui, de l'attache au quartier, de la fatalité engendrée par cette attache est extrêmement bien vue par les réalisateurs, certainement même mieux que dans les trois autres films sélectionnés.

### ***b. Présentation des films sélectionnés pour cette étude***

Il est nécessaire, pour continuer cette étude, de présenter les films que nous allons analyser de façon approfondie et développée. Nous allons donc décrire les quatre films sélectionnés pour ce mémoire dans l'ordre chronologique de leur sortie.

**i. Comme un aimant**

<b>Réalisateur</b>	Akhenaton et Kamel Saleh
<b>Scénariste</b>	Kamel Saleh
<b>Date de sortie</b>	31 mai 2000
<b>Durée</b>	1H 40
<b>Société de Production</b>	Centre National de la Cinématographie (C.N.C.) Eskwad La Société 361 Le Studio Canal+ Why Not Productions,

**Acteurs :**

Kamel Saleh	<i>Cahouète</i>
Akhenaton	<i>Sauveur</i>
Brahim Aimad	<i>Bra-Bra</i>
Sofiane Madjid Mammeri	<i>Christian</i>
Kamel Ferrat	<i>Fouad</i>
Houari	<i>Houari Djerir</i>
Titoff	<i>Santino</i>

## **Synopsis :**

Une bande de copains vit dans le quartier du Panier à Marseille. Une existence plutôt heureuse, faite de magouilles, de sorties, de soleil et de glande, mais une vie sur laquelle plane la fatalité du quartier.

## **Résumé détaillé**

La simplicité avec laquelle le synopsis décrit le scénario de *Comme un aimant* révèle d'emblé le paradoxe de ce film à la fois léger dans sa construction et son interprétation et pertinent sur la problématique générale de la vie de quartier. Le choix du quartier du Panier, situé non pas en périphérie de Marseille mais au centre ville, marque déjà la volonté des réalisateurs de ne pas rattacher ce film à des concepts manichéens.

Dès le début du film, toutes problématiques du quartier sont exhibées de manière maladroite et gauche à l'image de la frime marseillaise (Santino roule dans une décapotable rouge qui longe la corniche marseillaise du Prado en "draguant" des filles). Ce film ne se déroule pas dans un espace clos contrairement aux trois autres et la lumière et les paysages sont variés.

Toutefois, nous sommes rapidement confrontés aux rapports conflictuels qu'entretient Sauveur (Akhenaton) avec son père (il se fait chasser de chez lui) et sa petite amie, Soraya, qui le quitte suite à une violente dispute. Dès les dix premières minutes du film, la mafia et la police apparaissent et se positionnent ainsi comme référents des lois internes (le commerce parallèle) et externes (la loi pénale) du quartier.

La fatalité évoquée dans le synopsis se retrouve également dans l'impossibilité pour ces jeunes garçons<sup>71</sup> d'adopter des codes sociaux différents des leurs notamment lorsqu'ils veulent séduire des jeunes filles issues de quartiers chics. Cette méconnaissance des codes sociaux "bourgeois" les piègera d'ailleurs lorsque, lors d'un cambriolage, la bande déclanche sans le vouloir l'alarme d'une maison en touchant un

---

<sup>71</sup> Il s'agit ici de Fouad, Christian et Bra-Bra

Miro. Au sein de la bande, seul Cahouette semble maîtriser ces codes par son vocabulaire, sa culture et sa tolérance (il se fait chambrer par ses amis car il lit *L'Enfer* de Dante). Les auteurs nous rappellent toutefois que cela ne l'empêche d'être prisonnier de ce quartier comme les autres par son passage en prison et la façon dont il se fait maltraiter lors de l'interrogatoire.

Cet échec social s'illustre dans une scène où le trio Fouad, Bra-Bra et Christian part en sortie à Marseille de nuit. Le manque d'argent, le manque d'espoir les ramènent à l'anecdote racontée par Christian : avoir la crédulité d'attendre quelque chose qui n'arrivera jamais. La soirée se clore, comme elle avait commencé, par la fermeture du manège qui avait marché toute la soirée comme pour annoncer la circularité et la continuité de la vie des protagonistes.

Puis, tout s'enchaîne. Christian perd la tête suite à un accident de voiture qui l'a percuté lorsqu'il volait un sac à main ; Santino se fait tabasser par les mafieux corses pour qu'il leur rende leur argent ; la mère de Fouad meurt, ce qui le pousse à braquer une bijouterie et provoquera sa mort ; le reste de la bande est arrêté par la police alors qu'elle volait des téléviseurs. Pour rendre l'argent qu'il doit aux mafieux, Santino vole sa grand-mère ; pour venger Santino, Sauveur et Bra-Bra attaquent les mafieux et se font poursuivre alors que le camion de la petite Bosniaque, qui avait sympathisé avec Sauveur, part de cette ville que la bande ne pourra jamais quitter (la musique de fond est d'ailleurs intitulée *Am I really home ?*). Sauveur se fait assassiner et Cahouette rêve de mettre le feu à Marseille dans la scène finale. La fin du film est donc des plus pessimistes dans la mesure où la seule issue suggérée par les auteurs est la mort.

### **Un extrait de critique pertinent :**

« Si l'intrigue policière et mafieuse est usée jusqu'à la corde, le film est cependant et paradoxalement très réussi par la naïveté avec laquelle il s'évertue à construire sa fiction. Comédiens improvisés, les huit personnages, excellents à force de simplicité, ne prêtent à aucune autre composition qu'une mise en situation directe de leur vie même. Dans les cadres bien légers de la fiction, chacun des acteurs révèle autant son imaginaire social qu'il exprime son expérience individuelle propre, personnelle. Nous sommes ainsi

à Marseille, dans ce vécu subjectif, comme aucun autre film de fiction ne pourra jamais s'y installer aussi justement. (...) On est alors loin des films de banlieue et à l'antipode de l'imagerie urbaine. "Comme un aimant", à l'image de ces premières scènes en cabriolet, où la bande pavane au soleil dans un amateurisme sans borne, se révèle un grand, un bouleversant film documentaire ».<sup>72</sup>

## ii. La Squale

<b>Réalisateur</b>	Fabrice Genestal
<b>Scénariste</b>	Arthur-Emmanuel Pierre
<b>Date de sortie</b>	29 novembre 2000
<b>Durée</b>	1H 40
<b>Sociétés de Production</b>	Ciné Nominé ; M6 Films

### Acteurs :

Esse Lawson	<i>Désirée</i>
Tony Mpoudia	<i>Toussaint</i>
Stéphanie Jaubert	<i>Yasmine</i>
Kherredine Ennastri	<i>Anis</i>
Félicité N'Gijol	<i>La mère de Désirée</i>

### Synopsis :

---

<sup>72</sup> Extrait de la page : <http://www.fluctuat.net/cinema/chroniques/aimant.htm>

Désirée, surnommée la "Squale", vit dans le culte du père qu'elle n'a jamais connu, Souleymane, le caïd légendaire de la cité. Lorsqu'elle croise le regard de Toussaint, un chef de bande auteur d'un viol collectif, elle n'a de cesse de le séduire. Mais le lascar n'a d'yeux que pour Yasmine, une fille discrète et timide, cloîtrée à la maison par ses frères. Désirée, à force d'acharnement, parviendra pourtant à le conquérir. Veine gloire, car Toussaint, violeur impénitent est pourchassé, l'abandonne et la trahit. Désespérée, Désirée découvre la vérité sur son origine.

### **Résumé détaillé :**

C'est effectivement sur un scénario aussi caricatural qu'est fondée la trame du film *La Squale*. Le début du film est assez grossier et mal joué : des bandes de garçons discutent, une fille est isolée avec un jeune homme, Toussaint, ils boivent et Toussaint lui propose de s'isoler malgré la surveillance de son cousin. Rapidement rejoints par sa bande d'amis, ils s'adonnent à un viol collectif et marquent au fer rouge leur victime d'un "S" comme Souleymane, le caïd de référence du quartier.

Beaucoup de catégories de personnages sont faites dans ce film : tout d'abord le personnage féminin principal Désirée, une jeune fille noire très musclée et masculine qui se revendique être la fille de Souleymane. Elle fonde ses rêves sur Toussaint dont elle veut un enfant à l'image de son père. Elle terrorise Yasmine, une jeune Maghrébine qui est la petite protégée de Toussaint et qui incarne tout ce que Désirée n'a pas : la douceur, la patience, la timidité et la pudeur. Désirée est en conflit avec sa mère car elle ne veut pas lui révéler qui est son père, elles ne se réconcilient que quand Désirée tombe enceinte de Toussaint et que cette dernière lui promet de se faire avorter. Après avoir surpris Toussaint entrain de violer Yasmine, Désirée met en place un stratagème pour se venger de Toussaint afin qu'il soit assassiné. À la fin du film, Yasmine et Désirée se retrouvent devant la tombe de Toussaint, symbole à la fois de leurs espoirs et de leurs naïveté, et planifient de partir en Angleterre pour que Désirée puisse se faire avorter. On les voit ensuite rire sur une plage qui semblerait se situer en Angleterre, pays de la liberté.

Cette dernière scène est malheureusement assez naïve, mais résume bien les irrégularités du film : quelques scènes de violence pour convaincre le spectateur de la

véracité du témoignage, des scènes fortes et sincères qui ne sont pas souvent liées au message précis du film et un soupçon de naïveté qui prête à sourire.

### **Extrait d'un article pertinent :**

« Certaines pistes, qu'il aurait été certainement pertinent d'explorer, sont délaissées. Nous songeons au rapport entre les générations, que ce soit en amont (c'est-à-dire dans les familles où, soit dit en passant se manifestent quelques clichés agaçants : les Noirs antillais sont cools, les Arabes sont conservateurs à souhait !), ou en aval (avec le jeune garçon, dont on sent qu'il s'achemine vers une reproduction des modèles dominants représentés par ses aînés). Le film aurait certainement mieux servi son sujet en s'attachant plus précisément à décrire les rapports hommes femmes aux différents niveaux de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte. Le réalisateur pourrait compenser cette maladresse par la mise en oeuvre d'une volonté plastique dans sa mise en scène - ce que présuppose l'usage du scope. Or il n'exploite aucunement les ressources de son format de pellicule. Ce qui aurait pu être un western urbain présente plutôt l'allure d'un téléfilm. L'intention est donc louable, la démarche honnête mais le résultat plutôt raté. On en sort avec la conviction renouvelée qu'il ne fait vraiment pas bon vivre dans les cités. Mais est-ce en en donnant une image aussi négativement chargée que l'espoir d'y changer les choses en sort renforcé ? Nous n'en sommes pas convaincus. »<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Extrait de la page : [http://www.artelio.org/art.php3?id\\_article=248](http://www.artelio.org/art.php3?id_article=248)

### iii. Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?

<b>Réalisateur</b>	Rabah Ameur-Zaimeche
<b>Scénariste</b>	Rabah Ameur-Zaimeche et Madjid Benaroudj
<b>Date de sortie</b>	30 avril 2002
<b>Durée</b>	1 H 23
<b>Société de Production</b>	Sarrazink Productions

#### Acteurs :

Rabah Ameur-Zaimeche	<i>Kamel Karichi</i>
Ahmed Hammoudi	<i>Mous Karichi</i>
Farida Mouffok	<i>La mère</i>
Ali Mouffok	<i>Le père</i>
Serpentine Textier	<i>Irène</i>
Brahim Ameur-Zaimeche	<i>Yazid</i>

#### Synopsis :

Dans la Cité des Bosquets, en Seine-Saint-Denis, Kamel est de retour après avoir purgé une double peine de prison. Il tente, avec le soutien de sa famille, de se réinsérer dans le monde du travail. Mais il devient le témoin impuissant de la fracture sociale de son quartier.

## **Résumé détaillé :**

Kamel Karichi revient dans sa cité après deux ans d'expulsion en Algérie, victime de la double peine. Son arrivée dans la famille est triomphale après sept années d'absence. Tandis que son frère, Mous, mène son petit trafic et défie la police, Kamel constate peu à peu la désespérance sociale qui règne dans son quartier ; la police est omniprésente et anonyme (leur visage est crypté comme il pourrait l'être dans un documentaire ou un témoignage), la cité est délabrée et sous tension. Alors que Kamel essaie tant bien que mal de trouver du travail, il est confronté au statut de clandestin, à la paranoïa policière et à l'immobilité spatiale, chaque sortie en dehors de son quartier pouvant être fatale. Ses relations sociales sont également biaisées par son statut, il fait, par exemple, la connaissance d'Irène, jeune institutrice du quartier, avec qui il se dispute après lui avoir suggéré un mariage blanc. Il tente alors de se reconstruire "son petit monde", va pêcher dans un étang près de la cité et passe du temps avec des enfants du quartier. Son frère Mous, mène, quant à lui, une vie complètement interne à la cité et n'en sort que pour se fournir en "shit". Considéré comme le roi du quartier, il est mesquin, intolérant et violent. Pour se créer des normes de valeurs, il adopte un statut encore plus traditionnel que ses parents et désapprouve toute mixité dans le mariage. Il est arrêté à la fin par la police sur dénonciation. Les parents Karichi sont assez présents dans le film, surtout la mère. Cette dernière est à la fois traditionnelle dans la manière d'éduquer ses fils (elle beurre les tartines de son fils Mous et cherche une femme Maghrébine pour marier Kamel) et moderne avec sa fille qu'elle laisse se marier avec un Français tout en approuvant son ascension sociale et professionnelle. A la fin du film, Kamel court, fuit la police qui le poursuit cette fois pour de vraie à travers les bois jusqu'au petit étang où l'on entend un coup de feu retentir. Ce film est d'une grande qualité par sa posture esthétique non conventionnelle et la prestation des acteurs non professionnels.

### **Un extrait de critique pertinent :**

Ameur-Zaïmèche (ainsi que toute l'équipe du film, car le scénario a été délaissé à partir du début du tournage, pour filmer à l'instinct et à la spontanéité) signe quelque chose de très fort, car il réussit à insuffler au travers de son film une pesanteur et un malaise caractéristique. Le désœuvrement, la perte de repères (ou plutôt de solutions et d'alternatives, car il y a des repères très forts dans la culture de cité, contrairement à ce que nous serinent les grands médias) et l'absence d'avenir s'immiscent peu à peu dans notre esprit au fur et à mesure de la projection. On se retrouve alors pour quelques instants dans la même situation que ces gens qui n'ont aucune porte de sortie, qui ne savent pas de quoi sera fait leur lendemain. La structure scénaristique (on ne sait jamais de quoi sera constituée la scène suivante) rend magistralement cette impression de dénuement permanent, de futur imminent mais aussi totalement incertain : tout peut basculer à chaque instant. Le peu de moyens disponibles pour la réalisation (tournage avec une caméra de reportage, sans accessoires notables...) accentue d'ailleurs une précarité existentielle déjà mise à nu dans le film<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> [http://nopasaran.samizdat.net/article.php3?id\\_article=399](http://nopasaran.samizdat.net/article.php3?id_article=399)

#### iv. L'Esquive

<b>Réalisateur</b>	Abdellatif Kechiche
<b>Scénariste</b>	Abdellatif Kechiche Ghalya Lacroix
<b>Date de sortie</b>	7 janvier 2004
<b>Durée</b>	1H 57
<b>Société de Production</b>	Lola Films, France CinéCinémas, France

#### Acteurs :

Sara Forestier	<i>Lydia</i>
Osman Elkharraz	<i>Krimo</i>
Sabrina Ouazani	<i>Frida</i>
Nanou Benahmou	<i>Nanou</i>
Hafet Ben-Ahmed	<i>Fati</i>
Aurélie Ganito	<i>Magali</i>
Carole Franck	<i>La professeure</i>

#### Synopsis :

Un groupe d'adolescents d'une cité HLM répète, pour leur cours de français, un passage du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. Abdelkrim, dit Krimo, qui ne joue pas dans la pièce tombe amoureux de Lydia. Il réussit tout de même à jouer le rôle d'Arlequin. Mais, timide et maladroit, il a bien du mal à répéter la pièce et à séduire Lydia.

### **Résumé détaillé :**

Krimo, jeune adolescent qui vient de se faire "larguer" par sa copine tombe sous le charme de Lydia qu'il connaît depuis toujours mais qu'il n'avait jamais vu de cet œil. Il est charmé devant sa logorrhée, sa force de persuasion et de négociation. Que cela soit devant le « noich »<sup>75</sup> du quartier lorsqu'elle négocie le prix de sa robe de théâtre ou devant Frida pour lui expliquer qu'elle ne joue pas bien la "bonne", Lydia est surprenante. En classe, alors que Krimo n'écoute que d'une oreille, les comédiens font part de leur problème d'interprétation à la professeure du fait que Frida fait mal la "fausse bonne" et trop "sa vraie bourge". Krimo comprenant qu'il ne pourra aborder Lydia que par le théâtre, décide de soudoyer Rachid pour qu'il lui laisse son rôle d'Arlequin. C'est là que les ennuis commencent pour Lydia : l'ex petite amie de Krimo (Magali) ordonne à Lydia de ne pas s'approcher de ce dernier, Krimo lui fait sa déclaration d'amour, Fathi agresse Frida pour que Lydia donne une réponse à Krimo et Lydia dans sa dernière confrontation avec Krimo ne sait toujours pas quoi lui répondre, l'accusant de lui mettre trop « la pression ». Krimo sort de cette expérience amoureuse et théâtrale complètement abasourdi : il ne comprend ni les stratégies de séduction qu'il faut adopter avec Lydia, ni la façon d'interpréter Arlequin. Il ne saisit pas comment "sortir de soi" et d'ailleurs regardera de l'extérieur une partie de la représentation théâtrale à la toute fin du film. Ce film, Césarisé à quatre reprises en 2005, est une grande performance en ce qui concerne le renouvellement du langage, le jeu des acteurs et les questions d'éducation, d'enseignement et d'affirmation des genres en milieu hostile et clos : la banlieue.

### **Un extrait de critique pertinent :**

« Loin de stigmatiser la banlieue, loin des clichés volés et des trahisons documentaires paternalistes, Kechiche montre la vie dans la cité sous un jour des plus banals. Il s'éloigne des images des cités, des barres, des tours, et montre avant tout la vitalité et la vie des « quartiers populaires » comme il les appelle. On est donc plongés dans une histoire d'adolescents qui ne savent comment faire avec leurs émotions,

bouleversés par leurs émergences. Krimo et Lydia ont, tous deux, une bande de copains avec qui ils partagent tout. Étrangères l'une à l'autre, elles ne sont pas rivales comme dans les films. Toutes deux ont besoin que chacun reste fort et ne se laisse envahir ni par le doute, ni par l'amour. Esquiver le piège, échapper aux confessions sentimentales, éviter adroitement de se dévoiler sous peine d'être pris pour trop sérieux, trop allumeur, trop théâtral... En mettant les mots de Marivaux au cœur de la cité, le réalisateur fait preuve d'audace. Mêlant les répliques aux dialogues, il offre un regard pétri de contrepoints. Au milieu de la pression quotidienne et des difficultés permanentes qui sont d'autant plus une galère réelle qu'elles ne sont pas le sujet premier du film, tous se débattent avec leurs envies et leurs idéaux. Adaptant le style du dramaturge en se l'appropriant, il habille tous ses personnages d'une personnalité propre loin de toute caricature. »<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Un Chinois en "verlant"

<sup>76</sup> Extrait de la page : <http://www.fluctuat.net/1283-L-Esquive-Abdellatif-Kechiche>

**Deuxième partie :**  
**L'intrusion du genre féminin dans un**  
**espace cinématographique à**  
**dominante masculine**

Dans ce chapitre, il s'agit de comprendre comment le genre féminin s'introduit dans un espace à dominante masculine. Par espace, on entend évidemment l'espace que nous avons décidé d'étudier, c'est-à-dire la banlieue, mais aussi l'espace artistique que nous avons choisi, le cinéma. Si, comme nous l'avons vu précédemment, la représentation de la femme est en perpétuelle construction et mutation aussi bien dans la société qu'au cinéma, il semble les différents rôles attribués aux femmes par les réalisateurs sont tout à fait pertinents quant aux problématiques qui sont soulevés. Nous analyserons donc dans un premier temps ce qui différencie et rapproche les premiers rôles féminins au travers des personnages de Désirée dans *La Squale* et de Lydia dans *L'Esquive* ; puis, nous verrons par la suite comment s'imposent les seconds rôles féminins selon qu'il s'agit de premiers rôles féminins ou masculins, enfin nous analyserons les différents rapports entre les sexes aussi bien fille-fille que garçon-fille afin de comprendre les stratégies adoptés par les protagonistes féminins.

## **1. Les premiers rôles féminins**

Les premiers rôles féminins ne sont détenus que par deux des quatre films que nous avons choisis. Il s'agit de deux profils très différents : Désirée dans *La Squale* qui est une jeune lycéenne de couleur noire qui est très masculine et Lydia dans *L'Esquive* qui est une jeune adolescente collégienne blonde au yeux bleues d'une forte personnalité

Ces deux premiers rôles n'ont visiblement rien en commun par leur caractère et leur façon d'être mais ont toutefois une approche commune des stratégies de défense en banlieue : la masculinisation du corps et du langage

### ***a. Des profils différents***

#### **i. Désirée dans La Squale**

Certains journalistes, sociologues la voient engagée. D'autres pas. Il semble qu'une grande partie de son combat lui échappe, qu'elle n'en prend conscience que très tard. Désirée est une fille impulsive, mesquine et violente. Elle ne sait pas se canaliser, ne sait pas contre qui se défouler et projette sur un caïd l'image d'un père inconnu et

fantasmé. Son personnage n'incarne en rien une lutte féministe consciente, à l'inverse de Yasmine, mais révèle ce que peut être la masculinisation des filles de cités.

Dans une interview par *L'Humanité*<sup>77</sup>, Esse Lawson donne son avis sur ce qu'endurent les filles dans les cités :

« Les nanas doivent endurer non seulement le rejet général des quartiers mais en plus le mépris des mecs. C'est l'exclusion à l'intérieur de l'exclusion ».

Or, Désirée n'est pas exclue. Même si elle sort avec Toussaint, elle n'est pas une véritable « proie » ni un objet de désir parce qu'elle cultive son côté masculin, chose qui lui permet de sortir librement et d'avoir le même espace et la même liberté de mobilité que les garçons. Le seul moment où elle est un objet de désir se déroule en boîte de nuit lorsqu'elle veut séduire Toussaint. Désirée n'est pas dans une quête d'altruisme, ni de combat pour la lutte féminine, elle se bat pour son propre intérêt. Ça n'est pas l'avis de la comédienne qui l'incarne :

« Les jeunes ont beaucoup d'espoir. Ils ne rêvent que d'une chose, c'est de s'en sortir. Dans la Squale, Désirée mène un combat, elle subit, se venge puis tourne la page. Faire sa vie c'est savoir faire ses choix »<sup>78</sup>.

Désirée, dès le début du film, s'impose auprès d'une bande de filles dont elle va devenir la meneuse. Elles incarnent « le caïd féminin » et sèment la terreur aussi bien auprès des garçons (agression du jeune homme dans les vestiaires), des filles (agression de Yasmine et vol de son collier), que des grands magasins (la parfumerie sur les Champs Elysées).

---

<sup>77</sup> B.BARTHE, « Cinéma. La Squale, un point de vue féminin sur le monde des cités », *L'Humanité*, 02/12/2000

<sup>78</sup> Ibid

C'est par le biais de la bande que Désirée parvient à aborder Toussaint et à le séduire, même si leur premier contact est plus que belliqueux. La relation que Désirée entretient avec Toussaint est assez paradoxale car Désirée est déchirée entre son côté masculin, sa fierté et son côté très midinette, en mal de père et prête à succomber aux rêves de Toussaint qui veut l'emmener dans une île.

L'envie d'avoir un enfant de Toussaint est évidemment liée au fait que ce dernier ressemble à son père supposé, Souleymane (cette ressemblance pousse d'ailleurs Désirée à rencontrer Toussaint). Toutefois, il est clair que Désirée est encore dans un schéma puéril de la parentalité et de la reconstruction. En effet, elle dégrade tellement le rôle de sa mère qu'elle considère qu'avoir un enfant serait non seulement facile mais également une façon plus rapide de grandir, d'être une femme, d'avoir une attache au monde. Elle aborde la parentalité de façon assez irresponsable, non pas parce qu'elle décide d'élever une enfant toute seule mais parce qu'elle ne fait pas un réel choix. Nous voyons bien que lors de sa visite au planning familial, elle a une totale méconnaissance de la sexualité et de ce qui l'attend. Nous nous inscrivons donc en désaccord avec ce que dit David-Alexandre Wagner dans son article « *La Squale* et *Samia* : une rencontre de culture de choc »<sup>79</sup> :

« Dans ces deux films, l'enjeu est donc l'émancipation des jeunes filles de la tutelle familiale, mais surtout de la domination masculine : c'est la conquête d'une indépendance et la reprise de possession de leur corps par ces jeunes filles (la liberté de choisir ou non l'avortement pour Désirée ; le refus de Yasmine de se soumettre à l'autorité de son frère et aux chimères de sa mère ; le refus catégorique de Samia de se soumettre au contrôle de virginité du gynécologue) »

Désirée a évidemment la liberté de choisir l'avortement, mais elle ne la prend pas en compte. Sa mère lui demande de se faire avorter et Désirée l'aborde de manière très

---

<sup>79</sup> Publié le 27/02/2006, sources : [www.lianes.org](http://www.lianes.org). Cet article compare les films *La Squale* et *Samia* dans le traitement de la question féminine.

légère, elle ne le fait pas, comme si elle avait oublié quelque chose de banal. Yasmine lui rappelle à la fin qu'elle peut toujours envisager de se faire avorter si elle va en Angleterre, et Désirée accepte comme si elle trouvait la suggestion pertinente.

Son conflit avec sa mère est lié à l'absence et surtout à la non-connaissance de son père. Cette raison lui sert, toutefois, généralement d'excuse pour être odieuse et peste. Ce conflit se résout par l'annonce de sa grossesse à sa mère, comme si cette dernière pouvait enfin se racheter en l'aidant à éviter la même erreur qu'elle. D'ailleurs, l'admiration qu'elle porte à la mère de Toussaint, révèle non seulement ce qu'elle voudrait que sa mère soi (comme ça Souleymane reviendrait) mais aussi ce qu'elle voudrait être pour l'enfant qu'elle veut de Toussaint.

La trahison la rend-elle battante ? Il semble qu'effectivement le coup d'éclat qu'elle met en œuvre à la fin lui fasse reprendre le dessus sur son existence : elle veut tout maîtriser. Elle maîtrise Toussaint dans sa chute aussi bien sexuellement qu'affectivement. Elle met en scène sa propre mort sans qu'elle ait à commettre elle-même le crime et lui fait subir la loi du quartier, lui qui l'a toujours régulée. Toutefois, il est difficile d'affirmer que dans cette vengeance, elle veuille y englober la gent féminine en général. Si à la fin, elle avoue à Yasmine qu'elle les a vengées, ses véritables raisons semblent plutôt motivées par une vengeance personnelle, Désirée étant déjà au courant de sa participation aux tournantes sans en être pour autant dérangée.

Le vrai courage n'est-il pas finalement de nuire à l'être qu'on aime quand il est nous est hostile ? Voilà ce que l'on peut retenir de la mort de Toussaint lorsque l'on voit Désirée pleurer devant sa dépouille alors qu'elle vient elle-même d'orchestrer sa mort.

Désirée incarne donc une solution masculine aux maux de la femme en banlieue, contrairement à Yasmine qui incarne une solution plus féminine. Elle rend coup pour coup ce qu'on lui fait subir sans peut-être prendre assez de recul sur sa condition. Elle agit puis réagit. Sans pour autant stigmatiser les attitudes féminines et masculines, le réalisateur a tenté de montrer ce que pouvait être un personnage féminin qui s'impose par d'autres voies qu'intellectuelles et militantes, ce qui est louable.

## ii. Lydia dans L'Esquive

Consacrée en 2005 « meilleur espoir féminin », Sara Forestier est de loin la comédienne la plus spectaculaire des films sélectionnés dans cette étude. Dans le rôle de Lydia, elle nous surprend par sa maîtrise du langage, sa logorrhée infatigable et l'utilisation d'un vocabulaire riche en métaphores.

Qui est Lydia ? Certainement quelqu'un à qui l'on ne s'attend pas, et pour cause. Le réalisateur jubile derrière sa caméra et se plaît à voir sortir des mots rugueux d'une tête si angélique. Lydia est là pour ça, pour incarner un contraste, un sursaut.

Ce qui va porter préjudice à Lydia, ça n'est pas sa « grande gueule », mais le fait, à l'inverse, qu'elle ne dise rien. Qu'elle laisse en suspend la « réponse » qu'elle doit donner à Krimo, qu'elle reporte sa réponse à la grande surprise, d'abord de Krimo puis de Fati, Frida et Nanou. Il s'agit d'une rupture, celle de la parole ; et personne ne comprend de quoi il s'agit, surtout lorsqu'on connaît Lydia.

Dès le début du film, lorsqu'elle négocie la forme et le prix de sa robe, elle épate Krimo. Puis, elle le surprend dans sa gestuelle, dans son rythme de parole. Nous voyons cela au début de film dans le regard de Krimo : d'abord chez le Chinois, ensuite devant sa copine Zina et enfin à la répétition. Les moments où elle prend le moins la parole se déroulent en bande avec ses copines et généralement quand il s'agit de Krimo (les deux scènes où il y a Magali).

Lydia n'a que cinq duels avec Krimo : le premier en sortant du Chinois lorsqu'elle lui demande de l'accompagner à la répétition, les deuxièmes et quatrième duels se déroulent avant et après la demande de Krimo pendant les répétitions en classe ; ce sont bien évidemment des duels indirects mais qui ont une importance charnière. Le troisième duel se passe lors de la répétition et la demande de Krimo. Enfin, le dernier est un duel forcé par Fati, et se tient dans une voiture. Le nombre de mots que Krimo dit dans ce film équivaut environ à ceux qui se trouvent dans une seule phrase de Lydia. Krimo est un spectateur passif et Lydia l'actrice.

Lydia n'est jamais seule, on ne la voit jamais chez elle, à part la rue et l'école, on ne connaît pas son univers. Krimo ne parle pas mais on le voit : seul, chez lui, réfléchir, parler avec sa mère. Ainsi, on ne sait pas qui l'on connaît le mieux. Une chose est sûre :

quels que soient les personnes avec qui ils sont, ils ne changent pas. Krimo est aussi taciturne quand il se retrouve avec Fati que Lydia. Cette dernière a un débit de parole aussi important avec ses copines que quand elle explique à Krimo qu'elle ne sait pas si elle veut sortir avec lui. Ce film traite justement du dépassement de ce stade. Lydia doit assimiler que les codes changent. Ainsi, ses paroles n'ont pas le même impact sur le Krimo d'aujourd'hui que sur celui d'hier, car désormais elle doit s'adresser à lui, tout comme au reste de la gent masculine, en langage sexué.

Le langage est paradoxal dans ce film : Lydia est celle qui parle le plus, elle monopolise la parole auprès de sa bande, au théâtre, devant Krimo est pourtant elle est celle qui reste la plus mystérieuse. Si Krimo ne dit pas grand-chose sur ses sentiments, nous savons ce par quoi il passe et ce qui le rend triste. Malgré la grande expressivité de Lydia, nous ne savons pas ce qu'elle ressent, et pour cause : elle ne garde en elle que ce qu'elle doit garder, la banlieue étant le lieu de l'extrapolation, de la rumeur et de la suspicion.

Ainsi, à part leur attitude masculine, Lydia et Désirée n'ont rien à voir avec leur âge, de la situation familiale et scolaire. Bien que réservées en ce qui concerne leurs sentiments profonds, elles n'ont pas la même manière de les exprimer et de les délivrer. Enfin, elles n'ont pas le même rapport aux garçons, à cause, bien évidemment, de leur âge mais aussi de leur propre caractère. Toutefois, ces deux premiers rôles se recoupent au niveau de la problématique féminine. De réelles questions sont posées par les réalisateurs en ce qui concerne l'expression de la féminité dans une cité ; cela passe aussi bien par une réflexion sur leur position, leur langage, leur gestuelle.

***b. Mais liés par une force de caractère***

Même si ces deux personnages sont différents pour les raisons que nous venons de voir, ils sont tout de même rythmés par des envies semblables : transgresser les lois internes de la cité en renonçant à l'oppression masculine et en affirmant leur féminité et défier la gent masculine en adopter son langage.

## **i. L'envie de sortir des lois internes de la cité**

### **(1) Renoncer à la « pression » masculine**

L'oppression masculine est omniprésente pour les filles en banlieue. Quand elles grandissent, elles sont de plus en plus confrontées à des barrières sociales dressées par des garçons pour les ramener sans cesse à la réalité de leur statut féminin.

#### ***Lydia subit trop de pression***

Lors de sa dernière entrevue avec Krimo, Lydia relâche toute la pression qu'elle cumule depuis que ce dernier lui a fait sa « demande », elle ne supporte plus de subir les sollicitations de tous dans la cité pour qu'elle dise à Krimo si elle veut sortir avec lui ou pas. Ce n'est pas Krimo que l'on harcèle mais seulement elle :

- Krimo : « Lydia, pendant qu'on y est, t'as réfléchi ?  
Mais au moins, dis ché pas moi... »

- Lydia : « Tu crois qu'je peux réfléchir moi ? mais moi j'peux pas réfléchir moi...T'as vu ce qui se passe là ? Tu crois qu'chuis claire pour heu, que c'est clair dans ma tête là...Tout le monde me prend la tête, j'en ai marre, ça fait depuis qu'tu m'as demandé, non stop j'ai que des problèmes. Tout le monde me saoule, tout le monde, parce que je donne pas ma réponse, tout le monde me mets la pression...Tu crois que j'peux réfléchir dans ma tête ou quoi ? J'peux pas moi...C'est la pression, t'sais c'est quoi la pression ? Tous les jours Magali elle vient, elle me prend la tête, elle m'fait « ouais heu » elle m'fait...elle m'fait passer pour une pute, j'vais m'embrouiller avec elle. Après Vin, y m'mettent la pression, t'sais quoi, même ma pote Sabrina, elle vient m'voir elle m'fait « ouais t'es pas claire ». Tous les jours j'entends quoi, j'entends « t'es pas claire, va donner ta réponse, va donner ta réponse ». J'en ai marre putain...C'est trop de pression, j'peux moi, j'peux pas... »

Ainsi, à la surprise de tous, Lydia ne s'est pas empressée de donner sa réponse à Krimo. Le premier surpris est évidemment Krimo, qui voudrait qu'elle réponde tout de suite plutôt qu'au téléphone afin qu'elle évite de « gâcher des unités ». Ensuite, Fati, quand il apprend ça, considère qu'elle se prend pour une star : « elle a besoin de réfléchir ? Ah oui ? Et pour quoi faire ? » Enfin, Frida et Nanou ne cherchent même pas à savoir la raison de l'attente de Lydia, ce qui est sûr c'est que la jeune fille veut « trop se faire désirer ». Ainsi, ce temps d'attente que Lydia a délibérément choisi au dépit de sa réputation dans la cité est une forme de rébellion contre les codes de la cité.

### ***La vengeance de Désirée contre Toussaint***

Même si la vengeance de Désirée ne visait pas, selon moi, à venger la gent féminine des crimes commis par Toussaint, il est clair que son choix fait tout de même partie d'une réelle contestation à l'encontre de la cité et de la loi du silence. Elle sait comment piéger Toussaint : faire croire à ses amis que lui-même a transgressé les lois de la cité et les a trahis. Le fait même que Désirée planifie cette vengeance « complète » (puisqu'elle fait croire à une double trahison de la part de Toussaint) montre la finalité du projet : venger une minorité silencieuse par une majorité active qui a le pouvoir et la parole.

## (2) Affirmer sa féminité

### ***Renoncer à son enfant pour mieux vivre***

Il ne semble pas que Désirée veuille s'affirmer en tant que femme, mais en tant qu'elle-même tout simplement. Ces actes sont difficilement analysables dans une optique féminine car Désirée n'agit pas vraiment en tant que femme. Pourtant, ce qui la raccroche réellement à sa féminité est le fait d'être enceinte. Son envie initiale de garder son bébé était motivée par une admiration vouée à Toussaint et Souleymane. Lorsque Désirée rejoint Yasmine, à la fin du film, devant la tombe de Toussaint, elle porte un grand

manteau noir et des boucles d'oreilles pour la première fois, c'est sa première marque de féminité<sup>80</sup>. Elle parle avec Yasmine de l'enfant qu'elle attend :

Y : « Si tu l'as pas fait<sup>81</sup> c'est que tu voulais vraiment le garder »

D : « Non c'est pas ça,

Y : « C'est quoi alors ? »

D : « Ben ché pas j'ai rien d'autre, si je le garde pas, il me reste quoi ? »

Y : « Tu vas pourrir ici avec lui »

D : « Et si je le tue, j'pourrirai pas aussi ici ? »

Y : « Ché pas t'auras une chance de plus de t'en sortir »

Ainsi, Désirée et Yasmine partent en Angleterre pour se séparer de cet enfant afin que Désirée puisse s'en sortir. Notons que l'allégorie de l'Angleterre comme pays de liberté et de résistance et le fait que Yasmine puisse partir sans problème dans un pays étranger avec une amie à elle semble peu crédible dans la continuité du film voire risible. Toutefois, le fait que Désirée ne subisse pas cet enfant est son premier acte non pas féministe mais féminin.

### *Ne pas avoir peur des gestes féminins*

Le théâtre ne suscite pas seulement la peur chez les garçons de passer pour un « bouffon » mais également chez les filles le fait d'assumer une nouvelle féminité. S'afficher dans un rôle, cela veut dire se mettre à la place d'une femme, d'une Lisette, d'une Sylvia. Mais c'est également du théâtre, du jeu et Lydia n'a pas peur d'extrapoler, de surjouer. Elle « s'éventaille » à tout va, ce qui a le don d'agacer Frida, alors que cette dernière essaie d'imposer son jeu féminin personnel tandis que Lydia fait l'unanimité

---

<sup>80</sup> Désirée est également habillée en robe pendant la scène en boîte où elle séduit Toussaint, mais ici ça n'est pas de la féminité « gratuite ».

<sup>81</sup> Elle parle de l'avortement

avec son éventail et sa robe. Le théâtre accélère la recherche de la féminité, l'enjeu est de l'assumer au sein de la cité.

## ii. La rébellion face au genre masculin

L'adoption d'un langage masculin est certainement une des meilleures voies pour Lydia et Désirée de lutter contre la domination masculine en évitant toute séduction possible.

### *La robe de Lydia*

L'intrusion de la féminité dans *L'Esquive* se fait par l'apparition de la robe. La première scène où l'on voit Lydia est celle de l'achat de sa robe ou plutôt celle de la négociation de son prix. Lydia suscite une double admiration chez Krimo : sa nouvelle féminité dans cette robe et sa répartie. Dès le début du film, la problématique féminine est annoncée : concilier les codes féminins et ceux de la rue. Lorsque Zina complimente Lydia sur sa robe, les dialogues sont absolument fascinants car ils concilient ce paradoxe. Alors que Zina essaie de dire à Lydia qu'elle est belle : « t'es belle on dirait Miss France », elle ne peut s'empêcher de vulgariser très vite sa façon de parler : « Oh l'enculé... t'as vu j'lui aurai craché dans la gueule mon frère<sup>82</sup> », « T'en bas les couilles au moins il t'a pas carrot' ». Les compliments physiques concernant la robe sont dans le même registre : « C'est la couleur qui est terrible, la couleur ça l'a met grave en valeur », « Franchement y aurait pas la couleur laisse tomber... ça ressort bien au moins, saumon franchement c'est de la balle ». De plus, la vue de la robe au début de la scène par Zina et ses petites sœurs crée un malaise général : elles ont toutes des rires gênés, sont nerveuses parce qu'elles sont en présence de quelque chose de tabou : les démonstrations de féminité.

---

<sup>82</sup> En parlant du Chinois qui lui a vendu la robe

Le langage est donc une arme et un moyen de se défendre : il protège de la féminité car il permet une homogénéisation des sexes. De fait, quand Zina se retrouve en face de la robe de Lydia, son langage a du mal à s'adapter et à adopter de nouveaux codes. Mais le langage est aussi une arme que les filles brandissent contre les garçons. C'est une forme de vivacité et d'agilité qu'elles développent et démontrent tout au long du film :

« Dans l'esquive, la parole n'est pas équitablement répartie entre les sexes. Les garçons sont plutôt taciturnes : « Peut-être pour aller à l'encontre des idées reçues, celles qui voudraient que les garçons soient violents, par exemple », suggère l'auteur. Ce sont surtout les filles qui parlent. Elles jouent avec les mots, s'en saoulent comme d'une drogue euphorisante, passent de la langue des cités à celle de Marivaux comme on enchaîne des mouvements de break-dance. »<sup>83</sup>

## **2. Les seconds rôles féminins**

Les seconds rôles féminins ont une importance considérable puisqu'ils permettent l'équilibre du groupe et la diversité des comportements féminins au sein de la banlieue. Ces personnages sont évidemment différents s'ils sont issus de films où la fille a le premier rôle, leur importance est alors plus grande, ou bien s'ils sont issus de films où un garçon a le premier rôle et, dans ce cas, les personnages féminins sont plus effacés.

### ***a. Dans le cas où la fille aurait le premier rôle***

#### **i. Frida dans *L'Esquive***

---

<sup>83</sup> Isabelle REGNIER, « Les tirades musicales et politiques de la banlieue », *Le Monde*, le 07/01/2004

Frida est révoltée ; le regard vif et noir, elle ne laisse pas beaucoup de chance aux timides et aux calmes. Elle aime s'opposer à Lydia lors de la première répétition de théâtre ou lorsqu'elle doit donner sa réponse à Krimo et s'allier avec le diable quand elle défend Magali ou reprend le vocabulaire de Fati à l'encontre de Lydia. Les sourcils froncés, on la voit très peu sourire et détendue comme si sa révolte était constante. Frida en veut toujours plus : des cris, des insultes, des larmes, de la colère. On ne la voit que dans des scènes conflictuelles. Personnage secondaire, on a l'impression qu'elle est toujours présente tellement elle prend de l'espace, un espace à la fois physique et vocal.

Frida est habitée par un paradoxe récurrent : elle est à la fois choquée par certaines libertés que s'accorde Lydia comme se promener dans la cité avec sa robe de théâtre et en même temps elle ne se fixe aucune limite dans son caractère et dans ses réactions démesurées. Elle n'a pas peur de provoquer Lydia durant la répétition de théâtre au début du film et de faire partir Krimo pour le plaisir, au fond, de voir jusqu'où elle peut aller. Ce paradoxe fait que Frida n'aborde pas la féminité et les enjeux qui en découlent de la même façon que Lydia. Frida passe par des moyens détournés pour affirmer ce qu'elle est même si, au fond, elle fait usage de la parole pour se positionner au sein de la cité.

## ii. Yasmine dans *La Squale*

Yasmine est un personnage fondamentalement important pour la stabilité du film, car elle-même incarne une stabilité et une maturité surprenantes. Elle incarne une sorte d'idéal pour Toussaint car elle est intouchable et un rejet pour les autres parce que « sainte ni touche ». Nous voyons deux faces de Yasmine : sa vie sociale et sa vie familiale. Dans le premier cas, elle est toujours seule, revient des courses et se fait souvent aborder par Toussaint. Dans le deuxième cas, Yasmine est beaucoup moins taciturne, elle se rebelle de façon assez subtile en refusant de servir ses frères (ce qu'elle n'arrive pas toujours à faire vue la pression familiale). Elle refuse également d'écouter les gémissements de sa mère et la remet à sa place quand elle devient trop pathétique.

Son rapport à Toussaint est ambigu : il semble que, secrètement, elle veuille son changement, qu'il se révèle plus doux, plus gentil parce qu'elle est persuadée que c'est sa vraie nature. Ainsi, lorsqu'elle assiste de force à son agression, elle s'attache plus à lui car elle a vu sa vulnérabilité. Sa crédulité avec Toussaint et sa force de caractère avec sa famille peuvent sembler troublantes, mais en réalité ces deux caractéristiques se recoupent et se complètent. Sa phase de rébellion contre sa famille correspond dans un premier temps à un échec avec Toussaint qui suscite une grande colère en elle. Pourtant, après son agression par ce dernier, elle arrive réellement à trouver la force pour défier sa famille, et en particulier son grand frère, lassée de se faire marcher sur les pieds. De plus, elle se lie d'amitié avec Désirée, ce qui la réconcilie partiellement avec l'image féminine (sa mère incarne tout ce qu'elle déteste). Si bien qu'à la fin, on peut même penser qu'aussi bien Désirée que Yasmine aurait pu organiser la mort de Toussaint car cela nécessite pour l'une comme pour l'autre de mettre fin à leur vie d'avant.

### **iii. L'effet « bande »**

Même si les bandes ne sont pas à proprement parler des personnages, elles ont une véritable importance au sein des films. À la base, la bande est un phénomène masculin (Toussaint ou Fati se déplacent quasiment toujours en bande) mais la formation de bandes féminines est déterminante pour ancrer les filles au sein de la cité. Même si leur déplacement en bande est moins régulier que les garçons (et moins régulier pour Lydia que pour Désirée), il se dégage des scènes en bande des situations tout à fait intéressantes.

#### ***Désirée et sa bande sur les Champs-Élysées***

Les quatre filles arrivent dans la parfumerie avec un seul but : s'amuser. Cela veut dire surtout mettre en difficulté les vendeuses devant une bande de banlieusardes pas vraiment féminines. Pendant que Désirée maquille sa copine qui se plaint de ne rien trouver pour les « re-noi », une autre fume et demande un café à la vendeuse. Enfin, lorsqu'une vendeuse propose une « crème ambrée qui mettra en valeur (la) carnation brune » pour l'amie de Désirée, cette dernière affirme qu'elle les a traitées de cannibales.

Elles en profitent pour désordonner complètement le magasin. C'est une scène intéressante d'une part parce que c'est la seule hors de la banlieue, en l'occurrence à Paris, et d'autre part parce qu'elle met en exergue l'importance du nombre lorsqu'on sort de son milieu. La bande est ici une forme de protection offensive du monde extérieur.

### *Lydia et sa bande*

La discussion qui se déroule sur un banc entre Lydia, Sabrina, Nanou et Frida<sup>84</sup> se passe en deux parties. La première est une discussion entre les quatre filles sur leur futur métier : la comédie, le chant ; elles rigolent sur la possibilité de « se mettre à poil » pour un film (c'est d'ailleurs la seule scène où l'on voit Frida rire). Puis, arrive Magali qui « engraine » Lydia parce qu'elle « chauffe » Krimo. L'effet « bande » est ici très intéressant car c'est un mouvement de défense général de Lydia mais qui suscite des attaques internes (Rachid est attaqué par les filles et défendu par Sabrina). Enfin, quand Magali part, Frida prend sa défense prétextant qu'il fallait avoir du cœur.

D'ailleurs, lorsque les filles appellent Magali pour qu'elle règle ses comptes avec Lydia, c'est la bande qui parle à sa place et fait subir à Magali une attaque sans merci. Lydia ne dit que quelques mots, juste parce que Magali la sollicite personnellement. La bande est donc un poids en plus, une force sociale qui permet de mieux exister, même si elle suscite quelques effets pervers. Dans le milieu de la cité, la bande est à la fois un choix de transparence et d'affirmation.

### *b. Dans le cas où l'homme a le premier rôle*

#### **i. La mère Karichi dans Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?**

La mère Karichi incarne beaucoup de contradiction même si c'est une femme forte, stable et charismatique. Il est clair, tout d'abord, qu'elle n'a pas le même rapport

---

<sup>84</sup> Voir photo ci-dessus

aux gens, selon leur origine et leur genre. Elle accepte avec une grande sérénité le fait que sa fille, Yasmina, se soit mariée non religieusement avec un Français<sup>85</sup> mais ne supporte pas l'idée qu'un de ses fils puisse se marier avec une Française (nous le voyons bien lorsqu'elle accueille Irène chez elle). Toutefois, même si elle sert le petit-déjeuner à son fils Mous, elle n'a aucune illusion sur ses activités et en fait part à une jeune fille au Hammam qui n'a d'yeux que pour Mous<sup>86</sup> et la pousse à plutôt s'intéresser à son fils Kamel, qui lui est un bon garçon même s'il n'a pas de papiers. À la fin du dialogue, elles en concluent que la jeune fille trouverait quelqu'un pour Kamel si elle-même pouvait avoir un rendez-vous avec Mous. Cette scène est assez drôle car elle met en scène une négociation féminine de sujets masculins (cela semble contredire une certaine conception de la femme). Madame Karichi est également dans la plainte, comme la mère de Yasmine, mais ne se laisse pas abattre. Elle a une réelle tendance à tout dramatiser mais ne s'écoute pas vraiment. D'ailleurs, il semble difficile d'instaurer un vrai rapport avec elle ; son mari a du mal à se faire entendre lorsqu'il lui annonce que la banque ne lui a pas accordé de crédit. Toutefois, elle fait tout de même partie des plus grandes personnalités au sein des films de cette étude, car son jeu inspire le réel et l'exactitude.

## ii. Irène dans *Wesh Wesh*, qu'est ce qui se passe ?

Irène apparaît pour la première fois dans *Wesh Wesh* pour défendre Yazid et un copain à lui lors d'un contrôle de police. Les policiers partent en chantant *La Marseillaise* et l'on comprend rapidement qu'Irène est là pour incarner une image : une institutrice d'origine française qui vit dans la cité. C'est une femme très calme, presque naïve (sa visite chez la mère de Kamel le montre bien). Sa non-réaction à Kamel après qu'ils ont passé la nuit ensemble<sup>87</sup> est presque choquante : est-ce une simple envie de ne pas générer un conflit ou une réelle soumission ? Il semble que cela soit plus complexe car

---

<sup>85</sup> Se reporter en annexe à la scène où elle discute avec Mous au petit-déjeuner

<sup>86</sup> Voir la retranscription de cette scène en annexe.

<sup>87</sup> Voir la retranscription de cette scène en annexe

au-delà de ces sentiments il y a la culpabilité. Bien plus qu'un mariage, Irène veut fonder une relation avec Kamel, s'officialise comme sa petite amie auprès de la mère de Kamel et persiste. Irène semble réellement désintéressée par toute reconnaissance, elle veut évoluer et s'adapter à son environnement.

### **3. Les rapports hommes – femmes**

#### *a. Les rapports sexuels*

##### **i. La séduction**

Dans la majorité des films sélectionnés pour cette étude, les rapports de séduction entre garçons et filles sont rythmés par la maladresse, la domination, le conflit voire la violence. Certaines scènes, néanmoins touchantes, révèlent de façon pertinente les difficultés des rapports entre hommes et femmes quand il s'agit de plaire à l'autre. Cet enjeu est d'autant plus important qu'il contraint chaque sexe à adopter des attitudes propres à leur genre, chose qu'il est difficile à surmonter quand on a grandi dans une cité. En effet, un certain nombre de repères se voient faussés dans le rapport à l'autre sexe dans la mesure où garçons et filles cherchent à définir une place sociale en fonction de leur sexe. Toutefois, dans la séduction, ce rapport devient biaisé et chacun d'eux doit réinventer une façon d'aborder l'autre. Voilà certainement pourquoi ces scènes mettent le spectateur mal à l'aise : elles laissent paraître un des grands maux de la banlieue aujourd'hui.

#### *Kamel et Irène : la réussite de la séduction dans l'adoption du langage de l'autre sexe.*

La rencontre entre Kamel et Irène est abordée de façon très simple, les codes sociaux sont respectés par chacun d'eux : Kamel est galant – il lui offre un bouquet de fleurs – l'invite à dîner et adopte un langage courtois et distingué. Si bien qu'Irène, l'institutrice d'origine française va s'avérer surprise et touchée par l'attitude de Kamel,

cette dernière sachant certainement que cela ne lui était pas naturel. Irène est donc mise en confiance par Kamel dans la mesure où il adopte ses codes sociaux :

- K : « C'est lui qui m'a prêté le scooter pour que je te retrouve et heu tiens... » (il tend des fleurs)

- I : « T'es fou ? »

- K : « Tiens vas-y prends »

- I : « C'est pour moi ? »

- K : « Ouais »

- I : « C'est gentil merci, elles sont belles »

- K : « Elles te plaisent ? »

- I : « Ouais elles sont très belles »

- K : « Oh c'est pas grand chose, heu...c'était aussi pour te demander si t'étais dispo là, si y'avait moyen de t'inviter à dîner par exemple »

- I : « Euh oui y a moyen »

S'il est vrai que le langage adopté par les deux personnages n'est pas soutenu, on note tout de même que ces derniers sont assez détendus, ils s'entendent sur leur volonté même si leur rendez-vous ne se termine pas comme chacun d'entre eux l'avait espéré. Kamel voudrait à terme se marier avec Irène pour obtenir sa carte de séjour et le fait qu'il trahisse sa volonté et n'ait plus recours à ce qu'espérait Irène, alors, cette dernière se fait humilier et rabaisser :

Kamel (se rhabillant pendant qu'Irène boit son café) :  
« Putain t'en bave jte jure, ouais j'ai fait une connerie et alors, j'lai payé ma dette putain de sa mère, cinq années de prison, deux années d'expulsion, tu crois quoi toi ça se voit que t'as pas vécu ça maintenant tu parles de mariage « mariage blanc », pfff conasse tu m'en baves, jte jure...de mes couilles va te raser la moustache ouais... »

La séduction était donc ici un moyen pour Kamel de résoudre son statut de

clandestin. Son approche était réussie mais il fait preuve d'un certain manque de tact lorsqu'il fait part de ses réelles intentions. Devant son échec, il adopte un langage dégradant, ce qui prouve qu'il n'est pas parvenu à s'aliéner dans autre chose que de la séduction ponctuelle. Cette démarche n'est pas évidente dans les autres exemples cités ci-dessous.

***La rupture entre bourgeoisie et classe populaire : l'impossible aliénation du langage.***

Il s'agit dans cette scène d'une rencontre entre deux mondes différents : Bra-Bra, Fouad et Christian ont l'opportunité de côtoyer des jeunes filles de la bourgeoisie marseillaise répondant à des prénoms quasi-caricaturaux : Nathalie, Sylvie et Béatrice. La scène précédant la rencontre montre d'ailleurs combien ces prénoms font fantasmer les jeunes hommes. La scène se divise en quatre parties : trois sur chacun des couples et une scène finale filmant l'échec de la séduction et l'alliance des filles contre les garçons.

Les trois scènes de séduction montrent, de façon pertinente, plusieurs tentatives d'aliénation du langage masculin afin d'atteindre leur interlocutrice respective. Cette aliénation est telle qu'elle est, selon moi, volontairement accentuée par le réalisateur. Le langage, comme dans *L'Esquive*, est révélateur de sa classe sociale et il prédestine les classes « inférieures » à une impossible ascension vers une classe supérieure.

Ainsi, la première scène entre Christian et Béatrice marque un discours masculin complètement anémique et dénué d'intérêt. La froideur de Béatrice ne fait qu'ancrer Christian dans un monologue absurde, confortant *a fortiori* la jeune fille dans ses certitudes :

- C : « C'est ta chambre ? »
- B : « Non celle de mon petit frère »
- C : « Oh putain il fait chaud, j'ai vais enlever ma chemise, toi tu lèves pas ton tee shirt ? »
- B : « Ça va pas non ? »
- C : « Nan je rigole »
- B : « J'espère »
- C : « Vraiment belle la tapisserie, ça fait quand même dix ans »

- B : « Et ouais »
- C : « Et ton petit frère il a quel âge ? »
- B : « 10 ans »
- C : « Ha ça fait 10 ans et ton petit frère, ok... »
- B : « C'est pour ça qu'on a déménagé »
- C : « Donc il est né ici quoi... Vraiment jolie la tapisserie »

Christian ne comprend pas de toute évidence ce qu'attend la jeune fille, tandis que cette dernière ne lui laisse aucune place en matière de discussion dans la mesure où elle sait qu'il ne peut lui convenir : Christian tente donc de mêler un langage mondain à ce qu'il attend vraiment : la séduire.

Bra-Bra, lui, adopte un langage romantique à l'extrême et parvient, semblerait-il, à reproduire ce que la jeune fille attend de lui. Il opte donc pour un langage social facile puisqu'il n'est pas dangereux de parler des étoiles à une fille surtout si elle a l'air d'aimer ça. Notons tout de même qu'il a intégré une façon de séduire très caricaturale : en short, tongs et tee-shirt, Bra-Bra n'incarne certainement pas l'image du prince charmant, mais il réussit à coup sûr à charmer son interlocutrice.

- B.B : « Franchement, c'est bien chez ta copine »
- N : « Ouais c'est sympa »
- B.B : « Sinon je voulais te dire un truc tu me fais penser à une fille quand j'étais tout petit, j'étais complètement fou d'elle tu vois et là j'arrive même pas à trouver les mots tellement tu m'as depuis la dernière fois tu m'as mais bon... J'ai un truc important à te dire c'est que je suis un fou, regarde, regarde, je suis un fou des étoiles, t'as vu l'étoile près de la grande casserole, hé ben c'est la grande ours
- N : « Ha tu t'y connais »
- B.B : « Hé ouais depuis que je suis tout petit, tu vois, j'aime regarder les étoiles, et elles me font rêver, un peu comme toi tu vois »

- N : « Ah si je comprends bien je suis une étoile pour toi »
- B.B : « Ouais plus qu'une étoile »
- N : « On fait un vœu »
- B.B : « Allez, hé ben je sais pas moi, qu'on se retrouve, je sais pas, sur une île déserte par exemple ».

Quant à Fouad, il met fin à la phase séductrice très rapidement pour inviter Sylvie au lit. Celle-ci accepte mais ce dernier se voit dépasser par elle : il ne supporte pas son côté dominateur et met un terme à la relation sexuelle qu'ils avaient engagé tous les deux. Ainsi, même quand les codes de séduction sont concordants, le langage sexuel peut lui aussi révéler une domination inattendue, ce qui perturbe et fausse l'attente de Fouad mais aussi de Sylvie :

- F : « Tu vois comment tu me vois la sur de moi et tout, en fait je suis un petit ange »
  - S : « Ha ouais »
  - F : « Je te jure, surtout devant toi. T'es encore plus jolie que je l'imaginai »
  - S : « Merci c'est gentil, et ton copain qu'est ce qui t'a dit sur moi ? »
  - F : « Et que tu étais une fille bien »
  - S : « Moi aussi il m'a parlé de vous en bien »
  - F : « Tu me montres ta chambre ? »
  - S : « T'as sommeil ? »
  - F : « J'ai envie de faire dodo avec toi... »
  - S : « T'es rapide non ? »
  - F : « Attends moi le bisous-bisous ça m'intéresse pas, j'ai passé l'âge »
  - S : « Attends pour qui tu me prends, pour une fille facile »
- Dans le lit :
- S : « Oh oui vas-y plus fort salaud, connard, oh l'enculé »
  - F : « Oh mais c'est bon maintenant ça fait deux heures que tu me traites »

- S : « Oh ça va »
- F : « Tu me prends pour un pédé ou quoi ? »
- S : « Mais ça va »
- F : « Salope tu vas le dire à ta mère t'as compris, merde je suis en train de niquer qui la un poste cassette ? »

Notons que la pratique d'un langage vulgaire lors d'une relation sexuelle déstabilise complètement Fouad, qui y voit une régression sexuée. Son statut y est remis en cause, d'où la peur d'être un « pédé ». Nous étudierons la scène finale ci-dessous, dans le cadre des manifestations de solidarité féminine à l'encontre de la gent masculine.

### ***Krimo et Lydia***

Parmi les méthodes de séduction étudiées précédemment, Krimo est celui qui adopte la plus passive. Plusieurs facteurs l'expliquent : son jeune âge, sa timidité et surtout la personnalité impulsive et envahissante de Lydia. Il semble que Krimo tombe amoureux de Lydia lorsqu'il voit sa capacité à entrer dans un rôle théâtral, chose qui lui semble et lui sera impossible par ailleurs. S'il s'agit certainement d'une admiration de longue date envers Lydia. Krimo voit ses sentiments prendre une ampleur telle qu'il est contraint d'investir l'espace de Lydia pour lui plaire. Mais Lydia représente tout ce qu'il n'est pas : elle est charismatique, « grande gueule » et se fiche du regard que la cité peut avoir sur elle. Pour la première fois depuis le début de notre analyse sur la séduction, une fille prend le dessus sur le garçon : elle parle plus que lui pendant les scènes de séduction alors que la demande vient de lui. Toutefois, la tentative de Krimo à adopter les codes de Lydia aboutit à un échec quasi certain, surtout lorsqu'on voit par quel biais Fati cherche à résoudre la situation.

La séduction de Krimo est inexistante puisqu'elle n'est presque pas perceptible par Lydia : ce dernier lui demande d'aller au cinéma avec lui parce qu'un copain s'est désisté et que les places sont gratuites. Il tente donc de légitimer sa démarche par ces deux arguments et comprend qu'il ne pourra atteindre Lydia que par le théâtre puisque c'est la raison de son refus.

Il monnaie donc avec Rachid le rôle d'Arlequin pour espérer atteindre Lydia. Il négocie par deux fois des répétitions avec elle, et quand elle accepte enfin il lui demande si elle veut sortir avec lui :

Scène après que Krimo l'a fait tombée :

- L : « Krimo ! (elle s'arrange la robe) Putain tu m'as niqué ma robe ! »

Krimo regarde par terre

- L : « Qu'est-ce qui t'a pris là ? »

- K : « rien...je veux sortir avec toi c'est tout. (silence)

Alors ? Tu veux ? »

- Lydia ne répond pas

- K : « Alors ? »

- L : « Ché pas moi...Franchement t'as vu ché pas...Franchement Krimo t'as vu je te connais depuis v'la temps et ché pas voilà quoi...vas-y, j'imaginai pas ça moi...j'savais pas que t'allais me demander ça moi...t'as vu je croyais on était pote, j'imaginai pas que t'allais me demander ça ».

- K : « Alors, oui ou non ? »

- L : « Et magali alors ? Hein ? »

- K : « C'est fini »

- L : « Allez...t'as vu c'est pas...t'as vu je dirais même pas c'est fini c'est fini... »

- K : « C'est fini, j'te dis »

- L : « Faut que j'r...Franchement t'as vu faut que j' réfléchisse, ché pas »

- K : « Comment ça tu sais pas ? »

- L : « Mais faut qu'je réfléchis et c'est pas en deux minutes, t'as cru heu...t'sais quoi j'vais vite aller chez moi et après je te téléphonerai je te dirai... »

- K : « Mais dis moi maintenant...A quoi ça sert que tu gâches des unités ? »

- L : « Non non non waala, moi j'préfère t'appeler t'as vu. »

- K : « Et tu m'diras ça quand ? »

- L : « Je sais pas quand j'aurais bien réfléchi...tu crois la tout de suite je peux te dire la réponse...c'est pas possible mon frère...j't'appellerai comme ça t'as vu j'aurai la tête bien. Vas-y Krimo, t'sais quoi j'te laisse, après j'te dirai...Bon allez j'y vais ».

Ils se font la bise.

Si Lydia est dépassée par cette demande, c'est tout d'abord parce que dans toute la scène précédente Krimo n'a aucun réflexe personnel : Lydia le guide du début à la fin et se voit renversée (physiquement et mentalement) par Krimo. Toutefois, Lydia reprend le dessus en tentant de se justifier et en remettant la chose à plus tard. Il est clair que la séduction est un sujet qui angoisse Lydia puisque que ça la renvoie à son image féminine...La présence, par exemple, de l'appellation « mon frère » conforte Krimo dans son image de « pote » tandis qu'après sa déclaration, il ne joue plus ce rôle auprès de Lydia. Mais le rejet de cette féminité est encore plus vif dans la deuxième scène de séduction entre Krimo et Lydia, alors que cette dernière vient d'en subir les méfaits auprès de Fati, Frida et Nanou<sup>88</sup> :

Lydia : « Ouais, mais pour elle c'est pas fini, c'est facile de dire « Magali c'est fini », mais moi elle vient me prendre la tête encore Magali, moi. Et tant que c'est pas fini, elle va me saouler moi...ça va me faire des embrouilles à moi...C'est toi qu'on est venu embrouiller ? Tous les jours on me fait passer pour une pute moi. Elle vient me dire « tu l'ambiances » na ni nana...Elle vient me dire que je mets un décolleté dans ma robe de théâtre là...Elle me dit que t'as fait du théâtre pour moi. »

Durant cette scène, Lydia est presque en larme et tente d'expliquer à Krimo les préjugés qui l'accablent depuis que ce dernier lui a fait sa déclaration. Avec beaucoup de justesse, elle constate que tout le monde lui tombe dessus depuis qu'elle rentre dans cette nouvelle fonction de « convoitée », elle ne se sent pas prête à assumer ce nouveau

---

<sup>88</sup> Retranscription de la scène entière en annexe.

rôle, qu'elle ignorait auparavant et c'est sûrement pour cela qu'elle se sent incapable de donner une réponse à Krimo.

La séduction consiste donc à plaire à l'autre en s'adaptant à ses codes sociaux ; on voit, dans ces trois exemples, que la démarche est typiquement masculine. La réussite dépendra de la capacité de l'homme à s'aliéner, l'enjeu étant souvent différent si la fille n'est pas du même milieu, dans la mesure où elle n'aura pas les mêmes codes sociaux. On constate également, par le biais de Krimo et Lydia, que la séduction est un jeu qui révèle des codes sexués, et dont l'apprentissage et la compréhension sont plus longs lorsqu'on est issu d'une cité. En effet, le jeu de séduction est tout de suite extrapolé et diffusé au sein de ce microcosme, ce qui ne permet pas de l'appréhender avec douceur et les relations filles – garçons se voient complètement biaisées à partir du moment où un enjeu sexuel est possible.

## **ii. Les couples**

Ainsi, la formation du couple n'est pas quelque chose qui va de soi après le stade de la séduction. D'ailleurs, les couples sont-ils le fruit de la séduction ? Si oui sont-ils stables, ou au contraire tangents ? Les réponses à ces questions ne sont évidemment pas unilatérales et les couples au sein des films que nous étudions sont une autre facette du rapport homme – femme en banlieue. Ce rapport complexe se traduit de différentes façons, le couple peut être le lieu de la stabilité, de la complicité, du soutien ou il peut être le fruit d'une séduction ratée, de rapports de force déséquilibrés. Ce qui est frappant, dans ce cas, c'est que quel que soit l'âge du couple il peut faire preuve d'une maturité inattendue mais également de réactions infantiles. Voyons donc comment s'illustrent ces deux types de couples.

### **(1) Les couples traditionnels**

## *Les parents de Kamel*

On n'assiste qu'à une seule discussion entre le père et la mère de Kamel. C'est une scène assez traditionnelle, la mère fait la cuisine et le père rentre du travail : la mère parle en arabe et le père en français, ce qui est assez important pour nous faire constater l'appropriation de l'espace de chacun d'eux et de la langue. Le père travaille à l'extérieur et parle français tandis que la mère reste dans la sphère familiale et parle arabe :

-P : « Bonjour, qu'est-ce que tu nous as fait de bon à manger ? »

-M : « Un ragoût de petits pois »

-P : « Ha oui »

-M : « Et qu'est ce qu'ils t'ont dit pour le crédit ? »

-P : « Ah le crédit, c'est même pas la peine de compter dessus »

-M : « Pourquoi ? »

-P : « C'est même pas la peine je te dis, ils ont dit c'est fini j'aurai plus de crédit. »

-M : « Et voilà c'est la boutique qui nous a mis dans cette galère »

-P : « Ben, dis pas ça...ma boutique, ma boutique, qu'est ce qu'elle nous a fait la boutique ? Mais non mais ya pas moyen d'avoir de crédit en ce moment »

-M : « La maison au pays, la boutique... »

-P : « La maison du bled, qu'est ce qu'on va faire... ? Non mais la maison du bled, si on n'avait pas la maison du bled quand on va en vacances on va aller où ? Chez qui ? Tu sais c'est pas comme avant maintenant...Alors ? De toute façon, on se débrouillera qu'est ce que tu veux que je te dise... »

-M : « Et maintenant on fait quoi ? Tout ça c'est à cause de la boutique et de la maison au bled, et nous nous vivons ici dans cette misère...C'est pas une calamité ça ? Comment on va faire ? »

La mère de Kamel est une femme dure et obstinée. Elle aborde des sujets matériels avec son mari et dramatise tout. Nous aurons l'occasion de retrouver ce tempérament

lorsqu'elle reçoit Irène. On constate qu'à la fin du dialogue, elle revient sur un sujet qu'elle vient à peine d'aborder et auquel son mari vient de répondre.

### *Cahouette et sa copine*

Ce couple est peu présent dans *Comme un Aimant* mais il est de loin le couple le plus stable et le plus mûr des quatre films sélectionnés. En effet, on n'assiste qu'à trois courtes scènes en présence du couple, mais le spectateur est tout de suite mis en confiance. La première scène est très rapide et sans grand intérêt, mais la deuxième est une scène pilier du film car elle évoque l'expression « comme un aimant » et y explique la fatalité inhérente à ces quartiers. Si ce film exprime souvent avec une maladresse touchante le mal-être de ses protagonistes, Cahouette est celui qui la formalise le mieux avec sa conjointe. Dans cette scène, Cahouette vient de sortir de garde-à-vue et a vécu une mise à l'épreuve difficile :

- Copine : « Et combien de temps ça va durer encore tout ça ? »

- Cahouète : « A un moment j'aurais pu faire n'importe quoi, voilà et maintenant là tu me vois représentant ou quelque chose dans ce genre, hein ? Aller vendre des trucs bidons à des gens crédules ou enfoncer l'autre pour gagner honnêtement ma vie, si c'est ça l'honnêteté alors moi je choisis le mal, voilà, parce que représentant ou glandeur, on m'appellera toujours l'arnaqueur. En fin de compte, notre problème à nous ici, c'est qu'on a pas appris à enfoncer l'autre sans souffrir et quand on a choisi quelqu'un pour notre arnaque, c'est qu'on l'estime et qu'on l'a reconnu comme quelqu'un de bien, voilà il faut que tu saches ça. »

- Copine : « En fait à part dormir glander déconner toute la journée sur les bancs du quartier tu sais rien faire d'autre ? »

- Cahouète : « Oui mais moi je les ai pas construits ces bancs, même si de temps en temps j'y mets mes fesses dessus. Je suis né ici, j'ai pas eu le choix. Et mes amis c'est les seuls que j'ai. »

Cahouète incarne l'intellectuel du quartier mais n'entre pas non plus dans un rôle manichéen. Il organise des coups pour ses amis et en même temps les rejoint sur les bancs du quartier avec *L'Enfer* de Dante. Il est habité par une sagesse controversée, et se rapproche assez du personnage d'Hubert dans *La Haine*<sup>89</sup> qui est le seul qui arrive à prendre du recul sur la haine qui l'habite. Ce type de personnage incarne un réel compromis et symbolise un postulat des scénaristes. Le fait que ce couple ne soit pas dans l'empathie, favorise une égalité certaine entre eux deux ; nous avons réellement à faire à un couple qui réfléchit sur leur situation en terme sociologique.

## (2) Les couples hors normes

### ***Magali et Krimo***

*L'Esquive* débute par la séparation de Krimo et Magali. C'est une scène réellement perturbante car elle est le fruit de différentes attitudes elles-mêmes controversées. Le jeu de Magali est à la fois très adolescent et très adulte. Elle quitte Krimo parce qu'il ne donnait plus de nouvelles, ce qui est assez banal mais adopte des expressions physiques et une tonalité qui la rendent très mûre. Krimo est d'ailleurs perturbé par cette façon de faire car lui reste toujours sur un champs lexical et une façon de parler adolescente :

- K : « Qu'est ce que t'as ? »
- M : « Ha fais pas zarma ton innocent »
- K : « Quoi ? Qu'est ce qui a ? »
- M : « Qu'est ce qui a ? ça fait une semaine que je te cherche partout, j'tappelle partout tu veux pas me répondre »
- K : « Ben attends déjà mon téléphone j'ai même plus de crédit j'ai tout gâché »
- M : « Ouais »
- K : « Et je voulais appeler de chez moi laisse tomber ma daronne elle a reçu la facture... pfff »

---

<sup>89</sup> Mathieu KASSOVITZ, *La haine*, 1995, 1h35.

- M : « Ouais c'est ça et ta mère elle t'a pas dit que je t'avais appelé »

- K : « Non »

- M : « Ouais c ça ouais... et tes potes ? Maco y t'a pas dit ? Fati y t'a pas dit ? »

- K : « Non »

- M : « C'est un complot ou quoi »

- K : « Ils m'ont rien dit en plus j'ai essayé de t'appeler c'était toujours occupé »

- M : « Ah...mais t'arrête de mentir un peu, mon téléphone je m'en suis même servi j'attendais que tu m'appelles, tu crois que je l'ai pas fait avant toi ça ? toute façon je veux plus de toi c'est fini dégage »

- K : « Mais vas y viens on oublie ça hé »

- M : « Non laisse moi »

- K : « Vas y »

- M : « Non »

- K : « Vas y pour une semaine »

- M : « Non c'est fini »

- K : « Pff »

- M : « Mais tu viens comme ça tu crois que je suis ta pute, sale connard va, culé va »

On apprend plus tard dans le film que Krimo et Magali étaient un « vieux » couple au sein de la cité. Cela faisait deux ans qu'ils étaient ensemble et se séparaient régulièrement. On n'assistera plus à aucune confrontation entre les deux personnages tout au long du film. Cette séparation au début du film symbolise deux choses : d'une part, la fin d'une ère pour chacun des personnages et le début d'une reconquête, et d'autre part, l'annonce d'un film de « l'entre-deux », les difficultés du passage à l'âge adulte et l'envie de rester dans l'enfance.

### ***Les parents de Krimo***

Même si on ne voit que la mère dans ce film, il semblait intéressant d'évoquer ce couple, car il incarne une réalité au sein de la banlieue. Le père de Krimo est en prison et

fait planer un rêve au sein de la famille auquel la mère ne semble plus vraiment croire. Il dessine des aquarelles de voiliers pour son fils et veut partir sur les îles avec lui. La première évocation du père se fait lorsque que Krime dit à sa mère qu'il n'ira pas voir son père cette fois-là pour que le couple ait plus d'intimité. Lors des différentes apparitions de la mère, on voit qu'elle n'a plus beaucoup d'illusions. Elle tente de maintenir des rituels (la visite au parloir une fois par semaine) pour garder une stabilité pour elle et son fils, mais ne semble plus espérer une quelconque construction pour elle et son mari.

### ***Désirée et Toussaint***

Désirée est attirée par Toussaint parce qu'il ressemble à Souleymane, son père imaginaire. Leur rencontre débute par un conflit (ils commencent à se battre quand Désirée lui parle de Yasmine) et se conclut en boîte de nuit. Quand ils sont ensemble, Désirée s'exhibe devant Yasmine afin de marquer sa victoire. Leurs démonstrations d'affection sont souvent conflictuelles, violentes (ils se frappent souvent pour se taquiner). La seule scène « romantique » est celle où Toussaint parle d'emmener Désirée dans les îles, son discours est très cliché mais il arrive tout de même à être convaincant auprès de Désirée (elle avoue à Anis qu'elle croyait que Toussaint l'emmènerait dans les îles). Ça n'est donc pas un couple très conventionnel mais par son côté détaché, il peut survivre dans la cité. C'est d'ailleurs certainement la condition unique de leur survie et leur de l'acceptation par les bandes respectives de Toussaint et Désirée.

#### ***b. Les rapports de défiance et de confiance***

##### **i. Les rapports entre les mêmes sexes**

Les rapports entre filles, entre femmes, ne développent pas les mêmes enjeux que ceux qui sont vus précédemment, ils sont en général plus « extrêmes ». Plus conflictuelles ou plus complices, les femmes tentent dans ces films de créer un rapport

alternatif à celui qui domine la cité, c'est-à-dire le rapport entre hommes. On constate que les filles entre elles ne s'épargnent pas, bien au contraire elles se sollicitent sans cesse pour ne pas oublier qu'elles existent. Si les femmes se dressent l'une contre l'autre c'est généralement pour un homme, mais c'est également souvent un lien qui les solidarise. Ainsi, l'homme serait un vecteur de conflit patent au sein des rapports entre femmes, qu'ils soient défiants ou confiants.

(1) Les rapports de défiance entre femmes pour un homme  
ou pour un père

*La mère de Kamel et Irène*

La scène où Irène et la mère de Kamel se rencontrent se passe chez la famille Karichi. Irène cherche à savoir où est Kamel (nous ne les avons pas revus ensemble depuis qu'ils se sont disputés) et va chez sa mère. Elle est accueillie par la sœur de Kamel qui lui présente sa mère. Tout au long du dialogue la mère parle en arabe et la sœur traduit, tandis que nous avons vu précédemment dans le film que la mère comprend très bien le français. La sœur se fait donc la médiatrice d'un conflit qu'elle essaie d'étouffer auprès d'Irène. La mère dévoile une réelle perfidie et se montre même insultante envers Irène. La sœur manie avec perfection ce petit jeu et reste courtoise<sup>90</sup> :

- I : « Bonjour madame »

- M (en arabe) : « Bonjour »

- I : « Je suis Irène, l'ami de Kamel »

-M (en arabe) : « C'est elle la fille dont vous m'avez  
parlé ? »

- F : (en arabe) « C'est elle même »

- M (en arabe) : « Pourquoi elle laisse pas mon fils  
tranquille ? Dis le lui »

---

<sup>90</sup> Scène entièrement retranscrite en annexes

- F : « Ma mère disait que tu avais l'air d'être une fille gentille et tranquille »
- I : « Merci c'est gentil, là je suis un petit peu inquiète en fait parce que j'ai pas vu Kamel depuis plusieurs jours »
- M (arabe) : « Qu'est-ce qu'elle a dit ? »
- F (en arabe) : « Elle est inquiète parce que elle a pas vu Kamel depuis plusieurs jours »
- M (en arabe) : « Elle s'inquiète, qui doit s'inquiéter pour mon fils, elle ou moi ? en voilà encore une calamité ! »
- F : « En fait ma mère est inquiète elle a peur de les avoir un peu grillé, tu veux goûter ? » (lui tend des gâteaux)
- I : « Merci. Mmmm c'est très bon, ya de la fleur d'oranger dedans ? »

Cette rivalité est belle et bien liée au fait qu'Irène ne soit pas d'origine maghrébine. Nous verrons que lors de la scène dans le hammam, qui se passe au début du film, la mère crée une complicité avec une jeune fille d'origine maghrébine afin de marier ses fils et ne voit aucune hostilité à l'affection qu'elle porte à son Mustapha. Ça n'est donc pas lié à une compétition féminine mais bien à un problème d'origine culturelle. Nous avons également vu au début du film que la mère ne juge pas le mariage de sa fille avec un Français de manière négative, contrairement à Mustapha. Il s'agit donc d'une exclusivité masculine que nous développerons dans la dernière partie de cette étude.

### ***Lydia et Frida***

Après que Frida s'est fait agresser par Fati concernant la réponse que Lydia devait donner à Krimo, elle raconte la scène à Nanou puis elles vont toutes les deux demander des explications à Lydia. Nanou reste posée et calme mais Frida sort de ses gongs et se désolidarise totalement de Lydia. Elle réutilise des phrases que Fati lui avait dites et retourne vers Lydia l'agression qu'elle a subie. Elle lui fait vivre ce qu'elle-même a vécu : elle l'attaque tandis que durant son agression elle avait tenté de la défendre :

Fati : « L'autre pute, là Lydia »,

Frida : « Et déjà tu dis pas d'elle l'autre pute c'est bon tu parles bien »

Puis, lorsqu'elle rapporte son histoire à Nanou, elle amplifie les paroles de Fati :

- « C'est à cause de cette putain de crasseuse de salope là, Lydia »

- « Et voilà aussi cette salope, elle fait sa pute et c'est moi qui paye »

- « je vais aller voir cette pute de salope de Lydia »

Enfin, elle est encore plus vulgaire et blessante auprès de Lydia :

- « P'tite pute ouais t'as rien fait, une fois tu dis que tu veux pas sortir avec lui et après tu l'amènes aux répétitions comme une putain qu't'es là p'tite salope va ! »

- « Pt'tite pute va tu vois comment t'es, t'es pas nette, même avec nous t'es pas nette »

- « attends p'tite connasse tu crois qu'c'est la fête ou quoi ?

Cette rivalité se développe, on le voit également dans la scène où Lydia amène Krimo à la répétition de théâtre, lorsqu'il existe un enjeu masculin. Mais on ne peut pas réduire simplement ça à de la jalousie, Frida a conscience des effets que peut avoir une fille sur un garçon et veut se protéger de ça en toute conscience. Il est probable qu'elle envie la candeur de Lydia dans son rapport aux garçons. Ce qui est sûr, c'est que la jeune fille est dans un jeu de répétition qui la protège :

« Cette affirmation de soi, curieusement, passe par la récupération d'un discours masculin brutal, voire complètement misogynne. Entre meilleures amies, elles se traitent de « pute », de

« salope ». « À force d'entendre, on répète, et ça donne ce que ça donne », explique Sabrina Ouazani. »<sup>91</sup>

### *Désirée et sa mère*

On peut deviner que le conflit sous-jacent qui oppose Désirée et sa mère est le fait que cette dernière ne veuille pas lui dire qui est le père. Désirée s'invente donc un père fictif, légendaire, « Souleymane », et ne comprend pas comment il a pu avoir un enfant avec sa mère, qu'elle déteste. Le conflit se résout d'une double façon : sa mère lui dit qu'elle ne sait pas de qui elle est la fille et Désirée lui annonce sa grossesse. Sa mère renoue une relation adulte avec sa fille quand elle lui promet de se faire avorter, heureuse que cette dernière ne fasse pas la même erreur qu'elle plusieurs années auparavant. Lorsqu'elle apprend que son père n'est « personne », Désirée décide de se reconstruire un rêve en gardant l'enfant de Toussaint, parce qu'il ressemble à Souleymane, son père imaginaire. Désirée se réconcilie donc avec sa mère en transférant le fantasme masculin de son père à son enfant. Notons, d'ailleurs, que son prénom évoque ce qu'elle n'était pas par sa mère : Désirée.

### *Désirée et Yasmine*

Désirée établit le même type de transfert auprès de Yasmine. Celle-ci n'est pas une conquête de Toussaint comme les autres : elle est une forteresse imprenable, ce qui pousse le jeune homme à la séduire. Désirée considère Yasmine comme sa principale rivale, l'agresse, lui vole son collier et la menace. Elle incarne tout ce que Désirée n'est pas, la douceur, la discrétion et la pudeur. Désirée redoute donc celle qu'elle ne pourra jamais être et installe un rapport de force auquel Yasmine ne répond pas. Le viol de Yasmine par Toussaint rend Désirée impitoyable envers celui-ci : elle le condamne à mort. Devant sa tombe, en compagnie de Yasmine, elle lui avoue les avoir vengées. Face à la mort de l'homme qui les a trompées, elles créent une complicité féminine qui tourne presque au ridicule, puisqu'elle se retrouve sur une plage d'Angleterre, riant à souhait.

---

<sup>91</sup> Extrait d'un article du *Monde* « Les tirades musicales et politiques de la banlieue », écrit par Isabelle Regnier le 07/01/2004 – S.Ouazani joue le rôle de Frida

Grâce au collier de Yasmine, elles ont pu s'offrir une virée au pays de la liberté pour permettre à Désirée de se faire avorter et mettre définitivement un terme à sa relation avec Toussaint.

Ce retournement de situation prouve que l'homme peut également être celui contre qui l'on se dresse, contre qui l'on s'allie, ce qui peut retourner de fait les rapports de force entre sexes.

## (2) Les rapports de confiance et de solidarité féminine

### *La mère et la sœur de Kamel*

Comme dit précédemment, la mère de Kamel est plus compréhensive avec sa fille que ses fils en matière de « mixité », et lui accorde une crédibilité puisqu'elle a une bonne situation professionnelle (elle est avocate) et conjugale (elle vient de se marier). Cette complicité est également liée à ce qu'incarne sa fille : une ascension sociale aussi bien d'un point de vue professionnel que géographique (elle va habiter dans un pavillon). La première scène dans la cuisine et même celle avec Irène<sup>92</sup> marque une certaine connivence entre la mère et la fille. La fille semble épanouie même si elle subit une soumission maternelle certaine, à chaque fois qu'on la voit dans le film, elle est accompagnée de sa mère et n'est toujours pas partie de chez elle alors qu'elle vient de se marier. Elle semble pourtant vouloir protéger sa mère d'une certaine réalité et le fait avec dextérité comme nous l'avons vu lors de leur rencontre avec Irène.

### *Soraya et Sandra*

*Comme un aimant* ne comporte qu'une scène uniquement féminine, celle où Soraya, l'ex petite amie de Sauveur, parle avec son amie Sandra dans la cuisine. Ce passage est d'autant plus important qu'en plus d'être unique, il est un concentré de clichés féminins. C'est une scène en intérieur (la majorité des autres sont en extérieur), les jeunes filles cuisinent et se plaignent des garçons. Ainsi la seule discussion féminine

---

<sup>92</sup> Scènes retranscrites en annexes

du film tourne autour de la « vacherie » des hommes, et de leur dévouement et leur naïveté envers l'amour. Est évoquée par ailleurs, la substitution des études aux hommes :

- Soraya : « Après ce qui m'a fait tu peux être sûre que je retournerai plus jamais avec lui »

- Sandra : « Qu'est ce qui t'as fait encore cette fois ci ? »

- Soraya : « Je sais plus encore une vacherie »

- Sandra : « Hé t'as plus de nouvelles de lui ? »

- Soraya : « Je veux pas savoir ce qu'il devient ce mec là, maintenant je pense à mes études, c'est le seul moyen que j'ai de m'en sortir. Et de toute façon quand on était ensemble on se voyait jamais alors, alors c'est comme si j'étais seule »

Sandra n'a pas un rôle très glorieux, elle ne comprend pas pourquoi son ex-copain l'a quittée alors qu'elle cuisinait pour lui... Elle montre également une certaine passivité dans sa relation et sa rupture. La relation des deux filles est donc rythmée, dans cette scène par un chagrin d'amour partagé, mais surtout par une façon de l'aborder totalement différente. Soraya adopte un tempérament battant et ne se laisse pas dominer contrairement à Sandra qui est dans le constat et l'inaction :

*Suite de la discussion*

- Sandra : « Dans ce cas là t'as bien fait de partir. Moi le mien il m'a quittée et pourtant je lui faisais des boulettes en sauce il adorait ça, il est quand même parti alors ».

- Soraya : « Tu sais quoi Sandra, ça fait trop longtemps que tu penses à lui, t'as fait un blocage sur lui ».

- Sandra : « A un moment j'ai failli porter plainte contre non assistance à personne en danger quand il m'a quittée, j'étais au bout du gouffre. Mais je sais ce que c'est, c'est en fait tous ces mots d'amour qui me disait, c'est ça qui me faisait le plus mal »

Soraya : « Ecoute ma fille, tortille un peu du cul comme certaines, et des sérénades et des mots d'amour t'en auras plein les oreilles ».

### *Les filles de comme un aimant*

La fin de la scène de séduction entre les trois garçons et filles que nous avons vus précédemment, se termine par un conflit. Les filles s'allient entre elles, Christian n'ayant pas été « gentleman » et renvoient les trois garçons :

Arrive Béatrice en pleure :

Béatrice : « Sylvie c'est son copain, il m'a même pas embrassé il m'a dit « suce moi »

Sylvie : « Viens avec moi »

- Fouad : « T'es un sgeg toi »

- B.B : « Oh Christian, qu'est ce que tu nous a fait, pour de bon tu le fais oh pas comme ça, à la gentleman »

- C : « Mais vous êtes des fous »

- B.B : « Pourquoi tu l'a pas embrassé explique moi maintenant ? »

- C : « Tu veux voir comment elle candave de la bouche »

- B : « Ah ouais je candave de la bouche, vous allez me faire plaisir de tous dégager maintenant »

- B.B : « Ca y est t'es content, c'est toujours pareil avec toi »

- Fouad : « Un travail de 3 jours mesquine, pour mettre au pied des trucs comme ça, tu les casses comme ça toi ? Oh taisez vous laissez moi faire maintenant laissez moi faire »

- B.B : « De toute façon y a plus rien à faire »

- Fouad (à Sylvie): « On avait pas bien commencé toi et moi »

- Sylvie : « A ouais tu trouves ? »

- B : « Qu'est ce que vous restez là cassez vous »

- Fouad : « C'est bon les gars, elle se la joue, en plus que je m'excuse elle veut rien comprendre »

Voyant Bra-Bra hésitant à partir, Christian sort un argument imparable pour le rallier à sa cause : le racisme.

Bien qu'elle ne soit pas FN contre lui, pour reprendre ses paroles, mais parce que,

explique Sylvie, sa mère s'est fait agressée :

- B.B. : « Mais les gars, la vérité c'est je crois que je l'aime cte fille, sérieux »
- C : « Comment tu l'aimes, tu vois pas qu'elle est au Front national »
- B.B. : « Qu'est ce que tu racontes là, elle aussi elle m'aime »
- C : « Mais qu'est ce que je raconte quoi, c'est sa copine qui me l'a dit »
- B.B. : « Jure la vas-y ? »
- C : « Walalalardine, c'est sa copine qui m'a dit ça »
- N : « Oui mais pas contre toi je suis FN »
- B.B. : « Et contre qui alors ? »
- N : « Ben les autres »
- Fouad : « Mais qu'é z autres on est tous là »
- B.B. : « Franchement je comprends plus rien à l'amour »
- N : « Mais c'est vrai que je t'aime, là dessus je me trompe pas »
- S : « Si elle vous dit ça c'est pas pour rien, c'est parce que sa mère, elle s'est faite agressée ya pas longtemps »
- C : « Allez viens, moi et Fouad on se vire, qu'est ce que tu fais Bra Bra ? »
- B.B. : « Ouais j'arrive. Au fait on foot t'as vu on appelle ça une obstruction »

Cette scène laisse le spectateur sur un constat d'échec à la fois entre genres et milieux sociaux. La scène qui suit dans la rue entre les trois garçons est une des plus belle du film. Le spectateur se voit confirmer l'idée d'une impossible issue : l'espoir de s'en sortir meurt chaque jour un peu plus.

## ii. Les rapports entre les sexes différents

### (1) *Les rapports mère – fils*

#### *Krimo et sa mère*

Tout au long du film, on ne perçoit aucun rapport conflictuel entre Krimo et sa mère. Cette dernière est la seule mère que l'on voit dans le film. On note même une certaine complicité entre ces deux personnages, liée sûrement à l'absence du père. Il faut d'ailleurs noter quelque chose d'important : la seule fois où nous voyons Krimo sourire, c'est avec sa mère lorsqu'il lui demande de se coiffer avant qu'elle aille voir son mari en prison.

#### *Kamel, Mousse et leur mère*

La mère Karichi a trois fils et une fille. Kamel et Mousse sont très présents dans le film, seul Yazid est un peu mis de côté bien que souvent présent, par exemple lors de l'arrivée de Kamel et la visite d'Irène. Il est également la raison de la rencontre entre Irène et Kamel.

Kamel et Mousse ne se rencontrent jamais durant le film. Rabbah Ameur-Zaïmeche précise dans une interview<sup>93</sup> qu'il tenait à éviter toute confrontation entre les deux frères car il veut qu'ils n'émettent aucun jugement l'un sur l'autre. Par leur caractère très opposé, il est évident qu'ils n'ont pas du tout le même rapport avec leur mère et que celle-ci ne les juge différemment. Nous avons vu lors de la scène du hammam<sup>94</sup> l'avis qu'elle avait sur ses deux fils. Kamel est gentil et a besoin de se marier pour avoir des papiers, Mousse est un voyou et a toujours de l'argent, il ne mérite aucune confiance.

Kamel entretient un rapport respectueux avec sa mère même si on ne le voit pas avoir une réelle discussion avec elle. Toutefois, le fait qu'il aille la voir à l'hôpital à la fin du film et qu'il la venge montre ce qu'elle incarne pour lui.

---

<sup>93</sup> Interview du DVD *Wesh Wesh, Qu'est-ce qui se passe ?*, Arte Vidéo.

<sup>94</sup> Scène retranscrite en annexe

Mousse n'est pas dans ce registre. Il est violent et intolérant. Nous le voyons la plupart du temps avec ses amis dans le film. La seule confrontation familiale est celle avec sa mère lors de son petit-déjeuner. Lors de sa conversation avec sa mère, nous voyons qu'il ne respecte pas les codes que Kamel aurait respectés : les valeurs de la famille et du travail.

- Mère : « Bonjour mon fils »

- Mousse : « J'ai faim...Tu sais, pas s'ils ont fini le déménagement ? »

- Mère : « Le déménagement...Va t'asseoir je t'apporte ton petit déjeuner »

- Mousse : « C'est qui qui est en train de déménager là ? »

- Mère : « Ce matin il y avait Kamel, Bibi et l'autre Français là, Bastien »

- Mère : « Et toi tu dormais, c'est pas en dormant que tu vas assurer ton avenir »

- Mousse : « La cuillère, elle est où ? le sucre ? »

- Mère : « Et Yasmina, pourquoi tu te disputes toujours avec elle ? pourquoi ? va travailler plutôt »

- Mousse : « C'est elle qui fait n'importe quoi, tu sais très bien ce qu'elle fait de toute façon, arrête... »

- Mère : « Ces choses ne te regardent pas tu es encore petit »

- Mousse : « Ouais je suis petit ouais ouais c'est ça, elle vit avec qui ? elle est mariée ? pfff, elle est même pas mariée<sup>95</sup> »

- Mère : « C'est la vie mon fils, ça ne te regarde pas tu me comprends ? pense à ton avenir »

- Mousse : « C'est le problème à personne, elle peut faire ce qu'elle veut »

- Mère : « Elle travaille, elle est avocate »

- Mousse : « Et alors elle est avocate c'est tout, ça veut rien dire »

---

<sup>95</sup> Nous supposons ici qu'il s'agit du mariage religieux, puisque Yasmina a déjà évoqué son mariage avec sa mère au début du film. Etant donnée qu'elle est mariée avec un Français, il est tout à fait possible qu'elle ne soit mariée que civilement.

- Mère : « Fais la moitié d'avocate toi ! et toi, c'est quoi ton travail ? Dormir ? »

- Mousse : « Avec un Français c'est pas grave. Mon neveu, il va s'appeler comment mon neveu ? hein Julien, Bertrand ? »

- Mère : « Mon fils la vie est imprévisible, tu vas grandir et mûrir, devenir un homme et travailler, je sais pas toujours là derrière toi, ressaisis toi »

- Mousse : « Ben continue à fermer les yeux, c'est bien ».

Mousse est donc en total dénigrement : le mariage de sa sœur avec un Français, la valeur du métier d'avocat, la crédulité de sa mère. Pourtant, nous sommes confrontés au seul grand moment de tolérance de la mère dans ce film : elle ne juge pas sa fille et pousse son fils à en faire de même. Toutefois, elle ne se contente que de l'avertir, elle n'a aucun autre pouvoir sur lui : elle lui prépare son petit-déjeuner, ne l'a pas réveillé pour qu'il aide au déménagement, lui dit qu'il encore petit. Son discours se voit donc biaisé par ses actes mêmes.

## (2) Rapports de complicité, d'amitié ou de protection

### *Les femmes âgées : des confidentes, des gardiennes*

Alors que Fouad (*Comme un aimant*) sait que sa mère se sent seule, il préfère se confier à Rita, une femme du quartier. Fouad est assis par terre, Rita est sur une chaise et lui caresse le crâne. Elle le console :

- Fouad : « Rita je sais pas ce qui se passe dans ma vie, y a tout qui va de travers, y a pas un moment où les choses se calment, ça s'agite trop autour de moi Rita, à l'intérieur de moi aussi. Chaque fois qu'on me regarde ou qu'on me parle, mon regard y change, mes poings y deviennent durs, putain pourquoi je suis comme ça sérieux, tu peux pas me dire toi ? »

Après les avertissements de la mère de Fouad envers ce dernier, nous assistons

encore à une scène de la sorte de sa mémé à Santino. Ce qui prouve que, même si ces personnes « annexes » sont en dehors de la vie des protagonistes principaux, elles sentent le danger encouru par ces derniers. La mémé de Santino est loin de se douter ce dans quoi son petit-fils s'est embarqué mais ressent son mal-être.

- A : « Allo mémé ouais c'est moi, personne ne m'a appelé ? »

- M : « Non je suis restée allongée toute la journée sur le fauteuil et personne n'a appelé, si on appelle tu veux que je dise quelque chose ? »

- A : « Non ça va c'est bon mé, je vais m'arranger, je savais plus si c'était aujourd'hui ou demain qu'il devait m'appeler. Sinon ça va à la maison, elle est venue l'Aide aujourd'hui ? »

- M : « Oui, elle est venue, elle est pas trop bavarde, elle est très gentille et en plus de ça elle travaille très bien »

- A : « Bon ça va mé »

- M : « Attends tinou, je voudrais que tu fasses bien attention à toi »

- A : « Tu vas pas recommencer avec ça »

- M : « Et oui je le sais, tu n'es pas un mauvais garçon je le sais très bien. Il faut espérer que tu sois bien tranquille, j'ai beaucoup de soucis pour toi »

- A : « Ça va mé je sais t'inquiète pas t'inquiète pas je fais attention. Bon je rentre pas tard ce soir, tu me fais la liste pour les courses parce qu'il y a plus rien à manger à la maison – oui – je t'embrasse ».

Plus tard, Santino comblera ses dettes avec le chèque laissé par sa mémé pour les courses.

### ***Les rapports amicaux : la nécessité de déssexualiser l'autre***

Dans *Comme un aimant*, Sauveur débute le film par une dispute avec son père et une séparation avec sa copine. Par la suite, il se fait renvoyer de chez lui. Il tente d'aller

voir sa mère mais dès que son père le voit en sa compagnie, il le met à la porte. L'arrivée de la petite Diana est importante car c'est le seul rapport de complicité qu'il ait avec un personnage féminin :

- D : « Psss »
- S : « Oh tu m'as fait peur »
- D : (rire)
- S : « T'es la petite dans la roulotte des bosniaques »
- D : « Oui je m'appelle Diana »
- S : « C'est beau la Bosnie ?, j'ai entendu qu'il y a avait la guerre là-bas »
- D : « Entendu mais pas vu »
- S : « Ouais c'est vrai, j'ai pas la télé ici »
- S : « Pourquoi tu dors sur ça ? »
- S : « Parce qu'avec mon papa, c'est un peu comme la Bosnie tu vois »
- D : « Moi je t'aime bien toi t'es gentil »
- S : « Ha ouais ? »
- D : « Mmm tu veux venir manger dans notre camp ? »
- S : « Ta famille elle va rien dire t'es sûre ? »
- D : « Non...je dirai ton père comme la Bosnie »
- S : « Je te remercie énormément mais en ce moment j'ai pas vraiment très faim »
- D : « Je mangerai pour toi »
- S : « Dac ça va en tout cas je te remercie de m'avoir rendu visite »
- D : « Au revoir à bientôt »

La deuxième visite de Diana marque la fin du film. Elle arrive juste après le passage à tabac de Santino qui marque le début de la chute de tous les personnages. Diana vient dire adieu à Sauveur et ce dernier la voit partir le lendemain alors qu'il est en train de fuir la mafia marseillaise. Diana était venue lui annoncer sa propre fin.

- D : « Sauveur, Sauveur »
- S : « Diana qu'est ce que tu fais ici ? »

- D : « Je viens te voir mes parents bientôt ils ont décidé partir »
- S : « Et ou vous allez ? »
- D : « On dépasse la France, tu veux venir avec nous ? »
- S : « Non je te remercie mais d'ici on part pas comme ça, mais je vais y réfléchir quand même... »
- D : « Tiens un ...de notre pays »
- S : « Ola, je te promets que quand j'aurai faim je le mangerai c'est gentil, maintenant rentre parce que c'est plus une nuit pour les enfants, rentre tu as vu ce qui s'est passé tout à l'heure ? s'il te plait rentre à la maison maintenant ? »
- D : « D'accord »

### (3) Rapports de force

#### *Irène et la police*

Dans *Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?*, lors d'un contrôle de police où Yazid et un ami à lui sont impliqués, Irène fait sa première apparition :

- I : « Qu'est ce que vous faites, vous êtes complètement malades, vous vous croyez tout permis ou quoi ? »
- P : « Contrôle de police mademoiselle laissez nous travailler »
- I : « Vous avez pas le droit »
- P : « Vous êtes de sa famille ? »
- I : « Oui je connais très très bien ses parents »
- P2 : « Bon ça va ça va ils sont en règle hein alors vous dégagez les gamins »
- I : « Ce sont même d'honnêtes travailleurs, hein vous avec besoin de l'agresser comme ça »
- P : « Oh ça va ça suffit »
- I : « Vous pourriez pas aller coffrer plutôt les vrais criminels »

*Les policiers chantent l'Internationale*

Irène s'impose donc comme celle qui légitime la révolte contre l'autorité. Si un homme était apparu à sa place, peut-être aurait-il eu moins de poids. Il s'agit donc de peser l'impact que peut avoir un protagoniste féminin sur une autorité, généralement représentée par des hommes<sup>96</sup>.

### ***Frida avec Rachid et Fati***

Frida impressionne régulièrement le spectateur car elle est capable de générer des conflits à la fois absolument disproportionnés et courageux. Les deux scènes auxquelles nous pensons sont la première entre Lydia, Rachid et elle-même et celle où Fati vient l'agresser.

Lorsque Lydia arrive en retard à la répétition avec sa nouvelle robe, elle provoque une colère chez Frida absolument démesurée, si bien qu'elle arrive à faire partir leur unique spectateur masculin : Krimo. Elle crée une violente dispute d'abord entre Rachid et elle, puis entre Lydia et elle. Lorsqu'elle est seule avec Rachid, elle lui reproche de ne jamais accuser Lydia de quoi que ce soit contrairement à ce qui lui fait subir. Il est intéressant de voir les traits du visage de Frida quand elle est en colère et surtout le timbre de sa voix changer. Elle dégage une supériorité sur son interlocuteur masculin. Ces expressions se retrouvent lors de son agression par Fati. Elle est supérieure à lui par la puissance de sa voix (lui parle doucement et calmement) et marque un périmètre de sécurité (elle lui demande plusieurs fois de reculer). Il prend le dessus quand il en vient à la violence physique (il l'étrangle), seulement à ce moment-là, Frida se soumet. Le réalisateur montre par ce biais, que d'une façon générale, la femme est celle qui a la parole et celle qui la maîtrise. Frida incarne la parole violente et défensive.

### ***Le professorat : sortir de soi***

Cette maîtrise de la parole se retrouve dans les deux scènes de répétition en classe avec la professeure de Français. Face à une Lydia qui jubile en Lisette, Krimo est

---

<sup>96</sup> Notons que lors du contrôle de police dans *L'Esquive* la présence d'une policière est très importante car elle rend l'autorité mixte et est une sorte d'opposé de la professeure de français.

incapable de faire le poids. Les conseils que lui donne la professeure dessinent un crescendo dans la façon de s'exprimer : articuler, ponctuer puis être heureux. La deuxième scène est déjà plus violente puisqu'elle fait appel à la personnalité du garçon et surtout à ses propres sentiments puisqu'il se retrouve dans la même position qu'Arlequin. La professeure lui demande de regarder Lydia, d'avoir du cœur, de la conviction, de s'amuser, bref de sortir de soi pour aller vers un autre langage. Au-delà de l'humiliation, Krimo comprend qu'il n'arrive pas à s'aliéner, à être un autre sur demande. Cette confrontation est très dure car elle montre l'incapacité pour Krimo, et tous ceux qu'il représente, de sortir de leur milieu, de le parodier et même d'en avoir conscience.

**Troisième partie :**

**Théorisation de la représentation**

**féminine :**

**sociologie d'un rôle**

Au sein d'un espace hostile, il semble, dans les films que nous avons étudiés, que différentes stratégies féminines de protection et d'affirmation se mettent en place, que cela soit pour contourner des pressions ou la fatalité du quartier. Au sein de ces représentations cinématographiques, jusqu'où la fiction rend-elle le réel et qu'omet-elle ? Nous allons voir au travers de trois types de rôle féminins, comment la fiction envisage le genre féminin aujourd'hui, en banlieue.

## **1. La femme, le renégat d'un sexe et d'un statut**

### **a. La femme-enfant : le tournant impossible vers l'âge adulte**

#### **i. Les raisons de ne pas se plier aux codes des adultes**

Échapper aux diverses contraintes féminines et aux rouages qu'elles engagent signifie dans un premier temps refuser de devenir une personne susceptible de ces attaques. De nouveaux enjeux féminins et masculins se créent autour de l'accession à l'âge adulte et l'espace de la cité ne fait que mettre en abyme ces nouvelles difficultés. Telle une loupe, la cité ne fait qu'exacerber les problèmes ressentis par les adolescents lors de l'accession à l'âge adulte. Il s'agit donc, dans ce cas, de fuir le plus longtemps possible ces codes adultes et généralement masculins afin de préserver sa place dans la cité en tant que « fille-enfant » et non pas « femme » car ce nouveau statut nécessiterait une nouvelle appropriation de l'espace et de nouveaux sociaux.

#### **ii. Nier les nouveaux codes pour mieux les détruire**

Cette stratégie d'évitement peut se faire dans un premier temps en refusant de se plier à des codes « de maturité » et refuser de grandir. Cette période de transition et de crise est traversée par Lydia mais aussi par Frida.

Lydia, jeune adolescente aux allures passionnées, s'investit beaucoup dans ce

qu'elle entreprend durant le film, en l'occurrence, la pièce de théâtre de Marivaux. Il semble qu'un tel engagement dans cette pièce est lié au plaisir qu'elle ressent à s'aliéner en « bourge » à « s'éventailier » sans peur des représailles et à revêtir une robe sans être féminine pour autant. L'excuse théâtrale est un réel moyen de « goûter » à l'âge adulte sans se fondre en lui, sans « se mouiller ». Lors de la première répétition de la troupe, on constate le plaisir que ressent Lydia à adopter d'autres allures de façon légitime et pour le bien de la pièce. Frida est, elle, arrêtée dans ses élans de bourgeoisie, et se voit contrariée dans son interprétation. Jouant la servante, elle n'a pas le droit de se laisser aller à de frivoles attitudes. Cette contrariété est donc officialisée auprès de la professeure lors de la représentation théâtrale qui suit la répétition. Celle-ci en profite pour évoquer le fait que nous sommes tous dépendants de notre classe sociale et que nous ne pouvons pas, selon Marivaux, nous en défaire, y échapper. Frida n'a donc pas de réponse à sa question et les deux jeunes filles se voient contraintes de prendre conscience qu'il s'agit bien là de codes sociaux et non pas de quelques amusements.

Lydia, lorsqu'elle reprend son rôle d'adolescente dans la vie de tous les jours, ne comprend pas que son rôle théâtral ait pu avoir un impact. Elle est tout d'abord confrontée aux accusations de Magali, est traitée d'« allumeuse », de « petite pute », pour la simple et bonne raison qu'elle fait du théâtre avec Krimo, ce qui veut dire qu'elle veut « se le serrer ». Ce qui fait si peur à Magali, c'est que Lydia adopte des attitudes aussi féminines auprès de Krimo et qu'il n'y ait plus de différence entre le théâtre et la réalité. La prise de conscience de Lydia est imminente : son jeu d'adulte déteint sur sa vie quotidienne et ses relations avec les filles et les garçons se voient changées. Lorsque Krimo lui fait sa déclaration d'amour, lors de leur première répétition en tête-à-tête, Lydia est très surprise par ses propos et a du mal à sortir de son jeu d'actrice. Elle attend de Krimo une réplique qu'elle lui a fait répété plusieurs fois : il ne cesse de dire « de ma bouche avec la tienne » au lieu « de votre bouche avec la mienne ». Quand enfin, elle espère que ce dernier va donner la bonne réplique, Krimo tente de l'embrasser. Alors que ce dernier est dans le théâtre depuis le début pour séduire Lydia, celle-ci ne comprend pas qu'on puisse user ce moyen pour arriver à de telles fins. Si bien que lorsqu'il tente de l'embrasser, il force Lydia à sortir de sa position d'enfant qui joue à l'adulte. Les rapports de séduction, qui ne ressortent plus du stade d'enfant, sont des codes nouveaux pour elle,

et sont antithétiques à son rôle d'actrice. Le premier reproche qu'elle lui fait après qu'il a tenté de l'embrasser est : « putain, tu m'as niqué ma robe », sa robe de théâtre, celle qui lui permet de rentrer dans son personnage et, de fait, d'en sortir.

La scène finale dans la voiture entre Krimo et Lydia est révélatrice de ce décalage. La pression subie par Lydia est liée à tous ces nouveaux codes qu'elle ne maîtrise pas et qui la rendent impuissante : la pression que lui fait subir Magali a généralement un lien avec le théâtre : celle-ci lui reproche de mettre un « décolleté dans [sa] robe de théâtre » et affirme à Lydia que Krimo a commencé le théâtre pour elle.

***b. La femme asexuée : une féminité impossible à assumer***

**i. « La raison de la plus forte », comme la meilleure des raisons**

Une autre stratégie d'évitement peut se mettre en place par les filles de banlieues : la masculinisation. C'est une manière de mieux s'intégrer qui ne suscite pas tout ce dont les filles sont victimes (immobilité spatiale, être un objet de séduction et donc de provocation). Dans le rapport de Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG<sup>97</sup>, on considère que les jeunes filles adoptant des conduites agressives le font en termes « d'asymétrie des rapports sociaux de sexe » c'est-à-dire qu'ils n'ont pas la même définition de certaines pratiques ou représentations sociales. Dans le *Dictionnaire critique du féminisme*<sup>98</sup>, Pascale Molinier, définit dans son article sur la virilité ce que requiert la *mulierité* chez les femmes c'est-à-dire « l'aliénation de la subjectivité féminine dans le statut de soumission ». On retrouve dans cette notion ce que Nicole-

---

<sup>97</sup> Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG (sous la direction de), « *Jeunes filles et garçons de quartiers* », *Une approche des injonctions de genre*, Toulouse, Les Traoules, 2003, 168 p.

<sup>98</sup> Helena HIRATA, Françoise LABORIE, Hélène LE DOUARÉ, Danièle SENOTIER (sous la direction de), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004, 352p.

Claude Mathieu désignait en 1991 sous l'expression de « conscience dominée »<sup>99</sup>. En effet, virilité et *muliérité* sont loin d'être symétriques

Alors que la virilité renvoie à une promesse de valorisation, la *muliérité* n'est synonyme de valorisation que dans une position féminine ; un comportement masculinisant serait donc une manière pour certaines jeunes filles de tirer des bénéfices personnels et de genre de cette virilité dont se jouent les hommes et de renverser, de fait, la logique de *muliérité*. Adopter l'attitude de ceux qui sont « visibles » peut permettre aux filles, dans une certaine mesure, d'exister au sein du quartier, ce qui suppose l'adoption de certains comportements, considérés comme typiquement masculins et la perte d'une part de leur féminité (vêtements, langage) : elles deviennent des « crapuleuses ». Même si ces filles ont intériorisé les codes masculins au sein du quartier, leur attitude implique qu'elles ne les aient pas totalement acceptés. Avoir une attitude masculine permet de se mettre sur un pied d'égalité avec les garçons et implique de fait de respecter certains codes comme le langage, les attitudes physiques, et même l'homophobie.

En bref, se masculiniser exprime une envie de devenir visible dans le quartier, d'avoir une place. Le rejet de la féminité est donc un passage obligé pour espérer être reconnue par les garçons et crainte des filles :

« Pour les filles, ce qui se dégage c'est un déplacement du curseur sur un axe visibilité-invisibilité en fonction des effets de la perception et de la désignation sociale dont elles sont l'objet. Dans le quartier, le déplacement est, comme nous l'avons décrit, à relier au poids de la rumeur, des réputations qui se font et se défont (de la fille sérieuse à la « chienne »). Vient s'y ajouter le fait que le risque de désignation s'inverse en fonction des environnements et des lieux : se promener en jogging dans le quartier signifie une relative quiétude, mais comporte la difficulté

---

<sup>99</sup> Nicole-Claude MATHIEU, "Quand céder n'est pas consentir. Des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et de quelques unes de leurs interprétations en ethnologie.", in *L'anatomie politique, catégorisations et idéologies du sexe*, Côté-femmes, 1991.

d'être perçue comme une « racaille » à l'extérieur. Se déplacer en groupe à l'extérieur de son quartier revient aussi à s'exposer aux regards lourds du stigmaté accolé aux « filles des quartiers » aujourd'hui. »<sup>100</sup>

Dans son livre *Ni putes ni soumises*, Fadela Amara décrit les différents types de réactions féminines à la violence masculine dans les quartiers. Une des façons de réagir se traduit par le comportement décrit ci-dessus et par le développement de bandes constituées uniquement de filles « habillées en jogging baskets, tenue passe partout pour ne pas assumer leur féminité et qui utilisent la violence comme expression ». L'auteure les décrit comme étant parfois plus violente et sadique que les hommes, ayant plus de choses à prouver.

## ii. Désirée ou le désir d'être visible

Sur quatre films, seulement la moitié comporte ce type de personnages, le plus représentatif étant évidemment Désirée. Dans *La Squale*, cette dernière est un profil type de ce que nous venons de décrire : elle est totalement mobile dans son quartier, elle découche certains soirs, terrorise Yasmine pour qu'elle n'approche plus Toussaint, se bâte avec ce dernier la première fois qu'elle veut le séduire. Elle est intégrée dans la bande de Toussaint pour participer à leur coup et n'est considérée par aucun d'eux comme une fille (à part Anis à la fin). Au plan physique, Désirée est sèche, très musclée, a les cheveux courts, n'est jamais maquillée et porte toujours des joggings sauf dans deux cas : lorsqu'elle va en boîte de nuit pour séduire Toussaint et quand elle va voir sa tombe à la fin du film. Son langage est lui-même très masculin, vulgaire et ses expressions ne sont pas « en accord » avec un certain code esthétique féminin. Il est clair que Désirée est déchirée entre l'intériorisation de ces codes et leur acceptation. Ainsi, elle peut aussi bien

---

<sup>100</sup> Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG (sous la direction de), « *Jeunes filles et garçons de quartiers* », *Une approche des injonctions de genre*, Toulouse, Les Traboules, 2003, 168 p.

violenter Yasmine comme un garçon le ferait contre un autre pour la conquête d'une fille, mais cède à des rêves féminins assez naïfs comme l'envie de partir en voyage sur des îles avec Toussaint. Désirée est donc habitée par une forte envie de s'imposer et de le faire par des codes masculins même si elle prétend à un combat féministe par son action finale : l'élimination de l'ennemi masculin, briseur de cœur et violeur.

L'« effet bande », évoqué par Fadela Amara, est également visible dans ce film. Le déplacement en bande évoqué par Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG précédemment « revient aussi à s'exposer aux regards lourds du stigmaté accolé aux « filles des quartiers » aujourd'hui. » Ainsi, la scène où Désirée et sa bande se rendent sur les Champs Elysées reflète parfaitement ce que ces bandes de jeunes filles suscitent en matière d'imaginaire collectif. Leur visibilité est essentielle de manière interne mais les dessert en dehors de la cité.

Ce qu'incarne Désirée est assez réaliste. Elle n'est pas un personnage manichéen ; elle accepte son évolution, ses changements et ses doutes. Même si certains traits sont grossiers et caricaturaux, il semble que le réalisateur ait cerné assez justement ce type de profil. Pourtant, le réalisateur insiste sur le fait que Désirée soit féministe et qu'elle défende une cause au travers de son comportement et de sa vengeance finale. Si effectivement, elle défend inconsciemment les mêmes droits pour les filles et les garçons par son attitude masculine, il est pourtant difficile d'y voir une bataille féministe de sa part. Pour avoir une certaine liberté, elle est obligée de se calquer sur les lois masculines (vêtements, langage, rapport aux filles) et ne crée pas ses propres lois. De plus, il semble que la quête finale de Désirée soit motivée non pas par l'envie de venger un sexe en particulier mais par la volonté de se venger personnellement. Cette posture, si elle n'était pas contredite par le réalisateur lui-même, est assez juste car elle implique une stratégie inconsciente de lutte à la fois contre le milieu dans lequel les filles vivent et les protagonistes masculins et féminins qu'elles côtoient. L'effet recherché est dans tous les cas unanime : être visible et se faire une place dans le quartier mais également se rendre invisible puisqu'elles ne sont plus obligées de se plier aux codes féminins de la cité.

Au travers de ces stratégies de lutte, il semble que les filles contribuent parfois à leur domination dans la mesure où l'émancipation est liée à l'adoption de codes et de

pratiques masculines. Devant ce simulacre de marge d'autonomie et de liberté, elles ne contestent pas les signes du pouvoir masculin et contribuent aussi à le préserver. Ainsi, sans pour autant considérer les dominés comme exclusivement victimes ou complices d'un rapport social de domination, il s'agit de voir comment se constituent les formes de résistance au système par le biais, par exemple de la conversion des garçons aux modes de vie féminins ou de l'ascension sociale féminine par l'école ou le travail.

## **2. La femme, axe de maturité**

### **a. La femme comme symbole de stabilité : le reflet d'une éducation matriarcale**

#### **i. Des caractéristiques issues d'une double culture**

Dans, *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*, Camille LACOSTE-DUJARDIN<sup>101</sup> relate les ressorts de l'éducation matriarcale maghrébine sur les filles et les garçons. Lorsqu'elle explique comment se déroule le « dressage » des filles (titre d'un chapitre page 75), elle considère que cette éducation débute dès la naissance. L'arrivée d'une fille est très mal perçue et les rites qui s'en suivent ne font que le démontrer : « la fille mal élevée ne fait que des sottises qui retombent sur la mère » (Proverbe Kabyle) ainsi la mère se préoccupe très tôt de l'apprentissage de sa fille. On lui apprend à subir, à être plus corrigée que son frère, et est privée d'affection. Cette éducation comporte tout d'abord des contraintes corporelles : la fille doit adopter un comportement de réserve, de retenue et de décence. Elle doit se contrôler en permanence dans sa façon de se tenir, surtout devant les hommes. Elle est formée très tôt aux travaux

---

<sup>101</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1996, 350 p. (

ménagers, à la cuisine, et dès l'âge de six ans, la ségrégation lui est imposée, elle doit être consciente de l'autorité masculine et s'y plier. La religion lui est transmise beaucoup plus tôt qu'aux garçons, dès l'âge de trois ans. Bien que cette sévérité ne soit plus aussi extrême aujourd'hui dans les familles maghrébines, et que les thèses soutenues par l'auteure ont une tendance culturaliste reconnue, il semble clair que des bases traditionnelles persistent toujours comme la ségrégation sexuelle dans l'éducation. Les familles françaises d'origine maghrébine ont certes une pratique latente de la tradition mais généralement moins marquée que dans leur pays d'origine. Le documentaire de Malek Bensmail *Vacances malgré tout*<sup>102</sup> révèlent cette difficile cohabitation entre deux cultures et deux modes de vie : une famille d'origine maghrébine vivant dans la région parisienne décident de retourner au bled pour les vacances avec leurs enfants alors que cela fait de nombreuses années qu'ils n'y sont pas retournés. Dès leur arrivée, de nombreux conflits se profilent entre les enfants français et leurs cousins. Cette même génération d'enfants d'une vingtaine d'années n'ont pas du tout la même mobilité spatiale (les filles n'ont pas le droit d'aller à la plage sans garçons), sociale et professionnelle. Si bien que les Françaises n'arrivent pas à rester le temps qu'elles avaient prévu tant elles sont révoltées et se sentent mises sous tutelle. Ce documentaire est très pertinent même si la famille française qui a été choisie est assez « exemplaire » : les filles et les garçons sont totalement libres et ont été élevés sur un pied d'égalité ce qui n'est pas forcément le cas tout le temps.

Dans les différents films sélectionnés pour cette étude, cette confrontation entre deux cultures est traitée de façon tacite et omniprésente. Si, en effet, les filles sont éduquées, dans les familles maghrébines, de façon sexuée, elles développent une autonomie voire une indépendance qui les rendent plus stables que les garçons. Cette éducation plutôt matriarcale les poussent à anticiper les chocs, les encaisser et les extérioriser de façon à ce que socialement elles restent dans « la norme ».

Il se dégage de ce profil trois caractéristiques principales : l'anticipation et la gestion des conflits intérieurs et extérieurs notamment avec la gent masculine, le maintien de l'entité familiale et souvent un élément clé dans la fusion ou l'éclatement de cette

---

<sup>102</sup> Malek BENSMAIL, *Vacances malgré tout (Retour au pays)*, 2000, 52', Ina

entité et enfin la tentative de comprendre et de convertir la gent masculine à son point de vue et son « mode de vie ». Tout d'abord, nous entendons cette capacité à gérer et anticiper les conflits comme une « déformation éducative » c'est-à-dire qu'elle est liée à une évolution de l'éducation matriarcale. Les filles étant plus soumises au silence et à la discrétion, elles doivent apprendre de fait à intérioriser ce qui les révolte de façon bénéfique afin d'acquérir une légitimité familiale et de ne pas se mettre en porte-à-faux avec ceux qui l'entourent. Cette intériorisation, lorsqu'elle est faite de façon constructive, affine leur capacité d'analyse des conflits et les pousse à en cerner les rouages. Ainsi, le conflit qui est originellement intérieur puisque intériorisé, devient, lorsqu'il s'extériorise, canalisé constructif et justifié. Par la suite, les filles étant très tôt formées aux tâches ménagères et à la coordination de « l'entreprise familiale », elles suppléent très tôt leur mère dans ce rôle, ce qui les conforte dans cette « aisance anticipatrice ». Enfin, cette capacité à gérer les conflits et à prendre dur elles poussent les jeunes filles à la tolérance et la pédagogie pour « convertir » son entourage masculin à ses idées, ses façons d'aborder les rapports avec d'autres personnes.

## **ii. Des filles qui prennent conscience d'elles-mêmes pour ne pas en vouloir à la gent masculine**

Ces caractéristiques se retrouvent chez certains personnages féminins comme Yasmine dans *La Squale*, la petite amie de Cahouète et même l'ex petite amie de Sauveur dans *Comme un aimant*. Ces filles sont toutes d'origine maghrébine et révèlent dans les films une maturité surprenante dans leurs actes et leur prise de décisions. Même si les deux filles de *Comme un aimant* sont quasi inexistantes, elles apportent à cette typologie une dimension qui permet la montée en généralité de ce profil.

Yasmine en canalisant ses conflits intérieurs arrive à maintenir une stabilité familiale, même si elle doit le faire à contrecœur. La colère qui l'habite, liée au départ de Leïla, pourrait éclater à tout moment devant la réaction de sa mère. Alors qu'elle doit s'occuper seule de la maison et obéir à la moindre volonté de ses frères, elle préfère prendre le parti d'une résignation générale car ses différentes crises de révolte lui portent

trop de tort. Pourtant, ces différents conflits engendrent peu à peu une déstabilisation familiale qui amène irrémédiablement au conflit final, maîtrisé complètement par Yasmine et qui laisse les protagonistes familiaux, en l'occurrence le frère et la mère, sans possibilité de ripostes. Ainsi, c'est finalement elle qui influe sur la stabilité familiale, en ayant un rôle clé par le fait qu'elle se révolte ou pas. Enfin, son rapport avec Toussaint est difficile à cerner : Yasmine voudrait construire une complicité avec le caïd de son quartier et n'y arrive que lorsqu'elle assiste à sa scène d'agression. Toussaint devenu vulnérable, elle tente de l'apaiser, le convertir à la discussion durant des moments d'intimité loin de la cité. Elle tente de l'éloigner de tout ce qui le rend agressif et voudrait se sentir capable de la changer, de révéler sa vraie nature. Malheureusement, elle échoue dans sa quête et Toussaint ne supporte pas le fait de se faire manipuler.

Soraya, l'ex petite amie de Sauveur fait débiter le film par une dispute avec Sauveur. Elle le quitte en quelques minutes, sans grands scrupules et d'une répartie sans faille. Ses arguments sont cadrés, développés contrairement à ceux de Sauveur qui sont balbutiants, pauvres et rares. Soraya a donc la maîtrise de la discussion, de la décision qui en résulte et fait valoir sa supériorité verbale. Lorsqu'elle discute de Sauveur avec son amie Sandra, elles le font en cuisinant. La seule scène du film uniquement féminine est marquée de fait par l'éducation matriarcale et un des piliers traditionnels le plus important. La petite amie de Cahouète est celle qui lui annonce le décès de la mère de Fouad ; nouvelle d'autant plus importante qu'elle concerne la mère, fondement de la stabilité familiale, et est annoncée par celle qui incarne la modernité et la compréhension. Lorsque son ami, Cahouète, revient de garde-à-vue, elle tente de comprendre comment il compte s'en sortir, se trouver une autre vie que celle du quartier. Même si elle ne fait que lui adresser la parole sur ce sujet, elle met en abyme la réflexion sous-jacente de ce film et pose la question de l'arbitraire de l'homme face à une fatalité qui est ici, celle du quartier.

**b. La femme comme ascenseur social : celle envers qui l'on mise la réussite**

**i. Sortir du quartier pour sortir de soi**

Sortir du quartier est une solution régulièrement adoptée par les filles. La plupart du temps, il s'agit tout d'abord de réussir scolairement et dans un deuxième temps d'aller exercer un métier en dehors de la cité. Dans « *Jeunes filles et garçons de quartiers* », *Une approche des injonctions de genre* de Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG<sup>103</sup>, ces derniers décrivent les stratégies scolaires féminines comme permettant de « retourner les interdits liés aux rapports sociaux de sexe au sein du cercle familial, pour en faire un tremplin vers une forme de réussite individuelle ». L'accès à l'emploi, même s'il reste difficile et souvent précaire, joue un rôle non négligeable dans les itinéraires. Les filles veulent se donner plus les moyens de quitter le quartier, elles planifient une sorte d'idéal à atteindre pour pouvoir échapper à la stigmatisation « du code postal » et se sentir comme tout le monde.

Camille LACOSTE-DUJARDIN dans *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*<sup>104</sup> affirme que les nouvelles stratégies de scolarisation féminines participent de la définition de nouveaux rôles féminins. Elle démontre, en effet, la corrélation entre le degré d'instruction des femmes et le nombre de leurs enfants. L'accès aux études secondaires permet non seulement d'envisager une mobilité professionnelle et spatiale, mais développe aussi le débat d'idées et la réflexion personnelle. Dans cette perspective, l'anthropologue y voit une remise en cause du statut de mère, mais permet une transition par le statut de femme et change considérablement son statut au sein de la famille. Tout comme nous l'avons précisé auparavant, il ne faut tout de même pas faire l'amalgame entre ce que décrit l'auteure comme stratégies de fuite du "Bled" et celles qui se développent en banlieues, mieux décrites par Nacira GUENIF-SOUILAMAS dans *Des*

---

<sup>103</sup> Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG (sous la direction de), « *Jeunes filles et garçons de quartiers* », *Une approche des injonctions de genre*, Toulouse, Les traboules, 2003, 168 p.

<sup>104</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1996, 350 p.

*Beurettes*<sup>105</sup>.

L'auteure distingue, en effet, plusieurs types de parcours scolaires chez les beurettes issues de quartiers sensibles. Parmi ces parcours, se détache ce qu'elle appelle « le surinvestissement scolaire » c'est-à-dire que tous les enjeux sont envisagés par rapport à la scolarité. « Tout dépend de l'école, le rapport au quartier, aux parents, aux enfants ». Selon l'auteure, les jeunes filles répondraient à la fois aux aspirations de leurs parents en déficit de « capital culturel » et à leur envie de changer de vie, de partir du quartier. Car tout se rattache à l'école : la liberté de circuler, la considération des parents, la capacité à défendre certains projets personnels. Plusieurs enjeux se recoupent au travers de la réussite scolaire : l'intégration scolaire et particulièrement celle dans le niveau secondaire qui implique également un sentiment d'intégration sociale et suscite un sentiment de légitimité. Cette intégration permet également l'affirmation d'une identité à la fois féminine et culturelle. Ainsi, la réussite scolaire et, de fait, la réussite professionnelle permet aux filles de quartiers sensibles de prendre en main leur avenir et de lutter contre une certaine fatalité de manière légale et rationnelle. Elles peuvent également par ce biais acquérir une légitimité et une mobilité qui ne leur était pas, ou presque pas, accordée en tant que filles et que les garçons acquièrent de manière naturelle (c'est d'ailleurs peut-être la raison qui fait qu'ils réussissent moins à sortir du quartier). Le choix de l'émancipation féminine est fait par le biais de l'école contrairement aux garçons qui choisissent plus facilement le biais de l'économie souterraine.

## ii. Yasmina, la bonne conscience de l'intégration

Au moins un personnage de chacun des films sélectionnés pour cette étude recoupe quelques une de ces caractéristiques même si Yasmina, la sœur de Kamel dans *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* est celle qui représente le plus pertinemment ce profil. Cette dernière apparaît très peu dans le film mais incarne la réussite la plus aboutie

---

<sup>105</sup> Nacira GUENIF SOUILAMAS, *Des beurettes*, Paris, Hachette Littératures, 2003, 362 p.

de la famille et est d'ailleurs évoquée à ce titre par sa mère. Nous apprenons au début du film que Yasmina s'est mariée et qu'elle déménage en pavillon. Ensuite, lors de la discussion au petit-déjeuner entre Mousse et sa mère, on sait qu'elle s'est mariée civilement avec un Français et qu'elle est avocate. Ainsi, la seule fille de la famille incarne une ascension sociale totale à la fois par sa mobilité (elle passe d'une cité délabrée à un pavillon), son intégration sociale (elle fait un mariage mixte et civil) et professionnelle (elle est avocate, et incarne un métier de droit et de justice). Yasmina permet, par son ascension personnelle, une ascension familiale : la famille est passée de bidonvilles à la cité et la jeune fille de la cité à la résidence pavillonnaire. Face à son frère Mousse qui deale et son frère Kamel qui est sans papier, elle incarne la loi mais aussi la défense des droits comme une bonne élève sortie tout droit d'un enseignement républicain et ouvert à toutes les origines et classes sociales. Yasmina symbolise également l'enseignement laïc républicain délivré par l'école publique par son mariage avec un Français et non religieux. Cette dernière insufflerait donc une fusion de valeurs françaises fondamentales c'est-à-dire un modèle stable d'intégration à l'inverse de ce qu'incarnent ses frères : le rejet de la société française et l'illégalité. Dans ce film, la jeune fille incarne un compromis que l'école française aurait voulu diffuser largement c'est-à-dire un produit de l'école républicaine qui se marier son attachement la France et ses appartenances culturelles.

L'enseignement scolaire serait donc un moyen d'ascension sociale primordial qui développerait par la suite d'autres facteurs d'ascension qu'elle soit spatiale ou professionnelle.

Si Yasmina concentre à elle seule l'ensemble des caractéristiques du profil décrit ci-dessus, les autres films au travers des personnages féminins n'en abordent que certaines.

Dans *La Squale*, on suppose que Yasmine incarne le profil type de la bonne élève qui cherche à sortir du quartier et aide Désirée à raisonner sur sa position en tant que femme enceinte. Dans *Comme un aimant*, Soraya dit à son amie Sandra que désormais elle décidait de se concentrer sur ses études, ces dernières étant la seule façon pour elle de s'en sortir. On suppose également que la petite amie de Cahouette doit suivre des études supérieures aux vues de son comportement et de ses attitudes avec son petit ami. Enfin,

dans *L'Esquive*, le rapport que Lydia ou Frida ont avec le théâtre révèle un certain intérêt aux études et au langage.

Toutefois, bien que Yasmina représente une certaine réalité dans son parcours scolaire et social, il semble que cette icône soit un peu caricaturale par rapport aux différents parcours féminins en banlieue. La stratégie de fuite ne consiste pas seulement en la réussite scolaire mais aussi en d'autres enjeux comme la religion. Comme le précisent en effet de Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG<sup>106</sup> le rapport au religieux s'est imposé comme « une évidence sociologique sur la seule modalité de l'observation ». Quels que soient les sexes, le rapport au religieux est différent et se décline souvent en affirmation culturelle. Ce processus « d'islamisation » pas forcément antinomique avec les valeurs républicaines, « laisse entrevoir les stratégies, des unes et des autres, dans leur volonté d'être en adhésion ou en différenciation. » Quelle que soit sa forme, le fait religieux serait « une sorte de lettre ouverte à l'attention de la république » que nos films ne démontrent pas forcément. Il est donc à déplorer que cette stratégie de fuite et d'affirmation individuelle ou collective n'ait été évoquée dans nos supports cinématographiques.

Pourtant, cette non-évocation de la religion laisse à penser que les stratégies de fuite féminines ne sont pas uniquement liées à une attache religieuse et traditionnelle mais bien à une entité propre à la construction sociale que suscite la banlieue. La banlieue est en soi un lieu à la fois de « ban » et de métissage culturel et religieux qui fait qu'elle est un espace autonome et autotélique, spécificités assez bien cernées au sein des films sélectionnés pour cette étude. Cette stratégie de fuite est indissociable de cet espace, elle est aussi associée à l'alliance amoureuse et donc, généralement, à l'union entre deux sexes.

Toutefois, cette capacité d'intégration et d'adaptation attribuée aux femmes est issue d'une stratégie « supra-féminine » cultivée par celles qui, tout au long des différents

---

<sup>106</sup> Ibid

films de cette étude, sont omniprésentes : les mères.

### **3. La femme, lien de maternité**

S'il est clair que la femme revêt souvent, à terme, le rôle de mère, elle n'adopte pas les mêmes « stratégies » auprès de ses enfants qu'ils soient des garçons ou des filles. Alors qu'elle est plus dans une volonté de conservation avec les garçons, c'est-à-dire qu'elle les éduque en fonction que de leur position sociale et familiale, elle adopte avec les filles une stratégie de diffusion, dans la mesure où elle les prépare à être de bonnes mères de familles et à sortir du foyer assez rapidement. Ces stratégies d'origine maghrébine se retrouvent en banlieues et peuvent s'identifier assez clairement dans les rôles féminins que nous étudions.

#### ***a. Mère de garçons***

##### **i. Une stratégie de conservation**

L'éducation des garçons en cité est étroitement liée à la façon dont ils investissent le quartier et s'insèrent dans la vie professionnelle. En effet, les garçons sont éduqués avec une sorte de statut particulier par rapport aux filles. Ils sont privilégiés par les mères car ils sont plus écoutés, ont moins de tâches ménagères, voire pas du tout et acquièrent une autorité familiale assez rapidement. Une fois sortis du cercle familial, les garçons perdent ce statut particulier et se retrouvent sans repères car ils sont en attente d'une reconnaissance presque due. Dans une interview jointe au DVD de *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe*<sup>107</sup>, Rabbah Ameer Zaïmeche précise que la mère Karichi incarne des pratiques sociales et familiales récurrentes dans le monde maghrébin : ses fils sont « aux petits soins » car les garçons sont des « bâtons de vieillesse » dans la culture maghrébine, c'est-à-dire qu'ils sont éduqués dans une culture de conservation. Ils ont pour mission de

---

<sup>107</sup> *Wesh Wesh, Qu'est-ce qui se passe ?*, Arte Vidéo.

veiller sur leurs parents et de transmettre les traditions. Cette importance qui leur est donnée dans la transmission du patrimoine est assez contradictoire de la confiance qui leur est accordée dans le monde professionnel ; la « fuite » des quartiers est donc bien moins développée que chez les filles dans la mesure où ils sont sûrs de ne pas être confronté à l'échec dans un espace qu'ils ont toujours côtoyé et où ils ont une aura.

## ii. Un statut de garçon généralement encensé par les mères

Il semble que les mères que nous analysons dans cette étude n'aient pas le même rapport affectif et éducatif avec les filles et les garçons. Elles adoptent un rôle réconfortant et d'écoute qu'elles ont moins voire n'ont pas auprès des filles. On peut noter ce type de caractère particulièrement dans *Comme un Aimant*. Quand Sauveur est chassé de chez lui par son père, il retourne une fois chez lui pour parler avec sa mère et se fait chasser une deuxième fois par son père. La mère est donc celle qui ne se met pas du côté de l'autorité mais subit celle qui est mise en place par le père sans la remettre en cause. Ce rôle d'écoute est également joué par Rita, une vieille dame du quartier qui, durant quelques secondes dans le film, caresse la tête de Fouad pendant qu'il lui fait part de ses craintes existentielles. De la même façon, la grand-mère de Santino perçoit les problèmes de son petit-fils et le met en garde en lui rappelant qu'il n'est pas un mauvais garçon. Ces personnages pourtant tout à fait secondaires – voire « tertiaires » - adoptent un rôle qui ne nécessite pas de trame fictive, elles ont une légitimité dans leur relation avec ces garçons, elles ont une place qui va de soit.

Des rapports de complicité peuvent même se créer au sein de la relation mère-fils. On peut voir cela entre Krime et sa mère ou entre Toussaint et sa mère qui essaient toutes les deux d'entretenir une relation complice et sans conflits.

Au-delà de ça, la mère Karchi est celle qui incarne le rôle le plus extrême en terme de distinction entre filles et garçons puisqu'elle enferme ses garçons dans une destinée qu'elle leur a prescrite et les conserve dans la bulle familiale le plus longtemps possible. Lorsqu'elle reçoit Irène, elle expose clairement qu'elle ne veut pas que Kamel se marie avec une « française ». Elle fait la morale à son fils Mous sur son incapacité à prendre sa

vie en main tandis qu'elle lui sert son petit-déjeuner et se fait donner des ordres par ce dernier. Ce paradoxe est pourtant assez récurrent et ressort assez majoritairement de la culture musulmane : si les filles ressortent plus libres au niveau de leur destinée grâce à l'emprise que les mères ont sur leurs fils, il n'en est pas moins que l'emprise sur les filles est aussi bien spatiale et familiale que fonctionnelle.

**b. Mère de filles**

**i. Une stratégie de diffusion**

Contrairement aux garçons, les mères développent auprès de leurs filles une stratégie de diffusion. Au-delà de la tradition, c'est plutôt une certaine modernité qu'elles mettent en œuvre, en général. Ainsi, au lieu de les élever dans un carcan traditionnel conservateur, les mères élèvent leurs filles en sachant qu'elles ne resteront pas dans le foyer très longtemps et qu'elles devront elles-mêmes construire un foyer. La transition ne se fait donc pas à proprement dire dans la tradition mais bien dans la capacité pour ces filles à se parer, à s'imposer et à se construire dans son futur foyer. Par diffusion, on entend donc également, la volonté des mères d'enseigner une expérience personnelle à leurs filles.

**ii. Une protection matriarcale spécifique pour les filles**

Les rapports mères-filles ne suivent pas la même logique que ceux mères fils car ils supposent une interdépendance masculine que n'ont pas ces derniers rapports. En effet, chacune des relations que nous analysons au sein des films que nous étudions est intrinsèquement liée à un enjeu masculin.

La problématique de la mère de Désirée est assez claire voire caricaturale : elle en veut à sa fille car elle lui a gâché sa vie, l'a forcé à avoir une vie médiocre dans une cité. Pour la mère de Désirée, sa fille est le signe de sa propre soumission à la loi masculine ; on apprend en effet que Désirée n'a pas de père en particulier et que l'icône paternelle

qu'elle s'est créée n'était qu'un leurre. Une fois ce mythe tombé, la mère de Désirée essaie de recréer une complicité avec sa fille au travers de sa grossesse, en lui faisant comprendre qu'elle ne doit pas devenir comme elle. La haine qui anime les relations entre Désirée et sa mère jusqu'au milieu du film, qui se transforme par la suite en complicité, est assez grotesque et manque d'un tact certain.

La mère de Yasmine est, elle, dans le « pathos » et ne peut se plaindre qu'auprès de sa fille car elle est la seule qui peut s'occuper de la maison. Depuis que le père est parti de la maison, la mère est en dépression et fonde ses espoirs sur sa fille. Yasmine, même si elle n'est pas dupe, est contrainte de répondre aux attentes de sa mère. Toutefois, elle mène une rébellion progressive contre sa mère et cette dernière se voit contrainte de déléguer à ses fils ce qu'elle assignait à sa fille. Ainsi, après la tentative de viol de Toussaint, Yasmine refuse de sortir de son lit et revoit sa mère de sa chambre lorsque sa dernière ne se soucie que de savoir comment va vivre la famille sans son aide. Lors des trois scènes où sont présentes Yasmine et sa mère, cette dernière fait à chaque fois allusion au père de famille qui a quitté le foyer, non pas en le responsabilisant de la décadence familiale mais en l'impliquant dans le constat. Le référent masculin est donc double : la référence d'un père parti depuis trois ans dont l'autorité est toujours assumée même si elle n'est plus existante et la présence du grand frère qui a toujours besoin de l'aval de sa mère pour asseoir son autorité auprès de sa sœur. La mère n'assume pas son rôle de chef de famille, elle n'exerce une autorité molle que pour qu'on la laisse se reposer et s'assure que Yasmine prend sa place au sein du foyer sans exercer pour autant une autorité sur la famille.

La mère Karichi a un rapport paradoxal avec sa fille Yasmina. D'une part, elle la laisse s'épanouir à son gré et évoluer comme elle l'entend. Elle ne la juge pas sur son mariage avec un français, valorise son travail d'avocate et est très fière de l'ascension sociale que vit sa propre famille par ce biais<sup>108</sup>. D'autre part, elle force sa fille à se plier à l'éducation qu'elle donne à ses garçons. En effet, lorsqu'Irène vient rendre visite à Madame Karichi, Yasmina est la médiatrice et doit faire la liaison entre deux cultures. Alors que Madame Karichi demande avec arrogance à Irène de ne plus fréquenter son fils

---

<sup>108</sup> Voir la scène du petit déjeuner retranscrite en annexe.

et de le laisser tranquille car c'est à sa mère se s'inquiéter pour lui et non pas à elle. Yasmina ne traduit pas cela de la même façon afin de mettre à l'aise Irène et de ne pas lui faire part d'un choc trop violent entre la relation qu'entretient Irène et Kamel et celle qu'imagine sa mère. La mère Karichi fait donc subir à sa fille un rôle « d'accompagnatrice », de médiatrice qu'elle n'impose pas à ses fils ou en tout cas de façon moins radicale.

Chacune de ces mères, à leur façon, souhaite que leurs filles prennent conscience des enjeux masculins qui les entourent et surtout qu'elles ne reproduisent pas des erreurs propres à leur condition de femme. Le facteur masculin est indéniable au sein de cette « stratégie de diffusion » car il fait partie d'une éducation matriarcale « officieuse » qui prévient des dangers masculins auprès des femmes.

Ainsi, les stratégies de représentation adoptées par les auteurs des films sembleraient à la fois relever d'une réalité sociale quant aux différentes techniques d'affirmation et de visibilité au sein des quartiers mais également d'un imaginaire qui serait forgé par les auteurs eux-mêmes. En effet, il est clair que ces différents profils cautionnent une posture "intellectualisée" des femmes : si ces personnages peuvent être parfois cruels, ils répondent tous généralement à des stratégies de défense et de sauvegarde elles-mêmes issues d'une prise de conscience "genrée". C'est certainement pour cette raison que se profile une grosse lacune au sein de ces stratégies de défense, celle du religieux. Si la tradition, en l'occurrence musulmane, est très présente, les enjeux concernant le religieux sont totalement omis : les questions du voile ou de la pratique religieuse ne sont jamais abordées pour ne laisser place au final qu'à des films assez épurés et laïcisés.

# Conclusion

Si l'art cinématographique détient une certaine prétention à se faire le miroir de la société, il semblerait qu'il en soit de même avec un espace mis à l'écart de la société : la banlieue. Si cette affirmation est à nuancer, il est clair que de nombreux films peuvent se faire le porte-parole d'un malaise social croissant depuis de nombreuses années même si ces films sont souvent maladroits et surjoués dans leur rapport à la violence, à l'avenir ou aux femmes.

Comme nous l'avions formulé en hypothèses de recherche, il semble effectivement que l'image des femmes véhiculée dans les films sur la banlieue soit issue non pas d'une double volonté du réalisateur de témoigner d'une réalité sociale et de son expérience personnelle mais d'une triple volonté à laquelle on peut rajouter celle de diffuser un message que la "société spectatrice" attend. En effet, les modèles féminins qui se dégagent des quatre films étudiés démontrent cette triple volonté des réalisateurs : ces "idéaux-types féminins" sont à la fois représentatifs d'une catégorie féminine, la représentation de ce que l'auteur veut montrer et ils représentent aussi ce que la société attend d'eux. Dès lors, le cinéma ne serait pas simplement porteur d'une réalité sociale mais mettrait en exergue d'une part l'imaginaire de l'auteur et ce qu'attend la société de certaines problématiques sociales. Ainsi, le modèle d'intégration de Yasmina, même s'il est de plus en plus répandu, correspond également à un idéal que s'est construit le réalisateur et sociologue Rabbah Ameer Zaïmeche et à ce qu'attend la société d'une génération de beurs en mal d'intégration. De plus, l'omission de la religion alors même que ces films sont sortis durant la polémique du voile de 2003, marque une volonté certaine d'oublier le fait religieux.

Dès lors, il s'agit de se demander si ces modèles féminins s'inscrivent en rupture avec ceux qui les précèdent jusque dans les années quatre-vingt-dix. Nous pouvons noter deux changements considérables : d'une part, les rôles féminins « jeunes » ne sont presque plus liés à la fatalité du quartier. Seuls les garçons conservent ce rôle. Les filles

sont presque toutes dans une stratégie de fuite que cela soit pas le travail, les études ou l'absence de soumission à leur milieu familial et social. D'autre part, les problématiques féminines sont beaucoup développées. Si l'on considère, en effet, que le film de banlieue de référence d'une génération est *La Haine* (film qui ne contient aucun personnage féminin à part quelques très courts rôles), les femmes ont pris une place considérable. Toutefois, d'autres films des années quatre-vingt-dix comme *Un, deux, trois, soleil* ou *Douce France* laissent une place considérable aux femmes. Ainsi, ce qui marque les films que nous avons sélectionnés en termes de problématiques féminines est réellement la place que prennent les femmes dans un monde à dominante masculine. Dès lors, aussi bien dans l'espace cinématographique que géographique, les femmes s'introduisent, prennent la parole au risque de gêner. Si bien sûr Lydia<sup>109</sup> est le symbole de cette nouvelle "intrusion féminine", elle n'est pas la seule à s'imposer et Frida<sup>110</sup>, Soraya<sup>111</sup>, Yasmine<sup>112</sup> en font de même.

À la lumière de cette étude, nous avons pu comprendre que les enjeux de représentation féminine se fondent autour de la question de la visibilité et de l'invisibilité. Il semblerait qu'au fur et à mesure que les femmes se rendent "visibles", elles renversent la double discrimination spatiale et sexuée qui les incrimine. Toutefois, si le cinéma peut être révélateur de ces inégalités, il faut se méfier de sa capacité à entériner et à conforter ce que "la société spectatrice" veut recevoir.

---

<sup>109</sup> Personnage principal de *L'Esquive*

<sup>110</sup> Personnage secondaire dans *L'Esquive*

<sup>111</sup> Petite amie de Sauveur dans *Comme un aimant*

<sup>112</sup> Personnage secondaire dans *La Squale*

# Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont apporté leurs idées, leurs suggestions et leur soutien.

Merci à Vincent Geisser pour ses conseils, ses lectures et les intéressantes discussions que nous avons pu avoir.

Merci à Elsa de m'avoir aidée à "immiscer" la problématique féminine dans la représentation cinématographique de la banlieue. Son aide et ses remarques quotidiennes m'ont permis de construire et d'aboutir ce travail.

Je tiens également à remercier Jérôme pour la mise en forme et la relecture de ce travail ainsi que pour sa participation au montage vidéo.

Merci également à Dominique et Rolland pour leurs conseils et leur soutien.

# Bibliographie

Fadela AMARA, *Ni putes ni soumises*, Paris, La Découverte, 2004, 167 p.

Marilia AMORIM (sous la direction de), *Images et discours sur la banlieue*, Paris, Erès, 2002, 198 p.

Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004, 234 p.

Clémentine AUTAIN (sous la direction de), *Banlieue, lendemains de révolte*, Paris, La Dispute et Regards, 2006, 154 p.

Nora BARSALI (sous la direction de), *Génération Beurs, Français à part entière*, Paris, Autrement, 2003, 146 p.

Stéphane BEAUD, *Pays de Malheur, un jeune de cité écrit à un sociologue*, Paris, La Découverte, 2004, 234 p.

Samira BELLIL, *Dans l'enfer des tournantes*, Paris, Le Cherche Midi, 2002

Gustave FLAUBERT, *Un Cœur simple* in *Trois contes*, Paris, 1877

Vincent GEISSER, *La nouvelle islamophobie*, Paris, La Découverte, 2003, 122 p.

Jules et Edmond GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, 1886

Faïza GUENE, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette, 2004, 194 p.

Nacira GUENIF SOUILAMAS, *Des beurettes*, Paris, Hachette Littératures, 2003, 362 p.

Nacira GUENIF SOUILAMAS et Eric MACE, *Les féministes et le garçon arabe*, Paris, L'Aube, 2006, 109 p.

Helena HIRATA, Françoise LABORIE, Hélène LE DOUARÉ, Danièle SENOTIER (sous la direction de), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004, 352p.

Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1996, 350 p.

Eric MAURIN, *Le ghetto français, enquête sur le séparatisme social*, Paris, Le Seuil, 2004

Joël MAGNY, *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, 94 p.

Octave MIRBEAU, *Le journal d'une femme de chambre*, 1900

Laurent MUCCHIELLI, *Le scandale des « tournantes, Dérives médiatiques et contre-enquête sociologique*, Paris, La Découverte, 2005, 124 p.

Henri REY, *La peur des banlieues*, Paris, Presse de Sciences Po, 1996, 157 p.

Loïc WACQUANT, *Parias Urbains. Ghetto, Banlieues, Etat*, La découverte, 2006

Collectif Ni putes ni soumises, *Le guide du respect, Filles et Garçons : mieux vivre ensemble*, Paris, Le cherche midi, 2005, 79 p.

Rapport :

Horia KEBABZA et Daniel WELZER-LANG (sous la direction de), « *Jeunes filles et garçons de quartiers* », *Une approche des injonctions de genre*, Toulouse, Les traboules, 2003, 168 p.

Articles :

Clémentine AUTAIN, Rémi DOUAT, Marion ROUSSET, Emmanuel RIONDE et Catherine TRICOT, « Banlieues : au cœur des révoltes » in *Regards* n° 24, Paris, décembre 2005.

Charles BAUDELAIRE, « Les Drames et les Romans honnêtes », article du 27 Novembre 1851 dans *La Semaine théâtrale*.

Stéphane BEAUD et Michel PIALOUX, « La troisième génération ouvrière », in *le Monde diplomatique*, Paris, Juin 2002

Christophe FORCARI, « Quand certains extrémistes de droite sont séduits par le look barbu, La haine commune du sionisme et de l'Etat d'Israël les rapproches des intégristes musulmans », in *Libération*, Paris, le 17 janvier 2004

Nicole-Claude MATHIEU, "Quand céder n'est pas consentir. Des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et de quelques unes de leurs interprétations en ethnologie.", in *L'anatomie politique, catégorisations et idéologies du sexe*, Côté-femmes, 1991.

Louis MAURIN et Franck SEURET, « Banlieues : la grande hypocrisie » in *Alternatives économiques* n°242, Paris, décembre 2005.

Charlotte ROTMAN, « La longue marche des femmes de cités, Tour de France contre la loi du ghetto du comité Ni putes ni soumises », in *Libération*, Paris, le 31 janvier 2003.

Charlotte ROTMAN, « Ni putes ni soumises : aussi une affaire de « mecs », Des dizaines de garçons ont rejoint le mouvement féministe. Une présence jugée indispensable », in *Libération*, Paris, le 9 février 2004

Cinémaction n° 91 « La marginalité à l'écran », Corlet-Télérama, 2<sup>e</sup> trimestre 1999

# Filmographie

Rabah AMEUR-ZAIMECHE, *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?*, 2002, 1h25

Scénaristes : Rabah AMEUR-ZAIMECHE et Madjid BENAROUDJ

Une production Sarrazink Productions

Interprètes : Rabah Ameer-Zaïmeche (Kamel), Ahmed Hammoudi (Mousse), Brahim Ameer-Zaïmeche (Yazid), Farida Mouffok (la mère), Ali Mouffok (le père), Serpentine Textier (Irène)

Bertrand BLIER, *Un, deux, trois, soleil*, 1993, 1h44'

Scénariste : Bertrand Blier

Un film produit par Patrice Ledoux

Une production : Gaumont, France

Interprètes : Anouk Grinberg (Victorine), Marcello Mastroianni (Constantin La Spada), Myriam Boyer (Daniela), Claude Brasseur (L'enfoiré), Olivier Martinez (Petit Paul)

Mehdi CHAREF, *Le thé au harem d'Archimède*, 1984, 1h50'

Scénariste : Mehdi Charef

Une production : AAA, France

Interprètes : Kader Boukhanef (Madjid), Rémi Martin (Pat), Laure Duthilleul (Josette), Saida Bekkouche (Malika)

Malik CHIBANE, *Douce France*, 1995, 1h40'

Scénariste : Malik Chibane

Un film produit par Antonio Olivares

Production : MKL, France

Interprètes : Frédéric Diefenthal (Jean-Luc), Lionel Abelanski (Le Vendeur), Saida

Bekkouche (La mère Malouf), Hakim Sahraoui (Moussa)

Malik CHIBANE, *Hexagone*, 1993, 1h30'

Scénariste : Malik Chibane

Un film produit par Patrice Ledoux

Une production : Alhambra Films, France

Interprètes : Jalil Naciri (Slimane), Farid Abdedou (Samy), Hakim Sarahoui (Staf), Karim Chakir (Ali)

Fabrice GENESTAL, *La squale*, 2000, 1h40

Scénaristes : Arthur-Emmanuel PIERRE et Fabrice GENESTAL

Un film produit par Pierre Forette et Thierry Wong

Une production Ciné Nominé et M6 Films

Interprètes : Esse Lawson (Désirée), Tony Mpoudia (Toussaint), Stéphanie Jaubert (Yasmine), Kherredine Ennasri (Anis), Denis Lavant (Le jockey), Foued Nassah (Samir).

Jean-Luc GODARD, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967, 1h35'

Scénariste : Catherine Vimenet

Un film produit par Anatole Dauman et Raoul Lévy

Une production Anouchka Films et les Films du Carosse

Interprètes : Marina Vlady (Juliette Jeanson), Anny Duperey (Marianne), Joseph Gehrard (Monsieur Gérard), Jean-Luc Godard (le narrateur)

Pierre JOLIVET, *Zim and co.*, 2004, 1h30'

Scénariste : Pierre Jolivet et Simon Michaël

Un film produit par Frédéric Bourboulon, Marie-Castille Mention-Schaar, Pierre Kubel, Jean Labadie

Une production : Vendredi Film, France

Interprètes : Adrien Jolivet (Zim), Mhamed Arezki (Cheb), Yannick Nasso (Arthur), Naidra Ayadi (Safia)

Mathieu KASSOVITZ, *La Haine*, 1995, 1h35'

Scénariste : Mathieu Kassovitz

Un film produit par Christophe Rossignon

Une production : La Sept cinéma

Interprètes : Vincent Cassel (Vinz), Hubert Koundé (Hubert), Saïd Taghmaoui (Saïd), Karim Belkhadra (Samir), François Levantal (Asterix)

Abdellatif KECHICHE, *L'Esquive*, 2004, 2h

Scénaristes : Abdellatif KECHICHE et Ghalya LACROIX

Un film produit par Jacques OUANICHE

Une production Lola Film et CinéCinémas

Interprètes : Osman Elkharraz (Krimo), Sara Forestier (Lydia), Sabrina Ouazani (Frida), Hajar Hamlili (Zina), Rachid Hami (Rachid), Nanou Benahmou (Nanou)

Maurice LEHMAN et Claude AUTANT-LARA, *Fric-Frac*, 1939, 1h42'

Scénariste : Michel Duran

Un film produit par Maurice Lehman

Une production Maurice Lehman

Interprètes : Fernandel (Marcel), Arletty (Loulou), Michel Simon (Jo), Hélène Robert (Renée), Marcel Vallée (Mercandieu), Jacques Varennes (Tintin)

Gérard PIRES, *Elle court, elle court la banlieue*, 1973, 1h40

Scénariste : Nicole de Buron et Gérard Pirès

Un film produit par : Pierre Braunberger

Une production : Les films du Jeudi, Artistes Auteurs Associés, Produzioni Europee Associati

Interprètes : Marthe Keller (Marlène), Jacques Higelin (Bernard), Jean-Pierre Darras (le chef du personnel).

Jean RENOIR, *Une partie de campagne*, 1936, 40'

Scénariste : Jean Renoir, d'après l'œuvre de Guy de Maupassant

Un film produit par Pierre Braunberger

Une production Panthéon Productions

Interprètes : Jane Marken (Juliette Dufour), Sylvia Bataille (Henriette Dufour),  
André Gabriello (Cyprien Dufour), Georges Darnoux (Rodolphe).

Jean-François RICHEL, *Etat des lieux*, 1994, 1h20'

Scénariste : Jean-François Richet et Patrick Dell'sola

Un film produit par Jean-François Richet et Patrick Dell'sola

Une production : Actes et Octobre, France

Interprètes : Patrick Dell'sola (Pierre), Denis Podalydès (l'employé de l'ANPE),  
Stéphane Ferrara (Uzi), Andrée Damant (la mère)

Kamel SALEH et Akhenaton, *Comme un aimant*, 2000, 1h40

Scénaristes : Kamel SALEH et Akhenaton

Un film produit par Richard GRANDPIERRE

Une production Centre National de la Cinématographie (C.N.C.), Eskwad, La  
Société 361, Le Studio Canal+, Why Not Productions

Interprètes : Kamel Saleh (Cahouette), Houari Djerir (Houari), Brahim Aimad  
(Bra-Bra), Sofiane Madjid Mammeri (Christian), Kamel Ferrat (Fouad), Titoff  
(Sabtino)

Documentaire :

Malek BENSMAIL, *Vacances malgré tout (retour au pays)*, 2000, 52'

Auteur : Malek BENSMAIL

Un film produit par l'Institut National de l'Audiovisuel

# Annexes

Retranscription de toutes les scènes avec des femmes de *Comme un aimant*

Retranscription de toutes les scènes avec des femmes de *Wesh Wesh qu'est ce qui se passe ?*

## *Comme un aimant*

### 1. La dispute entre Sauveur et Soraya :

- ♣ Sauveur : « Qu'est ce que tu fais là ? »
- ♣ Soraya : « Hé bien t'es culotté de me dire ça , pas un coup de fil, aucune nouvelle depuis deux jours, si tu veux plus qu'on se voit il faut que tu me dises tout de suite »
- ♣ Sauveur : « Mais non c'est pas ça, je suis débordé en ce moment j'arrête pas, je fais des gâches un peu partout, vé la je reviens de chez un client j'ai refait toute la tuyauterie, regarde »
- ♣ Soraya : « Mmm... et la t'allais ou ? »
- ♣ Sauveur : « Ben là j'allais en voir un autre, il a un problème à la salle de bain »
- ♣ Soraya : « Mmm hé ça c'est quoi, c'est ton nouveau bleu de travail ? Mais tu me dégoûtes, tu me prends vraiment pour une conne , tu vas voir tes putes oui parfumé de la tête aux pieds hé ben c'est ça va les voir tes putes »
- ♣ Quidam : « Oh qu'est ce que t'as Soraya »
- ♣ Soraya : « Rien je te raconterai »
- ♣ Quidam 2 : « Hé laisse le tomber tu vois pas qu'il te prend pour un con »
- ♣ Soraya : « De toute façon t'inquiète, cette fois ci ça se passera pas comme ça. »
- ♣ Sauveur : « Hé fermez la un peu, hé attends deux minutes »
- ♣ Soraya : « C'est bon lâche moi »
- ♣ Quidam et Quidam 2 : « Bien Soraya » (applaudissements)
- ♣ Sauveur : « Bande de clocharde taisez vous un peu... »

2. Rencontre entre la mère de Fouad dans les escaliers et Fouad, Bra-Bra et Christian:

- ♣ Mère : « C'est toi Fouad ? »
- ♣ Fouad : « Qu'est ce qui a maman ? »
- ♣ Mère : « Tu viens manger ? »
- ♣ Fouad : « Non, non j'ai pas le temps j'ai des trucs à faire, mets moi le manger de coté pour ce soir »
- ♣ Mère : « Comme tu veux mon fils, est ce que t'as la clé ? »
- ♣ Fouad : « Ha non je l'ai oubliée »
- ♣ Mère : « Ca fait rien, quand tu viens tape la porte comme l'habitude »
- ♣ Fouad : « Au fait je reste pas avec toi ce soir ne m'attends pas mange »
- ♣ Mère : « Fais attention à toi mon fils » (bis)
- ♣ Fouad : « Ouais man ». (Aux deux autres) : « Je sais pas ce qu'elle a en ce moment mais jamais elle dort ».
- ♣ Bra-Bra : « Qu'est ce que tu fais toi ? T'es jamais chez toi »
- ♣ Christian : « Hé en plus en ce moment on la voit plus trop ta mère »
- ♣ Fouad : « Ouais si elle est comme ça c'est qu'elle est un peu fatiguée »
- ♣ Bra-Bra : « T'aurais pas honte d'elle par hasard ? »
- ♣ Fouad : « Oh qu'est ce t'y a ? qu'est ce tu racontes, tu crois j'ai honte de ma mère maintenant ? »
- ♣ Bra-Bra : « On sait jamais je sais pas moi, comme elle parle, la manière de s'habiller de marcher , ché pas »
- ♣ Fouad : « Si elle est comme ça c'est parce qu'elle est seule. »

3. Soraya et son amie Sandra sont dans la cuisine, elles préparent de la nourriture

orientale :

- ♣ Soraya : « Après ce qui m'a fait tu peux être sûre que je retournerai plus jamais avec lui »
- ♣ Sandra : « Qu'est ce qui t'as fait encore cette fois ci ? »
- ♣ Soraya : « Je sais plus encore une vacherie »
- ♣ Sandra : « Hé t'as plus de nouvelles de lui ? »
- ♣ Soraya : « Je veux pas savoir ce qu'il devient ce mec la, maintenant je pense à mes études, c'est le seul moyen que j'ai de m'en sortir. Et de toute façon quand on était ensemble on se voyait jamais alors, alors c'est comme si j'étais seule »
- ♣ Sandra : « Dans ce cas la t'as bien fait de partir. Moi le mien il m'a quitté et pourtant je lui faisais des boulettes en sauce il adorait ça, il est quand même parti alors ».
- ♣ Soraya : « Tu sais quoi Sandra, ça fait trop longtemps que tu penses à lui, t'as fait un blocage sur lui ».
- ♣ Sandra : « A un moment j'ai failli porter plainte contre non assistance à personne en danger quand il m'a quitté, j'étais au bout du gouffre. Mais je sais ce que c'est, c'est en fait tous ces mots d'amours qui me disait, c'est ça qui me faisait le plus mal »
- ♣ Soraya : « Ecoute ma fille, tortille un peu du cul comme certaines, et des sérénades et des mots d'amour t'en auras plein les oreilles ».

#### 4. Rendez-vous chez Sylvie, Nathalie et Béatrice :

##### ○ Christian et Béatrice

- ♣ C : « C'est ta chambre ? »
- ♣ B : « Non celle de mon petit frère »
- ♣ C : « Oh putain il fait chaud, j'ai vais enlever ma chemise, toi tu lèves pas ton tee shirt ? »
- ♣ B : « Ça va pas non ? »
- ♣ C : « Nan je rigole »
- ♣ B : « J'espère »

- ♣ C : « Vraiment belle la tapisserie, ça fait quand même dix ans »
- ♣ B : « Et ouais »
- ♣ C : « Et ton petit frère il a quel âge ? »
- ♣ B : « 10 ans »
- ♣ C : « Ha ça fait 10 ans et ton petit frère, ok... »
- ♣ B : « C'est pour ça qu'on a déménagé »
- ♣ C : « Donc il est né ici quoi... Vraiment jolie la tapisserie »

○ Bra-Bra

- ♣ B.B : « Franchement, c'est bien chez ta copine »
- ♣ N : « Ouais c'est sympa »
- ♣ B.B : « Sinon je voulais te dire un truc tu me fais penser à une fille quand j'étais tout petit, j'étais complètement fou d'elle tu vois et là j'arrive même pas à trouver les mots tellement tu m'as depuis la dernière fois tu m'as mais bon... J'ai un truc important à te dire c'est que je suis un fou, regarde, regarde, je suis un fou des étoiles, t'as vu l'étoile près de la grande casserole, hé ben c'est la grande ours »
- ♣ N : « Ha tu t'y connais »
- ♣ B.B : « Hé ouais depuis que je suis tout petit, tu vois, j'aime regarder les étoiles, et elles me font rêver, un peu comme toi tu vois »
- ♣ N : « Ah si je comprends bien je suis une étoile pour toi »
- ♣ B.B : « Ouais plus qu'une étoile »
- ♣ N : « On fait un vœu »
- ♣ B.B : « Allez, hé ben je sais pas moi, qu'on se retrouve, je sais pas, sur une île déserte par exemple ».

○ Fouad

- ♣ F : « Tu vois comment tu me vois la sur de moi et tout, en fait je suis un petit ange »
- ♣ S : « Ha ouais »
- ♣ F : « Je te jure, surtout devant toi. T'es encore plus jolie que je

l'imaginai »

♣ S : « Merci c'est gentil, et ton copain qu'est ce qui t'a dit sur moi ? »

♣ F : « Et que tu étais une fille bien »

♣ S : « Moi aussi il m'a parlé de vous en bien »

♣ F : « Tu me montres ta chambre ? »

♣ S : « T'as sommeil ? »

♣ F : « J'ai envie de faire dodo avec toi... »

♣ S : « T'es rapide non ? »

♣ F : « Attends moi le bisous-bisous ça m'intéresse pas, j'ai passé l'âge »

♣ S : « Attends pour qui tu me prends pour une fille facile »

Dans le lit :

♣ S : « Oh oui vas y plus fort salaud, connard, oh l'enculé »

♣ F : « Oh mais c'est bon maintenant ça fait 2 heures que tu me traites »

♣ S : « Oh ça va »

♣ F : « Tu me prends pour un pédé ou quoi ? »

♣ S : « Mais ça va »

♣ F : « Salope tu vas le dire à ta mère t'as compris, merde je suis en train de niquer qui la un poste cassette ? »

Arrive Béatrice :

Béatrice « Sylvie c'est son copain, il m'a même pas embrassé il m'a dit « suce moi »

Sylvie : « Viens avec moi »

♣ Fouad : « T'es un sgeg toi »

♣ B.B : « Oh Christian, qu'est ce que tu nous a fait, pour de bon tu le fais oh pas comme ça, à la gentleman »

♣ C : « Mais vous êtes des fous »

♣ B.B : « Pourquoi tu l'a pas embrassé explique moi maintenant ? »

♣ C : « Tu veux voir comment elle candave de la bouche »

- ♣ B : « Ah ouais je candave de la bouche, vous allez me faire plaisir de tous dégager maintenant »
- ♣ B.B : « Ca y est t'es content, c'est toujours pareil avec toi »
- ♣ Fouad : « Un travail de 3 jours mesquine, pour mettre au pied des trucs comme ça, tu les casses comme ça toi ? Oh taisez vous laissez moi faire maintenant laissez moi faire »
- ♣ B.B : « De toute façon y a plus rien à faire »
- ♣ Fouad (à Sylvie): « On avait pas bien commencé toi et moi »
- ♣ Sylvie : « A ouais tu trouves ? »
- ♣ B : « Qu'est ce que vous restez la cassez vous »
- ♣ Fouad : « C'est bon les gars, elle se la joue, en plus que je m'excuse elle veut rien comprendre »
- ♣ B.B. : « Mais les gars, la vérité c'est je crois que je l'aime cte fille, sérieux »
- ♣ C : « Comment tu l'aimes, tu vois pas qu'elle est au Front National »
- ♣ B.B : « Qu'est ce que tu racontes la, elle aussi elle m'aime »
- ♣ C : « Mais qu'est ce que je raconte quoi, c'est sa copine qui me l'a dit »
- ♣ B.B : « Jure la vas-y ?) »
- ♣ C : « Walalalardine, c'est sa copine qui m'a dit ça »
- ♣ N : « Oui mais pas contre toi je suis FN »
- ♣ B.B : « Et contre qui alors ? »
- ♣ N : « Ben les autres »
- ♣ Fouad : « Mais qu'é z autres on est tous là »
- ♣ B.B : « Franchement je comprends plus rien à l'amour »
- ♣ N : « Mais c'est vrai que je t'aime, la dessus je me trompe pas »
- ♣ S : « Si elle vous dit ça c'est pas pour rien, c'est parce que sa mère, elle s'est faite agressée ya pas longtemps »
- ♣ C : Allez viens, moi et Fouad on se vire, qu'est ce que tu fais Bra Bra ? »
- ♣ B.B. : « Ouais j'arrive. Au fait on foot t'as vu on appelle ça une

obstruction »

5. Scène entre la copine de Cahouète, et Houari :

- ♣ H : « Qu'est ce que tu fais la toi ? »
- ♣ C : « C'est Cahouète, on devait se voir cette après midi à l'appartement il devait, il m'avait promis qu'il devait passé et depuis rien aucune nouvelle, je suis trop inquiète Houari ».
- ♣ H : « Je vais t'expliquer, hier soir on était tous ensemble y avait un contrôle de papier, comme il les avait pas sur lui, il l'on embarquait »
- ♣ C : « C'est pas vrai »
- ♣ H : « Non mais c'est rien, c'est rien »
- ♣ C : « Ils le garderont pas au moins ? »
- ♣ H : « T'inquiète demain tu le reverras, autrement c'est moi qui vais aller le chercher, allez rentre te coucher, allez rentre »
- ♣ C : « J'en peux plus j'en ai marre, si jamais ils le relâchent ce soir même très tard tu lui dit qu'il m'appelle, qu'il me tienne au courant »
- ♣ H : « T'as ma parole, c'est Houari qui te parle, allez va te coucher faits moi plaisir »
- ♣ C : « Je compte sur toi, ok ciao »

6. Rencontre entre Diana et Sauveur :

- ♣ D : « Psss »
- ♣ S : « Oh tu m'as fait peur »
- ♣ D : (rire)
- ♣ S : « T'es la petite dans la roulotte des bosniaques »
- ♣ D : « Oui je m'appelle Diana »
- ♣ S : « C'est beau la Bosnie ?, j'ai entendu qu'il y a avait la guerre là-bas »
- ♣ D : « Entendu mais pas vu »

- ♣ S : « Ouais c'est vrai, j'ai pas la télé ici »
- ♣ S : « Pourquoi tu dors sur ça ? »
- ♣ S : « Parce qu'avec mon papa, c'est un peu comme la Bosnie tu vois »
- ♣ D : « Moi je t'aime bien toi t'es gentil »
- ♣ S : « Ha ouais ? »
- ♣ D : « Mmm tu veux venir manger dans notre camp ? »
- ♣ S : « Ta famille elle va rien dire t'es sûre ? »
- ♣ D : « Non... je dirai ton père comme la Bosnie »
- ♣ S : « Je te remercie énormément mais en ce moment j'ai pas vraiment très faim »
- ♣ D : « Je mangerai pour toi »
- ♣ S : « Dac ça va en tout cas je te remercie de m'avoir rendu visite »
- ♣ D : « Au revoir à bientôt »

## 7. Rita console Fouad

- ♣ Fouad : « Rita je sais pas ce qui se passe dans ma vie, y a tout qui va de travers, y a pas un moment où les choses se calment, ça s'agite trop autour de moi Rita, à l'intérieur de moi aussi. Chaque fois qu'on me regarde ou qu'on me parle, mon regard y change, mes poings y deviennent durs, putain pourquoi je suis comme ça sérieux, tu peux pas me dire toi ? »

## 8. Le retour de Cahouète de garde à vue : discussion avec sa copine.

- ♣ Copine : « Et combien de temps ça va durer encore tout ça ? »
- ♣ Cahouète : « A un moment j'aurais pu faire n'importe quoi, voilà et maintenant là tu me vois représentant ou quelque chose dans ce genre, hein ? Aller vendre des trucs bidons à des gens crédules ou enfoncez l'autre pour gagner honnêtement ma vie, si c'est ça l'honnêteté alors moi je choisis le mal, voilà, parce que représentant

ou glandeur, on m'appellera toujours l'arnaqueur. En fin de compte, notre problème à nous ici, c'est qu'on a pas appris à enfoncer l'autre sans souffrir et quand on a choisi quelqu'un pour notre arnaque, c'est qu'on l'estime et qu'on l'a reconnu comme quelqu'un de bien, voilà il faut que tu saches ça. »

- ♣ Copine : « En fait à part dormir glander déconner toute la journée sur les bancs du quartier tu sais rien faire d'autre ? »
- ♣ Cahouète : « Oui mais moi je les ai pas construit ces bancs, même si de temps en temps j'y mets mes fesses dessus. Je suis né ici, j'ai pas eu le choix. Et mes amis c'est les seuls que j'ai. »

#### 9. Appel entre la mémé d'Antoine et Antoine :

- ♣ A : « Allo mémé ouais c'est moi, personne ne m'a appelé ? »
- ♣ M : « Non je suis restée allongée toute la journée sur le fauteuil et personne n'a appelé, si on appelle tu veux que je dise quelque chose ? »
- ♣ A : « Non ça va c'est bon mé, je vais m'arranger, je savais plus si c'était aujourd'hui ou demain qu'il devait m'appeler. Sinon ça va à la maison, elle est venue l'Aide aujourd'hui ? »
- ♣ M : « Oui, elle est venue, elle est pas trop bavarde, elle est très gentille et en plus de ça elle travaille très bien »
- ♣ A : « Bon ça va mé »
- ♣ M : « Attends tinou, je voudrais que tu fasses bien attention à toi »
- ♣ A : « Tu vas pas recommencer avec ça »
- ♣ M : « Et oui je le sais, tu n'es pas un mauvais garçon je le sais très bien. Il faut espérer que tu sois bien tranquille, j'ai beaucoup de soucis pour toi »
- ♣ A : « Ça va mé je sais t'inquiète pas t'inquiète pas je fais attention. Bon je rentre pas tard ce soir, tu me fais la liste pour les courses parce qu'il y a plus rien à manger à la maison – oui – je t'embrasse ».

10. Annonce de la mort de Fouad à Cahouète par sa copine :

- ♣ Cahouète : « Qu'est ce qui t'arrive ça va pas ? »
- ♣ Copine : « J'attendais qu'on soit seul pour te le dire, y a mes parents qui reviennent à l'instant de l'hôpital et ils accompagnaient la mère à Fouad, elle est morte »
- ♣ Cahouète : « Attends qu'est ce que tu me racontes là ? »
- ♣ Copine : « D'un arrêt cardiaque, ils ont rien pu faire »
- ♣ Cahouète : « Qu'est ce que tu me dis que la mère de Fouad elle est morte ? »
- ♣ Copine : « Ouais »
- ♣ Cahouète : « Et il est au courant lui ? »
- ♣ Copine : « Ben oui mon père s'est chargé de lui dire, il voulait s'en prendre aux docteurs que c'était de leur faute, qu'ils auraient pu la sauver s'ils voulaient mais mon père lui expliquer que de toute façon c'était trop tard, elle était morte quand elle est arrivée à l'hôpital. Ouais. Et demain à la maison, ils vont se cotiser pour pouvoir l'enterrer au bled, c'est mon père qui va s'en occuper ».
- ♣ Cahouète : « Qu'est ce que tu me racontes là... »

11. Dernière rencontre entre Sauveur et Diana : Scène bosniaque

- ♣ D : « Sauveur, Sauveur »
- ♣ S : « Diana qu'est ce que tu fais ici ? »
- ♣ D : « Je viens te voir mes parents bientôt ils ont décidé partir »
- ♣ S : « Et ou vous allez ? »
- ♣ D : « On dépasse la France, tu veux venir avec nous ? »
- ♣ S : « Non je te remercie mais d'ici on part pas comme ça, mais je vais y réfléchir quand même... »
- ♣ D : « Tiens un ...de notre pays »
- ♣ S : « Ola, je te promets que quand j'aurais faim je le mangerai c'est gentil, maintenant rentre parce que c'est plus une nuit pour les

enfants, rentre tu as vu ce qui s'est passé tout à l'heure ? s'il te plait  
rentre à la maison maintenant ? »

♣ D : « D'accord »

*Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?*

- Scène cuisine mère – fille (après générique)
  - ♣ Y : Maman grâce à dieu j'ai trouvé le camion
  - ♣ M : Qui vous l'a prêté ma fille ?
  - ♣ Y : Tu te souviens du cousin de monsieur Zamar le cousin d'Ali ?
  - ♣ Y : Celui qui est venu à notre mariage, il est gentil non ? On lui a demandé, il a une société de transport, il nous l'a prêté sans aucun problème
  - ♣ M : Vous êtes soulagé ma fille un pavillon en plus, c'est mieux que ce bidonville où on a tellement souffert
  - ♣ Y : Moi j'en ai marre, marre de cette cité, je t'ai vu souffrir dans le bidonville puis dans la cité, je n'ai qu'une seule envie c'est de partir
  - ♣ M : Dieu soit loué
  - ♣ Y : Maman, c'est bien comme ça (montre la graine)
  - ♣ M : Comme ça ? encore encore
  - ♣ M : Laisse je vais finir

*On frappe à la porte. Yazid va ouvrir.*

- Scène hammam (thé à la menthe)
  - ♣ M : Merci ma fille
  - ♣ F : Ça va mieux maintenant
  - ♣ M : Ça va mieux
  - ♣ F : Un peu plus détendue hein ?
  - ♣ M : Abdullah, ça va mieux
  - ♣ F : Alors quand j'ai vu mous la dernière fois... il est beau hein ?
  - ♣ M : Il est beau mous ?...
  - ♣ F : Vous lui avez pas trouvé une femme ?
  - ♣ M : Voyou
  - ♣ F : Ah mais non c'est pas un voyou...
  - ♣ M : Ha la, la mous Beaucoup de pb, beaucoup beaucoup avec ce garçon, je ne sais plus quoi faire, il a toujours de l'argent, toujours

pourtant il travaille pas, les Assedic ; c'est tout, toujours de l'argent

- ♣ F : Ben c'est normal
- ♣ M : Non mon petit c'est pas normal
- ♣ F : Mais quand il est beau comme ça, on peut tout lui pardonner
- ♣ M : Ha non non non, trop de problèmes ma fille trop...Kamel oui  
kamel mon fils,
- ♣ F : C'est qui kamel ?
- ♣ M : mon fils celui qu'il été en Algérie
- ♣ F : ah
- ♣ M : il est gentil
- ♣ F : il est revenu en France ?
- ♣ M : il est revenu, il est gentil,
- ♣ F : ouais mais heu
- ♣ M : il n'a pas ses papiers
- ♣ F : il est pas pour moi, il est trop vieux pour moi, mous il a le même  
âge que moi, il est beau,
- ♣ M : non mais mon fils il est...kamel kamel...kamel il est bien il veut  
travailler mais il n'a pas de papier
- ♣ F : non mais qu'est ce que je vais faire moi si c'est un...je vais pas  
me marier avec un clandestin quand même...
- ♣ M : oui mais mous non, il est pas bien il est pas gentil
- ♣ F : si il est beau
- ♣ M : pas gentil non non
- ♣ F : si, tu veux pas lui parler de moi ? *La mère Karichi rit*
- ♣ F : allez

changement de plan on voit la mère de face et la fille de dos

- ♣ M : oui
- ♣ F : et pour kamel on s'arrangera avec une copine
- ♣ M : ahhhh si tu fais ça pour moi, t'es gentille
- ♣ F : on va en discuter après, ya du monde
- ♣ M : merci merci merci t'es gentille

- déménagement sœur + petit dej : scène se passe au petit dej – mère fait chauffer du lait –

- ♣ Mère : « Bonjour mon fils »
- ♣ Mous : « J'ai faim tu sais, pas s'ils ont fini le déménagement ? »
- ♣ Mère : « Le déménagement... va t'asseoir je t'apporte ton petit déjeuner »
- ♣ Mous : « C'est qui qui est en train de déménager là ? »
- ♣ Mère : « Ce matin il y avait Kamel, Bibi et l'autre Français là, Bastien »
- ♣ Mère : « Et toi tu dormais, c'est pas en dormant que tu vas assurer ton avenir »
- ♣ Mous : « La cuillère elle est où ? le sucre ? »
- ♣ Mère : « Et Yasmina, pourquoi tu te disputes toujours avec elle ? pourquoi ? va travailler plutôt »
- ♣ Mous : « C'est elle qui fait n'importe quoi, tu sais très bien ce qu'elle fait de toute façon, arrête... »
- ♣ Mère : « Ces choses ne te regardent pas tu es encore petit »
- ♣ Mous : « Ouais je suis petit ouais ouais c'est ça, elle vit avec qui ? elle est mariée ? pfff, elle est même pas mariée »
- ♣ Mère : « C'est la vie mon fils, ça ne te regarde pas tu me comprends ? pense à ton avenir »
- ♣ Mous : « C'est le problème à personne, elle peut faire ce qu'elle veut »
- ♣ Mère : « Elle travaille, elle est avocate »
- ♣ Mous : « Et alors elle est avocate c'est tout, ça veut rien dire »
- ♣ Mère : « Fais la moitié d'avocate toi ! et toi, c'est quoi ton travail ? Dormir ? »
- ♣ Mous : « Avec un français c'est pas grave. Mon neveu, il va s'appeler comment mon neveu ? hein Julien, Bertrand ? »
- ♣ Mère : « Mon fils la vie est imprévisible, tu vas grandir et mûrir,

devenir un homme et travailler, je sais pas toujours là derrière toi,  
ressaisis toi »

♣ Mous : « Ben continue à fermer les yeux , c'est bien ».

- Irène avec la police

♣ I : « Qu'est ce que vous faites, vous êtes complètement malades, vous vous croyez tout permis ou quoi ? »

♣ P : « Contrôle de police mademoiselle laissez nous travailler »

♣ I : « Vous avez pas le droit »

♣ P : « Vous êtes de sa famille ? »

♣ I : « Oui je connais très très bien ses parents »

♣ P2 : « Bon ça va ça va ils sont en règle hein alors vous dégagez les gamins »

♣ I : « Ce sont même d'honnêtes travailleurs, hein vous avez besoin de l'agresser comme ça »

♣ P : « Oh ça va ça suffit »

♣ I : « Vous pourriez pas aller coffrer plutôt les vrais criminels »

*Les policiers chantent l'Internationale*

- Scène de rencontre entre Kamel et Irène

♣ I : « Yazid c'est ton petit frère ? »

♣ K : « C'est mon petit frère ouais trop fort hein ? »

♣ I : « Ouais »

♣ K : « C'est lui qui m'a prêté le scooter pour que je te retrouve et heu tiens... » (il tend des fleurs)

♣ I : « T'es fou ? »

♣ K : « Tiens vas-y prends »

♣ I : « C'est pour moi ? »

♣ K : « Ouais »

- ♣ I : « C'est gentil merci, elles sont belles »
- ♣ K : « Elles te plaisent ? »
- ♣ I : « Ouais elles sont très belles »
- ♣ K : « Oh c'est pas grand chose, heu...c'était aussi pour te demander si t'étais dispo la, si y'avait moyen de t'inviter à dîner par exemple »
- ♣ I : « Euh oui y a moyen »
- ♣ K : « Ouais...quand ça ? »
- ♣ I : « Ben ché pas quand tu veux »
- ♣ K : « Ché pas...demain ? »
- ♣ I : « Ce soir ? »
- ♣ K : « Ah ouais »
- ♣ I : « Ouais ? j'tinvite à manger si tu veux. »
- ♣ K : « Chez toi ? »
- ♣ I : « Ouais je fais la cuisine »
- ♣ K : *Rire* – « ben tant mieux ça me fera un peu d'économie parce que je suis pas trop blindé tu sais »
- ♣ I : « Ben ya pas de problème...Hé ben écoute attends, j'ai des trucs à faire là mais heu 7h ? 7h30 devant l'école, ça te va ? »
- ♣ K : « Ok »
- ♣ I : « Merci, je vais vite les mettre dans l'eau »
- ♣ K : « Ya pas de quoi »
- ♣ I : « Aurevoir »
- ♣ K : « Ad taleur, au fait moi c'est Kamel »

- Scène au lit avec irène (en se rabillant, elle buvant son café)

- ♣ K : Putain t'en bave jte jure, ouais j'ai fait une connerie et alors, j'ai payé ma dette putain de sa mère, 5 années de prison, deux années d'expulsion, tu crois quoi toi ça se voit que t'as pas vécu ça

maintenant tu (me) parles de mariage « mariage blanc », pfff conasse  
tu m'en baves, jte jure...de mes couilles va te raser la moustache  
ouais...

- Chez la mère, visite d'Irène : mère ne veut rien comprendre alors que son fils lui parle en français

- ♣ Y : « Installez vous »
- ♣ I : « Merci »
- ♣ Y : « C'est ma mère »
- ♣ I : « Bonjour madame »
- ♣ M (en arabe) : « Bonjour »
- ♣ I : « Je suis Irène, l'ami de Kamel »
- ♣ M (en arabe) : « C'est elle la fille dont vous m'avez parlé ? »
- ♣ F : (en arabe) « C'est elle même »
- ♣ M (en arabe) : « Pourquoi elle laisse pas mon fils tranquille ? Dis le lui »
- ♣ F : « Ma mère disait que tu avais l'air d'être une fille gentille et tranquille »
- ♣ I : « Merci c'est gentil, là je suis un petit peu inquiète en fait parce que j'ai pas vu Kamel depuis plusieurs jours »
- ♣ M (arabe) : « Qu'est-ce quelle a dit ? »
- ♣ F (en arabe) : « Elle est inquiète parce que elle a pas vu Kamel depuis plusieurs jours »
- ♣ M (en arabe) : « Elle s'inquiète, qui doit s'inquiéter pour mon fils, elle ou moi ? en voilà encore une calamité ! »
- ♣ F : « En fait ma mère est inquiète elle a peur de les avoir un peu grillé, tu veux goûter ? » (lui tend des gâteaux)

- ♣ I : « Merci. Mmmm c'est très bon, ya de la fleur d'oranger dedans ? »
- ♣ M : « comment ? » *Yasmina traduit*
- ♣ M : « ya de la fleur d'oranger mais tu ne nous fais pas une fleur »
- ♣ I : « j'ai pas compris »
- ♣ Y : « oui oui ya de l'eau de fleur d'oranger et justement ça porte bonheur alors profite en ! »
- ♣ I : « C'est ça qu'elle a dit ?! »
- ♣ Y : « donc tu peux en manger... »
- ♣ I : « est ce que vous l'avez vu alors depuis jeudi ? » *Yasmina traduit*
- ♣ M : « je l'ai pas vu et même si je l'avais vu je lui dirais pas »
- ♣ Y : « en fait ya aucune raison de t'inquiéter il est à la maison ya aucune raison de t'inquiéter. Il est dans le secteur »
- ♣ M : « qu'elle le laisse tranquille ! »
- ♣ Y : « soit tranquille. Y a pas lieu de s'inquiéter, il va bien, tant qu'il est chez sa mère il va bien. »
- ♣ I : « je vais pas vous déranger plus longtemps. »
- ♣ Y : « Je vais te raccompagner »
- ♣ I : « Si vous le voyez, ça serait gentil de lui dire que je suis passée »
- ♣ M : « dis lui de ne plus jamais revenir. Je lui ai trouvé une fille de bonne famille et je n'ai que faire de cette... »
- ♣ F : « je le raccompagne maman, je te raccompagne »
- ♣ I : « merci »
- ♣ M : « vas y ma fille »
- ♣ I : « Merci beaucoup pour le thé madame »
- ♣ M : « c'est une calamité, depuis que nous sommes arrivés ils veulent pas nous lâcher »

# Table des matières

<i>Sommaire</i>	5
<i>Introduction</i>	7
<i>Première partie : Les femmes en milieux populaires : entre fiction et chronique sociale</i>	24
<hr/>	
<b>1. La littérature et la représentation féminine au dix-neuvième et vingtième siècle</b>	<b>25</b>
a. Le poids de l'origine sociale au dix-neuvième siècle	25
i. La condition sociale et la fatalité dans le roman naturaliste	25
ii. Les femmes : premières cibles de cet engrenage	26
b. Le vingtième siècle : ou la naissance de la conscience de classes	28
i. Prise de conscience des classes populaires de leur représentation et représentativité.	28
ii. La littérature de quartier comme nouvel exutoire des classes populaires	30
<b>2. Le cinéma</b>	<b>33</b>
a. Émergence de la question des femmes dans les grands ensembles populaires	33
b. De la sexualisation à la désexualisation des femmes : vers l'absence de la question du genre ?	34
<b>3. Contexte et présentation des films sélectionnés</b>	<b>35</b>
a. Contexte social lors de la sortie des films	36
i. Des films liés à une actualité sociale	36
(1) <i>La Squale</i> : polémique sur les tournantes	36
(2) <i>Wesh Wesh</i> et la double peine	38
ii. Les films sans liens apparents avec l'actualité sociale	39
(1) Le succès postérieur de <i>L'Esquive</i>	39
(2) <i>Comme un aimant</i>	40
b. Présentation des films sélectionnés pour cette étude	40
i. Comme un aimant	41
ii. La Squale	44
iii. Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?	47
iv. L'Esquive	50
<i>Deuxième partie : L'intrusion du genre féminin dans un espace cinématographique à dominante masculine</i>	53
<b>1. Les premiers rôles féminins</b>	<b>54</b>
a. Des profils différents	54

i.	Désirée dans <i>La Squale</i>	54
ii.	Lydia dans <i>L'Esquive</i>	58
b.	Mais liés par une force de caractère	59
i.	L'envie de sortir des lois internes de la cité	60
(1)	Renoncer à la « pression » masculine	60
(2)	Affirmer sa féminité	61
ii.	La rébellion face au genre masculin	63
<b>2.</b>	<b>Les seconds rôles féminins</b>	<b>64</b>
a.	Dans le cas où la fille aurait le premier rôle	64
i.	Frida dans <i>L'Esquive</i>	64
ii.	Yasmine dans <i>La Squale</i>	65
iii.	L'effet « bande »	66
b.	Dans le cas où l'homme a le premier rôle	67
i.	La mère Karichi dans <i>Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?</i>	67
ii.	Irène <i>Wesh Wesh, qu'est ce qui se passe ?</i>	68
<b>3.</b>	<b>Les rapports hommes – femmes</b>	<b>69</b>
a.	Les rapports sexuels	69
i.	La séduction	69
ii.	Les couples	77
(1)	Les couples traditionnels	77
(2)	Les couples hors normes	80
b.	Les rapports de défiance et de confiance	82
i.	Les rapports entre les mêmes sexes	82
(1)	Les rapports de défiance entre femmes pour un homme ou pour un père	83
(2)	Les rapports de confiance et de solidarité féminine	87
ii.	Les rapports entre les sexes différents	91
(1)	Les rapports mère – fils	91
(2)	Rapports de complicité, d'amitié ou de protection	93
(3)	Rapports de force	96

### ***Troisième partie : Théorisation de la représentation féminine : sociologie d'un rôle*** 99

<b>1.</b>	<b>La femme, le renégat d'un sexe et d'un statut</b>	<b>100</b>
a.	La femme-enfant : le tournant impossible vers l'âge adulte	100
i.	Les raisons de ne pas se plier aux codes des adultes	100
ii.	Nier les nouveaux codes pour mieux les détruire	100
b.	La femme asexuée : une féminité impossible à assumer	102
i.	« La raison de la plus forte », comme la meilleure des raisons	102
ii.	Désirée ou le désir d'être visible	104
<b>2.</b>	<b>La femme, axe de maturité</b>	<b>106</b>
		150

a.	La femme comme symbole de stabilité : le reflet d'une éducation matriarcale _____	106
i.	Des caractéristiques issues d'une double culture _____	106
ii.	Des filles qui prennent conscience d'elles-mêmes pour ne pas en vouloir à la gent masculine 108	
b.	La femme comme ascenseur social : celle envers qui l'on mise la réussite _____	110
i.	Sortir du quartier pour sortir de soi _____	110
ii.	Yasmina, la bonne conscience de l'intégration _____	111
<b>3.</b>	<b>La femme, lien de maternité _____</b>	<b>114</b>
a.	Mère de garçons _____	114
i.	Une stratégie de conservation _____	114
ii.	Un statut de garçon généralement encensé par les mères _____	115
b.	Mère de filles _____	116
i.	Une stratégie de diffusion _____	116
ii.	Une protection matriarcale spécifique pour les filles _____	116
	<b><i>Conclusion</i> _____</b>	<b>119</b>
	<b><i>Remerciements</i> _____</b>	<b>121</b>
	<b><i>Bibliographie</i> _____</b>	<b>122</b>
	<b><i>Filmographie</i> _____</b>	<b>126</b>
	<b><i>Annexes</i> _____</b>	<b>130</b>
	<b><i>Table des matières</i> _____</b>	<b>149</b>