

## La représentation de l'adolescence dans le cinéma français contemporain à py travers les Suvres d'Abdellatif Kechiche, Céline Sciam

**Auteur :** Budin, Hugo

**Promoteur(s) :** Tomasovic, Dick

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

**Année académique :** 2024-2025

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/24966>

---

### Avertissement à l'attention des usagers :

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département Médias, Culture et Communication

**La représentation de l'adolescence dans le cinéma  
français contemporain à travers les oeuvres d'Abdellatif  
Kechiche, Céline Sciamma et Guillaume Brac**

Mémoire présenté par **Budin Hugo**  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en arts du spectacle à finalité  
spécialisée en cinéma et arts de la scène  
(histoire, esthétique et production)

Sous la direction de **Dick Tomasovic**

Année académique 2024-2025



# Remerciements

En premier lieu, je souhaite remercier mon promoteur, Dick Tomasovic, qui m'a soutenu tout au long de ce mémoire. Toujours disponible et rapide dans ses retours, ses précieux conseils m'ont permis d'affiner ma réflexion et de mieux cerner mon sujet. Plus généralement, je le remercie pour la confiance qu'il a placée en moi et pour toutes les connaissances qu'il a transmises et fait percoler à travers ses cours durant mon parcours universitaire.

Je me dois également de remercier ma compagne, Cécile Forbras, qui m'a plus que soutenu tout au long de la rédaction de ce mémoire. Sans ses relectures, ses conseils et son soutien inébranlable, je n'aurais sûrement jamais été en mesure d'achever ce mémoire. Merci de me soutenir, merci de partager cette aventure à mes côtés.

Je tiens également à rendre grâce à mes parents, et tout particulièrement à mon père, qui a fait naître en moi cet intérêt profond pour le cinéma et pour l'art en général. Écrivain, peintre, illustrateur, passionné autant par la musique de David Bowie que par les films de Lino Ventura, il a su, dès mon enfance, éveiller ma curiosité et mon regard sur l'importance de la culture. Je le remercie aussi pour sa relecture attentive de ce mémoire, ses reformulations et ses corrections précieuses.

Enfin, remercier toutes les autres personnes qui ont participé, de près ou de loin à ce mémoire, et en particulier Justine Spina pour ses relectures. Remercier aussi chaudement tous les amis et les personnes formidables que j'ai pu rencontrer pendant ces six dernières années. Sans vous, mon passage à l'Université de Liège n'aurait pas été le même. Un chapitre se termine, un nouveau débute.



# Introduction

« Tu sais, j'ai eu ton âge, moi aussi. Vous oubliez toujours ça, les gosses<sup>1</sup>. »

Comme le fait remarquer Gilberte Doinel dans *Les Quatre Cents Coups* (1959), tout le monde a traversé cette période si particulière qu'est l'adolescence. Un moment que l'on fantasme souvent quand on est enfant, et que l'on regarde avec un brin de nostalgie et d'amertume une fois adulte. Si cette période est si centrale, c'est surtout parce qu'elle soulève, en chacun de nous, de nombreuses questions : que ce soit sur l'amour, sur notre avenir, sur notre identité en tant qu'individu etc. C'est le temps des premières expériences, tout semble plus intense, plus fou.

En Occident, notre vision de l'adolescence a été largement façonnée, depuis des plusieurs décennies déjà, par les *teen movies* américains qui ont fait de cette période un sujet central de leurs films : *Grease* (1978), *La folle journée de Ferris Bueller* (1986), *American Pie* (1999), *Mean Girls* (2004),... la liste est longue. Ciblent principalement un public jeune, la plupart de ces films revêtent, du moins en apparence, un ton léger et une esthétique colorée qui créent une vision très idéalisée pour des jeunes spectateurs sur le point de vivre, ou vivant déjà cette période. Souvent méprisé par la critique et dévalué par la recherche, qui tendent à le considérer comme un genre superficiel et commercial, le *teen movie* demeure pourtant une composante incontournable du paysage cinématographique. Il évolue en même temps avec les générations, si bien que chacune identifie probablement son film culte, celui qui fait écho à son vécu. Ainsi, filmer l'adolescence, c'est aussi filmer les problématiques d'une époque.

Mais alors, qu'en est-il pour la France ? Si un genre centré sur la représentation des adolescents américains s'est développé dès les années 50, peut-on en dire autant pour le cinéma français ? Ce mémoire se propose d'explorer la manière dont les réalisateurs français contemporains s'emparent de cette étape charnière de la vie. Le choix de se focaliser sur la période contemporaine n'est pas anodin. Cela permet d'aborder des problématiques que vivent les adolescents à notre époque mais aussi parce qu'il permet d'analyser des œuvres et des cinéastes récents, ce qui donne à ce mémoire une dimension très actuelle. En se concentrant sur les œuvres d'Abdellatif Kechiche, de Céline Sciamma et de Guillaume Brac, il s'agira de comprendre comment ces cinéastes proposent une représentation de l'adolescence qui s'éloigne des stéréotypes véhiculés par le *teen movie* américain. L'hypothèse de ce travail

---

<sup>1</sup> Citation de Gilberte Doinel interprétée par l'actrice Claire Maurier dans *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut, 1959.

étant que le cinéma français contemporain développe une singularité propre, tant au niveau esthétique que thématique, en privilégiant une approche plus personnelle, naturaliste et sensible de cette période, loin des logiques de genre américaines.

Pour soutenir cette hypothèse, ce travail analysera spécifiquement l'œuvre des trois cinéastes cités précédemment. Un choix pertinent pour plusieurs raisons :

D'abord, ces réalisateurs ont fait de la jeunesse une thématique centrale dans leur filmographie. Analyser leurs œuvres permettra ainsi d'avoir une idée plus vaste de comment l'adolescence est représentée, mais également de pouvoir jeter des ponts et établir des liens entre plusieurs de leurs films. De plus, les trois cinéastes, tout en gardant une vision personnelle et propre, ont tous une propension à vouloir représenter l'adolescence de manière plus réaliste et juste. Pour cela, ils usent tous les trois de plusieurs procédés qui confèrent une esthétique naturaliste à leurs productions. Dans cette volonté de représenter l'adolescence de façon plus authentique, leurs films abordent des thématiques particulièrement prégnantes dans le contexte social actuel, notamment en matière de représentation d'une jeunesse composite et en quête de films qui résonnent avec son propre vécu. Par exemple, Abdellatif Kechiche, étant donné ses origines tunisiennes, filme couramment une jeunesse française issue de l'immigration ou encore Céline Sciamma en tant que femme, aborde des réflexions féministes dans ses œuvres. Enfin, ces trois cinéastes ont, au fil de leurs projets, acquis une certaine notoriété et visibilité dans le paysage du cinéma français. En attestent leurs fréquentes nominations à des cérémonies prestigieuses telles que Cannes, la Berlinale ou encore les César du cinéma.

Afin de mener à bien cette analyse, le corpus de ce mémoire se compose principalement de six longs-métrages de fiction : *L'Esquive* (2003) et *Mektoub, My Love : Canto Uno* (2017) pour Abdellatif Kechiche ; *Naissance des pieuvres* (2007) et *Bande de filles* (2014) pour Céline Sciamma ; *Contes de juillet* (2017) et *À l'abordage* (2020) pour Guillaume Brac. Ce choix se justifie par le fait que, dans ces films, la jeunesse occupe une place centrale dans le récit. Par exemple, si dans *La Graine et le Mulet* (2007) Kechiche met en scène une jeune Hafisia Herzi, le film tourne avant tout autour du personnage du père, Benji, âgé de 61 ans. À ces films se rajoutent deux films documentaires de Guillaume Brac : *L'île aux trésors* (2018) et *Un pincement au cœur* (2023). Un choix motivé par la volonté d'illustrer la frontière très fine qu'il peut y avoir, dans les films analysés, entre la fiction et un aspect plus documentaire. Des films documentaires qui, en leur sein, n'hésitent pas à brouiller les frontières en intégrant parfois des moments à la limite de la fiction. Plus généralement, ce

sont des films qui se focalisent sur la jeunesse actuelle et usent des procédés esthétiques qui seront développés dans ce mémoire.

Afin de répondre à l'hypothèse et à tous les questionnements qu'elle peut susciter, ce mémoire commencera, en préambule, par clarifier la notion d'adolescence qui tend à varier selon les lieux et les époques. Le premier chapitre proposera ensuite une brève analyse historique de l'émergence de l'adolescence au cinéma, en expliquant plus en détail les différences de traitement entre la France et les États-Unis. Cette première partie s'appuiera principalement sur deux ouvrages de références : *Les Teen Movies* d'Adrienne Boutang et Célia Sauvage, pour ce qui concerne le cinéma américain et l'ouvrage *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse* d'Antoine De Baecque, pour ce qui touche au cinéma français. Enfin, les deuxième et troisième chapitres se concentreront sur l'analyse des œuvres des cinéastes choisis. Le deuxième portera plus spécifiquement sur l'étude de plusieurs caractéristiques esthétiques associées au naturalisme, terme souvent employé dans le cinéma français, tandis que le troisième chapitre explorera les nouvelles thématiques et problématiques que le cinéma sur la jeunesse contemporaine met en lumière.

## *Préambule : L'adolescence, une chimère ?*

L'adolescence est tellement importante de nos jours qu'elle refoule en amont et en aval, les âges qui l'encadrent: les enfants tendent à vouloir y entrer de plus en plus tôt et les adultes tendent à vouloir en sortir de plus en plus tard. Le mariage ne représente plus une étape qui termine l'adolescence; si vous êtes amateur des films de Truffaut, vous pourrez voir que le personnage incarné par Jean-Pierre Léaud est bien la représentation de cet adulte marié encore adolescent<sup>2</sup>.

Bien que la figure de l'adolescent soit désormais reconnue dans la culture occidentale, cette tranche d'âge n'a pas toujours été prise en compte dans l'Histoire. Pourtant, les références à l'adolescence existent depuis de nombreux siècles. Dès l'Antiquité, on évoquait déjà des classes d'âge : *infantia* jusqu'à 7 ans, *pueritia* entre 7 et 14 ans, et *adolescens* entre 14 et 21 ans<sup>3</sup>. C'est avant tout les croyances et les traditions de chaque époque ont tantôt fait disparaître, tantôt fait réapparaître le concept d'adolescence en lui assignant, à chaque fois, une tranche d'âge et une définition fluctuante. Le fait que l'adolescence soit une phase de la vie déterminée par plusieurs facteurs plus ou moins objectifs, qu'ils soient biologiques (la puberté), psychologiques (crises, remises en question, découvertes de la sexualité...) et socioculturels (le mariage et autres rites...) complique l'élaboration d'une définition claire et précise. Sur le plan biologique, l'Organisation mondiale de la santé affirme que l'adolescence s'étend de dix à dix-neuf ans,<sup>4</sup> alors que d'autres études prolongent cette période jusqu'à vingt-cinq ans.

Si l'on reprend la citation de Pierre Nouilhan mentionnée au début de ce point, on comprend que, outre les aspects biologiques et scientifiques, l'adolescence est principalement façonnée par les valeurs de son temps et de la société dans laquelle elle se développe. Elle peut être perçue tour à tour comme une étape reconnue et qui favorise la construction de soi ou comme une période ingrate de la vie, marquée par des épisodes de violence et des crises existentielles. Elle devient alors une source de problèmes et d'inquiétudes pour les générations antérieures. Dans son article « L'anthropologie de l'adolescence », Martine Stassart, psychologue spécialisée dans cette période, met en lumière la vision très positive de l'adolescent dans l'Antiquité, notamment à l'apogée de la civilisation gréco-romaine. On associe alors le culte de l'éphèbe (jeune homme arrivé à la puberté)    une société en pleine

---

<sup>2</sup> NOUILHAN, Pierre, « L'adolescent dans l'échelle des âges » dans *Adolescences : miroir des âges de la vie* (dir. JOYCE Ain), Toulouse : Privat, 1988, p.18

<sup>3</sup> RICHE, Pierre, « L'enfant dans le haut Moyen âge » dans *Annales de démographie historique*, Enfant et Sociétés, 1973, p 95.

<sup>4</sup> *Santé des adolescents*, sur Organisation mondiale de la Santé (en ligne) . URL : [https://www.who.int/fr/health-topics/adolescent-health#tab=tab\\_1](https://www.who.int/fr/health-topics/adolescent-health#tab=tab_1). (consulté le 8 décembre 2024).

mutation, fondant sur sa jeunesse, ses espoirs et ses progrès. *A contrario*, la vision actuelle de l'adolescence est bien moins élogieuse. Dans une société occidentale de plus en plus centrée sur les valeurs de travail et d'accomplissement personnel, l'adolescence apparaît comme un âge ingrat. Une période de flottement puisque l'individu est trop indépendant pour être considéré comme un enfant mais pas assez indépendant pour être considéré comme un adulte. L'*adolescens*, celui qui grandit et mûrit, doit atteindre le stade de l'*adultus*, celui qui a cessé de grandir<sup>5</sup>.

Paradoxalement, les nouveaux paradigmes sociétaux qui valorisent davantage l'individualisme, l'autonomie et la liberté, ont conduit à un allongement significatif de cette période transitoire. Dans la seconde partie de la citation introductive, Pierre Nouilhan évoque le mariage comme un cadre, un rite de passage marquant la transition vers la vie adulte. Avant la Seconde Guerre mondiale, l'adolescence ne faisait pas l'objet d'une reconnaissance sociale claire en tant que période distincte de la vie. La France et d'autres pays européens étaient ancrés dans des sociétés traditionnelles et puritaines. Si les enfants allaient à l'école, peu poursuivaient leurs études au-delà du secondaire, et encore moins les jeunes filles. Souvent, ils reprenaient l'entreprise familiale ou travaillaient dès leur plus jeune âge, parfois avant même d'obtenir un diplôme. L'enfant n'avait pas le temps d'être adolescent, car les responsabilités du monde adulte arrivaient bien plus rapidement. Par ailleurs, les institutions comme le mariage ou les rites religieux (tels que la confirmation catholique) offraient une transition bien plus nette entre la fin de l'enfance et le début de la vie adulte.

Après la Seconde Guerre mondiale, ces rites ont progressivement explosé. La culture américaine a inondé l'Europe, portée par de grandes stars symboles d'émancipation, comme Elvis Presley dans la musique ou James Dean au cinéma. Par la suite, d'autres événements marquants sont venus renforcer cette transformation : la fin du code Hays, mai 68, et l'apparition de la Nouvelle Vague, qui a permis au cinéma français de donner une place centrale à la jeunesse, tant devant que derrière la caméra. « Ce que Brigitte Bardot rend visible n'est pas seulement un corps troublant et libre, une morale affranchie des conventions, c'est aussi une jeunesse, une nouvelle génération, ce que les éditorialistes, les journalistes, les professeurs ont déjà nommé un « problème », un mal, une « crise ». « Les faits sont entendus :

---

<sup>5</sup> STASSART, Martin, « Anthropologie de l'adolescence » dans *Cahiers du CEP (Centre d'Études Pathoanalytiques)*, 7, 1996, pp 13 - 15.

nous sommes au siècle de la jeunesse, peut-on lire par exemple en première page du Monde...<sup>6</sup> ».

Ces évolutions traduisent une volonté de rupture avec le passé et une soif de liberté de la part des jeunes. Le niveau d'étude s'est considérablement élevé, et de nombreux progrès ont été réalisés en ce qui concerne le droit de vote et la place des femmes dans la société. En l'espace de quelques décennies, la société a profondément évolué, et cette conquête de nouvelles libertés s'est accompagnée de nombreux questionnements, tant sur le plan social que identitaire. Le vieux modèle parental du début et milieu du XX<sup>e</sup> siècle s'estompe et le rejet de plus en plus présent des rites et des traditions d'antan traduit un manque clair de repères dans lesquels les adolescents peuvent s'intégrer. Cette absence et cet individualisme prononcé apportent son lot de questionnement et de crises identitaires chez la jeune génération, agrandissant d'autant plus cette période de transition vers l'âge adulte : « Il ne fait pas de doute que le déclin de l'imaginaire paternelle, avec l'éparpillement des points de repère identificatoires qu'il entraîne, est pour beaucoup dans la promotion et la survalorisation de l'adolescence<sup>7</sup> ».

L'adolescence apparaît comme une véritable chimère et il est difficile d'en donner une définition précise et stable. Établir un « profil type » semble d'autant plus complexe que cette période est vécue de manière singulière selon les individus, les pays, les nouvelles générations... Les stéréotypes associés à l'adolescence sont pourtant profondément ancrés dans notre imaginaire collectif, et sont largement relayés depuis des décennies par les médias de masse et, plus particulièrement, par le cinéma américain. Ce dernier s'est emparé très tôt de cette période de la vie, la façonné autour d'un genre désormais bien identifié : *le teen movie*. Ce genre met en scène des adolescents (*teen years* soit de 13 à 19 ans) à la fois comme personnages principaux et comme public cible.

Ce constat invite à s'interroger sur les problématiques et les spécificités qui caractérisent la jeunesse contemporaine étant donné qu'elles diffèrent des générations précédentes. Pourtant, bien que l'adolescence varie selon les époques et les contextes, il reste possible d'identifier certaines balises récurrentes, qui serviront à structurer la réflexion développée dans ce mémoire. Dans le livre *Films cultes et culte du film chez les jeunes*,

---

<sup>6</sup> DE BAECQUE, Antoine, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Ed. Flammarion, Collection Champ arts, Paris, 1998 (3e édition de 2019), p. 36.

<sup>7</sup> STASSART, Martin, *Art cit*, p.14.

Hugues Paris, Jocelyn Lachance et Sébastien Dupont vont donner une définition particulièrement éclairante de l'adolescence :

L'adolescence est ce temps de maturation psychique et d'errance identitaire de plus en plus long, constitutif d'une liberté nouvelle du sujet. Elle se construit sur l'abandon des identifications de l'enfance et le choix de nouvelles figures identificatoires, sur le passage du statut réconfortant d'enfant, à celui imprévisible d'adulte<sup>8</sup>.

Tout d'abord, l'adolescence se définit comme un temps de maturation psychique et identitaire, constitutif d'une nouvelle forme de liberté pour le sujet. Cette liberté constitue la sève même de ce qui rend cette période à la fois fascinante et complexe. Il s'agit d'une période riche, marquée par l'émergence de désirs et d'expériences inédits, mais aussi par des doutes et des craintes.

Ensuite, ce point théorique rappelle que cette période ne correspond plus vraiment à un âge précis. Elle tend à s'étirer et prend en compte des figures d' *adulcents* ou de *post-adolescents*<sup>9</sup>. Cette évolution rend l'adolescence d'autant plus incontournable, que ce soit d'un point de vue sociologique, économique ou encore dans ce qui nous intéresse, cinématographique.

Enfin, l'adolescence se présente comme une phase de transition, un passage obligé entre l'insouciance de l'enfance et la routine de la vie adulte. Et c'est bien à cette adolescence informe et fluctuante que s'intéressent les cinéastes français contemporains. Dans ce mémoire, l'adolescence sera envisagée non comme une tranche d'âge fixe, mais comme une période plus vaste qui explore spécifiquement la jeunesse française. Afin de prendre en compte cet aspect, notre chant d'étude s'étendra sur des adolescents/*adulcents* âgés entre treize ans, âge qui marque le début des *teen years*, jusqu'à la vingtaine avancée (autour de vingt-cinq ans, lorsque la plupart des jeunes finissent leurs études universitaires pour s'insérer dans le monde du travail).

---

<sup>8</sup> DUPONT Sébastien, LACHANCE Joceline & PARIS Hugues, *Films cultes et culte du film chez les jeunes : Penser l'adolescence avec le cinéma*, Les Presses de l'Université de Laval, Canada, 2009, p.1.

<sup>9</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Les teen movies*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2011, p 11.

# **CHAPITRE 1 : L'émergence de l'adolescence à l'écran**

**Analyse historique des représentations  
adolescentes dans le cinéma américain et français  
de l'après-guerre**



## 1. Histoire du *teen movie*

Depuis plusieurs décennies maintenant, la figure de l'adolescent au cinéma semble être bien implantée. Pourtant, cela n'a pas toujours été ainsi. Bien que ce mémoire parle de cette tranche d'âge dans le cinéma français du nouveau millénaire, il convient de comprendre comment et pourquoi cela a débuté. Depuis la création du cinéma, la jeunesse à l'écran a été filmée de mille manières et a donné naissance à pléthore de points de vue et sous-genres. Cette évolution a permis, au fur et à mesure du temps, de considérer les questionnements liés à l'adolescence comme des problématiques plus complexes qu'elles n'apparaissent aux premiers abords.

Pour commencer, il convient de retracer l'histoire de la jeunesse américaine avant d'aborder celle du cinéma français pour plusieurs raisons :

D'abord, car c'est aux États-Unis que la figure de l'adolescent a véritablement émergé et a rapidement imposé son propre genre : le *teen movie*<sup>10</sup>, une appellation assez générique qui englobe en son sein, un ensemble de films et de sous-genres partageant un même point commun : l'adolescence et ses représentations<sup>11</sup>. De plus, l'étude de ce genre permet de mettre en lumière les similarités dans la manière de représenter les adolescents dans le cinéma américain et français avec des thématiques (l'angoisse liée au passage à l'âge adulte, la quête identitaire, la sexualité), des lieux communs (l'école, la maison...) ou l'aspect parfois très nostalgique qui se dégage de ces films. Enfin, il s'agit aussi de souligner les grandes divergences entre les deux cultures qui représentent l'adolescence de manière totalement différentes (notamment esthétiquement).

Bien que les origines du *teen movie* et l'émergence de l'adolescence à l'écran se situent réellement dans les années 1950, des personnages adolescents apparaissent déjà dans des films bien avant la Seconde Guerre mondiale. Un exemple se trouve dans l'une des premières fictions de l'histoire : *L'Arroseur arrosé* (1895) des frères Lumière. Dans cette vue, on assiste déjà à un schéma repris plusieurs fois dans les films traitant de cette période : un jeune perturbateur (Benoît Duval : 14 ans) défie un adulte qui finit par le punir. Comme le souligne Stéphane Le Troedec :

---

<sup>10</sup> Dans son livre *Les Teen Movies*, Adrienne Boutang choisit de conserver l'appellation anglo-saxonne, qui garde une part d'ambiguïté et permet un champ d'analyse plus vaste, puisqu'elle désigne à la fois les films destinés aux adolescents et ceux mettant en scène des adolescents.

<sup>11</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Op cit*, p. 9.

La première fiction de l'histoire du cinéma, *L'Arroseur arrosé* (Louis Lumière, France, 1895), nous montre déjà un adolescent perturbateur et un adulte dans une posture d'autorité et de correction. Il y a déjà un début de mise en scène : l'adolescent tente de fuir vers le hors-champ, fuite contrariée par l'autorité de l'adulte qui ramène l'enfant au centre du cadre.<sup>12</sup>

En seulement quelques secondes, la vue établit déjà des profils types : l'adolescent est représenté comme un élément perturbateur et l'adulte comme une figure d'autorité et de stabilité qui recadre les comportements jugés inappropriés de l'adolescent (le jardinier ramène le jeune homme au centre du cadre), souvent sans lui demander son avis sur la question.

Un autre film qui aborde aussi ces profils types est *Zéro de conduite* (1933), un moyen métrage du réalisateur français Jean Vigo. Ce film narre l'histoire de quatre garçons de retour au collège après les vacances et qui obtiennent un "zéro" pour leur comportement. Les jeunes vont ainsi se rebeller contre le système qu'ils jugent trop strict. Le film se conclut par une scène où ils s'échappent sur les toits du collège, enfin libres. Dans le film, les adultes imposent aux jeunes garçons un rythme de vie quasi militaire. Par exemple, le matin, les jeunes sont réveillés de façon très autoritaire par le surveillant « Pète-sec » qui n'hésite pas à venir directement les bousculer dans leur lit afin qu'ils se lèvent plus rapidement. Juste après, le principal fait son entrée dans le dortoir, passant dans l'allée centrale. À chaque fois qu'il passe un des lits, les jeunes sont obligés de se mettre au garde-à-vous, machinalement. Tout au long du film, le contraste se crée entre les adultes, rigides, droits, ordonnés et les pensionnaires qui, dès qu'ils le peuvent, n'hésitent pas à saccager les dortoirs, les cuisines ou les salles de classe. On retrouve, une fois de plus, cette dualité entre le monde des adultes et celui de la jeunesse, qui se traduit également par une dualité plus symbolique : d'un côté, la liberté et l'innocence de la jeunesse et de l'autre, la froideur désenchantée des adultes. Mais au-delà de ça, c'est principalement sa réception qui retient l'attention puisqu'il est qualifié, à l'époque, de pamphlet libertaire. Le film est alors censuré jusqu'en 1946, notamment suite à la pression de groupes conservateurs comme le mouvement des Pères de famille organisés<sup>13</sup>.

À la même période, d'autres films abordent cette tranche d'âge, comme *Les Quatre Filles du docteur March* (1933), qui met en scène quatre adolescentes, dont Jo March (interprétée par Katharine Hepburn), la cadette. Une fille garçon manquée, qui n'hésite pas à

---

<sup>12</sup> LE TROEDEC, Stéphane, *La Figure de l'adolescent dans le cinéma contemporain*, Association clair-obscur, 2011, p. 1. URL :

<https://www.clairobscur.info/files/429/LACB1011figureadolescentHH.pdf>. (consulté le 26 avril 2025)

<sup>13</sup> « Zéro de conduite », *Hors ciné*, URL : <https://horscine.org/film/zero-de-conduite/>. (consulté le 26 avril 2025)

dire tout haut ce qu'elle pense et aime amuser la galerie en performant des pièces de théâtre. Elle refuse les carcans et désire être libre.

Néanmoins, ces films demeurent des exceptions. D'ailleurs, certains ne s'attardent pas sur cette période outre mesure. Ainsi, bien que le film *les Quatre Filles du docteur March* dépeint des parcours de vie d'adolescentes, il développe la période adulte des jeunes femmes.

### 1.1. Émergence et premier âge d'or : l'après-Seconde Guerre mondiale

Après la guerre, les films sur, mais aussi pour les adolescents fleurissent petit à petit aux États-Unis. Plusieurs facteurs vont favoriser la mise en avant de cette période de la vie, tant sur le plan social que culturel : « Avec la victoire acquise aussi bien en Europe que dans le Pacifique, les États-Unis s'affirment rapidement comme la grande puissance du moment<sup>14</sup> ». Les États-Unis vivent alors une forte croissance économique et une stabilité politique importante. On observe une hausse du niveau de vie et du pouvoir d'achat et le *baby-boom* entraîne aussi une croissance significative de la jeunesse. La production automobile triple en Europe, mais aussi aux États-Unis<sup>15</sup> : la voiture devient bien plus qu'un simple moyen de transport, car elle s'impose également comme un symbole d'émancipation, de réussite et de liberté.

Certaines infrastructures se développent comme les *drive-in* ou les centres commerciaux qui deviennent les nouveaux lieux de rendez-vous des jeunes. Avec la voiture de leurs parents, ces derniers peuvent sortir en ville et aller où ils le souhaitent surtout que l'argent de poche fourni par les parents augmente, conférant aux adolescents un nouveau pouvoir d'achat. Ils deviennent ainsi une cible commerciale privilégiée pour ces nouvelles infrastructures.

Enfin, l'émergence du *rock'n'roll* contribue à creuser davantage le fossé entre les anciennes générations, plus puritaines, et la jeune génération plus rebelle et friande de ce nouveau genre musical :

Un nouvel ouragan a déferlé sur la jeunesse américaine. C'est le Rock and roll (ou mieux R'n'R). Au son du jazz martelé par la batterie, cette danse, auprès de laquelle le be-bop fait figure de menuet, déchaîne chez les teenagers (moins de vingt ans) la fureur de vivre. Rien n'y résiste, ni les

---

<sup>14</sup> PORTES, Jacques, *Histoire des États-Unis*, Armand Colin, coll. U, Paris, 3<sup>e</sup> édition, 2017, p. 259.

<sup>15</sup> BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle : 1945-1958*, Éditions Complexes, Paris, 1999, p. 337.

tables de dancing, ni les fauteuils de cinéma. L'Angleterre est déjà contaminée, et la France est menacée...<sup>16</sup>

C'est dans cette effervescence et cette « fureur de vivre » que va se développer la figure du *teenager*, d'abord aux États-Unis, puis dans d'autres pays occidentaux tels que l'Angleterre ou la France pour ne citer qu'eux. Les studios américains comprennent qu'il faut saisir l'opportunité de capitaliser sur ce nouveau public. Le cinéma assiste ainsi à l'émergence d'un nouveau courant : la *teensploitation*<sup>17</sup>. Un terme qui désigne principalement des films à petit budget, diffusés dans les *drive-ins* ou dans les centres commerciaux (là où les jeunes se rendent le plus) et spécifiquement conçus pour capter l'attention de ce public adolescent<sup>18</sup>. La société de production et distribution *American International Pictures* (AIP) est parmi les premières à percevoir le potentiel mercantile de ce genre de productions<sup>19</sup>. Elle lance alors une série de films et de sous-genres aux thématiques variées, mais qui partagent plusieurs points communs : la remise en question de l'autorité, la mise en avant de personnages rebelles et la liberté sexuelle des jeunes ( *Dragstrip Girl* (1957), *High School Hellcats* (1958), *Beach Party* (1963),...).

Le film qui va lancer ce courant (même s'il n'en fait pas directement partie) est l'œuvre culte de Nicholas Ray, *La Fureur de vivre* (1955). Ce long-métrage relate l'histoire de Jim, un adolescent de 17 ans qui essaye de se construire et de jongler entre sa situation familiale compliquée, marquée par le manque d'autorité de son père, son histoire d'amour avec Judy, et sa rivalité avec Buzz, un chef de bande. Comme beaucoup d'adolescents, Jim est un garçon qui a du mal à trouver sa place, un sentiment que souligne l'une des scènes centrale du film lorsque tous les élèves, dont Jim, se retrouvent au planétarium pour suivre une présentation sur l'univers. En observant les étoiles, Jim est songeur et confie à son ami : « Quand on va là-haut, on doit faire un bon voyage ». Très rapidement, la scène prend une tournure très dramatique. En effet, la présentation se termine brutalement en laissant entendre que l'humanité est vouée à disparaître dans la noirceur et l'infini de l'espace. Cette séquence, très symbolique, établit un parallèle avec les angoisses de Jim : sa peur de l'avenir et son incertitude quant à sa place dans le monde (des peurs que traversent la plupart des adolescents peu importe l'époque). À certains moments du film, la mise en scène vient appuyer ce sentiment d'inconfort. Par exemple, de retour chez lui, Jim se sent étranger dans sa propre

---

<sup>16</sup> AUDEBERT, Sixtine, « Le « style jeune » : les discours sur les modes de la jeunesse dans les hebdomadaires des années 50 », *CONTEXTES*, N. 34, 2024.

<sup>17</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *op cit*, p. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 16.

maison et incompris par ses parents. La caméra traduit cette sensation à travers des plans débullés comme pour matérialiser le mal-être intérieur du personnage (voir figure 1).



Figure 1 : plan débullé lors d'une confrontation entre James Dean et ses parents dans *La Fureur de vivre*.

Le film rencontre un succès instantané, devenant l'un des plus emblématiques pour toute une génération. Il devient aussi pour les studios, la confirmation du potentiel attractif de ces récits qui mettent en scène des adolescents. Un film important, car il sonne comme un vent de fraîcheur et apporte avec lui une nouvelle esthétique, celle du *rock'n'roll*, des blousons rouges, des courses de voitures, etc. *La Fureur de vivre* est l'un des tous premiers films à vouloir s'adresser spécifiquement aux adolescents en aborder de front des problématiques typiquement adolescentes<sup>20</sup>. Si le film conserve une aura intacte aujourd'hui, c'est aussi grâce à son interprète principal : James Dean. La star, fauchée en pleine ascension à seulement 24 ans, est passée du statut d'acteur à celui de mythe générationnel. Dean incarne à lui seul les paradoxes d'une jeunesse en quête d'identité : probablement bisexuel, sex-symbol, autant angélique par son physique que mauvais garçon par ses actions, roulant dans de belles voitures, arborant sa veste rouge, il est devenu l'icône ultime du mal-être adolescent. Dans sa vie comme dans son jeu, Dean est l'incarnation de cette « fureur de vivre » qui touche les jeunes Américains. Un mythe qui est évidemment accentué par sa mort tragique dans un accident automobile. Le film permet ainsi de s'interroger sur la simultanéité de l'émergence d'une nouvelle classe d'âge, d'une part, et de films destinés à cette classe, d'autre part. Il permet aussi de poser la question : en tant qu'œuvre, *La Fureur de vivre*

---

<sup>20</sup> GUERMOND, Valentin, *La représentation de la jeunesse délinquante dans le cinéma français, depuis le régime de Vichy jusqu'à aujourd'hui*, sous la direction de M. Éric Pierre (mémoire de Master), Université Angers, 2012-2013, p. 39. URL : <http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20082406/20132MHD1391/fichier/1391F.pdf/>.

reflète-t-elle une réalité sociale des années 50 ou, au contraire, participe-t-elle à la construction d'un nouveau modèle ? Et si oui, de quelle jeunesse parle-t-on ?

En proposant ces réflexions, le film pose les bases et les enjeux du *teen movie* : un genre en constante évolution, contraint de s'inscrire à chaque fois dans des époques et des sociétés différentes, avec leurs croyances, leurs points de vue et leurs jeunesse. Selon Pierre Bourdieu, la production artistique n'est jamais totalement autonome : elle s'inscrit dans des conditions sociales de production<sup>21</sup>. Un film est donc à la fois le reflet d'une société à un instant donné, mais aussi le révélateur des tendances qui se jouent dans cette société. Le cinéma peut alors pointer du doigt des changements que les institutions n'ont même pas encore réellement saisis. Le cinéma participe donc également à la construction de cette réalité sociale et James Dean devient non seulement un symbole, mais aussi un modèle pour la jeunesse des années 50 qui va l'imiter à son tour. Comme l'écrivait Edgar Morin en 1969 dans son article *Culture adolescente et révolte étudiante* : « Une culture adolescente juvénile relativement nouvelle se constitue vers les années 1955, à partir d'un certain nombre de films, dont les plus significatifs sont ceux de James Dean et Marlon Brando<sup>22</sup> ».

Après le succès de *La Fureur de vivre*, de nombreux films commencent à aborder la figure de l'adolescent. Le *teen movie* fait son entrée et, très rapidement, de nombreux sous-genres apparaissent, comme le *teen horror flick* avec *I Was a Teenage Werewolf* (1957), qui associe la sexualité des adolescents à la lycanthropie pour signifier l'instabilité et le caractère très « bestial » des pulsions sexuelles naissantes chez les adolescents. Dans les années 60, c'est l'hégémonie des *beach party films*, avec en tête *Beach Party* de William Asher. Des films qui présentent une adolescence plus légère et « fun », où le spectateur est amené à suivre des jeunes en vacances, l'été, *flirtant* sur les plages. On assiste ici à une rébellion « douce » moins violente représentée par les « *clean teens* <sup>23</sup> » : des adolescents sans problème qui aiment danser, s'amuser, bronzer, tomber amoureux... Ces films permettent encore une fois à l'industrie de capitaliser sur ce nouveau public. S'ils jouent un rôle important dans la culture populaire américaine, leur intérêt au niveau de la recherche est souvent plus limité puisqu'ils sont souvent perçus comme de simples produits commerciaux destinés à faire dépenser les jeunes. D'autant plus que la méfiance des adultes envers cette

---

<sup>21</sup> BONIN, Galli, « Le champ bourdieusien : là où l'art pousse », *Le délit*, 15 mars 2021. URL : <https://www.delitfrancais.com/2021/03/15/le-champ-bourdieusien-la-ou-lart-pousse/>. (consulté le 27 avril 2025).

<sup>22</sup> MORIN, Edgar, « Culture adolescente et révolte étudiante », *Annales : Histoire, Sciences sociales*, N. 3, 1969, p. 766.

<sup>23</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Op cit*, p. 18.

nouvelle classe sociale et ces nouvelles productions est plus que palpable à l'époque, aussi bien aux États-Unis qu'en France. La jeunesse est perçue comme une catégorie à part, soumise à des pulsions et des comportements qui défient la bienséance. Quelques années plus tôt, *L'Équipée sauvage* (1953), avec Marlon Brando, avait déjà été censuré, car jugé comme une incitation à la rébellion.

### 1.2. 1970–1980 : vers un nouveau portrait de la jeunesse

Les années 70 et 80 marquent un tournant majeur pour les *teen movies*. Entre la guerre du Vietnam, les mouvements étudiants dans les campus, les tensions raciales et la libération sexuelle, le *teen movie* devient alors un genre très hétéroclite. C'est aussi l'époque du Nouvel Hollywood qui se caractérise par une prise de pouvoir des réalisateurs sur les studios américains. Le genre oscille entre des comédies graveleuses et opportunistes, les *teen sex comedies* (*Porky's* (1982), *Endless Love* (1981)) et des films relevant davantage d'une démarche « d'auteur »<sup>24</sup>.

Dans cette deuxième catégorie se trouve *American Graffiti* (1973) de George Lucas (1973). Un film qui retrace la dernière nuit d'un groupe d'adolescents dans une petite ville américaine, juste avant qu'ils ne se séparent. Il dépeint plusieurs personnages, en particulier quatre figures masculines récurrentes qui incarnent chacune un archétype adolescent : Terry, l'intello (préface du *nerd/geek*) malchanceux en amour ; Steve, l'élève populaire ; John, le séducteur plus âgé et sûr de lui ; et Curt, l'adolescent moyen. Pourtant, George Lucas parvient à insuffler à ces archétypes une véritable humanité. Ici, les adolescents ont des préoccupations d'adolescents, des réflexions simples et spontanées. Ils vivent dans l'instant, sans vraiment se soucier de l'avenir. C'est ce qui donne envie au spectateur de se laisser embarquer avec eux dans cette "dernière nuit", une nuit qui paraît pourtant bien banale, semblable à toutes les autres. On traîne devant le diner, on écoute la radio, on roule en voiture sans savoir où aller ...

Le second aspect marquant du film est le sentiment de nostalgie qu'il installe et qui deviendra un aspect caractéristique du *teen movie* par la suite. En effet, *American Graffiti* est le premier grand *teen movie* « rétro » puisque Georges Lucas décide de situer son histoire des années plus tôt, en 1962, période où lui aussi était un adolescent et qu'il dépeint dans le film comme une période insouciante et colorée (au final proche du ton des *beach party films*). Outre, l'imagerie des *drive-in*, des *diners* ou des bals, c'est la musique qui appelle à cette

---

<sup>24</sup> *Idem*, p. 19.

nostalgie. Dans le film, elle est la plupart du temps introduite de manière diégétique (que ce soit par une radio dans une voiture ou un tourne-disque dans un *diner*) la musique permet d'ancrer les personnages dans une époque précise, à un endroit précis. Si la musique est souvent utilisée au cinéma pour renforcer la dramaturgie, elle agit plutôt ici comme un effet sonore intégré au quotidien qui contribue à inscrire l'œuvre dans une époque précise. Cela donne au film une tonalité douce-amère : tout semble figé pendant cette dernière nuit d'été mais si les personnages savent pourtant que, demain, tout changera radicalement. Le cinéaste, tout comme le spectateur, n'a pas d'autres choix que de porter un regard tendre sur cette bande de jeunes.

Pourtant, derrière cette douceur apparente et cette nostalgie affleure un discours plus vaste. Les personnages attendent la suite de leur histoire, mais le spectateur (et surtout celui des années 1970) sait d'avance ce qui se profile pour eux. En effet, ces jeunes deviendront inévitablement adultes et devront affronter un monde en pleine mutation. Il plane l'idée, à la fin du film, que ces jeunes s'envolent vers un avenir plus qu'incertain : celui des années 1970, marqué par les bouleversements sociaux et la guerre du Vietnam<sup>25</sup>.

Ces archétypes et ces lieux (lycées, *drive-in*, etc.) font à présent partie intégrante du paysage cinématographique. Les films se multiplient, s'inspirant toujours un peu de l'esthétique lancée par *American Graffiti* (1973), que ce soit avec le grand succès de *Grease* (1978), *Outsiders* (1983), etc. Ce n'est que douze ans après la sortie du film de Georges Lucas que John Hughes réalise *The Breakfast Club* (1985) et cherche à redéfinir les archétypes. Le film suit cinq adolescents qui ont écopé d'une retenue et sont contraints de se réunir un samedi dans la bibliothèque de leur lycée. Au début, chacun est défini par un stéréotype : Claire, la fille jolie et populaire ; John, le délinquant ; Andrew, l'athlète ; Allison, la gothique atypique ; et Brian, l'intello. Pourtant, derrière les apparences, le film dévoile progressivement l'intériorité de ses personnages, montrant qu'ils sont beaucoup plus complexes que les stéréotypes de façade. Dans *The Breakfast Club: John Hughes, Hollywood, and the Golden Age of the Teen Film*, Elissa H. Nelson écrit :

[...] by pointing out the stereotypical nature of the archetypes, by showing them to be more than mere caricatures, they are made more complex; they are made to more clearly tie their filmic representation to their real-life counterparts. If the film can reveal that teens — and that very specific types of teens who are grouped into categories because of what they do or because of who

---

<sup>25</sup> Bonus Blu Ray de *American Graffiti*, « version commentée par Georges Lucas », Rimini Editions, 2020.



their friends are — are actually individuals, then it speaks to real teens being treated as whole human beings<sup>26</sup>.

Si Lucas pose les bases d'un *teen movie* nostalgique, Hughes explore une approche plus introspective de la jeunesse, centrée sur les émotions et les conflits intérieurs des adolescents. Même si ce film n'empêche pas les *teen movies* de continuer à recourir à des personnages stéréotypés (au contraire, leur usage ainsi que celui de lieux codifiés comme l'école confortera certains films à persister dans cette voie), *The Breakfast Club* propose une alternative aux *teen sex comédies* et aux *slashers* qui pullulent à la même époque. Avec *American Graffiti* (1973), ces deux films définissent la tendance romantico-nostalgique que développeront de nombreux *teen movies* par la suite<sup>27</sup>.

Il montre aussi que, au-delà d'être de simples figures rebelles, les adolescents portent en eux des démons plus profonds et demandent non pas à être jugés, mais à être compris. Le film aborde frontalement des thèmes comme les abus physiques et psychologiques au sein de la famille, le regard des autres, le suicide, le mal-être. Il s'éloigne ainsi des films plus spectaculaires, faits de grandes virées en voiture ou de tableaux chantés et dansés comme dans *Grease*. C'est un film plus statique, plus introspectif, qui évoque aussi les dysfonctionnements de la société américaine de l'époque : le puritanisme, le rejet de la différence, le culte de la réussite afin de faire plaisir aux adultes, etc. Pour *The Breakfast Club*, on parle de *teen movie* mais aussi de *coming-of-age* : une dynamique narrative qui va montrer chez les adolescents une évolution dans leur façon de penser qui va les faire grandir intérieurement pour, souvent les faire passer de l'enfance à l'adolescence, de l'adolescence vers une version plus adulte et mature. D'autres films comme *Stand by Me* (1986), *Le Cercle des poètes disparus* (1989) ou encore *La folle journée de Ferris Bueller* choisiront eux aussi d'aborder l'adolescence sous un angle plus intérieur, plus sensible et moins caricatural.

À l'instar de *The Breakfast Club*, *La folle journée de Ferris Bueller*, toujours réalisé par John Hughes, oscille également entre un côté pop typique de l'époque (balade en voiture, *playback* sur *Twist and Shout* des Beatles, sécher une journée de cours, etc.) et un côté plus dramatique et sérieux. Dans le film, cette dualité s'incarne à travers le duo Ferris Bueller/Cameron Frye. Ferris incarne le jeune « cool », sûr de lui, extraverti, en couple, tandis que Cameron, son meilleur ami, est beaucoup plus introverti, anxieux, célibataire. Tout au long de « cette folle journée », il n'arrive pas pleinement à profiter avec ses amis, trop

---

<sup>26</sup> NELSON, Elissa H, *The Breakfast Club: John Hughes, Hollywood, and the Golden Age of the Teen Film*, Routledge Focus, New York, 2019, p. 41.

<sup>27</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Op cit*, p. 20.

préoccupé par l'idée que son père découvre que la bande a emprunté sa voiture de collection pour se rendre en ville, mais aussi par son avenir. À la fin du film, Cameron se confie enfin à ses amis, sachant d'avance que son père va savoir qu'il a utilisé la voiture. Il affirme alors qu'il ne restera plus les bras croisés à laisser les autres décider pour lui, et qu'il va enfin prendre sa vie en main. Comme un symbole de cette nouvelle mentalité, il détruit la voiture de son père, embrassant alors la morale du film donné au spectateur au début du film par Ferris Bueller : « La vie file à toute vitesse. Si vous ne vous arrêtez pas pour regarder autour de vous de temps en temps, vous pourriez la manquer<sup>28</sup>. »

Les années 1970 et 1980 voient également émerger la figure de l'adolescente dans le *teen movie*, jusque-là largement éclipsée par son pendant masculin. Avant cela, elle était souvent reléguée au second plan dans les récits. Néanmoins, certaines œuvres font de l'adolescente le personnage principal, comme *Carrie au bal du diable* (1976) ou *Halloween* (1978). Cependant, si ces films mettent en exergue des personnages féminins, il est encore trop tôt pour parler d'une véritable émancipation tant elles restent, dans ces films, contraintes par une vision très puritaine.

Pour exemple, dans *Carrie*, « la puberté féminine est dépeint comme un pouvoir magique, incontrôlable et maléfique - en accord avec une morale puritaine qui se méfie du pouvoir des jeunes filles<sup>29</sup> ». Elle fait alors face à la morale puritaine de l'époque. De même, *Halloween* popularise la figure de la *final girl* : celle qui survit au « Mal », car elle ne cède pas à la drogue ou au sexe. Dans les deux cas, la sexualité de l'adolescent est l'un des sujets importants des films, mais elle semble vue comme quelque chose d'étrange voire de dangereux. L'adolescente semble devoir se maintenir dans un certain état de pureté. Même *Breakfast Club*, qui semble pourtant annoncer un tournant, semble s'aligner dans cette idée d'une femme sage et dans les clous de la société :

Allison, dans *Breakfast Club*, aborde une allure quasi gothique, toute habillée et maquillée de noir. Mais, grâce à l'aide de la populaire et très jolie Claire (Molly Ringwald), elle découvre miraculeusement qu'elle peut aussi être féminine, rien qu'en changeant un peu sa coiffure, son maquillage et en s'habillant en blanc, devenant ainsi la nouvelle meilleure amie de Claire<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Citation de Ferris Bueller interprétée par l'acteur Matthew Broderick dans *La folle journée de Ferris Bueller* de John Hughes, 1986.

<sup>29</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, « Histoire du teen movie », *Upopi* (en ligne) URL : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-teen-movie>. (consulté le 29 avril 2025).

<sup>30</sup> DUPONT Sébastien, PARIS Hugues, *Op cit*, p. 93.

## 1.2. 1990 : changement de perspective et prise de conscience

Au cours des années 1990, la culture adolescente est fortement impactée par le traumatisme de l'épidémie de Sida<sup>31</sup>. Les *teen movies* prennent une tonalité plus grave. Des films tels que *Kids* (1995) de Larry Clark s'inscrivent dans un style brut et transgressif avec une image très granuleuse et de mauvaise qualité, parfois proche d'un documentaire amateur. Là où *The Breakfast Club* abordait avec pudeur certains sujets sensibles, les œuvres des années 90 les explorent de manière frontale, traitant de la violence, du sexe, du suicide ou de la drogue sans ambages. Dans la scène d'ouverture de *Kids*, Telly s'apprête à avoir des relations sexuelles avec une jeune fille encore vierge. Elle a peur et souhaite que Telly aille doucement pour sa première fois. Il tente de la réconforter puis le film coupe abruptement sur la scène de sexe. Finalement, Telly ne respecte pas sa parole et ignore les supplications de la jeune fille qui souffre. Des supplications qui sont rapidement éclipsées par un morceau de métal du groupe *The Folk Implosion* presque ironiquement intitulé « Daddy Never Understood ». D'emblée, le film donne le ton, bien loin de l'esthétique romantique des films des années 70 et 80. Un schéma que le réalisateur réitère dans *Ken Park* (2002), montrant, dès les premières minutes du film, un garçon se rendre au *Skate Park* pour se faire sauter la cervelle.

Un tournant graphique s'observe alors dans la représentation des corps et de la sexualité. Des films aussi divers que *Nowhere* (1997) de Gregg Araki ou *American Pie* (1999) de Chris et Paul Weitz n'hésitent pas à montrer de la nudité et des actes sexuels à l'écran. Parallèlement, des films plus réflexifs sur les codes qu'ils utilisent émergent, à l'instar de *Clueless* (1996), qui déconstruit, comme *The Breakfast Club*, les stéréotypes de façade, ou des *slashers* comme *Scream* (1996), qui jouent avec les clichés du genre devenus désormais familiers pour le spectateur. Cette période voit aussi l'apparition de réalisateurs indépendants qui détournent et subvertissent les conventions du *teen movie*, s'adressant à un public adolescent plus critique et moins naïf. Plus largement, les années 1990 marquent le début d'une réflexion sur la nécessité d'une représentation plus juste et nuancée des adolescents à l'écran.

---

<sup>31</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Op cit*, p. 22.

## 2. Et la France dans tout cela ?

Alors qu'aux États-Unis l'adolescent s'impose rapidement au centre du paysage médiatique et culturel, il n'en est rien en France. En réalité, la notion d'adolescence y reste encore assez floue, et leur apparition à l'écran suscite souvent des contestations, notamment de la part des conservateurs (cf. *Zéro de conduite*). La société française des années 50, guindée et fortement hiérarchisée, ne laisse que peu de place à la jeunesse. Pourtant :

[...] les jeunes Français de quinze à vingt-neuf ans sont à la fois plus nombreux, presque huit millions, et, du fait du vieillissement général de la population, moins représentés dans la société (un Français sur six) que quelques décennies auparavant. Ces données ont transformé la condition de la jeunesse. Il est par exemple beaucoup plus difficile d'accéder aux postes de responsabilité et d'initiative<sup>32</sup>.

De plus, cette nouvelle génération est mal vue par la génération précédente qui a combattu pendant la guerre et qui considère les jeunes comme paresseux et ignorants des souffrances de l'Histoire<sup>33</sup>. Les tensions s'agrandissent entre une société trop conservatrice et une jeunesse en manque de reconnaissance.

Plusieurs facteurs vont favoriser l'explosion de la jeunesse sur les écrans. Le premier est l'influence grandissante des États-Unis sur l'Europe après la Seconde Guerre mondiale. Les Européens prennent de plein fouet la musique *rock'n'roll*. L'identification à de nouvelles figures comme James Dean ou Marlon Brando offre aux jeunes un modèle, un moyen de s'affirmer en tant que groupe et individu. La façon de s'habiller évolue également : ils détournent les codes adultes en adoptant des tenues plus négligées, des cravates plus colorées, des pantalons plus amples. Les filles, elles, s'inspirent des styles de Marilyn Monroe ou d'Audrey Hepburn<sup>34</sup>.

On retrouve aussi chez les jeunes une mentalité complètement différente de celle des aînés. C'est la période de la Nouvelle Vague, de mai 68 quelques années plus tard et de la crise de l'autorité. :

Dans ces sociétés, poursuit Morin, les jeunes s'ennuient et réagissent par un « repliement sur soi individuelle ou de classe d'âge », par un scepticisme généralisé, ce qu'on a pu appeler « nihilisme ». Enfin, le sociologue étudie le discours amoureux et les pratiques sexuelles de la jeunesse, caractérisés pour lui par deux évolutions majeures. D'une part, l'affaiblissement des

---

<sup>32</sup> DE BAECQUE, Antoine., *Op cit*, pp. 36-37.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 48.

tabous sexuels (perte de la valeur de la virginité, de la fidélité, précocité des premiers rapports), d'autre part le rôle de plus en plus important de l'amour-passion dans la vie sentimentale<sup>35</sup>.

Enfin, l'apparition de la Nouvelle Vague, menée par de jeunes réalisateurs prodiges comme François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer ou Agnès Varda<sup>36</sup>, transforme en profondeur le visage du cinéma français. Deux films de la fin des années 50 peuvent être cités comme participant à l'émergence de la jeunesse à l'écran et fondateur du mouvement :

Le premier est *Et Dieu... créa la femme* (1957) de Roger Vadim, qui révèle l'actrice Brigitte Bardot au grand public. Jeune, belle et insolente, Bardot déchaîne autant les passions que la colère. En effet, on y retrouve des scènes de nudité et de tension sexuelle rares à l'époque, qui valent au film la censure des autorités conservatrices, tout comme *L'Équipée sauvage* avait été censurée pour sa violence aux États-Unis. Pour la première fois, une femme exprime ouvertement sa liberté et son désir. Ce film traduit concrètement l'affaiblissement des tabous sexuels et fut défendu par les jeunes critiques des "Cahiers du Cinéma"<sup>37</sup> (voir figure 2).



Figure 2 : Curd Jürgens rend visite à Brigitte Bardot, nue dans *Et dieu...créa la femme* (1956)

Le deuxième film n'est nul autre que *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut qui, avec *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais ou encore *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard (trois films sortis à quelques mois d'intervalles) impose la Nouvelle Vague dans le paysage cinématographique français<sup>38</sup>. Il suit Antoine Doinel, un jeune parisien de 14 ans évoluant dans un milieu modeste entre une mère aimante, mais

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>36</sup> Agnès Varda et Éric Rohmer ne s'affilient pas directement au mouvement cinématographique, mais ils émergent au même moment et restent proches de celui-ci.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 87.

désabusée et un beau-père peu présent pour lui. Il n'aime pas l'école et préfère sécher les cours avant d'être envoyé dans un centre pour délinquant. Ce film cristallise une grande partie de ce qui va être la représentation de l'adolescent dans les années qui suivent en France. Ici, pas de James Dean, pas de musique rock ou de grande virée en voiture, mais un regard plus documentaire et réaliste (d'autant plus que le film est en partie inspiré des souvenirs d'enfance de son auteur François Truffaut) sur l'errance d'un jeune garçon français et du mal-être qu'il ressent face aux institutions qui le rejettent.

Le film marque ainsi une rupture avec les États-Unis dans la représentation de la jeunesse au cinéma et un commencement pour le cinéma français. Comme l'explique Antoine De Baecque :

Il n'existe en effet dans l'esprit de Truffaut qu'une seule voie possible pour le jeune cinéma français, celle de l'auteur s'exprimant à la première personne du singulier, à la fois cinéaste et scénariste – même si il travaille avec des spécialistes littéraires -, assez généreux pour imposer ses vues, choisissant librement toute son équipe, ses acteurs, ses décors, sa musique, son histoire, dialoguant d'égal à égal avec son producteur. C'est un modèle qui n'existe pas encore, - ou pas beaucoup -, ni à Hollywood, ni au sein de la qualité française, mais que la Nouvelle Vague est en train de mettre en place<sup>39</sup>.

Si les thèmes qu'on relie aux adolescents aux États-Unis et en France restent très similaires : conflit avec l'autorité, errance, découverte de soi, premières expériences, etc. La manière de les aborder est totalement différente. Alors que les *teenagers* américains deviennent rapidement une cible de choix pour les studios comme un nouveau marché à conquérir, le jeune français, représenté par une nouvelle génération de cinéastes tout aussi jeunes, devient une classe sociale à écouter et à comprendre, plus qu'à séduire sur le marché.

Par exemple, *Les Quatre Cents Coups* privilégie une approche quasi documentaire, teintée de réalisme social. Il s'attache à filmer le quotidien ordinaire et modeste d'un adolescent parisien. Loin des studios et d'une représentation spectaculaire ou idéalisée de l'adolescence, Truffaut préfère se focaliser sur des lieux familiers (les rues de Paris, le modeste appartement où s'entasse la famille d'Antoine...) et des situations banales comme lorsque Antoine installe les verres et les assiettes sur la table avant la venue des parents ou lorsqu'il se recoiffe devant un miroir. Aussi, comme le souligne Adrienne Boutang, cette représentation diffère sensiblement de celle des productions américaines de la même époque,

---

<sup>39</sup> *Ibid*, pp. 89-90.

où les *teenagers* apparaissent souvent coupés de toute figure parentale<sup>40</sup>. Dans le cinéma français, au contraire, les adultes (en particulier les parents) conservent une place centrale, inscrivant les récits dans une dynamique plus verticale, marquée par un conflit entre la jeunesse et les figures d'autorité (famille, école, justice). Par exemple, *La Gifle* (1974), film français au nom plus qu'évocateur, narre l'histoire d'une jeune Isabelle, inscrite en première année de médecine qui souhaite prendre son indépendance et de Jean, son père, plus réfractaire à cette idée. Lors d'une énième dispute, Jean, poussé à bout par le comportement de sa fille, n'hésite pas à lui asséner une énorme gifle. Suite à cela, Isabelle décide de fuguer.

Néanmoins, si aux États-Unis les films sur la jeunesse s'imposent rapidement comme un véritable genre, donnant naissance à de nombreux sous-genres (*slashers*, *beach party film*, *teen sex comedies*,...), ce n'est pas le cas en France. Les jeunes sont davantage représentés à l'écran, mais il n'existe pas réellement de genre qui concentrerait leur intrigue sur cette période. S'il est indéniable que l'on retrouve dans ces films l'influence de la culture française, il est également complexe de déceler des codes ancrés et reconnaissables. Contrairement aux productions américaines, les films français sur la jeunesse traitent beaucoup moins de personnages stéréotypés (l'intello, le sportif, etc.) ou encore des lieux reconnaissables tels que le lycée américain, le *drive-in* ou le bal de promo. En réalité :

La dichotomie entre genre et auteur, très marquée dans le champ français, se met en place dès la fin des années 1950 avec la politique des auteurs<sup>41</sup>. Le projet des critiques des *Cahiers du cinéma* était de montrer que de véritables artistes peuvent se révéler même dans le système des studios, et donc que des déterminations institutionnelles et génériques n'excluent pas systématiquement l'émergence d'œuvres d'auteur<sup>42</sup>.

Contrairement aux États-Unis, il n'y a pas réellement d'industrie du genre en France. Les films sont davantage étudiés par le prisme de leur réalisateur, rendant chaque proposition unique et singulière, moins codifiée. De plus, le système de financement public et d'aides à la création permet de produire des films plus originaux alors que les grosses majors américaines s'inscrivent plus dans une logique de sérialisation qui tend à créer des genres

---

<sup>40</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Op cit*, p. 13.

<sup>41</sup> Définie pour la première fois (même si cette paternité est parfois discutée) par François Truffaut en 1955 dans les *Cahiers du cinéma*, la politique des auteurs considère les films comme les œuvres de leurs réalisateurs. Ainsi, le cinéaste est perçu comme un auteur, imprimant à ses films sa vision, son style et ses thématiques. Les films doivent donc être analysés à travers le prisme de la personnalité et de l'univers du réalisateur, plutôt que selon les codes d'un genre.

<sup>42</sup> MOINE, Raphaëlle, « Films, genres et interprétation », *Le français d'aujourd'hui*, N. 165, 2009, p. 11.

cinématographiques avec des codes bien ancrés. Les films dressent finalement moins le portrait de *teenagers* mais celui d'une jeunesse plus éparse.

Suite à l'émergence de la Nouvelle Vague, d'autres films ont centré leur récit sur la jeunesse française tels que *Masculin Féminin* (1966) de Jean-Luc Godard, ainsi que certains opus des *Contes Moraux* d'Éric Rohmer, tels que *La Collectionneuse* (1967) ou *Le Genou de Claire* (1970). *Masculin Féminin*, en particulier, dépeint une jeunesse politisée, intellectuelle et profondément engagée. Un exemple marquant de cet aspect se retrouve lorsque Paul (personnage interprété par Jean-Pierre Léaud qui jouait également Antoine Doinel quelques années plus tôt) tague une voiture, un geste de protestation contre la guerre du Vietnam (voir figure 3). Le film aborde donc les tensions sociales de l'époque tout en adoptant une démarche plus réflexive et intellectualisante, multipliant les références à la littérature, à la peinture et à la philosophie. Cette démarche s'inscrit également dans l'œuvre d'Éric Rohmer, qui a toujours exprimé l'idée que les dialogues sont aussi importants que la mise en scène, apportant un côté très littéraire à ses films <sup>43</sup>. Mais ces œuvres explorent également la sexualité, le désir et l'amour, revenant ainsi à des préoccupations intimes et universelles propres à cet âge. Un exemple se trouve dans cette scène où Paul et Madeleine échangent quelques mots dans les toilettes d'un bar :

- **Madeleine** : Est-ce que vous sortez souvent avec des filles ?
- **Paul** : Oui, de temps en temps. Ça me ferait plaisir de coucher avec vous. Et vous ?
- **Madeleine** : Je n'y ai jamais songé.



Figure 2 : Paul (Jean-Pierre Léaud) tag une voiture pour protester contre la guerre au Vietnam dans *Masculin Féminin*.

---

<sup>43</sup> BERGALA, Alain, « Pour en finir avec cinq idées reçues sur les films d'Eric Rohmer », 53<sup>e</sup> féma, 2010. URL : <https://festival-larochele.org/edition/2010/texte/pour-en-finir-avec-cinq-idees-recues-sur-les-films-deric-rohmer/>. (consulté le 30 avril 2025).



Dans les années 1980, l'adolescence devient plus visible à l'écran et se teinte, comme son penchant américain, d'une dimension plus nostalgique. *Diabolo Menthe* (1977) de Diane Kurys, film culte pour toute une génération, illustre ce glissement. L'histoire suit Anne, 13 ans, et sa sœur Frédérique, 15 ans, durant l'année scolaire 1963-1964 au lycée pour filles Jules-Ferry. Anne s'oppose à ses parents et à sa sœur, tandis que Frédérique milite dans un groupe de gauche, fume, obtient de mauvais résultats scolaires et fréquente les garçons. Ce film, centré sur des figures féminines, conserve une dynamique très française, tout en évoquant l'esprit rétro et nostalgique d'*American Graffiti*

Le 45 tours cartonne, comme l'affiche dessinée par Floc'h ou le slogan piqué à *American Graffiti* : « En 1963, que faisiez-vous ? » Tout concorde pour que *Diabolo menthe*, cette chronique sincère où « tout est vrai, inventé et réinventé », devienne un phénomène de société transgénérationnel qui perdure toujours quarante ans plus tard<sup>44</sup>.

À l'aube des années 80 naquit également ce qui peut être considéré comme un des premiers *teen movie* français<sup>45</sup> : *La Boum* (1980). La Nouvelle Vague s'est essoufflée même si son influence perdure encore aujourd'hui et certains films commencent à adopter, partiellement, les codes américains. Le film rentre beaucoup plus dans une démarche commerciale recherchée par les films américains avec des musiques encore cultes aujourd'hui et un récit beaucoup plus mièvre que les films cités plus tôt. D'ailleurs, il n'aura fallu que deux ans pour produire une suite au film *La Boum 2* (1982). Le film reprend des éléments classiques des *teen movies* : le bal, les premiers émois amoureux, le lycée... tout en gardant la dynamique du conflit générationnel. *La Boum* est un *coming-of-age*, une initiation qui, comme de nombreux films américains de l'époque, cherche à représenter l'adolescence sous un aspect plus idyllique. Comme le dit la chanson : « Dreams are my reality ».

Ce film eighties convoque les émotions d'un âge charnière, celui des premières fois. En quarante ans, *La Boum*, symbole du *teen movie* à la française, est même devenu un héritage nostalgique se transmettant de génération en génération<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> LE BRIS, Véronique, *100 grands films de réalisatrices*, les éditions Grund, ARTE éditions, Paris, 2020, p. 73.

<sup>45</sup> Souvent introduit de cette façon dans les médias, le film est un des premiers films français qui centre son récit sur une figure adolescente dans une dynamique de *teen movie* américain.

<sup>46</sup> BOIDIN-LOUNIS, Céline, « La Boum éternelle - Histoire d'un grand film sans prétention », *France. TV & Vous*, 20 janvier 2023. URL : <https://www.francetelevisions.fr/et-vous/notre-tele/a-ne-pas-manquer/la-boum-eternelle-15287>. (consulté le 30 avril 2025).

Si les années 80 abordent l'adolescence par un prisme plus léger, les années 90, à l'instar des États-Unis, portent un regard teinté de désillusion, mais aussi un regard sur les jeunes issus de banlieues défavorisées, alors que les films précédents ont souvent été proches des classes moyennes. Ces films adoptent une approche réaliste et individuelle des personnages, avec plus de sérieux et de manière plus crue. C'est le cas du film *Le Péril Jeune* (1994) de Cédric Klapisch, qui raconte l'histoire d'un groupe de jeunes dans les années 70. *Via* ce groupe, le film aborde les mauvais côtés de l'adolescence : la drogue, les échecs amoureux, avec comme point culminant la mort du personnage de Tomasi, un des membres de la bande. C'est aussi l'époque où sort dans les salles *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz. Filmé en noir et blanc, *La Haine* adopte un style plus visuel, avec un contraste frappant et qui aborde frontalement la violence, les bavures policières, un langage grossier et la pauvreté. C'est un cinéma plus violent, proche de la réalité des communautés marginalisées qui commencent à prendre de plus en plus de place sur les écrans. Une tendance qui continue dans les années 2000, où la représentation des minorités devient un sujet prégnant (cf. chapitre 3).

À travers cette brève analyse historique des représentations de l'adolescence en France et aux États-Unis, plusieurs constats peuvent être faits et seront explorés dans le cœur de ce travail :

Tout d'abord, les films sur l'adolescence évoluent au fil des décennies afin de s'aligner avec les nouveaux enjeux sociaux et les nouvelles problématiques qui touchent la jeunesse. Dans les deux pays, l'adolescence émerge à partir de contextes sociaux et culturels spécifiques apportant toujours de nouvelles thématiques à explorer. Par exemple, dès la fin des années 80 certains cinéastes vont vouloir filmer les adolescents de manière plus réaliste, mais aussi mettre sur le devant de la scène une jeunesse minorisée ou invisibilisée (les jeunes de banlieue par exemple). Cette dynamique occupe une place centrale dans les thématiques explorées par le cinéma contemporain post-2000, qui constitue l'objet principal de cette analyse.

Ce premier chapitre relève aussi les divergences profondes entre les deux pays. Aux États-Unis, l'adolescence devient très tôt un genre cinématographique à part entière avec des codes bien définis. À l'inverse, le cinéma français s'inscrit davantage dans une tradition auteuriste, privilégiant la singularité et la vision d'un cinéaste à une logique de genre. Les films abordant cette période de la vie sont ainsi plus dispersés et moins standardisés. La jeunesse est avant tout représentée par des cinéastes qui souhaitent porter une attention

particulière à cette époque de la vie à travers un de leurs films ou à travers une part significative de leur œuvre qui se focalise précisément sur cette période tel qu'Éric Rohmer. Il est dès lors difficile de parler d'un véritable *teen movie* français. La divergence se marque aussi sur le plan esthétique. Le cinéma américain tend souvent à représenter une adolescence idéalisée, avec des codes visuels forts et des narrations dramatisées, tandis que le cinéma français privilégie un ancrage plus réaliste, accordant une place importante à l'observation du quotidien, (cf. chapitre 2).

## **CHAPITRE 2 : Vers un naturalisme sensible dans le cinéma français contemporain – Analyse esthétique**

## 1. Le naturalisme

Au fil des décennies, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le *teen movie* s'est affirmé comme un genre cinématographique à part entière aux États-Unis et a su développer ses propres codes. Comme tout genre, il s'est construit autour d'une formule reconnaissable : personnages archétypaux (la cheerleader, le *nerd*, le rebelle...), lieux et moments emblématiques (le lycée, la maison familiale, le bal de promo...) narration codifiée (premières expériences, passage à l'âge adulte...). Rapidement, le *teen movie* a été assimilé à une forme de divertissement de masse, destiné à un nouveau public adolescent laissé de côté jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Toutefois, si le genre s'est adapté aux mutations sociales et aux enjeux contemporains de leur époque, il ne semble pas pleinement s'affranchir de ses codes souvent critiqués et perçus comme simplistes et soumis à une logique de sérialité souvent reprochée aux *mass media*<sup>47</sup>. Des œuvres comme *American Pie* ou *Mean Girls* (2004) sont de parfaites illustrations de cette tension entre la volonté de construire de nouvelles représentations tout en gardant les formules qui marchent. Par exemple dans *American Pie 2* (2001), le personnage de Jim Levenstein (interprété par Jason Biggs) couche avec Michelle Flaherty (Alyson Hannigan), une jeune femme fantasque aux tendances nymphomanes. Une fois l'acte terminé, Jim, content de sa performance, lui demande s'il a été bon. Michelle lui répond alors d'un ton franc qu'il a été « à chier », lui reprochant de s'être uniquement préoccupé de son propre plaisir. Si la scène tend à être drôle, elle met en lumière un aspect alors rarement abordé dans le *teen movie* grand public : la question du plaisir féminin. Malgré sa condition de divertissement grand public, le film participe ainsi à une prise de conscience d'une réalité sociale. Cette démarche n'est pas entièrement nouvelle puisque dès les années 1980, certains films comme *The Breakfast Club* de John Hughes introduisaient également un discours critique sur le manque de considération de la part des adultes face aux problèmes auxquels la jeunesse est confrontée. On observe ainsi une tendance à représenter les préoccupations adolescentes avec plus de justesse et de précision.

Néanmoins, cette tentative de réalisme atteint rapidement ses limites. Le *teen movie* est conçu pour séduire un public cible, en proposant une adolescence idéalisée, souvent plus spectaculaire et romantisée qu'elle ne l'est en réalité. Cette vision fantasmée s'accroît via les fameux codes du genre que le *teen movie* continue d'exploiter, tandis que *Mean Girls*

---

<sup>47</sup> BOUTANG, Adrienne, « Jeunes, je vous ai compris » : stratégies de ciblage dans les teen movies, des années 1950 à aujourd'hui », *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, N. 21, 2013, p. 86.

caricature les adolescentes influentes nommées « les Plastics » comme des filles superficielles et prisonnières des normes patriarcales. À ce propos, Jonah Hill, acteur récurrent de *teen movie* des années 2000, déclare :

Je déteste les comédies pour ados. Elles ne sont pas justes et pas honnêtes. [...] Dans la vraie vie, la plupart des gens sont entre les deux – il y a cinq gars vraiment cools et cinq gars vraiment nuls et tout le reste est entre les deux. Ce n'est pas comme s'il y avait des nerds avec des bretelles et des sportifs avec des teddys<sup>48</sup>.

À ces représentations stéréotypées s'ajoute une tendance à la suresthétisation : la belle voiture dès le lycée, les banlieues pavillonnaires et verdoyantes, le bal de promo en robe de soirée, les *pom-pom girls*, les grands casiers personnalisés, les fêtes dans d'énormes maisons avec piscine, les fameux gobelets rouges... De *Grease* à *Project X* (2012), en passant par *American Pie*, l'adolescence dans le *teen movie mainstream* prend la forme d'un doux rêve éveillé, où les figures d'autorité sont incompetentes, voire absentes<sup>49</sup>. Une spectacularisation d'une tranche de vie qui touche parfois au romanesque. Dès *La Fureur de vivre*, le genre adopte une dimension quasiment mythologique. L'histoire d'amour complexe entre Jim et Judy, adolescents en conflit avec leurs parents et en rupture avec le monde, la mort tragique de Platon, tué par la police, les courses de voitures, les bagarres aux couteaux... James Dean incarne moins une figure adolescente lambda qu'un symbole, un reflet de l'époque.

À l'opposé de cette tradition américaine spectaculaire, la France a développé une toute autre manière de représenter l'adolescence. Plutôt que d'adopter les codes du *teen movie* qui reste un genre profondément ancré dans la culture hollywoodienne et américaine, le cinéma français a plutôt abordé l'adolescence à travers la dynamique narrative du *coming-of-age* et d'une démarche plus libre et moins formatée.

C'est notamment la Nouvelle Vague qui commence à faire plus de place à la jeunesse en cherchant à bousculer les conventions du cinéma traditionnel. Cependant, si le mouvement fait place à des héros plus jeunes et s'ancre dans des revendications et une réalité sociale contemporaine de son époque, il se positionne en rupture avec le cinéma classique et met davantage l'accent sur l'expérimentation que sur l'envie de représenter la jeunesse dans une réalité palpable (postsynchronisation au niveau du son, expérimentation au montage, dialogues très littéraires...).

---

<sup>48</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Op cit*, p. 134.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 26.

Les cinéastes français contemporains analysés dans ce mémoire (Abdellatif Kechiche, Céline Sciamma et Guillaume Brac) usent également d'une certaine esthétique de la Nouvelle Vague, comme son attrait pour une caméra légère (surtout Kechiche), le tournage en décor naturel ou encore la représentation du quotidien. Toutefois, ils se détachent de la démarche expérimentale pour tendre vers une forme de naturalisme propre à certains cinéastes français tels que Maurice Pialat. Contemporain de la Nouvelle Vague, mais souvent opposé à celle-ci, ce réalisateur recherche plutôt un réalisme brut et tente de capter l'émotion dans la banalité du quotidien<sup>50</sup>.

Le naturalisme est un concept aux contours assez flous, qui doit être défini avant d'analyser ses manifestations concrètes dans le cinéma de ces cinéastes. Le terme est emprunté à la tradition littéraire, notamment à l'œuvre d'Emile Zola, qui visait à représenter l'humain dans sa réalité la plus concrète, dans ses déterminismes sociaux, dans sa psychologie et son être intérieur, et ce dans un esprit et un regard scientifique<sup>51</sup>. Il se pose également contre la notion d'artificialité pensée comme l'utilisation de moyens facilement reproductibles qui, utilisés sans réflexion, vide les œuvres de leur force créative.

L'artifice se loge notamment dans le détail faux : un motif classique comme la ruine d'un temple grec sur une colline au fond d'un paysage, les petits détails finement peints d'un visage. Le spectateur s'arrête alors à la matérialité de la toile, observée à la loupe : des détails dépourvus de sens se limitent à un ornement qui enjolive le réel, comme si la réalité humaine et sociale était trop médiocre pour être peinte telle qu'elle est. Il lui faut des rideaux, des voiles, des parures<sup>52</sup>.

Transposé au cinéma, le naturalisme ne désigne pas vraiment un mouvement clair, une philosophie, ni une pensée critique concrète. Le terme est utilisé ici et là, surtout dans le cinéma français, sans réellement être défini, mais sous-entend avant tout une tendance esthétique et narrative qui cherche à coller à la réalité avec une grande fidélité au quotidien, aux gestes, aux corps, aux mots, aux lieux et aux silences de la vie ordinaire. D'une certaine manière, le naturalisme serait une forme poussée de réalisme qui fait extrêmement attention aux détails et à la durée des situations, quitte à laisser se déployer les temps morts, les hésitations et les microévénements de la vie ordinaire. Il y a également derrière le terme une

---

<sup>50</sup> THOMPSON, David, *"Deep focus: Maurice Pialat – the man who changed French cinema"*, *Sight and Sound*, mis en ligne le 8 décembre 2019. URL : <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/deep-focus-maurice-pialat-man-who-changed-french-cinema>. (consulté le 28 juin 2025).

<sup>51</sup> BERNOLLE, Marie-Anne, « Zola et le Naturalisme », Académie de Versailles, mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article800>. (consulté le 28 juin 2025).

<sup>52</sup> LUMBROSO, Oliver, « Le naturalisme zolien et la notion d'artifice », sous la direction de Elizabeth Lavezzi dans *L'artifice dans les lettres et les arts*, Presses universitaires de Rennes, 2019, pp. 441-453.

idée d'objectivité scientifique où ce qui est filmé serait une copie pure et dure de la réalité. Or, cet idéal est ici illusoire : le cinéma reste un art de point de vue, et même le plus grand souci de fidélité ne peut effacer la subjectivité de l'auteur. C'est pourquoi il serait plus juste de parler d'un naturalisme sensible : une approche qui conserve cette volonté de coller à une réalité, tout en assumant la sensibilité des cinéastes derrière la caméra.

En ce sens, *Les Quatre Cents Coups* peut être vu comme une œuvre proche de ce naturalisme sensible : tournée dans des décors réels, attentive aux gestes et aux émotions des personnages, avec une portée très sociale et une volonté de laisser aux acteurs une liberté d'improvisation qui fait transparaître une manière de parler propre à cette époque<sup>53</sup>. Aujourd'hui, le principal représentant actuel est bien Abdellatif Kechiche, souvent qualifié « d'ultra-naturaliste » dans son esthétique. Pour Guillaume Brac et Céline Sciamma, c'est un peu différent. Ils ne sont pas pleinement naturalistes, pour des raisons que nous développerons au fur et à mesure de ce chapitre, mais ils emploient, à leur façon, certaines caractéristiques du essentiel du naturalisme (partiellement évoqué dans cette introduction) pour tendre également vers des œuvres plus ancrées dans le réel.

Enfin, et contrairement au réalisme poétique des années 30 et 40, qui met en scène le quotidien de manière vraisemblable, mais, souvent en incorporant une narration assez dramatisée dans sa forme, le naturalisme tend vers des récits qui paraissent plus décousus, centrés sur des moments et des tranches de vie et une approche du temps long. Par exemple, *Mektoub, My Love : canto uno* capte les moments de fête et de danse, les discussions sur la plage, etc. Des instants qui ne font pas spécialement avancer l'intrigue, mais qui permettent aux spectateurs de s'immerger et d'expérimenter des fragments de vie.

Ainsi, ce chapitre vise à explorer, à travers le corpus, les caractéristiques qui fondent ce naturalisme français contemporain ainsi que la manière dont les différents cinéastes choisis décident de les investir.

---

<sup>53</sup> TULARD, Jean, « Dossier Les Quatre Cents Coups de François Truffaut », *Le France*, n°104, mai 1996, p. 5.



## 2. *Casting sauvage et improvisation*

Le casting sauvage est une pratique qui consiste à repérer, dans la rue ou dans des lieux publics, des personnes non professionnelles afin de les faire participer à un film. En France, il est notamment popularisé par des cinéastes tels que Maurice Pialat, qui, à l'aide du directeur de casting Dominique Besnehard, a repéré la jeune Sandrine Bonnaire qui fût révélée dans *À nos amours* (1983). Il s'agit moins de sélectionner des acteurs que de trouver des présences : des visages, des corps, des voix qui portent une forme de vérité brute, loin des jeux d'acteurs stéréotypés. Abdellatif Kechiche, Céline Sciamma ou Guillaume Brac se sont tous emparés de cette pratique, en particulier dans les films où ils abordent l'adolescence ou la jeunesse.

### 2.1. *Importance du jeu : la vérité prise sur le vif*

Dans *L'Esquive* (2003), Kechiche a recruté de nombreux jeunes issus des quartiers populaires. C'est le cas du personnage principal, Krime (interprété par Osman Elkharrar), un jeune Marocain qui perd sa mère à neuf ans et son père trois ans plus tard, ce qui le fait rapidement glisser dans la délinquance. Il est d'ailleurs arrêté pour cambriolage à l'âge de onze ans. C'est dans un supermarché qu'il est découvert lors d'un casting sauvage par l'équipe de Kechiche, qui cherchait alors des profils authentiques pour incarner des lycéens de banlieue.

Dans son cinéma, le réalisateur accorde une importance majeure au jeu d'acteur, et plus particulièrement à l'art de diriger un acteur. Cette préoccupation pour le jeu, sans doute hérité de sa propre expérience en tant que comédien de théâtre, se traduit dans tous ses films où l'écriture et la mise en scène s'élaborent à partir des acteurs eux-mêmes<sup>54</sup>. Par exemple, avec la séquence d'ouverture de *L'Esquive*, le spectateur est directement immergé au cœur d'une conversation tendue entre plusieurs adolescents d'une cité HLM. Sans repère et sans contexte sur les tenants et aboutissants de la conversation, la scène l'immerge dans le chaos de la discussion. Les dialogues s'enchaînent dans un brouhaha étouffant. La caméra à l'épaule semble elle-même en difficulté pour suivre l'action. Les plans sont tremblants et sont souvent occultés par des silhouettes qui se positionnent ou circulent devant l'objectif (voir figure 4). Cela contribue à produire une sensation de réalisme brut, pris sur le vif. Cela donne aussi au film une esthétique quasiment documentaire, avec une caméra qui se veut la plus

---

<sup>54</sup> MRABET, Emma, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche : Prémisses et devenir*, Archimbaud, Riveneuve éditions, Paris, 2016, pp. 242-246.

discrète possible, rappelant le style *Fly on the wall*<sup>55</sup> utilisé dans les documentaires et les télé-réalités pour capter des situations non-scriptées. La scène semble ainsi guidée par le jeu des comédiens eux-mêmes, qui imposent leur rythme en fonction de leurs échanges et réactions (voir figure 5 page 39). La mise en scène donne l'impression que les comédiens « prennent possession » du film. La caméra s'adapte à eux, au lieu de les contraindre à un cadre rigide. Kechiche capte alors les expressions, les hésitations dans les discours (il n'hésite pas à laisser des interjections telles que les « euh » ou des répétitions « j'suis chaud, suis chaud »).

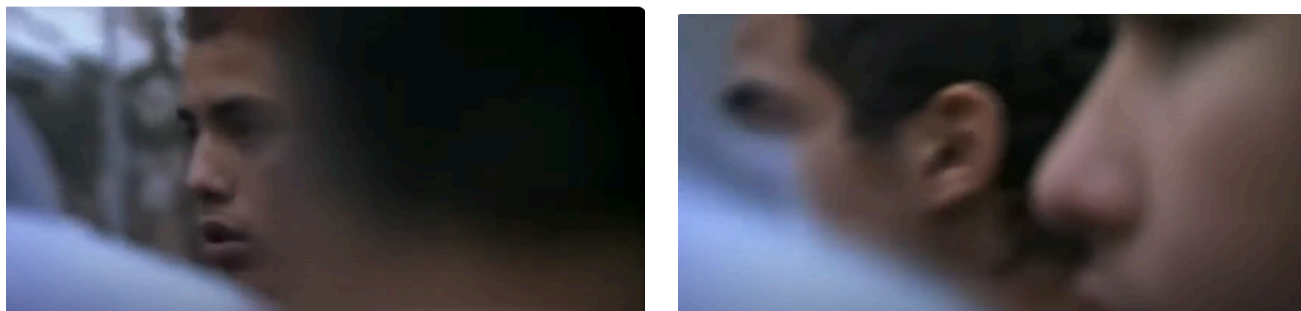


Figure 4 : Krime arrive dans le groupe, la caméra a du mal à l'insérer dans la discussion du groupe.

Ce type de dispositif se retrouve de manière récurrente dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche et participe à une esthétique naturaliste où la caméra épouse les mouvements des corps et les échanges verbaux. Dans *La Vie d'Adèle*, cet effet est particulièrement saisissant dans la scène où Adèle, à l'entrée de son lycée, se retrouve confrontée par ses camarades au sujet de sa relation amoureuse avec Emma. Ce qui commence comme une conversation de groupe dérive progressivement vers une dispute et les acteurs s'agitent de plus en plus. La caméra peine alors à contenir les mouvements désordonnés des adolescentes. Petit à petit, des élèves s'agglutinent autour du groupe rappelant les attroupements d'une cour de récréation lorsqu'une bagarre éclate. La caméra, comme les protagonistes, essaye tant bien que mal de se frayer un chemin dans cette situation de plus en plus chaotique.

Dans *Mektoub, My Love: Canto Uno*, le dispositif se décline de façon moins conflictuelle tout en offrant une immersion similaire, en témoignent notamment les longues scènes de nuit dans le film. Après une rencontre sur la plage, Amin et Tony invitent deux jeunes étudiantes à passer du temps avec leur groupe d'amis et leur famille. Une multitude de personnages se rencontrent, commencent à discuter et le spectateur, comme les jeunes filles, découvrent en même temps ce petit village où tout le monde semble se connaître. La caméra suit cette effervescence de manière assez organique, passant d'un groupe à l'autre. À mesure

<sup>55</sup> Littéralement « mouche sur un mur », l'esthétique *Fly on the Wall* réfère à une façon de filmer plus immersive et discrète. Contrairement aux interviews où le sujet filmé est conscient de parler devant une caméra, l'objectif est ici de la faire oublier pour capter des moments plus spontanés.

que de nouveaux personnages entrent dans le champ, le cadre commence à avoir du mal à contenir tous ces corps.



Figure 5 (de gauche à droite) : enchaînement des plans lors de la discussion entre les jeunes. On passe d'une personne à l'autre, parfois en faisant fi des raccords regards ou encore des raccords dans l'axe.

Dans des propos recueillis par Jean-Marc Lalanne dans *Libération* à la sortie de *La Faute à Voltaire* (2000), Kechiche confie :

Je voulais que la mise en scène soit très simple, jamais visible. Surtout ne pas faire du style. J'adapte mes plans et le découpage à la façon de bouger des comédiens. Ils ne sont jamais placés au sol, ne doivent pas se préoccuper du cadre. Même pour les plans fixes je voulais que la caméra soit placée à l'épaule, pour se rapprocher des comédiens si nécessaire<sup>56</sup>.

Il y a chez Kechiche une volonté d'abandon de la part des acteurs. Il faut laisser de côté les artifices de jeu classique pour trouver une émotion, une sensibilité qui touche à quelque chose de vrai. Selon lui, cela est beaucoup plus à même de se produire avec des acteurs amateurs ou

<sup>56</sup> LALANE, Jean-Marc, « Critique Jallel, sans papiers ni mouchoirs », *Libération*, mis en ligne le 14 février 2001. URL : [https://www.liberation.fr/culture/2001/02/14/jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs\\_354549/](https://www.liberation.fr/culture/2001/02/14/jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs_354549/). (consulté le 19 juin 2025)

débutants qui donnent plus du leur, qui ne sont pas encore dans les rouages du business, des tapis rouges et des parures<sup>57</sup>.

Ce que je cherche avec les acteurs est assez simple, ça s'appelle l'émotion, et si possible une émotion qui touche à une certaine vérité. C'est une alchimie qui se joue entre un cadre et un dialogue qui restent définis, la durée des séquences et la marge de liberté que peuvent naturellement prendre à tout moment les acteurs. Mais c'est aussi que j'ai l'impression de prendre des gens qui, même quand ils sont amateurs, ont a priori un don pour ça, une générosité. Et ce qu'on trouve avec eux, qu'on peut difficilement trouver avec des acteurs plus aguerris, c'est l'exaltation et la fièvre de la première fois<sup>58</sup>.

Pour le réalisateur, ce don de soi passe par les nombreuses prises qu'il demande de refaire lors du tournage, une méthode fréquemment employée par le réalisateur, et qui lui a souvent été reproché. Dans *La Vie d'Adèle*, la scène de rupture qui intervient dans le dernier tiers du film a été tournée plus de septante fois. Ce processus implique un investissement extrême de la part des comédiens et comédiennes, poussés à bout afin de provoquer la vérité émotionnelle recherchée. À la fin, les acteurs ne sont plus vraiment en train de jouer, mais, dans cette dynamique d'épuisement, lâchent prise pour vivre pleinement la situation. Dans la scène, Adèle Exarchopoulos est littéralement à bout : elle pleure, elle bave, la morve lui coule du nez, son visage est complètement déformé par la tristesse. Kechiche capte ici une mise à nu émotionnelle totale, renforcée par une caméra à l'épaule tremblante (voir figure 6).

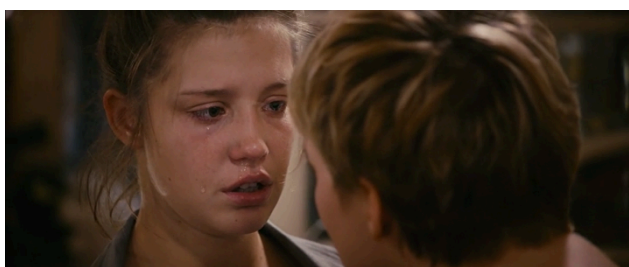


Figure 6 : Adèle Exarchopoulos en pleure, la morve au nez, dans *La Vie d'Adèle* (2013).

De plus, Kechiche abolit la frontière entre les moments "joués" et les moments "hors caméra". Depuis *L'Esquive*, il tourne sans clap et laisse filmer ses caméras en continu (souvent deux simultanément<sup>59</sup>) pour ne pas manquer l'expression, le geste qui « fait vrai ».

<sup>57</sup> MRABET, Emma, « *Le corps à l'œuvre chez Abdellatif Kechiche* », *Décadrages*, 43, 2020, p. 104.

<sup>58</sup> MANDELBAUM, Jacques, « On trouve avec les acteurs amateurs la fièvre de la première fois », *Le Monde*, mis en ligne le 17 décembre 2007.

URL : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/12/11/abdellatif-kechiche-on-trouve-avec-les-acteurs-amateurs-la-fievre-de-la-premiere-fois\\_988361\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/12/11/abdellatif-kechiche-on-trouve-avec-les-acteurs-amateurs-la-fievre-de-la-premiere-fois_988361_3476.html). (consulté le 19 juin 2025)

<sup>59</sup> TESSÉ, Jean-Philippe, « Tomber le masque : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n°693, Octobre 2013, pp. 12-13.

Cette méthode vient brouiller les frontières entre le champ et le hors-champ, entre ce qui vient du film et les moments de pauses, entre l'impression de réalité que produit le cinéma et la réalité véritable du monde réel<sup>60</sup>.

## 2.2. *Entre mise en scène et cohésion des comédiens*

Tout comme Kechiche, Céline Sciamma a recours au casting sauvage, mais elle adopte une approche presque diamétralement opposée : elle met davantage l'accent sur une mise en scène précise et une écriture minutieuse, tout en étant beaucoup plus délicate avec ses comédiens. Dans le casting sauvage, elle cherche de jeunes gens qui portent déjà en eux une vérité, une énergie, un physique, une façon d'agir qui correspond à l'univers du film qu'elle a en tête. Il s'agit donc moins de les faire jouer (ou surjouer), que de faire transparaître à la caméra les atouts qu'ils ont déjà. Cette quête de vérité ne passe pas nécessairement par l'improvisation pure, même si Sciamma laisse parfois des moments d'improvisation dans ses films, comme la scène de la partie de mini-golf dans *Bande de filles* où la réalisatrice fixe un cadre, mais laisse ici le choix aux actrices de jouer comme elles l'entendent. Bien que la réalisatrice préfère une mise en scène très millimétrée, cela n'empêche pas pour autant qu'elle accorde une grande liberté accordée aux acteurs et aux actrices. Elle reste à l'écoute de leurs intuitions, de leurs remarques et ne les considère pas comme des pantins, mais de véritables collaborateurs du film. Elle organise des sessions de travail en amont, non pas comme des répétitions classiques, mais comme des temps nécessaires pour que les acteurs et actrices se rencontrent et créent une cohésion naturelle<sup>61</sup>.

Dans *Bande de filles*, par exemple, l'ensemble du casting repose sur de jeunes filles non professionnelles repérées en banlieue parisienne. La scène emblématique du film où elles chantent et dansent sur *Diamonds* de Rihanna dans une chambre d'hôtel incarne parfaitement cette alliance entre stylisation de la mise en scène et naturel du jeu. Rien n'est laissé au hasard dans le choix des cadres, de la lumière (bleu monochrome) ou du découpage, mais la relation qu'ont pu nouer les actrices offre à cette scène une spontanéité vibrante et ressentie à la fois par la réalisatrice et par les filles au moment du tournage. Cette mise en scène beaucoup plus ciselée que dans la pure tradition naturaliste permet aussi aux comédiens de ne pas avoir à jouer ou surjouer ce qu'ils ne savent pas faire (et donc ne pas paraître faux). Dans *Naissance des pieuvres*, par exemple, Alexandre Moussa fait remarquer que le désir que Marie éprouve

---

<sup>60</sup>MRABET, Emma, *Op cit*, p. 245.

<sup>61</sup> MOUSSA, Alexandre, « Jouer ou ne pas jouer : la direction d'actrices chez Céline Sciamma, entre réalisme et stylisation », *Décadrages*, 51-52, 2024, p. 209.

pour Floriane ne se manifeste pas frontalement dans son jeu ou ses expressions. En réalité, il se comprend par la mise en scène, notamment par la mise en relation des deux personnages via des champs/contrechamps ou par la disposition des actrices dans le même cadre. Dans la séquence d'introduction par exemple, le visage fermé de Marie est mis en relation, par un contrechamp, avec l'équipe de natation synchronisée, puis plus particulièrement, avec Florine (voir figure 7). Le spectateur comprend, par la mise en scène et le montage, la fascination qu'éprouve la jeune fille pour Florine sans que l'actrice n'ait réellement besoin de jouer l'émotion<sup>62</sup>.



Figure 7 : champ/contrechamp entre Marie et Florine.

Chez Guillaume Brac, que ce soit dans ses fictions ou ses documentaires, la caméra, comme chez Sciamma, est souvent posée sur pied et construit un cadre prédéfini. Ainsi, ses films intègrent une part de mise en scène et d'écriture même si celle-ci est moins esthétisée (le réalisateur filme la plupart du temps en décor naturel, sans lumière artificielle ou autre effet). Par exemple, dans *Un pincement au cœur*, Guillaume Brac suit la balade d'Irina avec son futur petit copain. À un moment donné, ils doivent se hisser en haut d'un talus, et la caméra les filme en contrebas, puis un autre plan les attend au-dessus du talus suggérant que la scène a été rejouée pour les besoins du documentaire.

Cependant, le cinéaste aime travailler à partir d'un scénario souple, voire d'une trame narrative ouverte, qu'il enrichit au fil des répétitions avec les comédiens ou directement pendant les prises. Il n'hésite d'ailleurs pas à construire avec ses acteurs le scénario et les

<sup>62</sup> *Idem*, p. 219.



situations en fonction de leur vie personnelle et de leur vécu. Cette méthode lui permet de capter l'authenticité des comédiens, là aussi non professionnels, ou encore apprentis.

C'est un cinéma qui accepte l'incertitude, le tâtonnement, les silences et les hésitations comme partie intégrante du jeu. Gabriel Bortzmeyer écrit :

Non que leur jeu pèche, loin de là. Mais il garde quelque chose de cette incertitude d'avant l'incorporation du métier, lorsque les façons se cherchent encore. Et je crois que mon émotion devant le film vient aussi de ce qu'on y observe ce double devenir, celui des actrices et acteurs s'exerçant sur le chemin de la maîtrise et celui de jeunes apprenant à vivre avec leur gêne<sup>63</sup>.

Dans *À l'abordage* et *Contes de juillet* (deux fictions), plusieurs scènes ont été librement improvisées à partir de situations préparées. Dans le premier film, la scène de rencontre entre Chérif et Hélène tourne autour du bébé de cette dernière et que le jeune homme doit garder un moment dans une poussette. Cette séquence, qui lance la romance entre les deux personnages, est évidemment réfléchie en amont, mais les échanges sont en grande partie improvisés. Cela est notamment dû aux réactions du bébé qui pleure, fait tomber des objets, met des cerceaux autour de ses pieds, réactions induisent les comportements spontanés des personnages, articulant leur échange autour des faits et gestes de l'enfant, lequel ne peut pas être dirigé.

Comme les deux autres cinéastes, Brac laisse tourner la caméra longtemps, afin de permettre aux acteurs de « se perdre » dans la situation et de faire surgir quelque chose de vrai. Dans *L'Île au trésor*, c'est le cas notamment des séquences de drague, qui, dans le cadre du documentaire, ne peuvent être filmées à l'insu des protagonistes, et qui sont donc jouées, mais sans indications précises sur ce qu'ils doivent faire et dire. C'est dans ces moments que la frontière entre fiction et réalité se brouille. Alors que les fictions traitées dans ce mémoire cherchent à donner un sentiment de véracité, il est presque paradoxal de faire advenir des séquences de jeux dans les documentaires. Guillaume Brac confie :

Il y a en effet dans le film plusieurs registres documentaires qui s'entremêlent, entre la captation et certaines situations que je peux mettre ou plutôt remettre en scène après y avoir assisté sans caméra. Assez paradoxalement, je me suis rendu compte que j'obtenais souvent des choses beaucoup plus justes en provoquant certaines situations, plutôt qu'en espérant un peu naïvement, avec des principes trop rigides, que les choses arrivent toute seules, comme par miracle<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> BORTZMEYER Gabriel, JENDRYSIK Pierre, « Critique : À l'abordage ; Guillaume Brac », *Débordements*, mis en ligne le 9 juin 2021. URL : <https://debordements.fr/a-l-abordage-guillaume-brac/>. (consulté le 20 juin 2025)

<sup>64</sup> CHARBIT, Elsa, « Entretien avec Guillaume Brac », dans *L'île au trésor, un film de Guillaume Brac* (dossier de presse), Bathysphère, Presses Karine Durance, Clichy, 4 juillet 2018, p. 23.

Parfois, provoquer des situations et laisser les acteurs évoluer dans un cadre permet aussi de faire apparaître des fragments de vie, pour capturer, à l'instar d'une photographie, un instant de jeunesse. Guillaume Brac explique : « C'est exactement ce qui me touche dans le cinéma : garder une trace d'un moment, de ce qu'on est à un moment donné. Et que la mise en scène réunissent, plutôt qu'elle ne sépare<sup>65</sup>. »

*Un pincement au cœur* pousse cette logique encore plus loin, puisque le film a été construit à partir de témoignages réels. Issu d'un dispositif d'initiation à l'art et à la culture auprès des jeunes, ce film est une œuvre de débrouille et de cocréation entre les jeunes et le cinéaste. On y retrouve par exemple une scène d'entretien avec une psychologue : un unique plan fixe montre Irina et Linda, face caméra, tandis que la psychologue, en amorce, les interroge sur leurs peurs, leur avenir. L'échange est bouleversant, à la fois d'une grande sincérité et d'une réelle connexion entre les deux amies, qui se rassurent et rient ensemble. La psychologue, elle, parvient à amener du naturel à la scène par des questions non scénarisées.

En somme, les trois cinéastes recourent au casting sauvage avec l'objectif commun d'obtenir, de la part d'acteurs non professionnels, un jeu plus naturel et spontané. Leur relative inexpérience face à la caméra engendre souvent des moments de flottement, d'hésitation ou de doute, qui confèrent aux scènes une authenticité. Par ailleurs, les réalisateurs choisissent fréquemment des profils qui correspondent déjà, par leur apparence ou leur vécu, à ce qu'ils recherchent pour leurs personnages. Il n'est ainsi pas nécessaire de demander à un acteur professionnel de jouer un rôle, car celui-ci fait déjà partie du quotidien de ces jeunes acteurs. Ce choix favorise également une dynamique de collaboration entre le cinéaste et ses acteurs que ce soit en échangeant sur la scène à jouer ou en improvisant devant la caméra.

### 3. *Langage et corporalité*

Si le recours au casting sauvage et l'improvisation font naître une esthétique naturaliste dans les œuvres de Kechiche, Sciamma et Brac, cela s'accompagne surtout d'une attention particulière portée aux corps, aux gestes et à la manière de s'exprimer souvent hésitante, maladroite et singulière selon le milieu social, l'âge ou la maturité des interprètes. Ce sont des cinéastes qui laissent survenir un langage moins « normé », des gestes parasites et *a priori*

---

<sup>65</sup> BUI, Camille, « Trait d'Union : entretien avec Guillaume Brac », *Les cahiers du cinéma*, n°746, juillet/août 2018, p. 78.



anodins dans la narration, mais qui donnent à leurs films de l'authenticité et renforcent l'immersion dans la réalité de cette jeunesse.

### 3.1. Primauté au langage et épuisement des corps

Pour Kechiche, la parole et le verbe sont des composantes primordiales de son cinéma. Les références littéraires y sont fréquentes, allant du titre *La Faute à Voltaire* à la mise en scène d'une pièce de Marivaux dans *L'Esquive*. Marivaux étant également cité dans *La Vie d'Adèle*. Rien d'étonnant étant donné que le théâtre de Marivaux est, à l'instar du cinéma de Kechiche, un théâtre du dialogue. La notion de marivaudage implique d'ailleurs un jeu avant tout verbal, fondé sur un langage recherché et des tournures de phrase complexes. Marivaux « intègre la méthode italienne qui joue à l'improvisiste, ce qui confère à ses dialogues dynamisme et naturel<sup>66</sup> ». Dans ses pièces se dessine une dynamique assez récurrente : « le jeu du rêve et de la réalité, du mensonge et de la vérité, du rêve et de la lucidité. Dans ce jeu, chaque personnage est obligé d'engager tout son être au risque de se perdre, pour mieux se découvrir et être lui-même. Finalement, le langage, instrument de cette découverte, est une épreuve, une mise à nu<sup>67</sup> ». Il n'est donc pas surprenant de retrouver Marivaux comme référence dans le cinéma de Kechiche, tant il fait écho à sa manière d'aborder le jeu des acteurs et la parole dans ses films.

On retrouve chez le cinéaste un rapport quasi anthropologique à la langue. L'exemple le plus concret reste *L'Esquive* qui se compose de plusieurs joutes verbales caractéristiques du langage des banlieues. La langue devient alors un véritable ancrage social et temporel, marquant une époque et une jeunesse étant donné qu'elle évolue et se renouvelle sans cesse. Dans *L'Esquive*, de nombreux mots sont empruntés à d'autres langues, notamment à l'arabe, ce qui reflète la diversité sociale et culturelle : « wallah », « seum », « inshallah », « bismillah »... On y retrouve aussi une forte présence du verlan : « téma » (mate, regarde), « quetru » (truc), « vénère » (énervé). Ces mots peuvent d'ailleurs être polysémiques : « péta » signifie frapper, mais aussi voler, tandis que « pécho » peut vouloir dire attraper, séduire ou encore coucher ensemble. Par exemple, après que Frida se soit fait voler son téléphone par Fathi, ce dernier lui mettant la pression pour que Lydia ne sorte pas avec Krimo, Frida confronte Lydia avec sa copine Nanou. Cette dernière dit alors :

- **Nanou** : On vient de lui péta son téléphone et toi, tu demandes si ça va ? [...]

---

<sup>66</sup> MRABET, Emma, « Le cinéma d'Abdellatid Kechiche : Prémisses et devenir », *Op cit*, p. 230.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 231.

- **Frida** : Et c'te bouffon de Fathi, il est venu, il m'a agressé, il m'a mis des gifles et tout, il m'a mis par terre, il m'a étranglé, je pouvais plus respirer, il me fait ouais ta copine Lydia elle est pas claire avec Krimo, elle le fait galérer, il est pas bien, je sais pas quoi, mais il m'a frappé, il m'a pécho comme je sais pas quoi là [...] <sup>68</sup>

Ici, « péta » est utilisé pour signifier le vol et pécho pour décrire la violence de l'agression de Fathi envers Frida.

Ce rapport d'une langue en évolution culmine dans une des scènes de *L'Esquive*, lorsque Lydia répète avec Krimo un extrait du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. Deux styles de langage s'opposent : celui, soutenu, du théâtre classique, et celui, cru et familier, des cités. Krimo peine à comprendre le texte et les intentions qu'il suppose. Lydia essaye de lui expliquer avec ses mots :

- **Lydia** : Attends, tu peux pas juste essayer d'faire un quetru ? Attends, ne l'prend pas mal [t'sais], je vais dire : « Enfin ma reine, je vois, je ne vous quitte plus, car j'ai tant pâti d'avoir manqué de votre présence. » Essaye de, je sais pas on dirait tu t'en bats les couilles quand tu parles. Le keumé, il est en train de, il balise là, il a peur [tsais]. Il faut que tu me montres que t'as peur. Essaye, essaye de prendre ton temps.

Lydia traduit ici une réplique classique en langage courant : « il balise », pour dire « il a peur ». À ce moment, deux manières de s'exprimer, mais aussi deux époques s'entrechoquent. Dans cette scène, Kechiche aborde le dialogue non plus comme un simple outil scénaristique, mais comme un moyen de faire surgir, par la langue et le choix des mots, un phrasé qui reflète la société, l'époque et la jeunesse qu'il filme. Dans le même esprit, Adèle, dans *La Vie d'Adèle*, n'a pas le même niveau de langage qu'Emma. Plus âgée et cultivée, Emma parle un français plus soutenu. Elle parle des Beaux-Arts, notion que Adèle a du mal à comprendre, elle cite des philosophes comme Sartre, etc.

Chez Kechiche, on a affaire à une langue vivante, par son lexique, par la façon dont elle est investie différemment par chaque personnage, mais aussi parce qu'elle laisse de la place aux erreurs, aux hésitations, aux bégaiements et à la répétition. *L'Esquive* reste l'exemple le plus frappant. Prenons la réplique de Frida évoquée plus tôt : elle répète en réalité plusieurs fois la même chose, mais en variant à chaque reprise ça manière de le dire. On entend dans sa voix le tremblement, le bégaiement dû à son énervement, accentué ici par un champ lexical de la violence : « agressé », « giflé », « étranglé », « frappé », « pécho ». Sur

---

<sup>68</sup> Retranscription du dialogue dans *L'esquive*.

le plan narratif, tout cela aurait pu être dit de façon plus concise sans que le spectateur ne perde des informations. Cependant, Kechiche conserve ces répétitions et ces maladresses, parce que ce dialogue n'est pas là pour faire joli, mais pour faire ressentir l'état d'esprit de l'adolescente. Ce qui compte, c'est ce que vit le personnage à cet instant précis, soit un sentiment d'énervement. Elle semble, dans la scène, complètement désemparée, elle est à vif. Ainsi, dans cette situation, une phrase beaucoup plus réfléchie aurait sonné faux, surtout venant de la bouche d'une jeune adolescente. Dans *Mektoub, My Love : Canto Uno*, les retrouvailles entre Amin et Ophélie se déroulent de manière inattendue, voire gênante, puisque celle-ci sort tout juste d'un rapport sexuel avec Tony, le cousin d'Amin que ce dernier a pu entrevoir. Ce malaise se traduit par un long échange aux allures banales, anodines, mais qui encapsule des émotions contrastées. Les dialogues ressemblent à ceux de la vraie vie : « Ça va ? » « Oui, et toi ? », etc. Ce n'est pas ce qu'ils disent qui importe, mais ce que tout cela traduit.

Si Kechiche s'emploie à travailler le verbe dans ses films, il s'attarde également sur les corps, sur les gestes quotidiens, sur les détails de la peau, sur les regards... Chez lui, le corps devient un lieu d'expression. Il fait le lien entre :

le dedans et le dehors, entre la chair et le monde [ ... ], entre la subjectivité et l'objectivité, le signifié et le signifiant, le conscient et l'inconscient. [...] à la fois touché et touchant, senti et sentant, vu et voyant, même si le corps est fondamentalement le pivot de toute perspective sur le monde naturel et socioculturel, donc point de vue insurpassable et indépassé<sup>69</sup>.

Le corps est exploré sous toutes ses coutures, révélant quelque chose d'intime, d'unique, propre à chaque personnage et donc, à une part de jeunesse qu'il aime filmer. Chez Adèle, on capte sa façon de rougir, de manger, de pleurer ; on voit la sauce bolognaise autour de sa bouche entrouverte, ses dents, ses fesses, ses seins, sa manière de faire l'amour... Le portrait d'un corps et d'un individu, sans filtre. Un portrait qui se construit autant par les mots que par la façon qu'ils ont de s'exprimer corporellement. Cela se fait principalement par l'utilisation du gros plan. Une expression, un regard, une mimique qui reflète la pensée des personnages, mais aussi leurs ressentis, leurs émotions : « Kechiche fait ainsi de la peau d'Adèle une véritable surface sensible, un médium d'apparition et d'inscription de ses sensations et de ses émotions et donc, en définitive, une sorte de méta-écran<sup>70</sup>. »

<sup>69</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 275.

<sup>70</sup> WALON, Sophie, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps » dans *Filmer la peau* sous la direction de Priska Morrissey et Emmanuel Siety, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017, p. 76.

Dans *La Vie d'Adèle*, le premier vrai échange entre Emma et Adèle a lieu dans un bar. La discussion est en apparence banale : elles parlent de leurs études, de leurs envies. Mais ce n'est pas le contenu de celle-ci qui importe vraiment, c'est le non-dit. Avant même qu'elles ne se parlent, leurs regards se croisent. Emma est en hauteur, accoudée à une balustrade et surplombe Adèle : elle est à l'aise, confiante. Adèle, au rez-de-chaussée, semble quant à elle troublée, comme intimidée et fascinée par Emma et déglutit. Puis Emma descend pour la rejoindre. Les corps sont au plus près, la scène, à partir de là, sera quasiment exclusivement constituée de gros plans sur le visage et le regard amusé et enjôleur d'Emma et celui, troublé et désireux, d'Adèle. Cette dernière n'arrête pas de déglutir, elle se ronge les ongles, elle n'arrive pas à soutenir le regard d'Emma, ses yeux se perdant dans le vide ou s'accrochant aux lèvres de cette dernière. De son côté, Emma mordille la paille de sa boisson, elle se pince la lèvre, elle sourit (voir figure 8). Ici, les mots sont superflus, seule réside la tension entre ces deux regards et ces deux corps, extrêmement proches, comme dans une bulle. En quelques gestes et une mise en scène sobre, mais efficace, on ressent, en filigrane, les émotions que traversent les deux jeunes femmes. Adèle éprouve du désir envers Emma, mais elle a du mal à le définir, car c'est une situation nouvelle pour elle.

Cette façon d'être attentif et réceptif à ce qu'expriment les corps et les figures et de chercher à saisir l'émotion qui advient sans préméditation, laissant l'œuvre s'édifier sur les aléas de l'imprévisible, nous ramène à ce que Frank Curot nomme « réalisme de captage ». Cette notion, définie comme suit par l'auteur : « Le réalisme de captage correspond à un art plus contemplatif, plus perceptif à la dimension documentaire et implique une notion d'immédiateté, d'imprévu, d'improvisation ou d'adaptation aux apports du tournage, à l'opposé d'une esthétique du préconstruit, du planifié dans les moindres détails », nous semble s'appliquer au cinéma d'Abdellatif Kechiche<sup>71</sup>.

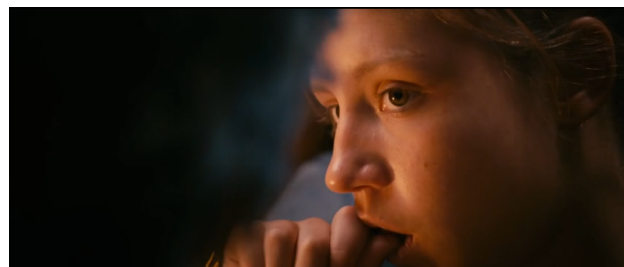


Figure 8 : discussion et jeu de regards dans *La Vie d'Adèle* (2013).

Ce réalisme est particulièrement palpable dans les scènes de danse chez Kechiche : la danse du ventre dans *La Graine et le Mulet*, les clubs et les bars dans *Mektoub, My Love*, ou

<sup>71</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 276.

encore Adèle qui se déchaîne sur *I Follow Rivers*. On y voit des corps jeunes, transpirants, qui s'épuisent. Une transe s'installe et le spectateur est alors happé, presque hypnotisé par ces corps vibrants, qui incarnent une liberté brute et une jeunesse qui déborde. Cette radicalité dans l'épuisement des corps et ce désir de monstration divise la critique, mais elle se déploie dans cette démarche consistant à filmer la vie comme elle est, comme elle déborde du cadre. On ressent dans l'épuisement du verbe et des corps une volonté de capter l'essence d'une jeunesse.

### *3.2. Le corps adolescent comme langage : vers un réalisme sensoriel chez Sciamma*

Chez Céline Sciamma, la parole est beaucoup plus réservée que chez Kechiche. Dans *Naissance des pieuvres*, elle se fait même discrète (une ou deux phrases par réplique), souvent entrecoupée de longs silences. Paradoxalement, c'est dans les dialogues qu'on ressent le plus l'artificialité de son cinéma. Plus écrit, plus maîtrisé, son style laisse parfois transparaître la présence d'une autrice derrière les mots employés par les personnages. Ce décalage est d'autant plus visible que les jeunes comédiennes, encore amatrices, peinent parfois à faire oublier le texte qu'elles récitent. Ce manque de justesse dans le jeu rend perceptible l'écriture, surtout dans les scènes chargées en tension ou en émotion, où certaines répliques sonnent un peu faux.

Dans une scène, Marie sert une énième fois de couverture pour que Floriane puisse retrouver le garçon qu'elle fréquente. Mais cette fois-ci, elle décide de ne plus l'attendre :

- **Floriane** : Je reviens dans une heure.
- **Marie** : J'serai pas là.
- **Floriane** : Tu seras où ?
- **Marie** : Ailleurs... Je ne viendrai plus te chercher. Démerdez-vous autrement pour baiser.

Les comédiennes semblent figées, récitant leur texte avec un ton monotone, un peu détaché des enjeux émotionnels de la scène. L'effusion de dialogues qui s'enchevêtrent les uns sur les autres chez Kechiche laisse ici place à des échanges plus cadrés et peut-être plus écrits comme cet ailleurs qui devient dans la discussion presque poétique. Le même phénomène se retrouve dans *Bande de filles*, surtout lorsque Marieme échange avec une seule autre personne comme son petit ami ou son frère. Le face-à-face met alors en lumière une

parole souvent scénarisée. Cela contraste d'autant plus que les dialogues retrouvent un peu de ce chaos, de cette énergie brute et spontanée dans les scènes de groupe, où elles s'amuse avec ses copines. On retrouve alors un langage beaucoup plus familier, des effusions de voix lorsque les amies commencent à parler l'une sur l'autre.

Si le dialogue est plus en retrait chez Sciamma, c'est également parce qu'elle se montre réticente à l'égard des films sur la jeunesse trop verbeux. Elle affirme ainsi : « Je ne trouve pas forcément juste de placer les adolescents du côté de la logorrhée. C'est plutôt le moment de la rétention<sup>72</sup>. » Elle envisage davantage l'adolescence comme un moment de flou et d'incertitude dans l'affirmation de soi. Il devient alors difficile d'exprimer ses émotions par les mots et le corps devient alors plus signifiant que n'importe quel discours.

Ainsi, les films de Sciamma ont avant tout cette singularité de mettre en scène les corps (et plus précisément les corps féminins) en développant une esthétique qui les met au cœur de son ambition filmique. De par ces corps transparaît, plus que par le discours, un réalisme de captation. Comme Kechiche, Sciamma aime faire apparaître des gestes en apparence anodins, qui participent à la dimension réaliste et immersive de ses films. C'est, par exemple, la manière dont Marie tente de boire l'eau de la douche avant de la recracher, la façon dont elle crisper ses pieds dans les vestiaires de la piscine, ou encore celle dont Anne, son amie, tord machinalement un mètre-ruban après avoir mesuré le tour de bras de Marie (voir figure 9).

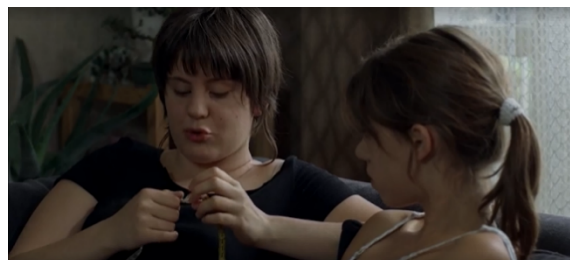


Figure 9 : Captation de gestes anodins dans *Naissance des pieuvres* (2007).

De par ces corps transparaît aussi cette volonté de caractérisation des personnages et de signifiant. Dans *Bande de filles*, le frère de Marieme est caractérisé par une violence presque entièrement corporelle : il étrangle, frappe, son corps est nerveux, tendu. Dans une autre scène, Marieme surprend sa petite sœur en train de harceler une fille avec son groupe d'amies. Elle la prend à partie, lui demande ce qu'elle fait là, et, de colère, la frappe. La fillette lui dit alors : « Tu es comme lui. » Consciente de son geste, Marieme le regrette

<sup>72</sup> JOUSSE, Thierry, « Entretien avec Céline Sciamma » dans *Naissance des pieuvres. Un film de Céline Sciamma* (Dossier de presse), Les Productions Balthazar, 2007, p. 8.

aussitôt, caresse la joue de sa sœur et la prend tendrement dans ses bras. Ici, le dialogue est supplanté par l'action, par ces corps et ces gestes posés qui disent bien plus sur la psychologie des personnages que des mots.

Dans *Naissance des pieuvres*, Floriane incarne, en apparence, un archétype classique du *teen movie* : la lolita<sup>73</sup>. Elle n'hésite pas à entretenir cette image à travers ses gestes : elle se maquille, se recoiffe, danse de manière sensuelle, se frotte aux garçons jusqu'à « consentir » une embrassade brutale dans une voiture. Mais ces gestes sont des façades. C'est dans une scène muette, à travers les corps et les gestes posés, que sa véritable sensibilité surgit. Lors d'une scène de sexe (bien plus douce et pudique que chez Kechiche), Marie glisse lentement sa main sous les draps. C'est là, par ce geste, que le spectateur découvre la fragilité de Floriane, qui se met à pleurer.

À l'instar de Kechiche, les corps chez Sciamma imposent un rythme au film. Il y a une attention toute particulière à la manière dont les gestes s'enchaînent. La scène où les filles dansent sur *Diamonds* témoigne de cette musicalité corporelle : les mouvements synchronisés, les regards échangés et les éclats de rire composent un moment suspendu, à la fois intime et universel. Cela produit, comme chez Kechiche, une forme d'hypnose saisissante, mais agit aussi comme révélateur des émotions que ces jeunes protagonistes traversent.

Dans *Naissance des pieuvres*, une scène en boîte de nuit illustre parfaitement ce principe. Un plan large montre Marie et Floriane danser face à face, assez proches. Floriane se déhanche langoureusement, tandis que Marie reste quasi immobile, comme pétrifiée. Puis, le cadre se resserre sur leurs visages. Floriane détache les cheveux de Marie, qui garde la tête baissée. La musique s'intensifie, Floriane relève le visage de Marie. Les deux corps se rapprochent lentement tandis que la musique atteint un climax. Et au moment précis où l'on croit à un baiser, Floriane sort soudainement du cadre, laissant Marie seule dans un champ à moitié vide. Le plan large revient : Floriane danse maintenant avec un garçon, tandis que Marie, figée, pleure (voir figure 10, page 52).

Ici, Floriane « ne cherche pas à se mettre en phase avec le rythme de Marie qui reste bras ballants devant elle, incapable de se calquer sur la chorégraphie sensuelle et maîtrisée de Floriane<sup>74</sup> ». L'accélération de la musique épouse les gestes et les rapprochements des corps, donnant à sentir aux spectateurs le torrent d'émotions que ressent Marie à ce moment précis.

---

<sup>73</sup> MOUSSA, Alexandre, *Art cit*, p 207.

<sup>74</sup> PELUCHON, Sasha, « Le rythme dans la mise en scène de Céline Sciamma : expression individuelle, relationnelle et sociétale », *Décadrages*, N. 51-52, 2024, p. 162.

Chez Sciamma, les émotions et la caractérisation profonde des adolescentes passent donc avant tout par les gestes, conscients ou inconscients, mais beaucoup plus signifiants que le langage verbal. Là où Kechiche investit la langue et les corps jusqu'à l'épuisement, d'autres cinéastes contemporains comme Céline Sciamma privilégient une économie inverse : silence, pudeur, retenue. Mais là encore, le corps adolescent devient le lieu d'une expression singulière, propre à cette période de la vie.

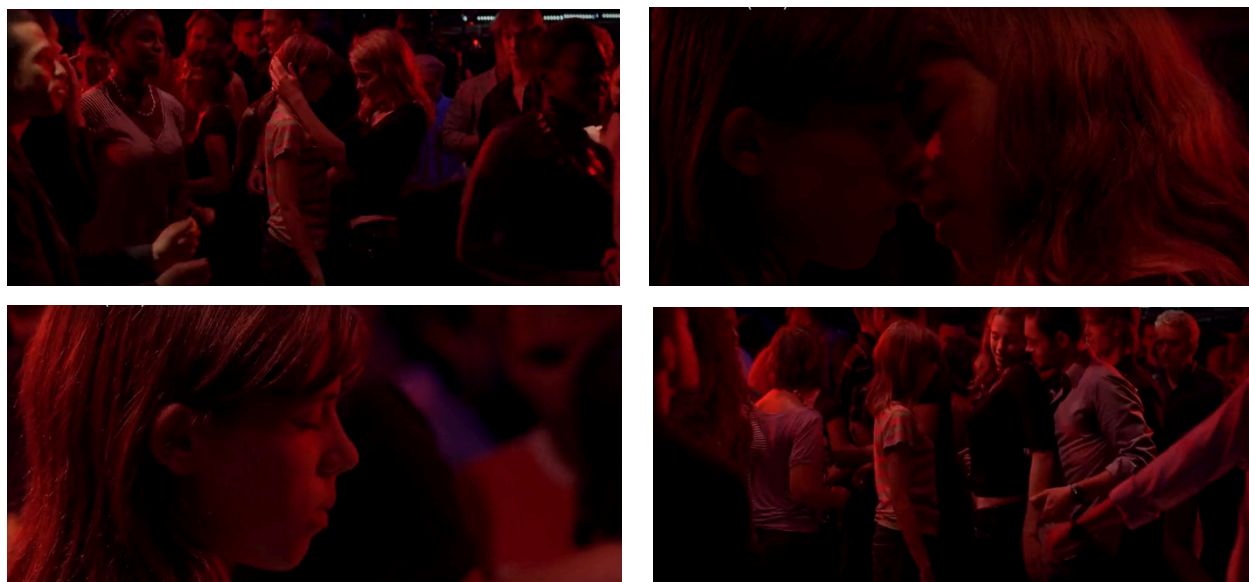


Figure 10 : Mise en scène et dynamique des corps dans *Naissance des pieuvres* (2007).

### 3.3. Brac : lutte du langage et simplification du dispositif

Chez Guillaume Brac, si les scènes sont pensées à l'avance, dans un cadre précis, les dialogues, eux, conservent une grande part d'improvisation ou de liberté. Le langage verbal est balbutiant, heurté, plein de silences, de reprises et d'hésitations, et c'est précisément là-dedans que Brac puise l'authenticité de ses personnages. On ressent presque une lutte intérieure dans la manière de s'exprimer, une tentative de mettre des mots sur des émotions confuses. Dans *Un pincement au cœur*, ce trouble se cristallise dans plusieurs scènes clés du récit, notamment la scène avec la psychologue qui, par ses questions, amène les deux amies à réfléchir sur des notions complexes, parfois abstraites et sur des ressentis qui sont difficiles à formuler pour des adolescentes.

- **Psychologue** : est-ce que vous pouvez essayer de me définir ce que c'est que l'ennui, la routine ? Irina, notamment.
- **Irina** : C'est quand, quelque chose, je sais pas genre, euh...juste quand je m'ennuie j'angoisse. Genre, euh, je suis là, je stresse pour rien parce que déjà je pense trop. Et pour moi l'ennui c'est quelque chose de noir, c'est quelque chose qui fait peur.



- **Linda** : ça va nous faire trop réfléchir.
- **Psychologue** : quelles pensées vous envahissent quand il y a de l'ennui justement ? Parce que finalement quand on s'ennuie, on a aussi du temps pour penser. [...]
- **Irina** : en fait je me dis que je vais pas y arriver, qui a trop de choses à faire, que des trucs comme ça.
- **Linda** : y a mêmes des remords, sur le passé, des choses comme ça. Je me dis, c'est peut-être moi, c'est peut-être à cause de moi c'est, c'est des trucs comme ça qui nous rongent de l'intérieur.

Dans ce dispositif entre fiction et documentaire, Guillaume Brac manifeste une volonté claire : donner la parole aux jeunes, les laisser s'exprimer librement. La scène en question montre toute l'approximation avec laquelle les adolescents peuvent parler de sentiments et de notions complexes qu'ils ressentent, mais qu'ils peinent parfois à formuler. Ils parviennent pourtant à les verbaliser, à leur manière, en recourant à des mots simples ou des images comme cette expression : « quelque chose de noir ». On perçoit alors la lutte du langage, qui contribue au naturel de la conversation, mais aussi la richesse des réflexions partagées qui témoignent toujours d'une grande sincérité. Ces paroles peuvent toucher d'autres adolescents, les inclure, et même inviter les parents à réfléchir à ce que leurs enfants vivent.

Bien sûr, tout n'est pas aussi dramatique dans les films de Guillaume Brac. On observe également une tendance à saisir les silences, les hésitations, pour faire naître des interactions légères et souvent drôles. Par exemple, lorsqu'un garçon essaye péniblement de demander à Irina s'ils peuvent sortir ensemble, ou dans *À l'abordage*, à travers les chamailleries entre Félix et Chérif d'un côté, tous les deux noirs de peau et issus d'une classe moyenne, et Édouard de l'autre blanc, plus coincé et aisé. Pierre Jendrysiak écrit :

Ce qui crée la familiarité avec ces personnages, c'est aussi que l'on apprend à les connaître par leurs côtés les moins glorieux. Dès le covoiturage initial, ils font tous preuve d'une certaine mauvaise foi et ce sont leurs actions les moins flatteuses qui sont mises en exergue : Félix et Chérif ont menti sur leur identité pour trouver un covoiturage, mais on comprend tout de suite qu'Édouard ne semble accepter de covoiturations que si c'est avec de jeunes femmes... On a plutôt l'habitude de films où les personnages ont « toutes leurs raisons » ; voilà un film où tout le monde a ses torts. Torts qui, progressivement, s'effacent, mais pas sans passer par des situations de conflits ouverts, eux aussi triviaux, drôles et graves : une voiture qui casse, une blessure lors d'une

bagarre, un refus amoureux... Des problèmes de vacances minuscules et banals, auxquels les acteurs réagissent avec un naturel étonnant<sup>75</sup>.

Sur le plan de la corporalité, Guillaume Brac ne semble pas rechercher une performance particulière de la part de ses acteurs ni une réelle esthétisation des corps adolescents comme peuvent le faire Kechiche ou Sciamma. La plupart du temps, les corps sont montrés dans des moments de vie extrêmement banals : assis au bord d'une rivière, attablés, installés en terrasse, dans une cage d'escalier, ou en pleine activité dans un camp de vacances (ski nautique, promenades, balades à vélo, etc.).

À la manière d'Éric Rohmer, Brac aime poser un cadre fixe et filmer des personnages en interaction dans un même plan. Pas de mise en scène superflue, pas de grands dispositifs, on travaille à l'économie des moyens, avec une caméra, un pied et une équipe réduite au minimum. Dans ces plans, on décèle des gestes maladroits, des rapprochements hésitants, des corps qui se rapprochent. Dans *Contes de juillet*, un parallèle se crée entre deux amies : Lucie, qui se sent mise de côté par Milena, laquelle vit une amourette de vacances. À un moment, elles décident de construire chacune leur vie de leur côté. Milena part pour un rendez-vous avec cette amourette et Lucie se retrouve seule dans une clairière où elle croise un escrimeur. D'abord intimidée après avoir failli recevoir un coup de fleuret, elle accepte finalement de s'essayer elle aussi à l'escrime. Le jeune homme guide ses mouvements, ce qui rapproche leurs corps de manière de plus en plus intime : une main posée sur l'épaule, les bassins qui se frôlent. La scène se termine sur une chute maladroite et humoristique. En parallèle, Milena discute avec le garçon qu'elle a rencontré. Toute l'action se déroule dans un même cadre fixe. Les corps sont proches, mais on sent encore une barrière entre eux. Celle-ci se rompt lorsque le garçon tente une approche et embrasse Milena. Cependant, en allant trop vite, de manière tout aussi maladroite, il la fait fuir : elle sort du cadre, mettant abruptement fin à ce rendez-vous (voir figure 11 page 55).

Guillaume Brac opte ainsi pour un dispositif bien plus simple que celui de Kechiche ou Sciamma. Moins monté, moins stylisé, son cinéma repose sur une règle simple : que les acteurs restent dans le cadre. Pour le reste, il semble avant tout faire confiance aux mouvements spontanés des corps et des situations, intervenant peu, tel un témoin discret et attentif.

---

<sup>75</sup> BORTZMEYER Gabriel, JENDRYSIK Pierre, *Art cit.*



Figure 11 : Mise en parallèle de deux moments de rencontre/rapprochement des corps dans *Contes de juillet* (2017).

#### 4. Une esthétique de la durée : le temps comme expérience sensorielle

Chez les trois cinéastes, on peut retrouver, à des degrés variables, une volonté de dilater et d'étirer les plans et les séquences de leurs récits. Dans la continuité du point précédent consacré au corps, cela permet aux cinéastes de laisser se déployer les acteurs à l'intérieur du cadre et de leur laisser le temps et la possibilité d'imposer une épaisseur aux personnages. Cela permet aux acteurs de vivre pleinement une situation donnée et, dans un même temps, de donner aux spectateurs à ressentir également les sensations des acteurs, rendant cette impression que l'image vibre, encapsule un peu de ce vécu.

Dans leurs films, le temps et les séquences ne sont pas toujours destinés à tendre vers un quelconque avancement narratif classique où chaque scène doit forcément avoir un but vers le dénouement du récit et où chaque scène ne doit pas non plus être forcément contrainte par celle qui suit ou celle qui précède. Guillaume Brac, encore une fois, explique dans une récente interview : « Mes scènes ne cherchent pas à raconter quelque chose, elles cherchent à faire

vivre un moment, ce qui passe par une certaine durée<sup>76</sup>». Comme dans la vraie vie, tous les moments vécus ne sont pas motivés par des enjeux dramatiques forts. D'autant plus lorsque l'on s'emploie ici, à filmer l'adolescence, âge de l'entre deux, de la transition, où l'on se cherche sans forcément savoir où aller. C'est aussi un moment de la vie souvent associé aux vacances chez Guillaume Brac. Un moment qui n'est pas encore dicté par les impératifs du monde du travail. Ainsi la vie est avant tout constituée de moments de transitions, de moments d'ennui, de fragments de vie plus ou moins intenses.

Dans *Naissance des pieuvres*, Sciamma n'hésite pas non plus à filmer les moments de transitions, les trajets, l'attente : dans l'une des séquences du premier tiers du film, Floriane invite Marie à assister à une répétition de natation synchronisée. La réalisatrice s'emploie à faire durer la scène en filmant toute une série de moments anodins qui auraient été la plupart du temps absent dans d'autres métrages de fiction : Marie, dans les vestiaires, va enlever tour à tour son soutien-gorge puis sa jupe attendant que toutes les filles soient parties avant d'enfiler enfin son maillot. Puis, le film montre la quasi-totalité de sa marche dans le couloir reliant les vestiaires à la piscine. Enfin, lorsque les filles s'entraînent, Floriane aperçoit Marie regardant le cours au bord de la piscine sans entrer dans l'eau. Floriane vient alors la rejoindre à la nage pour l'inciter à venir plonger. La réalisatrice décide alors de filmer l'entièreté de la nage de Floriane pour venir vers Marie et puis repartir vers le groupe d'amies. Tous ces moments tendent à élaborer des plans et des séquences qui vivent pour elles-mêmes. D'une certaine façon, chaque scène forme un bloc narratif qui « pourrait ainsi exister comme une entité filmique indépendante des autres séquences, comme un petit film à part entière<sup>77</sup>. » Ces microrécits « participe[nt] ainsi des moments paroxystiques tant d'un point de vue émotionnel que d'un point de vue dramaturgique<sup>78</sup> ».

Au risque de provoquer l'ennui, le tempo lent que créent ces plans et ces séquences restitue une certaine texture propre au réel, car l'effet provoqué est celui d'un temps vécu dans sa durée. Dans *Contes de juillet*, c'est les moments de baignade ou de marche en forêt qui viennent étendre les scènes. Dans *Mektoub, my love : canto uno* et *La vie d'Adèle*, cet aspect est poussé à l'extrême : les discussions et les excursions sur la plage s'éternisent entre *flirts*, tentatives de rapprochement, les marches aux bords de la mer, les scènes de repas qui

---

<sup>76</sup> NESME, Romain, « Guillaume Brac : « Mes scènes ne cherchent pas à raconter quelque chose, elles cherchent à faire vivre un moment », *TroisCouleurs*, mis en ligne le 2 avril 2025. URL : <https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-guillaume-brac/>. (consulté le 9 juillet 2025)

<sup>77</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 280.

<sup>78</sup> *Ibidem*

s'étendent sur plusieurs minutes, montrant la préparation de la table, le service de la nourriture, la façon dont on mange une huître, etc.

Ces scènes, ces plans, ces moments tendent à représenter la vie telle qu'elle se déploie sous nos yeux, comme plusieurs fragments qui, mis bout à bout, produisent un sentiment de réel. Dans une démarche presque phénoménologique, ces films sollicitent le spectateur par des séquences qui donnent à faire ressentir les situations, mais aussi les émotions et l'intériorité de la jeunesse. Cette idée convoque la philosophie de Maurice Merleau-Ponty selon qui « le film ne se pense pas, il se perçoit<sup>79</sup> ».

Dans *À l'abordage*, les longues scènes de discussions entre Chérif et Hélène semblent triviales : deux personnes font connaissance, parlent de leur situation, de leur passé, etc. Pourtant, en filigrane, elles laissent aux acteurs le temps de poser des regards et des gestes qui transpercent l'écran par leurs sensualités et laissent entendre toute la charge émotionnelle que les personnages éprouvent. Leur désir devient palpable, il déborde de l'écran et happe le spectateur. Et lorsque le baiser arrive, il ne vient que mettre un point d'honneur à cet amour qui n'a pourtant jamais été verbalisé. Très proche au final du baiser manqué dans *Naissance des pieuvres*, lorsque les lèvres de Florine frôlent celles de Marie à l'intérieur de la boîte de nuit. Ces instants ne résonnent pas par une quelconque spectacularité, ou de grands effets de styles, mais par leur apparente simplicité. Lorsqu'ils sont tirés en longueur, ils résonnent en chacun de nous de différentes manières, pouvant alors être reçus autant négativement que positivement. En témoigne les nombreuses scènes de sexes dans *La Vie d'Adèle*, qui peuvent autant faire ressentir la puissance du désir de ces deux jeunes femmes aux spectateurs, de ces deux corps qui vibrent à l'unisson et en même temps créer chez eux un effet repoussoir, ne ressentant pas l'incarnation souhaitée, mais plutôt une désincarnation. Une perception d'autant plus motivée par les polémiques nées de la réception de ces scènes à la sortie du film.

Ainsi, la durée et la structure relationnelle du regard, tant au niveau du tournage que du visionnage du film, configurent les liens acteur-personnage et spectateur-film, en concrétisant une certaine image – bien que potentiellement provocatrice et éthiquement problématique – de la performance des acteurs et de la participation du public. Le regard ne permet pas seulement d'établir et de maintenir des relations, mais il joue aussi un rôle d'agent perturbateur au sein des rapports qu'il instaure : sa durée et son insistance le rendent parfois difficilement supportable, tant pour les personnes regardées que pour les spectateurs<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » dans *Sens et non-sens*, Les Éditions Nagel, coll. « Pensées », 5<sup>e</sup> édition, Paris, 1966, p. 104.

<sup>80</sup> LAMOTTE, Coralie, « Le regard chez Abdellatif Kechiche : un problème de méthode ? », *Décadrages*, 43, 2020, p 80.

#### 4.1. Égalité des instants

Par ce choix de la durée, les cinéastes semblent s'opposer à une logique de récits dramatisés ou sensationnalistes qu'ont installé les *teens movie* américains. Bien que ceux-ci se concentrent sur des préoccupations adolescentes, ils tendent plutôt vers des péripéties et situations loufoques, comme dans *Superbad* (2007) où les trois adolescents souhaitent acheter de l'alcool pour une fête et finissent par être poursuivis par des flics complètement irresponsables. Les films des réalisateurs français étudiés dans ce travail se concentrent davantage à dépeindre des réalités sociales et des fragments de vie, comme pouvaient le faire dans les années 60 les films de la Nouvelle Vague tels que *Les 400 coups* ou encore *Masculin féminin*.

À la fin de *Mektoub, My Love*, un parallèle se crée entre une séquence de naissance d'une brebis et une séquence de danse dans une boîte de nuit. Toutes deux s'inscrivent dans une durée particulièrement longue (environ trente minutes à elles deux) et s'opposent en termes d'intensité. D'un côté, Amin attend patiemment qu'une chèvre mette bas, à travers une scène très douce et d'une grande simplicité. De l'autre, Amin assiste, dans une explosion de bruits, de musiques et de lumières aux danses lascives des jeunes femmes dans la boîte de nuit. En ne privilégiant pas une scène au détriment de l'autre, Kechiche ne hiérarchise pas les moments. En réalité, c'est de cette scène d'attente, *a priori* anodine, que l'intensité se fait ressentir quand après des heures d'observation (plusieurs minutes dans le film), Amin assiste enfin à la naissance d'un agneau, moment de grâce absolu. Au final, cet instant devient l'un des grands climaxes du film, le réalisateur allant presque jusqu'à sortir du dispositif purement naturaliste en ajoutant, par-dessus les images, une composition de Mozart, une des rares musiques extra diégétique du film. Kechiche développe l'idée que chaque moment mérite d'être vu et d'être filmé. Pareillement dans le cinéma de Guillaume Brac, dans le dossier de presse consacré au film *A l'abordage*, un journaliste lui demande pourquoi il filme avec la même attention la chute d'Edouard lorsqu'il se prend les pieds dans une tente de camping, et des moments de *flirts* entre Chérif et Hélène ou Félix et sa copine. Brac explique :

Mais ça part d'une exigence de vérité : à quoi est-ce que je crois vraiment ? Ça vaut pour une chute comme pour deux corps dans un lit. Il n'y a pas de petite scène ou de grande scène. [...] Pour ma part, j'ai toujours essayé de capter des moments, et un moment ça embrasse tout : le lieu, la vie dans ce lieu, l'heure de la journée, la lumière, l'humeur des comédiens, les liens entre eux. Probablement que l'émotion

du spectateur naît de l'impression qu'il a, non pas simplement d'être témoin d'une scène dans une histoire, mais de vivre avec les personnages ce qui leur arrive dans une sorte de présent continu<sup>81</sup>.

## 5. *Lieux et espaces invisibilisés*

Dans cette esthétique naturaliste, les cinéastes français étudiés dans ce mémoire n'hésitent pas à filmer des lieux ancrés dans la banalité du quotidien (des halls d'entrée, des cuisines, des cages d'escaliers...). Il s'agit souvent d'espaces modestes, mais surtout de lieux traditionnellement invisibilisés dans le cinéma (surtout le cinéma de fiction). Ces décors contrastent avec ceux génériquement codifiés et familiers des *teen movies* américains : chambres saturées de *posters*, grandes maisons familiales, lycées gigantesques, banlieues pavillonnaires toutes semblables... Ce sont de lieux en réalité peu variés, répartis principalement entre d'une part, « des espaces intimes, de repli, de secret et de sécurité, préservés du regard des pairs et des intrusions de l'autorité adulte<sup>82</sup> » (la chambre en est un parfait exemple puisque c'est le seul territoire qui appartient aux adolescents) et, d'autre part, « des espaces de spectacle, d'exhibition et de soumission <sup>83</sup> » (le lycée qui s'organise comme une microsociété et où chaque personne tient un rôle, les centres commerciaux). Si ces lieux, hautement symboliques, s'accordent effectivement à représenter une certaine vérité de la jeunesse américaine (principalement la jeunesse blanche et de classe moyenne vivant dans les *suburbs* américaines), ils se donnent surtout à voir comme un spectacle où la répartition de l'espace se fait toujours de manière identique. Pour expliciter cet aspect, Adrienne Boutang écrit, au sujet des fêtes étudiantes à l'intérieur du domicile familial :

[...] la répartition de l'espace pendant les fêtes se fait toujours de manière identique, soulignant le caractère de spectacle que prennent les réunions festives dans les *teen movies*. Le rez-de-chaussée, en particulier, où se situe le cœur de la soirée, constitue un espace d'humiliation possible, où se teste l'intégration dans le groupe. Les récits ménagent cependant des lieux de repli et de cachette, susceptibles d'être envahis à leur tour. Les salles de bains permettent d'échapper un instant à la tyrannie de la représentation et de se ressaisir. [...] La chambre à coucher (parfois celle des parents), second espace intime, est l'équivalent plus spacieux et luxueux de la voiture<sup>84</sup>.

À l'inverse des *teen movies*, les films des cinéastes étudiés ne cherchent pas une hiérarchie des lieux, comme ils ne cherchent pas l'artifice pour l'artifice. Ils n'hésitent pas à

---

<sup>81</sup> « Entretien avec Guillaume Brac » dans *À l'abordage, un film de Guillaume Brac* (dossier de presse), Geko Films Production, Écran du Sud, 2021, p. 6.

<sup>82</sup> BOUTANG, Adrienne, *Op cit*, p. 25.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> BOUTANG, Adrienne, *Op cit*, p. 31.

filmer des lieux de passage, des lieux que tout le monde investit, mais que personne ne s'attarde à filmer. La cage d'escalier, par exemple, est souvent absente des productions cinématographiques et pourtant récurrentes dans la plupart des films du corpus : témoin des discussions entre trois jeunes étudiantes dans *Un pincement au cœur*, des disputes entre Krime et Magalie dans *L'Esquive*, du rapprochement physique entre Adèle et une amie de lycée dans *La vie d'Adèle* ou encore de Marieme attendant la venue d'Ismaël dans *Bande de filles* (voir figure 12 page 61). Ce sont également des espaces investis dans ce qu'ils ont de plus concret. La cuisine, par exemple, n'est pas le théâtre de grandes fêtes ou du déjeuner avant de partir à l'école, c'est aussi un lieu où, comme dans *Bande de filles*, on fait la vaisselle, acte banal et très peu représenté dans les *teen movies*. Un acte qui appuie également la situation dans laquelle vit Marieme : elle doit se débrouiller sans l'aide de ses parents, souvent absents, ni de son frère violent. Ainsi, elle fait la plupart des corvées dans l'appartement.

Ces lieux ne sont pas de simples décors interchangeables. Ils sont filmés comme des espaces vécus et inscrits dans une approche quasi documentaire lorsqu'il s'agit de fictions. Dans *À l'abordage*, le camping à Die et ses alentours, situés dans la Drôme, sont mis à l'avant. De la petite rivière où les vacanciers viennent se baigner et *flirter*, au bar qui s'anime le soir à travers les danses et les karaokés des résidents, en passant par la petite ville en surplomb dans laquelle il fait bon flâner. Guillaume Brac capte ce lieu dans toute sa richesse et sa sensibilité. Il est attentif aux détails, aux sons, à la manière dont il vit et se transforme au fil de la journée. Comme il l'explique lui-même :

Avec Alan, on avait le désir que ce film tourné à 95% en extérieur rende sensibles les variations de lumière d'une journée d'été. Il nous semblait plus important de capter chacun de ces moments particuliers, que d'avoir des raccords parfaits, une temporalité exacte [...] saisir aussi la cime des arbres, le toit d'une maison, un bout de rivière, le sommet d'une montagne qui rosit en arrière-plan...<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> « Entretien avec Guillaume Brac », *Op cit.* p. 8.





Figure 12 (de gauche à droite) : plusieurs scènes se déroulant dans une cage d'escalier – *L'Esquive* ; *La Vie d'Adèle* ; *Un pincement au cœur* ; *Bande de filles*.

Une approche qu'il avait déjà adoptée dans son documentaire *L'Île au trésor*, mettant de la même manière en vedette la base de loisir de Cergy. Des lieux qu'il connaît bien, ayant passé des vacances dans la base de loisir lorsqu'il était jeune et qu'il réinvestit ici avec sa sensibilité et un rapport biographique. Ce constat se décline pareillement dans les films des autres réalisateurs : Kechiche ancre ses personnages dans la ville de Sète, ville où il a vécu un moment dans sa jeunesse. Il s'attarde à filmer les plages, les bars, les élevages de brebis en périphérie, mais aussi la façon dont la lumière se répercute dans les vagues, l'ambiance des pâturages lorsque le soleil décline à l'horizon... Pour Sciamma, c'est la banlieue de Cergy-Pontoise qui est mise à l'honneur, lieu où elle a grandi, entre la piscine, lieu central, reflet du désir, du dévoilement des corps et les colonnes construites par Ricardo Bofill qui témoignent de l'historicité de cette ville-champignon, construite au gré des projets d'architectes<sup>86</sup>.

Tous ces lieux s'inscrivent dans une démarche qui consiste à décentraliser l'action. Les réalisateurs s'éloignent des métropoles pour filmer des territoires délaissés par les médias. Dans *Bande de filles* tout comme dans *L'Esquive*, cela se traduit par la représentation de la banlieue<sup>87</sup>, un lieu fréquemment négligé et stigmatisé, tout comme ses habitants. En France,

<sup>86</sup> JOUSSE, Thierry, *Op cit*, p. 7.

<sup>87</sup> Il est important de ne pas confondre les banlieues françaises (souvent appelées « cités » ou « quartiers HLM »), lieux souvent assimilés aux classes plus modestes et à l'immigration et les banlieues pavillonnaires américaines (*suburbs*) qui abritent une grande partie de la *middle class* américaine (environ 140 millions d'Américains vivent en banlieue) et qui, par leur taille, prennent

c'est surtout à partir des années 80 et 90 que le cinéma s'intéresse à ces lieux, à travers des œuvres telles que *Le thé au harem d'Archimède* de Medhi Charef (1985), mais surtout *La Haine* de Mathieu Kassovitz. Les deux films se focalisent sur des bandes d'amis aux origines diverses qui doivent survivre dans ces lieux mis au ban, souvent en accumulant les délits et les infractions. Dans *Le thé au harem d'Archimède* par exemple, Madjid et Pat, les deux personnages principaux du film, « n'hésitent pas à prostituer une habitante de la cité, profitant de sa misère et de son désarroi, ou encore à voler, avec les autres amis de la bande, des bouteilles de vin dans la cave du voisin<sup>88</sup>. »

Esthétiquement, la représentation de la banlieue diffère sensiblement entre *L'Esquive* et *Bande de filles*. Abdellatif Kechiche filme la banlieue dans une approche plus brute, plus naturaliste, filmant les décors extérieurs en lumière naturelle, caméra à l'épaule, sans embellir l'espace. Des halls d'immeubles, des courts extérieurs qui structurent les interactions et la parole des jeunes, certains lieux étant choisis pour leur aspect de scène de théâtre : dans la scène de répétition, les jeunes investissent ce qui semble être un ancienne cavea (partie en arc de cercle accueillant les spectateurs dans les théâtres antiques) (voir figure 13 page 62). À l'inverse, Céline Sciamma, comme dans *Naissance des pieuvres*, exploite les qualités graphiques et architecturales des quartiers HLM. Elle explique à ce sujet : « les propriétés graphiques de la banlieue sont très grandes, parce qu'on y trouve des utopies d'architectes sorties d'un seul coup de terre dans les années 1960-70, et il y a beaucoup de pensée à l'œuvre. Quand on pose sa caméra en banlieue, on filme des lignes de fuite, des façons de circuler, comment on se retrouve, comment on est seul<sup>89</sup> » (voir figure 14 page 63). Cela amène sans doute une volonté de styliser le lieu, qui serait en désaccord avec l'esthétique naturaliste, mais, tout en assumant cette stylisation, elle ne cherche cependant pas à « travestir » les espaces outre mesure. Sciamma se défend d'ailleurs en expliquant :

Pourtant, je n'ai pas repeint les lieux que j'ai filmés comme Jacques Demy a pu le faire avec Rochefort pour ses *Demoiselles* [...] On parle de stylisation à propos de *Bande de filles*, comme si le réalisme, le choix de filmer la banlieue dans une lumière grisâtre avec une caméra à l'épaule, ce n'était pas aussi une stylisation. Sauf que cette stylisation-là est devenue un point de repère. Pour

---

autant d'espace que les grandes villes et sont tout autant représentées dans les médias. Les banlieues françaises sont, en réalité, plus à rapprocher des ghettos américains, quartiers urbains majoritairement peuplés par les minorités pauvres.

<sup>88</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 56.

<sup>89</sup> LALANNE, Jean-Marc, « Je vois les personnages de *Bande de filles* comme des activistes », *Les Inrockuptibles*, 22 octobre 2014. URL : <http://www.lesinrocks.com/2014/10/22/cinema/actualite-cinema/celine-sciamma-11531170>. (consulté le 14 juillet 2025)

beaucoup de gens, quand on s'en écarte, on stylise. Pourtant, un film aussi important sur la représentation des cités que *La Haine* était déjà un geste très fort de stylisation<sup>90</sup>.

Cette citation remet en question l'idée que seul un style « brut » serait réaliste, et souligne que toute représentation, même naturaliste, implique des choix esthétiques. Comme annoncé au début du chapitre, cela montre que l'esthétique naturaliste reste fortement sujette à interprétation et que chaque esthétique peut être attaquable et amener à une part de subjectivité.



Figure 13 et 14 : séance de répétition sur les gradins dans *L'Esquive* (à gauche) et plan de Marieme qui traverse la cité, illustrant les lignes de fuite et la qualité graphique de la banlieue (à droite)

## 6. Pour conclure sur le naturalisme sensible

À travers les grandes caractéristiques esthétiques qui fondent cette tendance naturaliste française, ce chapitre vise à démontrer que Guillaume Brac, Céline Sciamma et Abdellatif Kechiche s'emparent de cette esthétique pour construire et penser leurs films sur la jeunesse. En comparant la manière dont chacun les investit, une dimension autorisante (extrêmement présente dans le cinéma français) peut être dégagée. C'est là que naît une première sensibilité, celle du regard, de comment les cinéastes, chacun à leur manière, investissent cet héritage naturaliste français pour amener un portrait personnel de la jeunesse.

Le cinéma d'Abdellatif Kechiche est sans doute le plus singulier dans sa façon de pousser cette esthétique jusqu'à ses limites : caméra à l'épaule, gros plans sur la peau et la matérialité des corps, processus d'épuisement des corps et de la langue pour capturer une forme d'authenticité... Chez Sciamma et Brac, ces caractéristiques sont également présentes, mais s'inscrivent dans une mise en scène plus cadrée. Pour la réalisatrice notamment, la dimension chorégraphiée prend de plus en plus d'importance, entraînant une stylisation au fur et à mesure de ses films : elle est à la fois proche du réel, mais n'hésite pas à incorporer des

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

scènes plus stylisées (dans une interview, Thierry Jousse fait d'ailleurs remarquer cette ambivalence entre son ancrage naturaliste et sa volonté de stylisation<sup>91</sup>), comme dans l'ouverture de *Bande de filles*, qui met en scène un match de football américain avec une importante machinerie et beaucoup d'effets de styles, rappelant l'esthétique des *teen movies* américains. Cette approche lui vaut parfois des critiques, particulièrement en France, où l'héritage réaliste reste très prégnant. Dans le dossier de presse du film, elle confie d'ailleurs :

Cette question de la stylisation, qui revient souvent, est intéressante. D'abord, on ne me la pose qu'en France. On peut se dire que c'est normal : le film regarde la France et on peut comparer avec le modèle qu'on a sous les yeux. Quand Xavier Dolan peinturlure sa "suburb" québécoise de toutes les couleurs, on ne le soupçonne de rien. Mais si on s'approche de ça en France, c'est plus compliqué. Comme si on trahissait quelque chose<sup>92</sup>.

Ce témoignage souligne bien le souci et l'attachement des Français au réalisme dans les films, mais aussi, d'une certaine façon, l'héritage très lourd (réalisme poétique, Nouvelle Vague...) qui semble parfois peser sur les épaules des cinéastes.

Si ce chapitre a mis en lumière les différences de traitement entre les trois cinéastes, il a aussi mis en lumière des points communs qui les relient. En effet, il est difficile de ne pas voir une volonté commune de représenter la jeunesse avec plus d'attention, mais aussi avec davantage de sensibilité, cette fois-ci à prendre dans le sens de la sensorialité. Il ne repose pas toujours sur une stricte fidélité au réel (qui ne serait que objective et scientifique), mais plutôt sur une forme de naturalisme moderne, profondément ancré dans les sensations, dans les moments présents, dans la matérialité des corps et l'observation des gestes et des silences qui laissent entrevoir la réalité et l'intériorité de cette jeunesse. Finalement, cette objectivité réside avant tout dans la manière qu'on les cinéastes d'observer ces jeunes sans les juger hâtivement, simplement en les écoutant et en les représentant dans toute leur complexité.

---

<sup>91</sup> JOUSSE, Thierry, *Op cit*, p. 7.

<sup>92</sup> LALANNE, Jean-Marc, *Art cit*.

## **CHAPITRE 3 : Saisir la diversité de la jeunesse contemporaine – Analyse thématique**

Après avoir analysé les procédés esthétiques qui ancrent les films du corpus dans un certain naturalisme ( l'utilisation du casting sauvage, l'improvisation, l'attention portée aux corps des adolescents ou encore l'emploi de la langue) il est désormais pertinent de se pencher sur ce que ces dispositifs révèlent de l'adolescence contemporaine. Chez Kechiche, Sciamma ou Brac, cette approche naturaliste dépasse une simple démarche esthétique, mais vise aussi à aborder des thématiques telles que la représentation des minorités ethniques, le déterminisme social, les différences de classes, la découverte d'une sexualité autre (homosexualité) ou encore l'émancipation des adolescentes. Des thèmes liés à des problématiques qui sont devenues de véritables sujets débattus au cours de ces dernières années. En décidant de les traiter dans des films adolescents, les cinéastes offrent aussi d'autres représentations et modèles auxquels la nouvelle génération, dans sa diversité, peut s'identifier.

### *1. Représenter les minorités ethniques*

À partir des années 1990 et 2000, tant en France qu'aux États-Unis, des films tels que *La Haine* (Kassovitz, 1995), *Fais-moi des vacances* (Didier Bivel, 2002), *Le Thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985) en France ou *Boyz n the Hood* (John Singleton, 1991), *Kids* (Larry Clark, 1995) ou encore *Thirteen* (Catherine Hardwicke, 2003) aux États-Unis, commencent progressivement à aborder une adolescence caractérisée par la précarité. En outre, ces films se concentrent également sur des personnages souvent issus de minorités, avec des origines ethniques ou culturelles variées, et soulèvent la question de leur position dans la société. *La Haine*, par exemple, présente un trio multiethnique, trois amis jeunes issus de milieux variés : Vinz, un jeune juif ; Hubert, un homme noir et Said, d'origine maghrébine.

En France, Abdellatif Kechiche s'inscrit dans ce sillage tout en se distinguant sur le plan thématique. De par ses origines franco-tunisiennes, il contribue aussi à la visibilité des communautés issues de l'immigration maghrébine. Il choisit également des lieux chargés de sens, comme la ville de Sète (dans *La Graine et le Mulet* ou *Mektoub My Love*), où il a vécu lui-même en tant que fils d'immigrés. Il hérite en cela du cinéma « beur », initié dans les années 1980 en France par des cinéastes comme Mehdi Charef (évoqué plus tôt), qui avaient pour ambition de représenter le Maghreb dans ses dimensions à la fois géographiques et sociales (en particulier à travers la banlieue et le prolétariat en France). Mais là où ces premiers films abordaient souvent frontalement les thèmes de la délinquance, du racisme, de la drogue, Kechiche propose une approche plus nuancée et moins démonstrative. Il souhaite,

entre autres, dresser un portrait plus optimiste et différent de ces jeunes, trop souvent représentés de façon péjorative ou standardisés dans les reportages ou les films qui les traitent :

Le cinéaste déjoue ainsi les préjugés et invite à déplacer le regard, à observer autrement ceux qu'un certain ordre dominant stigmatise. Les thématiques récurrentes observées auparavant chez les cinéastes franco-maghrébins ( drogue, chômage, conflits générationnels) sont absentes de son travail. Érudant ces données, l'œuvre de Kechiche se retrouve empreinte d'une dimension implicitement dénonciatrice et s'emploie à déplacer, de la périphérie vers le centre, ceux qui sont habituellement relégués à la marge de la société et de la représentation cinématographique dominante<sup>93</sup>.

Pour lui, il s'agit, non pas d'un geste purement militant, mais engageant<sup>94</sup> : faire exister à l'écran une culture que le cinéma français a longtemps ignorée sans forcément et explicitement la ramener à chaque fois à sa dimension communautaire ou à une vision négative. *L'Esquive*, par exemple, bien qu'il prenne pour décor une cité de banlieue, s'éloigne volontairement des préjugés classiques du "film de banlieue" pour se recentrer sur une histoire d'amour adolescente, celle de Lydia et Krimo. La séquence d'introduction immerge pourtant immédiatement le spectateur dans un univers masculin en proie à la violence : un groupe de jeunes garçons, filmés en gros plans et en caméra à l'épaule, discute et s'apprête à aller "régler leur compte" avec une autre bande. Le montage rapide, les gros plans et le sujet de la discussion accentuent cette impression de tension et de violence, renforçant *a priori* les stéréotypes associés à la représentation des cités dans le cinéma français. Cependant, lorsque la bande se met en route, Krimo (qui a rejoint la discussion en cours de route) se détache du groupe, prétextant avoir oublié quelque chose. En réalité, il rejoint sa copine Magalie. C'est à ce moment que le titre du film « L'Esquive » apparaît à l'écran (voir figure 15 page 68). Le choix de mettre le titre à cette place n'est pas anodin, il vient dire au spectateur que le film, avant toute chose, souhaite traiter des sentiments amoureux avant de traiter de la violence. Il tente, comme Krimo, « d'esquiver » les attentes balisées pour avant tout raconter une autre facette plus intime et banale des adolescents de cité.

Un autre point important du film, qui vient rompre avec les représentations attendues des jeunes de banlieue, est la mise en relation de cet univers avec celui, *a priori* plus élitiste, du théâtre classique et des textes de Marivaux. Transposer un texte issu du patrimoine littéraire dans le cadre de la banlieue et le faire jouer par des adolescents issus de

---

<sup>93</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 214.

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 226

l'immigration devient alors un geste politique fort et surprenant, mais profondément cohérent dans la démarche de Kechiche. Pour lui, il ne s'agit pas d'un exploit, mais d'une forme de normalité qu'il faut visibiliser :

Montrer de jeunes gens qui vivent, s'aiment, font du théâtre dans ce contexte, c'est à la fois une forme de normalité, mais ça passe pour quelque chose d'incroyable. Parce que pour la plupart des spectateurs, la cité, c'est d'abord la violence et la délinquance. Il suffisait alors de montrer la vie. Je tenais aussi à montrer qu'il existe un vrai potentiel artistique dans cette population issue de l'immigration<sup>95</sup>.

Dans cette volonté de rendre visible des minorités en les intégrant dans le paysage classique français, Kechiche décide, n'ont pas d'éluder les questions sociétales, ni les difficultés de ces minorités, mais de ne pas faire de cette « différence » le sujet principal du récit. Par exemple, le fait que Lydia soit une jeune fille blanche aux cheveux blonds contraste évidemment avec l'apparence de Krime et des autres personnages du film, magrébins ou noir, mais dans leur relation, la différence de couleur de peau n'est jamais abordée. Ainsi, les jeunes racisés ne sont pas perçus seulement par le prisme de la couleur de peau, mais avant tout comme des personnages complexes, traversés, comme tout un chacun par des désirs et des sentiments.



Figure 15 : Krime s'éloigne du groupe et va retrouver sa petite amie. Le titre du film apparaît.

De la même manière, Céline Sciamma et Guillaume Brac, bien que réalisateurs blancs, ont une volonté de représenter à l'écran des minorités marginalisées. Chez Sciamma, ce désir atteint une radicalité très peu vue dans le cinéma français puisqu'elle décide de se concentrer seulement sur de jeunes filles noires qui investissent la banlieue :

C'est d'abord l'idée qu'ils sont invisibles, surtout les filles, et qu'ils ne sont pas représentés. Il y avait une nécessité, une urgence à le faire, et aussi une opportunité. J'avais très envie de faire un film avec de jeunes filles noires et je me suis dit que je pouvais soit faire un film de la diversité,

---

<sup>95</sup> LALANNE, Jean-Marc, « L'Esquive » : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, mis en ligne le 7 janvier 2004. URL : <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-7820-07-01-2004/>. (consulté le 17 juillet 2025)



avec un petit panaché qui généralement arrange tout le monde, soit faire un geste radical avec un film de l'exclusivité, et leur faire toute la place. J'ai donc choisi la deuxième option, car j'avais envie de ne regarder qu'elles. C'est une image de cinéma dont j'avais envie et je pense qu'il était temps de le faire<sup>96</sup>.

Un geste politique donc dans un contexte cinématographique qui ne laisse que très peu la place aux minorités encore aujourd'hui. Une enquête du collectif 50/50 parue en 2019 montrant que sur un corpus de 115 films d'initiative française sortis en 2019, seulement 22% des personnages à l'écran sont perçus comme non-Blancs et seulement 8% sont perçus comme noirs<sup>97</sup>. Une couleur de peau qui a son importance, mais qui n'est pas non plus le sujet central du film : Sciamma mettant avant tout l'accent sur la représentation d'adolescentes dans une démarche ouvertement féministe. Ainsi, elle ne montre pas seulement des adolescentes noires, mais surtout des adolescentes femmes, autres minorités sous-représentées (en 2019, seulement 39% des personnages étaient des femmes<sup>98</sup>) surtout dans le cinéma de banlieue mettant régulièrement en vedette des bandes de garçons. En cela, le film sort lui aussi des carcans habituels des films de banlieues traditionnels. De même, Sciamma explique que si le film se passe dans une banlieue, ce n'est pas un film sur la banlieue, mais davantage sur le point de vue, le parcours et les sentiments de son héroïne Marieme et de son désir de s'émanciper à travers notamment un groupe de filles<sup>99</sup>. Le film laisse alors une place à une minorité double voir triple, autant d'un point de vue de l'ethnie, de la classe, mais également du genre. Marieme occupe ainsi la quasi-totalité des plans et montre comment elle et la bande de filles qu'elles intègrent peuvent aussi occuper le centre de l'attention.

Dans *À l'abordage*, Guillaume Brac saisit également l'opportunité de prendre des acteurs noirs pour jouer les personnages principaux de son film : Chérif et Félix. Ici, les deux personnages, contrairement à *Bande de filles* et *L'esquive*, ne sont pas dépeints dans une banlieue HLM. Les questionnements sociaux restent cependant présents, mais la couleur de peau et l'ethnie n'est toujours pas l'enjeu principal du film, ce qui les définit en tant que personne. Guillaume Brac explique à ce sujet :

---

<sup>96</sup> THIBAUT, Grégoire, « FIFF 2014 – Interview de Céline Sciamma pour « Bande de filles », *Revue Camera Obscura*, 22 octobre 2014. URL : <https://cameraobscuracinema.wordpress.com/2014/10/06/fiff-2014-interview-de-celine-sciamma-pour-bande-de-filles/>. (consulté le 17 juillet 2025)

<sup>97</sup> CERVILLE Maxime, LECOSSAIS Sarah, *Cinégalités : qui peuple le cinéma français ?*, Collectif 50/50, 2022, <https://hal.science/hal-03991496v>, pp. 23-26.

<sup>98</sup> *Idem*, pp. 18-22.

<sup>99</sup> BRADFER, Fabienne, «La banlieue, un territoire de cinéma», *Le Soir*, le 22 octobre 2014. URL : <https://www.lesoir.be/art/687024/article/culture/cinema/2014-10-22/banlieue-un-territoire-cinema>. (consulté le 17 juillet 2025)

Très vite, on a eu un débat presque philosophique : pour eux, le fait qu'ils soient noirs ne devait pas être une question, ils étaient des acteurs, point, et ça ne devait avoir aucune influence sur le film. Moi, je leur répondais que dans un monde idéal, ils avaient raison, mais que dans notre pays, dans la société telle qu'elle est aujourd'hui, ce serait une faute d'éluder complètement la question raciale et sociale, qu'elle devait nécessairement exister d'une façon ou d'une autre. Là où je les rejoignais, en revanche, c'est que ça ne devait surtout pas être le sujet du film, et que les personnages que j'allais leur écrire seraient traversés par des sentiments et des émotions exactement comme les autres<sup>100</sup>.

Le cinéaste explore alors la même trajectoire de personnage que dans *L'Esquive*, à savoir sortir des chemins balisés. Dans le dossier de presse du film, Brac confie que l'interprète de Chérif adorerait performer sur des scènes de théâtre, mais qu'au cinéma, sa couleur de peau et sa carrure allaient le cantonner aux mêmes rôles : dealer, videur de boîte, etc. Le parallèle avec le film de Kechiche est à souligner, transposant le thème théâtral de la fiction à une envie bien réelle de la part d'un acteur noir. Dans le film, Chérif, comme Krimo 15 ans auparavant, trouve un rôle loin des clichés habituels : « celui de l'amoureux transi<sup>101</sup> ».

Ce qui relie ces trois cinéastes, c'est une même éthique du regard : ils donnent le droit à leurs personnages d'exister dans leur complexité, en tant que sujets sans les juger ou les cantonner à un seul trait de caractère. Ce faisant, ils déplacent le centre de gravité du cinéma adolescent français qui aborde surtout le point de vue de jeunes blancs pour faire davantage de place à une jeunesse plus hétérogène.

### 1.1. Déterminisme social et focus sur *Bande de filles* et *L'Esquive*

Comme évoqué précédemment, *Bande de filles* et *L'Esquive* ont en commun de représenter les minorités issues des banlieues sous un nouvel angle. Toutefois, les deux films évitent toute vision utopique ou naïve. En effet, la réalité des quartiers populaires y est dépeinte dans toute sa complexité, avec ses contraintes et parfois ses paradoxes. Si l'origine sociale des personnages et leurs conditions de vie ne sont pas toujours traitées de manière frontale, elles n'en sont pas moins importantes. Par le prisme de leur récit, ces deux œuvres mettent en lumière le déterminisme social (sujet privilégié dans la littérature naturaliste) qui pèse sur les individus issus de ces milieux.

---

<sup>100</sup> « Entretien avec Guillaume Brac », *Op cit*, p. 4

<sup>101</sup> Idem, p. 5.

Pour *L'Esquive*, le parallèle avec la pièce de Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard* est particulièrement évocateur. Lors des répétitions en classe, la professeure explique l'un des messages de la pièce :

[...] les riches jouent les pauvres, les pauvres jouent les riches et personne n'y arrive, personne n'y arrive bien, ce qui nous montre qu'on est complètement prisonnier de notre condition sociale et que quand on est riche pendant vingt ans, pauvre pendant vingt ans, on peut toujours se mettre en haillons quand on est riche et en robe quand on est pauvre, on ne se débarrasse pas d'un langage, d'un certain type de conversation, d'une manière de s'exprimer, de se tenir qui indique d'où on vient. Et d'ailleurs ça s'appelle « le jeu de l'amour et du hasard », mais il n'y a pas de hasard, et les riches tombent amoureux des riches et les pauvres tombent amoureux des pauvres [...]

La professeur aborde ici le déterminisme social présent dans la pièce de Marivaux qui devient un miroir des réalités vécues par Krime et les autres adolescents de la banlieue. Krime est vu comme le double d'Arlequin, lui aussi pauvre, essayant d'intégrer un univers plus classique, plus bourgeois, mais qu'il n'arrive pas à déchiffrer. Si Kechiche ne cherche pas à dénigrer la langue des cités, au contraire, il l'investit totalement comme un langage à part entière avec ses richesses et ses subtilités, Krime n'arrive cependant pas à saisir le sens du texte de Marivaux et l'univers théâtral qui lui reste étranger. Il n'est d'ailleurs pas aidé dans son entreprise par ses amis de la cité qui ne le soutiennent pas, arguant que le théâtre est une perte de temps. Comme Arlequin, il manque de certains codes, il ne trouve pas ses mots pour exprimer à Lydia son amour. Pour lui, cet exercice scolaire, normalement vecteur d'ascension, reste inaccessible. Ainsi, à la fin du film, la pièce de théâtre se joue devant une foule de spectateurs, mais le grand absent reste Krime, condamné à regarder de loin la scène qui se joue, à l'extérieur de la salle, en marge (voir figure 16 page 72). Dans *Bande de filles*, Marieme est aussi condamnée, dès le début du film, par son statut social. Lors d'un entretien avec un éducateur de son école, juste avant les vacances d'été, celui-ci lui annonce, en hors-champ, qu'elle a raté son année scolaire. Un hors-champ qui laisse Marieme désespérément seule dans le cadre (voir figure 17 page 72), qui se montre aussi indifférent de sa situation sociale compliquée, du fait qu'elle doit s'occuper de sa petite sœur à la maison, car sa mère est souvent absente, du fait également de la violence infligé par grand frère, etc. La seule solution trouvée est alors de se reconvertir dans une filière professionnelle, ce que Marieme vit comme un échec, une énième exclusion.

Plus généralement, ces films font à plusieurs moments poindre les violences subies par ces jeunes. Dans *L'Esquive*, elle apparaît d'abord de façon indirecte, lorsque le spectateur

comprend que le père de Krimo est en prison<sup>102</sup>. C'est également l'interpellation des policiers qui arrivent dans la séquence finale pour contrôler le groupe de jeunes, les forçant à se baiser sur le capot de la voiture. Ils les maîtrisent alors par la force et n'hésitent pas à leur donner des coups comme une réminiscence des réalités de la banlieue et de ses interpellations arbitraires. C'est enfin Fathi, meilleur ami de Krimo, qui use de la violence physique contre Frida, rappelant là encore les jeux de domination et les rapports de violence entre les hommes et les femmes dans un milieu encore très dominé par les figures masculines.

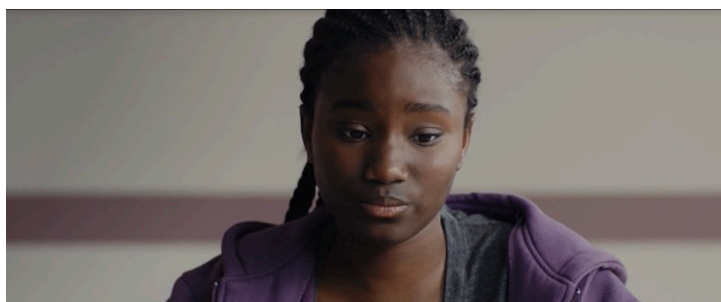


Figure 16 et 17 : Krimo, isolé du reste du groupe et contraint d'assister au spectacle depuis l'extérieur (à gauche), et Marieme, seule dans le cadre, face à son échec scolaire (à droite).

Dans *Bande de filles*, la violence est une composante omniprésente du quotidien des personnages. Céline Sciamma l'aborde dans une démarche ouvertement féministe, en montrant d'abord la domination exercée par les hommes sur les jeunes femmes, aussi bien dans l'espace public que dans des espaces plus intimistes. Le film s'ouvre pourtant sur une scène presque fantasmée d'un match de football américain entre filles. Les *slow-motion*, la musique extradiégétique, les plans en contre-plongée, les cris de ralliement et les accolades, tout est amené pour dépeindre des figures féminines fortes que le cinéma a tant de fois réservées aux hommes. Sciamma inverse ici les codes, offrant une brève parenthèse d'émancipation et de liberté pour ses jeunes femmes. Mais cette séquence est immédiatement contrebalancée par un retour brutal au réel. Les filles retournent à la cité et très vite, le niveau sonore de leurs discussions baisse. C'est alors qu'apparaissent « des groupes de garçons [...] montrés dans l'ombre, indistincts, mais bien présents. Un plan en contre-plongée les rend ensuite plus clairement inquiétants. Ils observent les filles et font régner l'ordre, telles des vigies sévères<sup>103</sup> ». Cette transition dévoile la tension entre le rêve d'émancipation et la réalité patriarcale qui structure l'ordre social des cités.

<sup>102</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 219.

<sup>103</sup> TUILLIER, Laura, « Céline Sciamma : Bande de filles », *Cahiers du cinéma*, Paris, juillet 2016, p. 15.

Cette pression extérieure se prolonge dans l'espace privé. De retour chez elle, Marieme retrouve son grand frère Djibril qui n'hésite pas à user de la violence physique envers sa sœur. Il surveille ses relations et lui impose des horaires de sortie. Une violence que les filles vont également intérioriser, n'hésitant pas elles aussi dans deux séquences charnières du film, à se battre avec des bandes rivales. Marieme et sa bande exercent alors la violence physique. Une violence qui devient une stratégie de survie, une réponse à la violence globale du milieu<sup>104</sup>. Cela s'intensifie lorsque Marieme intègre à la fin du film un petit réseau de vente de drogue dirigé par un certain Abdou. Une solution pour elle de sortir de la précarité dans laquelle elle vit, mais qui, au final, s'avère être une voie sans issue qui reproduit cette domination et cette violence. C'est dans cette partie du film que Marieme décide de se grimer en homme, serrant sa poitrine, raccourcissant ses cheveux, adoptant une attitude plus masculine pour se fondre dans le décor. C'est enfin, dans une scène que l'on peut rapprocher de l'arrestation dans *L'Esquive*, la méfiance de la vendeuse du centre commercial à l'égard de la bande de filles lorsqu'elles investissent les rayons du magasin. Elles s'offusquent alors, prétextant qu'elles font cela simplement parce que cette vendeuse pense que ce sont « de pauvres filles sans argent » et qu'elle ne les aurait pas surveillé s'il s'agissait d'autres personnes.

On assiste ainsi, dans *Bande de filles* et *L'Esquive*, à une mise en échec des personnages et de leur volonté d'émancipation, comme si le déterminisme social auquel ils sont confrontés était plus fort que leurs désirs individuels. Krimo, dans *L'Esquive*, n'arrive ni à interpréter Arlequin, ni à conquérir Lydia<sup>105</sup>, incapable d'exprimer ses sentiments avec clarté. Il reste enfermé dans sa maladresse, son silence, son incapacité à adopter les codes du théâtre comme ceux de l'amour. De son côté, Marieme cherche à se frayer une voie hors du carcan familial, scolaire et social. Elle tente plusieurs fois de s'émanciper : d'abord à travers la bande de filles, avec laquelle elle adopte un style vestimentaire affirmé, puis en s'insérant dans un petit réseau de trafic de drogue, et enfin en modifiant son apparence. Ces changements, qui relèvent une quête identitaire autant qu'un besoin de survie, ne la libèrent pourtant jamais vraiment. Ils apparaissent à chaque fois comme des tentatives avortées et révèlent l'impasse dans laquelle elle se trouve.

---

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>105</sup> HAMERS, Jérémy, « *Au-delà du constat. L'Esquive et La Vie d'Adèle d'Adellatif Kechiche* », *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, octobre 2013, p 2. URL : [https://culture.uliege.be/jcms/prod\\_1379803/fr/au-dela-du-constat-l-esquive-et-la-vie-d-adele-d-adellatif-kechiche?](https://culture.uliege.be/jcms/prod_1379803/fr/au-dela-du-constat-l-esquive-et-la-vie-d-adele-d-adellatif-kechiche?). (consulté le 28 juillet 2025)

Pourtant, les deux films ne sombrent pas dans un fatalisme ni dans un misérabilisme, mais se présentent plutôt comme une tentative d'ouverture, une volonté de changer les choses même si le chemin à parcourir est encore long (à la fois pour les personnages, mais plus généralement pour une représentation plus juste de ces communautés dans les médias). Dans *L'Esquive*, la pièce de théâtre, même si elle dévoile les disparités entre deux mondes, arrive à un aboutissement : si Krimo n'a pas réussi à investir son rôle, ce n'est pas le cas des autres camarades de sa classe qui arrivent à faire le spectacle à la fin du film. De même, c'est grâce à cette pièce de théâtre que les sentiments de Krimo vont se dévoiler envers Lydia : d'abord en saisissant l'opportunité de prendre le rôle d'Arlequin afin de pouvoir se rapprocher de la jeune fille, puis dans la scène centrale du film, lorsque Krimo et Lydia se retrouvent enfin en tête à tête afin de répéter la scène. Comme le décrit Emma Mrabet, dans cette séquence, Krimo doit s'asseoir à côté de la jeune fille afin qu'il puisse la courtiser. Il se rapproche alors de plus en plus d'elle. Le cadre se resserre, laissant voir le rapprochement des deux adolescents et du trouble que Krimo ressent envers sa partenaire de jeu : il bafouille dès que celle-ci lui tend sa main afin qu'il la prenne. Les gros plans se resserrent alors de plus en plus, montrant d'un côté le regard de plus en plus déterminé de Krimo et de l'autre celui interrogateur de Lydia. C'est à ce moment-là qu'il tente enfin sa chance et qu'il essaye de l'embrasser (voir figure 18 page 74). Cette scène marque un tournant dans le film : « C'est la première fois que, par le biais du théâtre, le personnage de Krimo bascule d'un état passif à un état actif et ose entreprendre une action. [...] Ainsi, c'est grâce à la scène de théâtre que Krimo parvient à se rapprocher physiquement de Lydia et à lui révéler ses sentiments<sup>106</sup> ».



Figure 18 : plans serrés sur le regard déterminé de Krimo et celui désorienté de Lydia.

Kechiche interroge aussi la violence que les personnages subissent, notamment de la part de la police. Si elle est réelle et difficile à contester, elle n'est cependant pas aussi décisive que prévu. En effet, l'interpellation précède la scène finale où les élèves se retrouvent

<sup>106</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 236.

dans la salle des fêtes pour le spectacle. Kechiche explique : « Malgré la grande violence de la scène, je la considère comme une sorte de pied de nez à cette autorité abusive, puisqu'elle n'a pas d'incidence sérieuse sur la suite des événements... Finalement, le spectacle peut avoir lieu, et la vie suivre son cours. C'est l'important<sup>107</sup>. » Dans *Bande de filles*, la violence qu'a exercée Marieme envers une autre fille d'une bande rivale est d'abord vue comme quelque chose de glorieux : elle reçoit la reconnaissance de son quartier et, pour la première fois, de son frère qui la laisse jouer avec lui aux jeux vidéo. Elle devient alors le personnage dominant, celui qui dicte les lois. Pourtant, lorsqu'elle se rend compte que sa petite sœur fait la même chose, qu'elle frappe une de ses amies et que, dans la foulée, Marieme la punit en la frappant en retour, elle se rend alors compte du revers de la médaille : sa sœur lui fait remarquer qu'elle est devenue comme son grand frère.

Cette tension entre, d'une part, le désir de sortir des sentiers battus, de filmer des personnages marginalisés dans toute leur complexité avec leurs désirs et leurs questionnements et, d'autre part, de filmer une réalité sociale marquée par la dureté et le déterminisme, débouche sur un constat doux-amer. À la fin de *L'Esquive* et de *Bande de filles*, les personnages principaux sont confrontés à leurs échecs. Krimeo retourne chez lui, incapable d'assumer le rôle d'Arlequin et échouant à sortir avec Lydia. Marieme, après avoir essayé de se réinventer, d'abord au sein de la bande de filles puis dans le réseau d'Abdou, revient seule dans la cité, de retour au point de départ. Pourtant, de cet échec manifeste se dessine une ouverture, comme une lueur d'espoir. Dans un article publié sur le magazine en ligne *Culture* de l'Université de Liège, Jérémy Hamers propose une lecture de la dernière scène de *L'Esquive*. Lydia, juste après la représentation de la pièce, revient au pied de l'immeuble de Krimeo et l'appelle. Krimeo, prostré dans sa chambre, ne répond pas. Mais il se lève tout de même, s'approche de la fenêtre et fait frémir le rideau. Ce geste, a priori anodin, interrompt le flot du récit réaliste et ses constats désabusés. Hamers écrit :

Kechiche dépasse donc le constat réaliste et amer agrémenté de références savantes. Mais ce bref moment a pourtant besoin des références qui le précèdent. Sans le silence de Krimeo révélé par le flux marivaudien, sans le cocon d'un espoir factice souligné par contraste par la scène de théâtre, sans, enfin, le jeu intertextuel entre trame scénaristique et pièce de théâtre, ce frémissement, sans doute, serait resté discret. Lorsque le cinéma de Kechiche appuie donc avec autant d'insistance les liens entre Marivaux et la vie, c'est pour mieux nous montrer ce que la vie contient par ailleurs de petits frémissements, gestes et hésitations, qu'un cinéma du constat réaliste manque souvent.

---

<sup>107</sup> « Entretien avec Abdellatif Kechiche » dans *L'Esquive, un film d'Abdellatif Kechiche* (dossier de presse), Lola Films / Noé Productions, Paris, 7 janvier 2004, p. 6.

Krimo, certes, ne répond plus à Lydia ni ne fera du théâtre. Mais il se lève tout de même pour faire frémir, pendant une fraction de seconde, un bout de rideau<sup>108</sup>.

Si Kechiche utilise le théâtre de Marivaux comme point d'appui, il produit, par l'importance qu'il porte aux frémissements, aux gestes et aux silences, une fissure qui va au-delà des évidences « pour ouvrir son cinéma à de brefs moments d'indétermination <sup>109</sup> ». Ce rideau qui frémit devient alors un symbole de cette indétermination, laissant derrière lui une ouverture, une possibilité future de transformer cet échec en quelque chose d'autre. Dans *Bande de filles*, Marieme, elle non plus, n'a pas réussi à s'extirper de son quotidien. Pourtant, tout au long du film, elle a expérimenté plusieurs identités : d'abord discrète et effacée, puis affirmée lorsqu'elle rejoint la bande, ensuite garçon manqué et enfin femme « fatale » au sein du réseau d'Abdou. À travers ces différentes métamorphoses, elle s'est découverte peu à peu, dans une logique propre au *coming-of-age*. Si elle n'a pas encore trouvé une identité « stable » ou définitive, son parcours l'a transformée. La dernière séquence du film en témoigne : Marieme ne retourne pas chez elle, auprès de son frère. Un gros plan s'attarde sur son visage. Elle hésite, puis s'éloigne et se met à pleurer. Le cadre avance lentement, dépassant Marieme pour s'arrêter vers la ville au loin, floue. « L'héroïne est laissée à la croisée des chemins : c'est maintenant à elle de décider et au spectateur d'imaginer comment Marieme se situera dans le futur<sup>110</sup> ».

Les deux films partagent une ambition commune : offrir un nouveau regard sur des adolescents issus de minorités, souvent stigmatisés ou invisibilisés par les médias traditionnels. À travers une approche ancrée dans le réel, les deux films invitent le spectateur à voir cette jeunesse dans son intimité, trop souvent réduite à des catégories : « les immigrés », « les Maghrébins », « les jeunes de banlieue ». Kechiche comme Sciamma manifestent une volonté claire de normaliser ces représentations, en montrant que les récits issus de ces milieux sont aussi riches et dignes d'intérêt que les autres. Si leurs fins laissent place à une forme d'ouverture, c'est aussi pour inviter d'autres cinéastes à poursuivre ce mouvement. Comme l'affirme Kechiche dans une interview au moment de la sortie de *L'Esquive* : « C'est une chance pour le paysage cinématographique de pouvoir compter sur ces talents-là, parce que cette jeunesse et cette population ne sont pas qu'une source de problèmes<sup>111</sup> ».

---

<sup>108</sup> HAMERS, Jérémy, *Art cit*, p.2

<sup>109</sup> *Idem*, p. 1.

<sup>110</sup> TUILLIER, Laura, *Art cit*, p. 11.

<sup>111</sup> LALANNE, Jean-Marc, « L'Esquive » : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Art cit*.



À leur sortie, les deux films ont d'ailleurs bénéficié d'une large reconnaissance critique. *L'Esquive* a ainsi remporté le César du meilleur film en 2005, tandis que *Bande de filles* a été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes en 2014. Ces distinctions ont permis d'offrir à ces films de la visibilité. Ainsi, ces œuvres contribuent, à leur échelle, à faire évoluer le regard porté sur cette frange de la population. Un des exemples les plus parlants reste *Divines* (2016) sorti deux ans après *Bande de filles* et qui reprend des thématiques sensiblement identiques, mettant aussi à l'honneur des jeunes personnages minorisés. D'ailleurs, les recherches du collectif 50/50 démontrent que, en 2019, les personnages perçus comme non-Blancs entre 15 et 20 ans étaient bien plus représentés (environ 39%)<sup>112</sup>.

De façon plus involontaire, les films ont aussi permis d'ouvrir le débat sur la question de la légitimité et de la représentation aussi bien devant que derrière la caméra. Dans un dossier réalisé pour la revue de cinéma *Décadrage*, Salima Tenfiche met en lumière les nombreuses critiques qu'a pu recevoir *Bande de filles*, notamment au sujet de la « mauvaise image » que le film pouvait renvoyer des populations racisées des banlieues en montrant scènes de violences et trafic de drogues. Pourtant, Salima Tenchife montre que ces mêmes problématiques sont aussi présentes dans le film *Divines* de Houda Benyamina, mais ce dernier a reçu beaucoup moins de critiques. Elle met alors en avant l'hypothèse que ces critiques sont avant tout dues au fait que Céline Sciamma soit une réalisatrice blanche et, en occurrence, non racisée comme Houda Benyamina (réalisatrice d'origine marocaine). Elle conclut : « en interrogeant la race et la classe du regardant par rapport à celles du regardé, se pose la question délicate de la légitimité d'une réalisatrice blanche, issue de la classe moyenne, à porter un regard exogène sur des Noires et à s'appropriier les difficultés sociales de jeunes adolescentes de banlieue. Question qui ne trouve pas de réponse univoque<sup>113</sup> ». Tous ces questionnements montrent que, dans le paysage cinématographique contemporain, les problèmes de représentations sont plus prégnants que jamais auparavant et que les « dominés » que ce soit par l'origine ou la classe sociale, revendiquent désormais d'être représentés avec un regard plus éthique et bienveillant devant, mais aussi derrière la caméra.

---

<sup>112</sup> CERVILLE, Maxime, LECOSSAIS, Sarah, *Op cit*, p. 29.

<sup>113</sup> TENCHIFE, Salima, « Bande de filles : stéréotypes racistes ou regard féministe ? », *Décadrages*, 51-52, 2024, p. 125.

## 2. Inégalités sociales

Dans *La Vie d'Adèle*, l'histoire d'amour tragique entre Adèle et Emma est perturbée, non pas par une différence d'origine ethnique, mais avant tout par une différence de statut social et économique. Le second chapitre a pu mettre en exergue l'importance de la parole dans les films de Abdellatif Kechiche et comment elle fait poindre les différences entre les personnages. Ainsi, dans la première moitié du film, consacré à la rencontre entre les deux jeunes femmes, cette différence se manifeste à travers l'usage de la langue. Adèle use d'un langage plus familier tandis que Emma parle de façon plus soutenue et référencée (cf. chapitre 2). Elle parle des beaux-arts, de philosophie, elle semble avoir des connaissances et un capital culturel que ne possède pas Adèle. C'est de cette différence que naît pourtant cette fascination qu'ont les deux jeunes femmes l'une pour l'autre.

Celle-ci s'accroît dans la deuxième partie du film, lorsque les deux femmes mangent respectivement dans la famille de l'autre. Dans la première séquence, chez les parents d'Emma, la décoration (tableaux, grande table, argenterie) et la nourriture (huîtres, vins blancs) traduisent un capital culturel et matériel conséquent. De l'autre côté, la famille d'Adèle est bien plus modeste : ils s'assoient autour d'une petite table, en regardant la télévision et en mangeant des pâtes à la bolognaise (figure 19 page 79). Si le contraste est d'abord visuel, c'est aussi dans les dialogues qu'il se précise. « Par ailleurs, la force évocatrice des dialogues est plus à observer dans l'implicite, et les allusions qui mettent en lumière, au sein de chaque famille, l'univers de chaque milieu social avec ses a priori, ses idées reçues, son enfermement et son hermétisme à ce qui pourrait être une autre manière de regarder le monde<sup>114</sup>. » Au détour de la conversation, le spectateur comprend que les parents d'Adèle ne savent rien de la relation amoureuse de leur fille et Emma est présentée comme une amie qui l'aide en philosophie. Aussi, le père d'Adèle ne comprend pas les choix d'Emma de faire des études dans le domaine artistique, considérant que c'est bien d'avoir une passion, mais qu'il faut surtout un vrai métier derrière. De l'autre côté, la mère d'Emma semble dubitative sur le choix d'Adèle de se consacrer à l'enseignement, ne voyant pas comment un tel boulot peut susciter une passion profonde.

Comme pour *L'Esquive*, la question du déterminisme social revient également surplomber la relation. La fin du film est d'ailleurs sensiblement similaire. Finalement, Adèle et Emma se séparent, leurs différences étaient plus fortes, mais la fin laisse encore une fois

---

<sup>114</sup> MRABET, Emma, *Op cit*, p. 181.

une ouverture. Adèle, dans la dernière séquence du film, se rend au vernissage d'Emma, après leur rupture, mais ne s'attarde pas et repart de l'exposition. La caméra suit alors la jeune femme dans la rue jusqu'à ce qu'elle bifurque. La caméra s'arrête alors, laissant la jeune femme partir au loin. À nouveau, une indétermination se crée, le spectateur ne sait pas ce qu'elle deviendra, mais il sait qu'elle a pu connaître un univers qui n'était pas le sien et qui lui a permis, comme Emma, d'évoluer et de grandir.



Figure 19 : contraste entre les deux familles. À gauche : la famille d'Adèle mange des pâtes bolognaise devant la télévision, se servant directement dans la marmite. À droite : la table de la famille d'Emma, plus décorée avec un plat d'huîtres au centre.

Dans *À l'abordage* (2020), dès les premières scènes, le contraste est établi entre Edouard, un jeune homme blanc, issu d'un milieu bourgeois, et Félix et Chérif, deux amis racisés, en situation plus précaire. Edouard conduit sa voiture, porte des polos et des bermudas, et semble financièrement à l'aise. À l'inverse, Félix et Chérif doivent faire du covoiturage, l'un travaille dans un supermarché pour financer ses études. L'été, pour eux, n'est pas synonyme de vacances. Brac traduit ces différences par la mise en scène : dans une aire d'autoroute, Edouard apparaît à l'arrière-plan tandis que les deux autres sont à l'avant, comme séparés à l'intérieur du cadre. Pourtant, au fil du film, cette distance sociale s'estompe, les personnages apprenant à se connaître au-delà des apparences (voir figure 20 page 80). Ce constat transparaît également dans les dialogues et notamment *via* les réflexions de Félix. Ainsi, il n'hésite pas à dire à Chérif ce qu'il pense d'Edouard :

- **Félix :** Façon le gars il est blindé. Tu as entendu sa daronne au téléphone ! Oui, euh, la piscine avec les grillons...

Cette disparité est aussi vue dans la relation qu'entretient Félix avec Alma, son amourette d'été. Après être arrivés au camping, les deux amis se retrouvent au bord d'une rivière et Félix montre à Chérif la chemise qu'il va porter pour voir Alma. Ce dernier le taquine en lui disant que c'est une chemise de « babtou<sup>115</sup> ». Félix lui répond :

<sup>115</sup> Injure pour désigner les personnes blanches.

- **Félix** : t'inquiète pas. Personnellement je sais qui je suis. Mais le délire c'est que quand tu veux accéder à un certain *standing*, t'es obligé de t'adapter. Je ne vais pas rester un villageois toute ma vie attends.

À l'instar de *La Vie d'Adèle* ou encore de *L'Esquive*, cet amour entre Félix et Alma est voué à l'échec. Lorsque leur relation échoue, il reproche à Alma d'avoir honte de lui, de ne pas pouvoir le présenter à ses parents. Une fois encore, l'inégalité sociale sabote l'histoire d'amour, même si la fin du film est plus douce : Alma finit par reconnaître ses torts envers Félix.



Figure 20 : À gauche : la mise en scène opère une séparation nette entre Edouard d'un côté et Félix et Chérif de l'autre. À droite : au fur et à mesure, le cadre opère un rapprochement malgré les différences.

Cette exploration des rapports de classe n'est pas nouvelle chez Guillaume Brac. Dans son documentaire *L'Île au trésor* (2018), il filme un centre de loisirs en banlieue parisienne où se croisent des enfants, des adolescents et des adultes issus de milieux très variés : Jérémy, adolescent rêveur, Reda et Chakib, deux jeunes hommes arabes dragueurs, une famille afghane, ou encore Bayo, veilleur de nuit guinéen qui évoque les persécutions politiques dans son pays. Brac capte avec justesse la coexistence de toutes ces personnes dans un même lieu de loisir. « Il vient dans ce lieu des gens très différents, qui tous n'ont pas eu, loin s'en faut, la même enfance, les mêmes chances. Mais tous sont réunis par une communauté d'émotions et de sentiments, ceux qu'éveille une journée d'été, une journée de vacances<sup>116</sup> ».

Dans *Un pincement au cœur*, la situation sociale de Irina et Linda n'est jamais montrée clairement. Le film reste sur les deux adolescentes à l'intérieur de leur école durant la quasi-intégralité du court-métrage. C'est encore une fois dans les dialogues que leur situation familiale se dessine pour le spectateur. Les deux amies ont un père absent et un mère qui doit

<sup>116</sup> CHARBIT, Elsa, « Entretien avec Guillaume Brac », dans *L'île au trésor, un film de Guillaume Brac* (dossier de presse), Bathysphère, Presses Karine Durance, Clichy, 4 juillet 2018, p. 7.

entretenir le foyer. L'une est l'aînée d'une fratrie de sept, l'autre se sent incomprise par sa mère, notamment dans son choix de faire des études de médecine, etc.

### 3. *La figure de l'adolescente, d'une volonté de représentation à une autre*

Depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la figure de l'adolescent s'affirme sur les écrans de cinéma. Pourtant, en France comme aux États-Unis, le concept d'adolescence a souvent rimé avec masculinité. Comme les cinéastes derrière la caméra, les personnages devant sont également la plupart du temps des garçons. L'adolescente est ainsi, « la plupart du temps, un personnage secondaire, fréquemment passif, un objet de convoitise que se disputent des personnages masculins qui restent les protagonistes principaux de l'action<sup>117</sup> ». Et cela, depuis *La Fureur de vivre* et le personnage de Judy (Nathalie Woods) qui est avant tout définie par ses relations amoureuses. Une femme douce, gentille, servant de soutien émotionnel aux garçons, mais jamais réellement active. Certains films pourtant sont annoncés comme des emblèmes d'émancipations féminines, à l'instar de *Et Dieu...créa la femme*, présentant une toute jeune Brigitte Bardot indépendante et libérée sexuellement. Pourtant cette affirmation doit fortement être nuancée : « Juliette (Brigitte Bardot) y est en réalité l'objet du désir de possession des hommes et du rejet haineux de certaines femmes gardiennes de la réputation de leur foyer ou des institutions à caractère religieux. Pour beaucoup, Juliette est façonnée par le regard que les autres portent sur la jeune orpheline de 18 ans<sup>118</sup> ». En somme, Brigitte Bardot incarne presque une figure de lolita, rôle souvent donné aux jeunes adolescentes dans les films (*Lolita* (1962) de Stanley Kubrick, *American Beauty* (1999) de Sam Mendes...) qui les font souvent basculer du côté du désir masculin.

Aux États-Unis, l'adolescente, comme son homologue masculin, est avant toute chose un public cible à conquérir. C'est dans cette logique qu'émerge, dès les années 1980, un genre spécifiquement adressé aux jeunes filles : le *chick flick* (ou films pour nanas)<sup>119</sup>. Des films, également très codifiés, qui s'inscrivent avant tout dans « un état d'esprit superficiel, associant l'identité féminine à l'apparence, et en la situant entre la mascarade et la performance<sup>120</sup> ». Ils s'intéressent alors à une série de signes visuels (couleurs vives, tenues stylisées, maquillage), et des thèmes récurrents : le *relooking* ou encore la rivalité entre filles.

---

<sup>117</sup> DUPONT Sébastien, PARIS Hugues, *L'adolescente et le cinéma : De Lolita à Twilight*, Editions érès, Toulouse, coll. « La vie de l'enfant », 2013, p. 21.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 52

<sup>119</sup> BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Op cit*, p. 55.

<sup>120</sup> *Ibidem*

Des univers certes plus psychologiques, mais qui laissent poindre une forme de superficialité et une vision de la femme avant tout centrée sur l'apparence. Même des films plus complexes comme *The Breakfast Club*, qui ne relèvent pas à proprement parler du *chick flick*, usent de ces codes : à la fin du film, Allison, personnage gothique et marginal, subit un *relooking* avec l'aide de Claire, la fille populaire, afin de plaire à Andrew, le sportif du groupe. Elle passe alors d'un style atypique à une tenue blanche beaucoup plus consensuelle, marquant ainsi une forme de conformité au regard masculin. Certains films plus récents comme *Mean Girls* (2004) ou *Clueless* (1995) ont tenté de jouer de ces codes avec une certaine ironie<sup>121</sup>. *Mean Girls*, notamment, propose une satire du monde lycéen américain et des dynamiques de pouvoir entre adolescentes, tout en reprenant malgré cela certains stéréotypes (par exemple la répartition entre les filles populaires et marginales).

Plus globalement, le problème se trouve dans la représentation même des femmes à l'écran qui, jusque dans les années 80-90 sont reléguées aux seconds plans ou dépendantes des hommes et cela que ce soit dans le cinéma français ou américain. Bien sûr, certaines œuvres ont fait exception à cette règle : en France, *Diabolo menthe* proposait déjà des portraits d'adolescentes plus complexes. De même, les films d'Éric Rohmer offrent des rôles aux femmes plus importants. Elles sont d'ailleurs plus bavardes et rivalisent d'intelligence avec les hommes, même si le regard masculin sur les corps féminins reste présent. Dès l'ouverture du film *La collectionneuse*, Haydée, figure féminine principale du film, est présenté au spectateur, à travers une très courte séquence nommée « premier prologue : Haydée », sur la plage en maillot de bain. Sans un mot, la caméra s'attarde sur le corps de la jeune femme : ses jambes, son cou, son ventre, son bassin. Un traitement seulement réservé à la jeune femme puisque les deux autres prologues « Daniel et Hadrien », montrent les protagonistes masculins habillés et investis dans des discussions très philosophiques. Aussi, si les *chick flics* représentent des histoires adolescentes au féminin, l'appellation est aujourd'hui assez décriée et le genre remis en question. En effet, il n'existe pas d'équivalent pour les films centrés sur des problématiques masculines comme s'il fallait mettre les femmes dans des genres de films bien précis, comme cela a pu être fait également pour les minorités ethniques.

### 3.1. Transgression des codes et affirmation

Avec le temps, la représentation du féminin à l'écran est devenue un véritable enjeu. Ainsi, les films contemporains montrent désormais des adolescentes beaucoup plus affirmées

---

<sup>121</sup> *Idem*, p. 59.

et éloignées des stéréotypes et de la passivité dont elles ont souffert pendant plusieurs décennies.

À mille lieues des stéréotypes qui les ont façonnés, à travers l'image de la culture dans laquelle elles baignent depuis toujours, elles transgressent des codes où l'on pouvait les croire fixées pour toujours. Ainsi sont-elles parvenues à donner naissance à des images qui, pour paraphraser René Char, *savent d'elles des choses qu'elles ignorent encore*<sup>122</sup>.

À partir de ce constat, Pascal-Henri Keller va tenter de démontrer à travers plusieurs films contemporains cette nouvelle façon d'aborder la figure de l'adolescente. Ainsi, son premier exemple n'est nul autre que *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche. Pour lui, Sara Forestier est le personnage qui donne au métrage son « véritable souffle<sup>123</sup> ». Alors que les films sur la banlieue étaient avant tout une affaire d'hommes, Kechiche choisit d'apporter une forme d'équilibre dans la représentation des genres. Si Krimo et Fathi occupent des places importantes, le film accorde beaucoup de temps d'écran aux femmes : Nanou, Frida, Magalie et surtout Lydia. Ces adolescentes arrivent alors à occuper autant que les hommes la scène qui leur est offerte. Les rapports genrés sont bousculés, elles incarnent des figures fortes, charismatiques, qui dirigent les échanges et s'expriment tout autant que les hommes, elles aussi dans un langage charretier propre aux cités. Dès le début du film, Magalie, copine de Krimo n'hésite pas à lui dire ce qu'elle pense de leur relation. Elle lui reproche de ne pas être assez présent pour elle et met un terme à leur relation. Tout du long, c'est elle qui dirige l'échange, c'est elle qui soutient le regard tandis que celui de Krimo se défile. Tête baissée, il n'arrive qu'à bredouiller quelques excuses. Dix minutes plus tard dans le film, une autre scène marque cette mise en lumière des jeunes femmes : celle de la première répétition de la pièce qui donne lieu à une joute verbale intense entre Lydia et Frida sur la manière d'aborder la pièce de Marivaux. Elles poussent alors la voix et s'emparent du cadre, reléguant les deux garçons présents dans cette scène (Krimo et Rachid) au second plan, passifs. Dès lors, les femmes investissent la banlieue, espace qui était majoritairement peuplé d'hommes dans le cinéma français.

Un constat qui se retrouve également dans *Bande de filles* que Salima Tenchife présente dans son article comme une subversion féministe des films de banlieue<sup>124</sup>. Ici, la bande n'est plus masculine, mais féminine. Et même si la violence et la domination des

---

<sup>122</sup> KELLER, Pascal-Henri, « L'adolescente, actrice et personnage du cinéma : jeu de la transgression ou transgression du jeu ? » dans *L'adolescente et le cinéma : De Lolita à Twilight* (dir. Sébastien Dupont et Hugues Paris), *Op cit*, p. 64.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>124</sup> TENCHIFE, Salima, *Art cit*.

hommes se font ressentir, c'est dans ce groupe de femmes et à travers cette sororité qu'elles brillent le plus et osent s'exprimer, prendre en confiance et en indépendance. Que ce soit dans l'espace public, notamment dans le métro parisien où elles accaparent toute l'attention, ou encore dans l'intimité d'une chambre d'hôtel, lieu où elles peuvent se dévoiler sans filtre, écouter de la musique et partager leurs réflexions, la bande s'approprie ces lieux. C'est aussi à travers ce groupe que Marieme s'affirme et passe d'un état passif à un état actif. Pour la première fois, elle a le courage de ne pas céder aux appels contrôlants de son frère, pour la première fois elle ose dire à Ismaël ce qu'elle ressent pour lui. Jusqu'à cette scène de sexe, pourtant interdite par son grand frère, où elle prend le contrôle des opérations, inversant les rôles. Ismaël est couché sur le lit, tandis que Marieme, assise, le toise de haut. Elle lui intime « l'ordre » de se retourner. Ismaël s'exécute et Marieme pose alors doucement sa main le long de la colonne du jeune homme, la faisant glisser progressivement jusqu'à atteindre ses fesses. Marieme se lève et commence à enlever son haut, laissant présager de la suite de la scène avant qu'une coupe brutale au noir l'interrompe et laisse place à un groupe de filles triomphantes en plein milieu de la défense (voir figure 21 page 84).



Figure 21 : Ces deux scènes traduisent la manière dont Marieme s'affirme progressivement, aussi bien dans l'espace intime (à gauche) que dans l'espace public (à droite).

Ce renversement de genre s'accompagne d'une mise en avant de la sororité qui devient un moyen de construction et de soutien mutuel pour ces jeunes femmes. Dans *Naissance des pieuvres*, *Bande de filles* ou encore *La Vie d'Adèle*, l'émancipation passe par la rencontre avec d'autres filles, et par la possibilité d'un lien qui dépasse la simple amitié. Trois films qui, finalement, laissent avant tout la place aux femmes, les garçons n'intervenant que très rarement, relégués cette fois-ci au second plan. Dans *Contes de juillet* ou encore *Un pincement au cœur*, c'est également ce lien qui est mis en avant. Le premier segment de *Contes de juillet* raconte l'histoire de Lucie qui craque dans son job étudiant et qui se fait reconforter par une collègue, Milena. Malgré des caractères opposés (Milena étant beaucoup plus affirmée que Lucie), Milena propose à Lucie de passer une journée sur une base de loisir. Si elles se séparent au milieu du court-métrage, trouvant toutes les deux de brèves amourettes,



c'est pour mieux se retrouver à la fin du film. Le court-métrage se terminant pour cette paisible image d'elles deux reprenant le train, Milena se reposant sur l'épaule de Lucie, chacune étant finalement un soutien pour l'autre. *Un pincement au cœur*, quant à lui, rassemble un groupe de deux filles avec deux réalités différentes, deux façons de voir le monde, mais qui entretiennent une amitié solide. Linda déménage souvent et explique que pour elle, c'est mieux de ne pas s'attacher aux personnes qui l'entourent. Pourtant, au fur et à mesure que le film avance, Linda s'attache à Irina plus que de raison, remettant ces principes en question. Finalement, alors que le spectateur pense voir partir Linda à la fin du film, Guillaume Brac décide de rester sur ces deux amies, partant en train pour profiter une dernière fois à la mer. En fond, *L'amitié* de Françoise Hardy résonne, confirmant le lien qui s'est établi entre les deux filles.

*Un pincement au cœur* était une commande avec un groupe d'élèves qui avait été constitué par les enseignants du lycée d'Hénin-Beaumont. Dans ce groupe, il y avait ces trois jeunes filles, en particulier Linda et Irina. J'ai travaillé pendant plusieurs mois avec tout le groupe, que j'ai filmé, mais je ne pouvais pas m'empêcher de me dire que c'était elles qui portaient le film. Elles avaient leur histoire, leur maturité, leur sensibilité et leur capacité à se raconter. Et puis il y avait cette joie, ce courage et cette générosité que les autres n'avaient pas tout simplement. Au montage, le film, c'est très naturellement resserré sur elle<sup>125</sup>.

Cette citation souligne bien le caractère magnétique des actrices qui, par leur présence, donnent tout son intérêt au film. Abdellatif Kechiche est d'ailleurs peut-être celui qui a le plus de flair pour dénicher des actrices prometteuses. Joackim Lepastier dans un numéro des *Cahiers du cinéma* spécialement consacré au cinéaste fait remarquer que « chacun de ses films offre l'éclosion d'une jeune actrice <sup>126</sup> ». De Sara Leforestier à Adèle Exarchopoulos, en passant par Léa Sedoux ou encore Hafisia Herzi, toutes ont bénéficié d'un tremplin conséquent suite à leurs performances dans les films de Kechiche. Un constat également applicable aux films de Sciamma qui ont mis en lumière Adèle Haneal dans *Naissance des pieuvres* ou Karidja Touré dans *Bandes de filles*, toutes deux nommées dans la catégorie de Meilleur espoir féminin à la suite de ces films.

#### 4. *Sciamma : regard féminin et réflexions féministes*

Avec *Naissance des pieuvres*, Céline Sciamma inscrit d'entrée de jeu les tenants et aboutissants de ce que va être son cinéma par la suite. L'histoire semble être des plus banale :

<sup>125</sup> NESME, Romain, *Art cit.*

<sup>126</sup> LEPASTIER, Joachim, « Exhibitions », *Cahiers du cinéma*, n°693, Octobre 2013, p. 29.

un portrait de trois adolescentes Florine, fille à la beauté remarquable, sûre d'elle et capitaine de son équipe de natation, Marie, beaucoup plus réservée, un peu gauche et taiseuse et Anne, la fille plus corpulente qui souffre du regard des autres.

L'idée était donc d'installer le spectateur dans cette convention, de le mettre dans des chaussons afin qu'il ait l'impression d'être en terrain connu pour explorer plus loin ces situations de départ et de lui faire faire un trajet. Pour moi, le film raconte le dur métier de fille. Il s'agit donc d'un point de vue féminin de l'intérieur<sup>127</sup>.

Dans les faits, Sciamma part de l'histoire de ces trois adolescentes pour ouvrir sur des sujets bien plus grands, à commencer par la critique, toujours subtile, des injonctions que la société fait subir aux femmes. Dès l'ouverture, le film met en scène une performance de natation synchronisée. Si la scène provoque une fascination indéniable, à la fois pour le spectateur, mais aussi de Marie dans les gradins, attentifs aux prouesses dont elles sont capables, le choix de cette discipline interroge. Tout d'abord, car, contrairement à d'autres sports, la natation synchronisée est avant tout une histoire de femmes (comme l'est d'ailleurs le film). Ensuite, parce que c'est une discipline qui exige une certaine apparence : sourire au public, maquillage uniforme et complémentaire à la tenue, cheveux plaqués, gestes millimétrés, etc.

Cette discipline résume finalement bien les attentes de la société envers les femmes. Il faut qu'elles soient performantes tout en étant physiquement attirantes. Et s'il y a un jour sans, il ne faut pas le montrer au risque de perdre toute crédibilité auprès des autres. Tout de suite, on comprend que la metteuse en scène veut s'attaquer à ces pressions que ressentent les femmes dès l'adolescence. Ce que l'on voit de l'extérieur ne reflète pas forcément les combats intérieurs<sup>128</sup>.

Floriane, personnage archétypal en apparence, joue en réalité un jeu : celui que la société lui a imposé. C'est un personnage qui est l'objet du désir, à la fois par les hommes, mais aussi par Marie. Elle provoque et n'hésite pas à entretenir ce désir tout au long du récit : elle explique qu'elle a couché avec plusieurs mecs, elle est tactile avec les garçons qu'elle croise que ce sous les douches de la piscine ou dans une boîte de nuit. En réalité, Florine se retrouve piégée par les préjugés qu'elle suscite. Ce constat s'exprime tout particulièrement dans une conversation entre Floriane et une autre nageuse. Dans cette scène, Floriane mange une banane au milieu des vestiaires et la nageuse lui demande comment elle peut faire cela, lui confiant qu'elle a peur du regard des garçons lorsqu'elle mange une banane à la cantine, en

---

<sup>127</sup> JOUSSE, Thierry, *Op cit*, p. 11.

<sup>128</sup> AIMÉE, B., « Naissance des pieuvres, un film qui nous plonge dans la dure réalité de l'adolescence », *Cinécovers*, mis en ligne le 20 novembre 2020. URL : <https://cinescover.wordpress.com/2020/11/20/naissance-des-pieuvres-un-film-qui-nous-plonge-dans-la-dure-realite-de-ladolescence/>. (consulté le 7 août 2025)

raison de l'assimilation du fruit avec un pénis. Elle renchérit en concluant : « Remarque, toi tu t'en fout, tu es passé de l'autre côté » suggérant que Floriane a déjà fait l'amour. Floriane lui répond en croquant un autre bout et affirme « qu'elle adore ça ». Si elle semble aimer entretenir cette réputation, la mise en scène de cette séquence exprime le contraire : après ce geste, la caméra s'attarde sur la réaction gênée de la nageuse qui décide de s'en aller. En revenant sur le visage de Floriane, le spectateur constate que son sourire a disparu, faisant place à une mine beaucoup plus sombre. Floriane se retourne alors vers Marie, la caméra pivote, dévoilant le regard tout aussi glacial de la jeune fille (voir figure 22). La mise en scène souligne ainsi son apparente solitude : au milieu de la pièce, à la vue de toutes les autres, Floriane est pourtant seule, isolée des autres filles dans le vestiaire. À travers Floriane, Sciamma traite évidemment de la beauté féminine et du désir, mais surtout des côtés néfastes que cette beauté peut engendrer et des problèmes que ce désir pose<sup>129</sup>.



Figure 22 : La mise en scène met en évidence les tourments intérieurs de Floriane ainsi que son isolement par rapport aux autres filles qui l'entourent.

De l'autre côté, Marie « est avant tout une lentille qui observe<sup>130</sup> ». Le passage et la transition vers l'âge adulte sont toujours une narration qui donne la possibilité aux cinéastes d'explorer les thèmes d'identité et surtout du désir. Ainsi, si les films explorent la sororité et l'affirmation des jeunes femmes à travers des récits davantage centrés sur le féminin, il en va aussi de leur désir. L'homosexualité est, en France comme aux États-Unis, un thème peu représenté avant les années 80, voire inexistant avant la Seconde Guerre mondiale. Si ces

<sup>129</sup> JOUSSE, Thierry, *Op cit*, p. 11.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

dernières années ont proposé plusieurs films mettant en scène des personnages homosexuels : *La Belle saison* (2015), *120 battements par minute* (2017), *Été 85* (2020), etc., l'homosexualité est toujours quelque chose de rarement représenté sur les écrans. En 2019, toujours selon le rapport du collectif 50/50, seulement 3% des personnages étaient catégorisés comme homosexuels dans le cinéma français. Des chiffres qui montrent bien, comme pour la représentation des femmes et des minorités en général, qu'il reste du chemin à parcourir.

Ainsi, Floriane n'est plus seulement l'objet du regard des hommes, mais aussi de celui de Marie. Céline Sciamma, en tant que femme et en tant que réalisatrice lesbienne, amène une autre façon de regarder : celui d'une femme sur une autre femme. On passe alors d'un *male gaze*<sup>131</sup> (terme théorisé par Laura Mulvey en 1975 dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinéma »<sup>132</sup>) dominant l'industrie cinématographique et plus précisément la majorité des *teen movie*, à une *female gaze* qui est selon la définition d'Iris Brey, « un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran. Ce n'est pas un regard créé par des artistes femmes, c'est un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience »<sup>133</sup>.

Dans le film, le spectateur est donc amené à suivre Marie, une adolescente qui découvre ses sentiments pour sa camarade, à travers une attention toute particulière portée aux regards, aux gestes, aux souffles échangés entre les deux adolescentes. Ce réalisme des émotions très sensoriel, abordé dans le deuxième chapitre, se déploie sans nécessiter de mots : il permet au spectateur de vivre, avec l'héroïne, ce désir naissant, mais jamais formulé explicitement dans le film. « Elle vit la naissance de ce désir en temps réel, comme quelque chose d'imprévisible, et le spectateur doit le vivre en même temps qu'elle. Nous sommes avec elle dans la séduction, la compréhension, la souffrance...<sup>134</sup> » Cette démarche s'inscrit pleinement dans l'esprit du *female gaze* se voulant inclusif et plaçant le spectateur non pas dans une posture passive, mais l'invitant à comprendre le désir et le trouble de Marie envers Floriane et vice-versa.

---

<sup>131</sup> Le *male gaze* désigne une tendance dominante dans le cinéma à adopter le point de vue d'un homme hétérosexuel, généralement centre du récit et de la narration dans les films. Ce regard construit les femmes, souvent reléguées au second plan, comme objets du désir masculin plutôt que comme des sujets autonomes. Le corps féminin est alors souvent sexualisé, sans prendre en compte l'intériorité et le ressenti des personnages féminins.

<sup>132</sup> MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinéma » dans *Screen*, n°3, 1975, p. 7.

<sup>133</sup> BREY, Iris, *Le regard féminin*, Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », Paris, 2020, p. 9.

<sup>134</sup> JOUSSE, Thierry, *Op cit*, p 11.

Un désir qui se manifeste notamment dans les nombreuses courtes séquences muettes du film, qui ne mettent pas forcément en valeur les formes des actrices, mais bien les gestes et les regards qui appuient ce désir : Marie qui remet les cheveux de Floriane en arrière, Floriane qui remonte les bretelles du maillot de Marie dans les vestiaires (le plan reste d'ailleurs toujours au-dessus des épaules de la jeune fille), les rapprochements maladroits et gênés dans les douches (voir figure 23), etc. Toutes ces scènes conduisent finalement, dans le dernier tiers du film, à la scène de perte de virginité de Floriane. Une séquence à la fois simple (deux plans), mais qui nécessite de la part de Sciamma une véritable réflexion sur la manière de représenter cet acte qui, par le prisme d'une relation lesbienne, n'a que très peu été abordé avant dans d'autres films<sup>135</sup>.



Figure 23 : À gauche : Marie remet délicatement les cheveux de Floriane derrière son oreille. À droite : Floriane se lève pour remettre les bretelles de Marie. La sensualité et le désir passe avant tout par les gestes et la tension qui s'installe entre les deux adolescentes.

Le premier plan est un plan large avec à l'avant de l'image, Floriane allongée sur le lit, le drap remonté jusqu'au nombril et à l'arrière Marie, glissant délicatement sa main sous le drap. Ce choix de cadrage maintient une certaine distance : il montre le moment de façon crue, mais jamais voyeuriste, l'acte n'étant que suggéré par les mouvements de la main de Marie. Ce qui importe, ce sont les réactions des deux jeunes femmes : Floriane ferme les yeux, le corps tendu, sa respiration s'accélère, ses légers sifflements de nez trahissent son appréhension et les douleurs qu'elle peut ressentir sur le moment. À côté, Marie, tout au long de la scène, ne quitte pas le visage de Floriane des yeux et, comme le spectateur, se montre attentive à la moindre réaction de Floriane. Le second plan, plus rapproché, se concentre uniquement sur les visages des deux protagonistes, focalisant le regard du spectateur sur les véritables enjeux de la scène : les regards échangés, les larmes de la jeune fille (voir figure 24 page 90). Grâce à Marie, à son écoute et son désir ni pressant, ni stigmatisant, Floriane peut tomber le masque et, pour la première fois, ne plus jouer un rôle. Elle révèle ainsi sa virginité à son amie et, par cet acte, sa fragilité.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

Dans cette scène, la réalisatrice s'inscrit pleinement dans une perspective de *female gaze*, recentrant l'attention sur le ressenti et la subjectivité des personnages et s'interrogeant sur la manière dont elle devait filmer ce moment :

Pour tourner la séquence, je ne me suis posé que des questions de distance. Il s'agissait de trouver les deux cadres qui évitent le voyeurisme. Je me suis posé des questions simples, notamment comment rentrer dans cette scène et comment en sortir. J'ai pensé également aux draps. Et j'ai beaucoup travaillé avec les comédiennes. J'ai cru au plan-séquence, à la prise quasi unique<sup>136</sup>.

Une scène qui demande au spectateur d'être actif face aux événements et de ressentir les épreuves que traversent les deux jeunes femmes à ce moment de l'histoire.



Figure 24 : Les plans choisis par Céline Sciamma pour représenter la perte de virginité de Floriane se concentrent sur le visage des actrices, mettant ainsi en avant leurs émotions.

## 5. *Abdellatif Kechiche, un problème de méthode*

Dans *La vie d'Adèle*, Kechiche s'aventure lui aussi à réaliser un film mettant en avant une relation entre deux jeunes femmes : Adèle et Emma. À l'instar de *Naissance des pieuvres*, Abdellatif Kechiche s'attarde sur les regards échangés entre les deux jeunes femmes, sur les visages et les expressions de ses protagonistes féminins. Lors de leur première rencontre (cf. chapitre 2), la caméra se rapproche d'Adèle et Emma, mettant alors les deux actrices dans une forme de cocon où le monde autour ne semble plus exister. De par son métier de peintre, Emma fait rapidement d'Adèle sa muse puisque, dès leur deuxième rencard dans le parc, elle esquisse un croquis d'elle au fusain. Plus tard, elle la dessine nue sur un canapé, comme une réadaptation de la scène culte de *Titanic*. Le film semble mettre en avant le regard d'une femme sur une autre.

---

<sup>136</sup> JOUSSE, Thierry, *Op cit*, p 12.

Dans ce film, Kechiche filme à plusieurs reprises Adèle engagée dans des rapports sexuels. Tout d'abord, au début du film, il s'agit de la jeune femme et de Thomas, son petit ami avec qui elle avait entamé une relation avant sa rencontre avec Emma. Pour filmer cet ébat, la caméra use de gros plans assez courts, marquant l'aspect hâtif du rapport sexuel et terminant la scène par des plans rapprochés sur le visage d'Adèle qui regarde sur le côté, les yeux plongés dans la vie. Le spectateur ressent alors l'inconfort de la jeune femme. Cette séquence contraste avec le rapport sexuel qu'elle a ensuite avec Emma. La caméra cette fois-ci alterne entre des plans rapprochés et des plans larges des deux jeunes femmes, les plans sont beaucoup plus longs, s'attardant sur le plaisir qu'elles éprouvent, soulignant la communion des deux corps. Une séquence qui finit, là encore sur le regard d'Adèle en larmes, mais épanouie (voir figure 25).



Figure 25 : illustration du contraste entre la fin du rapport sexuel avec Thomas (à gauche) et celui avec Emma (à droite).

Pourtant, certaines critiques soulignent l'ambiguïté de la position du cinéaste et du spectateur. Les longues scènes de sexe entre Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux ont fait l'objet de débats houleux et d'avis divergents. D'un côté, Phillipe Royeux dans un entretien consacré à Abdellatif Kechiche dans *Le Positif* souligne la réussite des scènes de sexes qui ne tombent pas dans le voyeurisme, mais qui permettent au spectateur de ressentir ce qu'éprouvent les personnages. Ce que Kechiche confirme : « Il y a voyeurisme, pas au sens péjoratif, mais regarder le corps de ces femmes est une expérience par laquelle on est saisi. [...] On est voyeur à partir du moment où l'on refuse de s'impliquer<sup>137</sup> ». De l'autre, Jean-Philippe Tessé, toujours dans un entretien consacré à Kechiche cette fois-ci dans les *Cahiers du cinéma* établit une toute autre analyse : « Ce qui fait problème aussi dans la très longue scène de sexe, c'est que sa durée extrême et la multiplicité des plans et des angles font apparaître son envers, c'est-à-dire le tournage, les actrices. Il y a comme une désincarnation,

<sup>137</sup> ROUYER, Philippe, « Entretien avec Abdellatif Kechiche : créer un état d'étourdissement, *Positif*, N. 632, octobre 2013, p. 22.



les actrices se séparent de leurs personnages, ce sont des corps à elles qu'on voit, et donc leur labeur en quelque sorte. Ça devient gênant<sup>138</sup> ».

Dans ces deux entretiens, il est possible de retirer deux aspects essentiels du cinéma de Kechiche qui amènent à être questionné :

Tout d'abord, les notions de regard et de voyeurisme sont deux notions clés lorsque l'on parle de son cinéma. Ainsi, « le regard régit plutôt tout un réseau de relations, qui inclut les personnages, le cinéaste, les acteurs et les spectateurs : il permet de tisser des liens sur le plateau, dans la diégèse et au moment du visionnage, mais les relations qui en découlent sont souvent complexes et équivoques ». Dans *La Vie d'Adèle*, c'est le regard que porte Emma, peintre, sur le corps d'Adèle qui devient sa muse et que le film confirme dans sa dernière scène du vernissage où les œuvres exposées sont des déclinaisons du corps d'Adèle. Dans *Mektoub, my love : canto uno*, ce regard est encore plus explicité par le personnage d'Amin, jeune photographe, observateur souvent silencieux des événements. Dès la première scène, le film souligne sa position lorsqu'il arrive chez son amie d'enfance et assiste, par une fenêtre, au rapport sexuel entre Ophélie et son cousin Tony. Puis, plus tard, par sa demande à Ophélie de pouvoir la photographier nue. Une demande que la jeune femme refuse. Amin argumente alors qu'elle sera heureuse d'avoir ces photos d'elle à son avantage, que ça lui plaira. Ce à quoi Ophélie lui répond que c'est avant tout plaisant pour lui, mais qu'elle n'y trouve pas son intérêt. Derrière le regard de ces personnages qui, par leur position dans le film et leur métier artistiques, sont à la fois observateurs et créateurs, beaucoup y voient le regard de Kechiche lui-même qui se plaît à observer et à dépeindre dans ses films une certaine image des femmes. Un regard avant tout masculin et hétéronormé restituant le concept du *male gaze* défini plus tôt. Un constat qui, pour Iris Brey ne fait aucun doute :

Tout au long du film, la caméra se met à hauteur du cul des héroïnes (notamment au niveau des fesses d'Ophélie qui « twerke » en boîte de nuit), parfois elle épouse le regard d'Amin, quand Ophélie sort de la mer en maillot de bain mouillé, et parfois, telle une caméra omnisciente elle se retrouve dans une pièce juste pour pouvoir filmer les filles qui se déshabillent, comme lorsque Ophélie est dans sa chambre et que Amin l'attend en bas<sup>139</sup>.

Dans *Mektoub, my love*, la caméra épouse le regard d'Amin, *alter ego* de Kechiche<sup>140</sup>, éprouvant du plaisir à observer Ophélie comme un objet, elle qui ne sait même pas qu'elle est

---

<sup>138</sup> TESSÉ, Jean-Philippe, « Tomber le masque : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n°693, Octobre 2013, p. 14.

<sup>139</sup> BREY, Iris, *Op cit*, p. 29.

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 28.



regardée à ce moment-ci. Elle va d'ailleurs plus loin, en soulignant le caractère dysfonctionnel de ce dispositif puisque certaines scènes ne retranscrivent même plus le regard du jeune homme, mais un regard omniscient (celui de la caméra, et donc du réalisateur) qui ne cherche qu'à montrer les fesses des actrices alors même que rien ne semble le justifier. Une dynamique déjà présente dans *La Vie d'Adèle*, par exemple lorsque la caméra filme Adèle en train de dormir sur le ventre et que l'angle choisi par Kechiche met en valeur les fesses de l'adolescente (voir figure 26).



Figure 26 (de gauche à droite) : la caméra suit Ophélie dans sa chambre lorsqu'elle se change ; Amin regarde Ophélie en train d'avoir un rapport sexuel avec Tony ; un des nombreux plans de fesses dans la séquence finale de la boîte de nuit ; plan d'Adèle en train de dormir mettant en valeur ses fesses.

Ensuite, le deuxième problème est à chercher au niveau des méthodes employées par Abdellatif Kechiche : une esthétique naturaliste basée sur l'épuisement des corps, la répétition incessante des prises, la longueur exacerbée des scènes afin de faire advenir une forme de vérité. Cela pose évidemment des questions : peut-on capter l'intimité sans en abuser ? Où est la limite entre réalisme et fétichisation ? Beaucoup de spectateurs, comme Jean-Phillipe Tessé, ont ressenti devant les scènes de sexes de plusieurs minutes dans *La Vie d'Adèle* ou encore les scènes de danses lascives à l'intérieur de la boîte de nuit (une vingtaine de minutes) dans *Mektoub, my love*, une véritable gêne. « Ces passages fournissent une expérience inhabituelle du temps au cinéma. Les séquences s'étirent sans donner aucun indice sur leur durée ou leur issue, mais le spectateur doit les éprouver en visionnant le film<sup>141</sup> ». Si Kechiche invite à l'implication dans ces scènes, de nombreux spectateurs sont restés en dehors, vivant les scènes comme des visions qui leur sont avant tout imposées. Du côté des actrices, le discours est mitigé. Lorsque Adèle Exarchopoulos est interrogée sur les scènes de sexe, cette

<sup>141</sup> LAMOTTE, Coralie, *Art cit*, p. 86.

dernière affirme comprendre qu'elles puissent déranger certaines personnes et admet ne pas trop comprendre que la caméra ne soit pas constamment proche des actrices, de leur peau, de leur visage lors de ces scènes<sup>142</sup>, Kechiche choisissant à plusieurs moments de filmer l'action avec plus de distances (plans larges de la scène, *topshot* au-dessus du lit,...) afin de voir les deux actrices dans certaines positions. Encore une fois, la question de la distance et des limites du dispositif sont questionnées. Dans un autre entretien consacré à Léa Seydoux, le journaliste lui demande : « Mais ce devait être un plaisir de comédienne de se sentir aussi libre de multiplier les prises ?<sup>143</sup> ». La principale intéressée dément : « Non, je ne me sentais pas libre. Quand on sait d'emblée qu'on va faire cent prises, on se sent contraint, étouffé<sup>144</sup> ». Cela pose alors une énième interrogation sur ces scènes de sexes : prennent-elles le respect des actrices en compte, ou sont-elles juste des pantins au service du réalisateur ?

Quoi qu'il en soit, le regard interroge. À la fin de son texte consacré à la méthode Kechiche, Coralie Lamotte conclut : « La frontière entre plaisir et malaise, entre jeu et sérieux, entre subjectivité et objectification, n'est jamais clairement établie. Faisant intégralement partie de la "méthode Kechiche", le regard est créateur, parfois dysfonctionnel, parfois productif, mais presque toujours problématique<sup>145</sup> ». Comme Céline Sciamma, qui s'est employée à filmer de jeunes femmes noires, le débat sur l'éthique du regard est de plus en plus prégnant dans une industrie cinématographique désormais attentive aux problématiques soulevées par la représentation de l'adolescence, mais aussi, plus largement, des personnes minorisées. Dès lors, peut-on considérer que l'esthétique de Kechiche et la proposition artistique qui l'accompagne justifient réellement des scènes qui, pour beaucoup, relèvent d'un *male gaze* complaisant ? Une question compliquée qui ne semble pas trouver de réponse définitive.

Malgré tout, il est difficile de ne pas voir, dans *La Vie d'Adèle*, une envie de représenter les femmes et, plus spécifiquement, la communauté lesbienne. Certes, les scènes de sexe alimentent le débat sur la problématique du regard, mais elles ont le mérite particulier de montrer, sans fioritures, un rapport sexuel entre deux femmes dans un film acclamé et récompensé à de multiples reprises, un fait relativement rare dans le cinéma grand public. Plus largement, le film n'hésite pas à toucher à des problématiques auxquelles peuvent être

---

<sup>142</sup> TESSÉ, Jean-Philippe, « Épuisée : entretien avec Adèle Exarchopoulos », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013, p. 21.

<sup>143</sup> DELORME, Stéphane, « Le garçon aux cheveux bleus : entretien avec Léa Seydoux », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013, p. 25.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> LAMOTTE, Coralie, *Art cit*, p. 93.

confrontées les femmes lesbiennes tels que la difficulté de faire son *coming-out* face à sa famille ou les remarques déplacées des amies d'Adèle à l'école, qui la traitent de « gouine » et l'accusent de traîner avec elles par intérêt. Le film montre aussi les moments de communion et de célébration, comme lors de la séquence de la *Gay Pride* où Adèle et Emma se mêlent à la foule, la caméra s'attardant alors sur les visages, les sourires, les danses... Avec *Naissance des pieuvres*, le film ne fait pas de l'homosexualité le sujet, mais il en fait, pour ses héroïnes, un trajet qui leur permet de grandir et de s'affirmer.

# Conclusion générale

Ce mémoire avait pour objectif de s'interroger sur la représentation de l'adolescence contemporaine française à travers le prisme de trois cinéastes qui ont fait de cette période, une thématique, un sujet central dans leur filmographie. L'hypothèse de départ étant que le cinéma français privilégie une représentation plus personnelle et réaliste de cette période de la vie que le cinéma américain. Ainsi, le premier chapitre a déjà pu, en partie, confirmer cette hypothèse. En comparant le système américain et français, deux logiques se sont opposées. D'un côté, le cinéma américain a fait de l'adolescence un véritable genre avec des codes et des archétypes définis. Dans une démarche commerciale, l'adolescence est souvent représentée comme une période idéalisée, une bulle où il fait bon vivre, loin des tracasseries des adultes. De l'autre, un cinéma français, qui privilégie une tradition auteuriste et une approche plus réaliste et intellectuelle, moins attachée à des logiques et des canons de genre. Une tradition renforcée par l'émergence de la Nouvelle Vague, mouvement de cinéma et mouvement de jeunesse, comme le décrit Antoine De Baecque. Un mouvement qui avait aussi pour objectif de dresser un portrait plus juste de cette jeunesse trop souvent négligée et de dépeindre plus authentiquement des réalités sociales de l'époque.

Les deuxième et le troisième chapitres ont également permis de préciser et étayer cette hypothèse de départ. En effet, en analysant les œuvres des trois cinéastes contemporains choisis que sont Abdellatif Kechiche, Céline Sciamma et Guillaume Brac, ce travail a mis en lumière cette volonté commune de représenter la jeunesse dans toute ses sensibilités, ses disparités, sa complexité, son hétérogénéité. D'abord à travers une esthétique empruntant au courant naturaliste, lequel fait particulièrement attention aux gestes, à la parole, aux corps permettant ainsi de dessiner un portrait très intime de la jeunesse française. Une esthétique que les réalisateurs étudiés investissent cependant chacun à leur manière, avec des méthodes et des visions différentes. La proposition d'Abdellatif Kechiche d'une approche quasi anthropologique de la langue, qui n'hésite pas à garder les expressions, les hésitations, le phrasé propre à la jeunesse contemporaine dans le but de produire un sentiment de réel beaucoup plus percutant : une méthode qui priorise également l'épuisement du verbe et des corps afin d'éliminer l'artificialité du jeu et faire surgir des vrais moments de vérité ; ainsi les propositions de Céline Sciamma et Guillaume Brac, chez lesquels la mise en scène est plus présente mais qui considèrent que la vérité advient plus dans les interactions que les acteurs

ont devant la caméra, se focalisant sur les moments de silences, les hésitations, les gestes involontaires, les temps morts, etc.

C'est également au travers des thématiques abordées que s'esquisse le portrait de l'adolescence contemporaine. Des thématiques qui résonnent avec les préoccupations sociétales actuelles : les inégalités sociales, la représentations des minorités ethniques à l'écran, les questions de genres, la représentation de la sexualité. Transposées dans des récits adolescents, elles permettent pareillement d'explorer la jeunesse dans toute sa diversité, ne proposant plus seulement une image homogène d'une adolescence blanche et hétéronormée. Ces films ont le mérite d'expérimenter et de réfléchir sur la façon de mettre en scène cette diversité dans les parcours de vie(s), en évitant le plus possible les stéréotypes. Parfois, ils peuvent, malgré eux, essuyer certaines critiques : en témoignent les nombreux questionnements quant à la légitimité de Céline Sciamma à filmer des jeunes femmes racisées ou quant au positionnement d'Abdellatif Kechiche lorsque sa caméra s'attarde longuement et de façon récurrente sur le corps de ses actrices. Cependant, ce dernier chapitre a surtout eu pour objectif de mettre en évidence les volontés de chacun de pointer la focale sur la jeunesse marginalisée afin de la ramener au centre des récits, sans forcément pour autant avoir besoin de justifier ce choix.

De façon plus générale, ce mémoire avait également pour but de mettre davantage en lumière les films qui traitent de cette période. Comme énoncé dès l'introduction : filmer l'adolescence, c'est aussi filmer les problématiques liées à une époque. Ainsi, ces films, qu'ils soient américains ou français, *mainstream* ou plus indépendants, deviennent le reflet d'une jeunesse à un moment précis. En privilégiant une esthétique à une autre, en mettant en avant certaines thématiques ou représentations, chaque réalisateur produit des œuvres susceptibles d'être inévitablement réinvesties par le public<sup>146</sup>. Dans une phase aussi décisive et constructive que l'adolescence, il est primordial que les jeunes puissent trouver dans ces films un modèle et une représentation justes et réfléchies auxquels se rattacher.

Au final, en se focalisant sur un pays et l'œuvre de trois cinéastes contemporains, ce mémoire n'explore qu'une petite partie de la thématique de l'adolescence à l'écran. À l'instar des cinéastes évoqués, qui n'hésitent pas à filmer les marges et la périphérie, il serait pertinent d'élargir cette analyse à d'autres cultures, d'autres cinémas, d'autres modèles de représentations. Aussi, ce travail invite à se questionner sur quels seront les grands enjeux des

---

<sup>146</sup> BOUTANG, Adrienne, *Op cit*, p. 131.

générations futures. Chaque année, de nouveaux cinéastes émergent, des nouveaux films sont distribués en salle, sont présentés sur les écrans, et la jeunesse elle-même évolue. Une jeunesse traversée par des changements sans précédent (internet, les réseaux sociaux, les plateformes de streaming) et par de nouveaux mouvements sociaux (MeToo, BlackLivesMatter, etc.) et de nouvelles crises (le climat, les guerres, etc.). Derrière cette apparente légèreté, les films sur l'adolescence couvrent des enjeux bien plus vastes et jouent un rôle social majeur. L'adolescence, cette période en constante ébullition, est clairement l'une des plus fertiles à représenter car elle est le miroir d'une époque, elle-même en constante révolution.

# Bibliographie

## Ouvrages :

- BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle : 1945-1958*, Éditions Complexes, Paris, 1999.
- BREY, Iris, *Le regard féminin*, Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », Paris, 2020.
- BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Les teen movies*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2011.
- DE BAECQUE, Antoine, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Ed. Flammarion, Collection Champ arts, Paris, 1998 (3<sup>e</sup> édition de 2019).
- DUPONT Sébastien, LACHANCE Joceline & PARIS Hugues, *Films cultes et culte du film chez les jeunes : Penser l'adolescence avec le cinéma*, Les Presses de l'Université de Laval, Canada, 2009.
- DUPONT Sébastien, PARIS Hugues, *L'adolescente et le cinéma : De Lolita à Twilight*, Editions érès, Toulouse, coll. « La vie de l'enfant », 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » dans *Sens et non-sens*, Les Éditions Nagel, coll. « Pensées », 5<sup>e</sup> édition, Paris, 1966.
- MRABET, Emma, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche : Prémisses et devenir*, Archimbaud, Riveneuve éditions, Paris, 2016.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinéma » dans *Screen*, n°3, 1975.
- NELSON, Elissa H, *The Breakfast Club: John Hughes, Hollywood, and the Golden Age of the Teen Film*, Routledge Focus, New York, 2019.
- PAGÈS, Alain, *Le naturalisme*, Presses Universitaires de France - PUF, Paris, 3<sup>e</sup> édition, 2001.
- PORTES, Jacques, *Histoire des États-Unis*, Armand Colin, coll. U, Paris, 3<sup>e</sup> édition, 2017.

## Articles :

- AIMÉE, B., « Naissance des pieuvres, un film qui nous plonge dans la dure réalité de l'adolescence », *Cinécovers*, mis en ligne le 20 novembre 2020. URL : <https://cinescover.wordpress.com/2020/11/20/naissance-des-pieuvres-un-film-qui-nous-plonge-dans-la-dure-realite-de-ladolescence/>.
- AUDEBERT, Sixtine, « Le « style jeune » : les discours sur les modes de la jeunesse dans les hebdomadaires des années 50 », *CONTEXTES*, N. 34, 2024.
- BOIDIN-LOUNIS, Céline, « La Boum éternelle - Histoire d'un grand film sans prétention », *France.TV & Vous*, 20 janvier 2023. URL : <https://www.francetelevisions.fr/et-vous/notre-tele/a-ne-pas-manquer/la-boum-eternelle-15287>.
- BONIN, Galli, « Le champ bourgeoisien : là où l'art pousse », *Le délit*, 15 mars 2021. URL : <https://www.delitfrancais.com/2021/03/15/le-champ-bourgeoisien-la-ou-lart-pousse/>.

- BORTZMEYER Gabriel, JENDRYSIK Pierre, « Critique : À l'abordage ; Guillaume Brac », *Débordements*, mis en ligne le 9 juin 2021. URL : <https://debordements.fr/a-l-abordage-guillaume-brac/>.
- BOUTANG, Adrienne, « Jeunes, je vous ai compris » : stratégies de ciblage dans les teen movies, des années 1950 à aujourd'hui », *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, N. 21, 2013.
- BRADFER, Fabienne, « La banlieue, un territoire de cinéma », *Le Soir*, le 22 octobre 2014. URL : <https://www.lesoir.be/art/687024/article/culture/cinema/2014-10-22/banlieue-un-territoire-cinema>.
- BUI, Camille, « Trait d'Union : entretien avec Guillaume Brac », *Les cahiers du cinéma*, n°746, juillet/août 2018.
- CERVILLE Maxime, LECOSSAIS Sarah, *Cinégalités : qui peuple le cinéma français ?*, Collectif 50/50, 2022, <https://hal.science/hal-03991496v>.
- DELORME, Stéphane, « Le garçon aux cheveux bleus : entretien avec Léa Seydoux », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013.
- KELLER, Pascal-Henri, « L'adolescente, actrice et personnage du cinéma : jeu de la transgression ou transgression du jeu ? » dans *L'adolescente et le cinéma : De Lolita à Twilight* (dir. Sébastien Dupont et Hugues Paris), Editions érès, Toulouse, coll. « La vie de l'enfant », 2013.
- HAMERS, Jérémie, « Au-delà du constat. L'Esquive et La Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche », *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, octobre 2013, p 2. URL : [https://culture.uliege.be/jcms/prod\\_1379803/fr/au-dela-du-constat-l-esquive-et-la-vie-d-adele-d-adellatif-kechiche?](https://culture.uliege.be/jcms/prod_1379803/fr/au-dela-du-constat-l-esquive-et-la-vie-d-adele-d-adellatif-kechiche?).
- LE BRIS, Véronique, *100 grands films de réalisatrices*, les éditions Grund, ARTE éditions, Paris, 2020.
- LALANNE, Jean-Marc, « Critique Jallel, sans papiers ni mouchoirs », *Libération*, mis en ligne le 14 février 2001. URL : [https://www.liberation.fr/culture/2001/02/14/jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs\\_354549/](https://www.liberation.fr/culture/2001/02/14/jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs_354549/).
- LALANNE, Jean-Marc, « L'Esquive » : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Les Inrockuptibles*, mis en ligne le 7 janvier 2004. URL : <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-7820-07-01-2004/>.
- LALANNE, Jean-Marc, « Je vois les personnages de Bande de filles comme des activistes », *Les Inrockuptibles*, 22 octobre 2014. URL : <http://www.lesinrocks.com/2014/10/22/cinema/actualite-cinema/celine-sciamma-11531170>.
- LAMOTTE, Coralie, « Le regard chez Abdellatif Kechiche : un problème de méthode ? », *Décadrages*, 43, 2020.
- LEPASTIER, Joachim, « Exhibitions », *Cahiers du cinéma*, n°693, Octobre 2013.
- LUMBROSO, Olivier, « Le naturalisme zolien et la notion d'artifice », sous la direction de Elizabeth Lavezzi dans *L'artifice dans les lettres et les arts*, Presses universitaires de Rennes, 2019.



- NESME, Romain, « Guillaume Brac : « Mes scènes ne cherchent pas à raconter quelque chose, elles cherchent à faire vivre un moment », *TroisCouleurs*, mis en ligne le 2 avril 2025. URL : <https://www.troiscouleurs.fr/cinema/entretien-guillaume-brac/>.
- MANDELBAUM, Jacques, « On trouve avec les acteurs amateurs la fièvre de la première fois », *Le Monde*, mis en ligne le 17 décembre 2007.  
URL : [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/12/11/abdellatif-kechiche-on-trouve-avec-les-acteurs-amateurs-la-fievre-de-la-premiere-fois\\_988361\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/12/11/abdellatif-kechiche-on-trouve-avec-les-acteurs-amateurs-la-fievre-de-la-premiere-fois_988361_3476.html).
- MOINE, Raphaëlle, « Films, genres et interprétation », *Le français d'aujourd'hui*, N. 165, 2009.
- MORIN, Edgar, « Culture adolescente et révolte étudiante », *Annales : Histories, Sciences sociales*, N. 3, 1969.
- MOUSSA, Alexandre, « Jouer ou ne pas jouer : la direction d'actrices chez Céline Sciamma, entre réalisme et stylisation », *Décadrages*, 51-52, 2024.
- MRABET, Emma, « *Le corps à l'œuvre chez Abdellatif Kechiche* », *Décadrages*, 43, 2020.
- NOUILHAN, Pierre, « L'adolescent dans l'échelle des âges » dans *Adolescences : miroir des âges de la vie* (dir. JOYCE Ain), Toulouse : Privat, 1988.
- PELUCHON, Sasha, « Le rythme dans la mise en scène de Céline Sciamma : expression individuelle, relationnelle et sociétale », *Décadrages*, N. 51-52, 2024.
- RICHE, Pierre, « L'enfant dans le haut Moyen Âge » dans *Annales de démographie historique*, Enfant et Sociétés, 1973,
- ROUYER, Philippe, « Entretien avec Abdellatif Kechiche : créer un état d'étourdissement », *Positif*, N. 632, octobre 2013.
- STASSART, Martin, « Anthropologie de l'adolescence » dans *Cahiers du CEP (Centre d'Études Pathoanalytiques)*, 7, 1996.
- TENCHIFE, Salima, « Bande de filles : stéréotypes racistes ou regard féministe ? », *Décadrages*, 51-52, 2024.
- TESSÉ, Jean-Philippe, « Épuisée : entretien avec Adèle Exarchopoulos », *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013.
- TESSÉ, Jean-Philippe, « Tomber le masque : entretien avec Abdellatif Kechiche », *Cahiers du cinéma*, n°693, Octobre 2013.
- THIBAUT, Grégoire, « FIFF 2014 – Interview de Céline Sciamma pour « Bande de filles », *Revue Camera Obscura*, 22 octobre 2014. URL : <https://cameraobscuracinema.wordpress.com/2014/10/06/fiff-2014-interview-de-celine-sciamma-pour-bande-de-filles/>.
- THOMPSON, David, « *Deep focus: Maurice Pialat – the man who changed French cinema* », *Sight and Sound*, mis en ligne le 8 décembre 2019. URL : <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/deep-focus-maurice-pialat-man-who-changed-french-cinema>.
- TULLIER, Laura, « Céline Sciamma : Bande de filles », *Cahiers du cinéma*, Paris, juillet 2016.
- TULARD, Jean, « Dossier Les Quatre Cents Coups de François Truffaut », *Le France*, n°104, mai 1996.
- WALON, Sophie, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français du corps » dans *Filmer la peau* sous la direction de Priska Morrissey et Emmanuel Seity, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017.

### Dossier de presse :

- CHARBIT, Elsa, « Entretien avec Guillaume Brac », dans *L'île au trésor, un film de Guillaume Brac* (dossier de presse), Bathysphère, Presses Karine Durance, Clichy, 4 juillet 2018.
- « Entretien avec Abdellatif Kechiche » dans *L'Esquive, un film d'Abdellatif Kechiche* (dossier de presse), Lola Films / Noé Productions, Paris, 7 janvier 2004.
- « Entretien avec Guillaume Brac » dans *À l'abordage, un film de Guillaume Brac* (dossier de presse), Geko Films Production, Ecran du Sud, 2021.
- JOUSSE, Thierry, « Entretien avec Céline Sciamma » dans *Naissance des pieuvres. Un film de Céline Sciamma* (Dossier de presse), Les Productions Balthazar, 2007.

### Vidéos :

- Bonus Blu Ray de American Graffiti, « version commentée par Georges Lucas », Rimini Editions, 2020.

### Mémoire :

- GUERMOND, Valentin, *La représentation de la jeunesse délinquante dans le cinéma français, depuis le régime de Vichy jusqu'à aujourd'hui*, sous la direction de M. Éric Pierre (mémoire de Master), Université Angers, 2012-2013, p. 39. URL : <http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20082406/20132MHD1391/fichier/1391F.pdf/>.

### Sites :

- BERGALA, Alain, « Pour en finir avec cinq idées reçues sur les films d'Eric Rohmer », 53<sup>e</sup> féma, 2010. URL : <https://festival-larochelle.org/edition/2010/texte/pour-en-finir-avec-cinq-idees-recues-sur-les-films-deric-rohmer/>.
- BERNOLLE, Marie-Anne, « Zola et le Naturalisme », Académie de Versailles, mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article800>.
- BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, « Histoire du teen movie », *Upopi* (en ligne) URL : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-teen-movie>.
- LE TROEDER, Stéphane, *La Figure de l'adolescent dans le cinéma contemporain*, Association clair-obscur, 2011, p. 1. URL : <https://www.clairobscur.info/files/429/LACB1011figureadolescentHH.pdf>.
- *Santé des adolescents*, sur Organisation mondiale de la Santé (en ligne) . URL : [https://www.who.int/fr/health-topics/adolescent-health#tab=tab\\_1](https://www.who.int/fr/health-topics/adolescent-health#tab=tab_1).
- « Zéro de conduite », *Hors ciné*, URL : <https://horscine.org/film/zero-de-conduite/>.



# Filmographie

## Filmographie principale :

- À l'abordage (Guillaume Brac, 2020)
- Bande de filles (Céline Sciamma, 2014)
- Contes de juillet (Guillaume Brac, 2017)
- L'Esquive (Abdellatif Kechiche, 2003)
- L'île au trésor (Guillaume Brac, 2017)
- Mektoub, My Love : canto uno ( Abdellatif Kechiche, 2017)
- Naissance des pieuvres (Céline Sciamma, 2007)
- Un pincement au cœur (Guillaume Brac, 2023)

## Filmographie complémentaire :

- À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)
- À nos amours (Maurice Pialat, 1983)
- American Beauty (Sam Mendes, 1999)
- American Graffiti (George Lucas, 1973)
- American Pie (Paul Weitz, 1999)
- American Pie 2 (J.B. Rogers, 2001)
- Beach Party (William Asher, 1963)
- Carrie au bal du diable (Brian De Palma, 1976)
- Clueless (Amy Heckerling, 1996)
- La Collectionneuse (Éric Rohmer, 1967)
- Le Cercle des poètes disparus (Peter Weir, 1989)
- La folle journée de Ferris Bueller (John Hughes, 1986)
- Dragstrip Girl (Edward L. Cahn, 1957)
- Endless Love (Franco Zeffirelli, 1981)
- Et Dieu... créa la femme (Roger Vadim, 1956)
- L'Équipée sauvage (László Benedek, 1953)
- Fais-moi des vacances (Didier Bivel, 2002)
- La Faute à Voltaire (Abdellatif Kechiche, 2000)
- La Fureur de vivre (Nicholas Ray, 1955)
- Grease (Randal Kleiser, 1978)
- Halloween (John Carpenter, 1978)
- Le Genou de Claire (Éric Rohmer, 1970)
- High School Hellcats (Edward L. Cahn, 1958)
- Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959)
- I Was a Teenage Werewolf (Gene Fowler Jr., 1957)
- Ken Park (Larry Clark & Edward Lachman, 2002)
- Kids (Larry Clark, 1995)
- L'Arroseur arrosé (Louis Lumière, 1895)

- Les Quatre Cents Coups (François Truffaut, 1959)
- Lolita (Stanley Kubrick, 1962)
- Masculin Féminin (Jean-Luc Godard, 1966)
- Nowhere (Gregg Araki, 1997)
- Outsiders (Francis Ford Coppola, 1983)
- Porky's (Bob Clark, 1982)
- Project X (Nima Nourizadeh, 2012)
- Les Quatre Filles du docteur March (George Cukor, 1933)
- La Fureur de vivre (Nicholas Ray, 1955)
- Scream (Wes Craven, 1996)
- Stand by Me (Rob Reiner, 1986)
- Superbad (Greg Mottola, 2007)
- Le Thé au harem d'Archimède (Mehdi Charef, 1985)
- The Breakfast Club (John Hughes, 1985)
- Thirteen (Catherine Hardwicke, 2003)
- Zéro de conduite (Jean Vigo, 1933)

# Table des matières

Introduction.....	4
<b>CHAPITRE 1 : L'émergence de l'adolescence à l'écran.....</b>	<b>12</b>
1. Histoire du teen movie .....	13
Émergence et premier âge d'or : l'après-Seconde Guerre mondiale.....	15
1970–1980 : vers un nouveau portrait de la jeunesse.....	19
1990 : changement de perspective et prise de conscience.....	23
2. Et la France dans tout cela ?.....	24
<b>CHAPITRE 2 : Vers un naturalisme sensible dans le cinéma français contemporain –</b>	
<b>Analyse esthétique.....</b>	<b>32</b>
1. Le naturalisme.....	33
2. Casting sauvage et improvisation .....	37
Importance du jeu : la vérité prise sur le vif.....	37
Entre mise en scène et cohésion des comédiens .....	41
3. Langage et corporalité .....	44
Primauté au langage et épuisement des corps .....	45
Le corps adolescent comme langage : vers un réalisme sensoriel chez Sciamma....	49
Brac : lutte du langage et simplification du dispositif.....	52
4. Une esthétique de la durée : le temps comme expérience sensorielle.....	55
Égalité des instants.....	58
5. Lieux et espaces invisibilisés.....	59
6. Pour conclure sur le naturalisme sensible.....	63
<b>CHAPITRE 3 : Saisir la diversité de la jeunesse contemporaine – Analyse thématique.....</b>	<b>65</b>
1. Représenter les minorités ethniques.....	66
Déterminisme social et focus sur Bande de filles et L'Esquive.....	70
2. Inégalités sociales.....	78
3. La figure de l'adolescente, d'une volonté de représentation à une autre .....	81
Transgression des codes et affirmation.....	82
4. Sciamma : regard féminin et réflexions féministes.....	85
5. Abdellatif Kechiche, un problème de méthode.....	90
<b>Conclusion générale.....</b>	<b>96</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>99</b>
<b>Filmographie.....</b>	<b>103</b>