



HAL
open science

Les films de Céline Sciamma nous rendent-ils meilleurs ?

Juliette Goursat

► **To cite this version:**

Juliette Goursat. Les films de Céline Sciamma nous rendent-ils meilleurs ? : Une analyse de ses longs-métrages sous l'angle du perfectionnisme moral de Stanley Cavell. 2023. hal-04002921

HAL Id: hal-04002921

<https://hal.science/hal-04002921>

Preprint submitted on 23 Feb 2023

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

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

Juliette Goursat

Docteure en Études cinématographiques, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
Chercheuse associée à Paris III.

Article en cours d'écriture pour *Ce que nous font les films*, *La Fémis présente*, n° 2, Aix-en-Provence, Rouge profond (à paraître en 2024).

Résumé : Cet article se propose d'aborder les cinq longs-métrages que Sciamma a réalisés (*Naissance des pieuvres*, *Tomboy*, *Bande de filles*, *Portrait de la jeune fille en feu*, *Petite Maman*) à la lumière de ce que Stanley Cavell a étudié sous le nom de « perfectionnisme moral », c'est-à-dire, du côté de la réception des films, de dégager des récurrences dans la façon d'aborder des questions morales, mais aussi du côté de la fabrication des films, de pointer une cohérence entre manière de faire, manière de voir et manière de dire. Si tous les films de Céline Sciamma conversent entre eux et forment assurément une unité tant thématique qu'esthétique, on a coutume de réunir ses trois premiers films (*Naissance des pieuvres*, *Tomboy*, *Bande de filles*) en une trilogie de l'adolescence, alors que les personnages principaux de *Petite Maman* et *Portrait de la jeune fille en feu* sont respectivement des enfants et des jeunes adultes. Nous proposons quant à nous une autre façon de comprendre ce corpus en tenant compte de leur manière de représenter la vie morale. À cet égard, *Bande de filles* (2014) constitue un point d'inflexion, en ce qu'il comporte une « dimension » franchement perfectionniste qui s'accroîtra dans les deux films qui le suivront (*Portrait de la jeune fille en feu* et *Petite Maman*). Nous verrons notamment que les trois derniers films ont en commun de mettre en scène des relations d'égalité de plus en plus saillante.

Les films de Céline Sciamma nous rendent-ils meilleurs ?

Une analyse de ses longs-métrages sous l'angle du perfectionnisme moral de Stanley Cavell

Il y a des réalisateurs et des réalisatrices dont on aime autant regarder les films qu'écouter les manières de parler du cinéma, et dont les images, les sons et les mots semblent tourner vers l'agir. Céline Sciamma fait incontestablement partie de ceux-là. Dans les divers entretiens qu'elle donne, elle évoque régulièrement ses expériences de spectatrice et son rapport au cinéma. Lors d'une interview accordée à Tricia Tuttle, directrice du London Film Festival, elle raconte la première fois où elle est allée dans un cinéma d'art et d'essai parisien. C'était pour voir *Twin Peaks : Fire Walk with Me* (1992) de David Lynch. Elle en parle en ces termes : « Je suis sortie de la salle et l'atmosphère avait changé. C'est quelque chose dont j'aime parler. Le cinéma, ce n'est pas seulement un lieu mental. C'est aussi un *art de vivre*, une manière de vivre¹. » Céline

¹ Voir l'entretien avec Tricia Tuttle, au BFI London Film Festival 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=gzb40RY-E6w&t=250s>, consulté le 27 octobre 2022. Nous traduisons depuis l'anglais. « Art de vivre » est dit en français.

Sciamma décrit son envie de faire des films comme venant des films eux-mêmes, non en tant qu'« objets », mais en tant qu'« effets » qu'ils ont eus dans sa vie. Les films qu'elle a réalisés apparaissent pour bien des spectateurs et spectatrices comme une invitation à modifier leurs vies, à avoir confiance en eux, à tracer une voie singulière qui rejette le conformisme et les conventions (morales, sociales, esthétiques)².

Afin de mettre au jour la capacité des films à *faire*, à produire des effets, à résonner fortement dans nos vies, cet article se propose d'aborder l'œuvre de Céline Sciamma en mobilisant les apports de la philosophie morale, ce qu'elle dit de l'« état de notre âme³ », de la vie morale à travers l'attention portée à l'ordinaire. Il s'agit plus précisément de regarder les cinq longs-métrages que Sciamma a réalisés (*Naissance des pieuvres*, *Tomboy*, *Bande de filles*, *Portrait de la jeune fille en feu*, *Petite Maman*) à la lumière de ce que Stanley Cavell a étudié sous le nom de « perfectionnisme moral », c'est-à-dire, du côté de la réception des films, de dégager des récurrences dans la façon d'aborder des questions morales, mais aussi du côté de la fabrication des films, de pointer une cohérence entre manière de faire, manière de voir et manière de dire. Pour Sandra Laugier, qui reprend les éléments d'explication de Stanley Cavell dans son ouvrage consacré au philosophe Emerson (*Conditions nobles et ignobles. La constitution du perfectionnisme moral émersonien*), le perfectionnisme n'est pas « une théorie morale à proprement parler » : il s'agit « d'une accentuation, d'un recentrage de la morale sur “ce qui nous importe”, sur la nécessité d'une transformation de soi, avant l'action dans le monde⁴ », et plus fondamentalement sur la question du *comment vivre*⁵.

Si tous les films de Céline Sciamma conversent entre eux et forment assurément une unité tant thématique qu'esthétique, on a coutume de réunir ses trois premiers films (*Naissance des pieuvres*, *Tomboy*, *Bande de filles*) en une trilogie de l'adolescence, alors que les personnages principaux de *Petite Maman* et *Portrait de la jeune fille en feu* sont respectivement des enfants et

² Voir l'entretien donné à Télérama à l'occasion du 9^e Festival de cinéma européen des Arcs en décembre 2017. « D'où vient votre envie de faire des films ? Elle vient des films, elle est inspirée par les films mais pas uniquement comme des objets, mais par l'effet qu'ils ont eu dans ma vie. Différentes typologies : un truc d'émotion, de compagnonnage, d'éveil politique, la place qu'ont eue les films comme amis... » (<https://www.youtube.com/watch?v=yW7xjOyPJpo>, consulté le 21 décembre 2022).

³ Stanley Cavell, *Conditions nobles et ignobles. La constitution du perfectionnisme moral émersonien* (1990), traduit de l'américain par C. Fournier et S. Laugier, in *Qu'est-ce que la philosophie américaine ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, 2009, p. 208.

⁴ Sandra Laugier, « Présentation. L'autre voie de la philosophie morale », in Sandra Laugier (dir.), *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 2. Sandra Laugier reprend ce que Stanley Cavell écrit dans *Conditions nobles et ignobles, op. cit.*, pp. 208-209.

⁵ Il est intéressant de remarquer que le perfectionnisme moral est une « dimension » que l'on retrouve dans les films de plusieurs cinéastes qui, comme Céline Sciamma, sont issus de la Fémis (auparavant dénommée Idhec), en particulier Dominique Cabrera et Arnaud Desplechin, un lecteur assidu de Stanley Cavell. Claire Simon, qui a été directrice du département réalisation de La Fémis, dit avoir été inspirée par le philosophe pour réaliser *Les Bureaux de Dieu*. Voir Claire Simon, « “Femmes inconnues” au planning familial. Notes sur *Les Bureaux de Dieu* (2008) » in Élise Domenach (dir.), *L'Écran de nos pensées. Stanley Cavell, la philosophie et le cinéma*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Tohu Bohu », 2021.

des jeunes adultes. Nous proposons quant à nous une autre façon de comprendre ce corpus en tenant compte non des thèmes abordés mais de leur manière de représenter la vie morale. À cet égard, *Bande de filles* (2014) constitue un point d'inflexion, en ce qu'il comporte une « dimension⁶ » ou une « tonalité » franchement perfectionniste qui s'accroîtra dans les deux films qui le suivront (*Portrait de la jeune fille en feu* et *Petite Maman*). Nous verrons notamment que les trois derniers films ont en commun de mettre en scène des relations d'égalité de plus en plus saillante.

I. Se suivre soi-même : un principe de création et de dramaturgie

Céline Sciamma a insisté sur le fait qu'elle a longtemps « aimé un cinéma qui ne la regardait pas⁷ », et recherché dans les films des images d'elle-même, des images affranchies des dynamiques hétérosexuelles, et dans lesquelles les femmes pourraient exister dans leur « vitalité⁸ ». Face à ce manque d'images, c'est en se suivant elle-même, en considérant ce qui comptait pour elle, qu'elle est parvenue, avec l'aide de ses équipes, à formuler des propositions esthétiques nouvelles, à inventer des images qui n'existaient pas ou existaient peu dans le cinéma *mainstream* (histoires d'amour entre femmes, personnage de *tomboy*, bande de filles noires...), à aller à l'encontre de certaines conventions du cinéma. Sciamma aime les films qui, à l'instar de *La Leçon de piano* (1993) de Jane Campion, lui donnent le « courage » de faire ce qu'elle veut faire. Les mots qu'elle emploie et les propos qu'elle tient pour décrire sa manière de créer et son rapport au cinéma ont souvent une tonalité perfectionniste, ce que nous verrons au cours de l'article.

L'idée qui consiste à « se suivre soi-même », en d'autres termes, à avoir confiance en soi, est au cœur du perfectionnisme moral, tel qu'il a notamment été pensé par Cavell à partir d'Emerson. Comme l'explique Sandra Laugier, « Dans l'idée d'importance, nous avons une nouvelle formulation du souci éthique : ce qui est important (*matters*) pour nous. La confiance en soi, définie par Emerson dans l'autre classique du perfectionnisme [...], *self-reliance*⁹, est précisément la capacité à “se trouver ou se suivre soi-même”, suivre sa constitution, ce qui compte pour soi. Se suivre soi-même : c'est cela le fondement du perfectionnisme, qui est moins une théorie du développement et du progrès humain qu'une approche de l'individualité comme expression¹⁰ ».

⁶ Stanley Cavell, *Conditions nobles et ignobles*, *op. cit.*

⁷ Voir l'entretien qu'elle accorde au journaliste Augustin Trapenard dans l'émission « Boomerang », le 31 mai 2021, <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-31-mai-2021>, consulté le 26 octobre 2022. On doit l'expression « les films qui nous regardent » à l'essayiste Jean-Louis Schefer ; elle a été reprise par Serge Daney.

⁸ « Vitalité », « courage » sont des mots que Céline Sciamma utilise régulièrement, par exemple lors d'une présentation de *Petite Maman* au cinéma *L'Écran* à Saint-Denis le 5 juin 2021.

⁹ Ralph Waldo Emerson, *La Confiance en soi*, traduit de l'américain par Dominique Bégot, Dijon-Quetigny, Rivages poche, coll. Petite Bibliothèque, 2000, -2002.

¹⁰ Sandra Laugier, « Présentation. L'autre voie de la philosophie morale », in Sandra Laugier (dir.), *La*

Pour Céline Sciamma, « se suivre soi-même » pourrait être à la fois un principe de création et de dramaturgie – ce qui se comprend en partie par le fait qu'elle écrit le scénario de ses films. Ses personnages féminins sont souvent en quête d'eux-mêmes, et notamment d'une identité personnelle qui passe par une exploration d'une sexualité non normative (par exemple dans *Naissance des pieuvres*, *Portrait de la jeune fille en feu* ou *Bande de filles*), par un jeu avec les normes du genre (*Tomboy*, *Bande de filles*) ou encore l'expression d'une autonomie (*Petite Maman*). Qu'elles soient enfants, adolescentes ou jeunes adultes, elles se cherchent et se découvrent elles-mêmes à travers leurs désirs ; elles doivent se composer, se frayer un chemin dans un espace de contraintes qui les empêchent d'exister en tant que voix singulières et les poussent à revenir à une conformité. En ce sens, tous les films de Céline Sciamma reposent sur une certaine conception du Bien qui, pour reprendre les mots de Stanley Cavell, a « quelque chose à voir avec le fait d'être fidèle à soi-même ou (d'après le titre de Foucault) avec le souci de soi¹¹ ».

Dans *Bande de filles* (2014), Marieme essaie de se construire en recherchant une fidélité à soi, ce qui l'oblige à jouer avec les codes et les normes de la cité, à les intégrer consciemment pour mieux les déjouer et s'en affranchir. Le film est construit en cinq « épisodes¹² » reliés entre eux par un écran noir et un intermède musical. Chaque épisode correspond à une nouvelle transformation de soi. Pour Karine Chevalier, « ces actes peuvent être perçus comme les différentes *persona* de Marieme : son exclusion de l'école, son initiation dans un gang, son association avec un baron de la drogue et son échappée de la banlieue. Marieme doit se transformer elle-même afin de jouer les différents rôles qui lui permettront d'avancer en tant que fille de banlieue. [...] avec ce film, [Sciamma] explore les conventions associées au film de banlieue (le vol, le racket, la drogue, la vengeance pour l'honneur, les *battles* de danse, le sexe). Marieme est consciente du pouvoir de ces rituels et les accepte afin de préserver son indépendance (une chambre à soi, un amoureux choisi)¹³ ».

La trajectoire morale du personnage, ses hésitations, ses tâtonnements s'incarnent physiquement, dans sa marche, ses nombreux déplacements à travers des lieux différents filmés à l'aide de travellings. Ils traduisent son inquiétude, la complexité à mener à bien une quête identitaire dans un espace répressif où le poids du regard (de l'institution scolaire, des hommes...) condamne toute forme d'altérité. Marieme renvoie dos à dos le destin professionnel de sa mère (celui de femme de ménage, ou d'un travail précaire et épuisant) auquel semble inexorablement

Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 10.

¹¹ Voir Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, édité par Élise Domenach et traduit de l'américain par C. Fournier et É. Domenach, Montrouge, Bayard, 2010, p. 98.

¹² Voir le dossier de presse, <https://medias.unifrance.org/medias/149/227/123797/presse/bande-de-filles-dossier-de-presse-francais.pdf>.

¹³ Karine Chevalier, « Repetition and Difference: The Representation of Youth in the Films of Céline Sciamma », in Romain Chareyron, Gilles Vienot (dir.), *Contemporary French and Francophone Cinema*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 74, nous traduisons.

la mener un refus en Seconde générale, et le destin sentimental qu'on exige des filles « *bien* » dans la cité, celui que lui propose son petit ami Ismaël à la fin du film : « Y a plus de problème si on se marie. T'es une fille bien si on se marie. » Pour poursuivre finalement son idée du bien, en se dégageant du convenable, du moralement acceptable, Marieme est obligée de risquer quelque chose. Sa conversation avec Ismaël dans l'avant-dernière séquence comporte assurément une dimension perfectionniste, mais d'une tonalité différente de celle que pointe Cavell dans les comédies du remariage hollywoodiennes¹⁴. Elle met certes en relief un moment de crise de la vie morale, et porte sur la question des « relations personnelles », mais Marieme et Ismaël ne se mettront pas ensemble car un tel mariage figerait Marieme et l'empêcherait de se transformer perpétuellement. Si elle refuse le rôle d'épouse et de mère (« Je peux pas, j'en veux pas de cette vie de fille bien. Pardon »), elle ne veut pas pour autant se compromettre dans le rôle de la « pute » et dans une vie marginale que lui propose Abou, le dealer. Elle ne laisse pas aux hommes la possibilité de définir sa vie. Ce qui entre en jeu ici et intéresse Marieme, c'est la possibilité d'être l'autrice de ses actes.

C'est à la fin du film qu'elle réaffirme pleinement son désir d'être elle-même, tout en s'écartant de celles et ceux qui, à l'instar d'Abou, Ismaël et sa famille, voudraient la replacer dans une trajectoire plus balisée et conventionnelle ou décider pour elle de sa vie. Comme souvent chez Céline Sciamma, le film ne se termine pas sur une résolution, mais plutôt sur un état d'esprit qui indique une transformation morale, une subtile émancipation. Marieme semble d'abord revenir chez elle, donnant l'impression d'une résignation, d'un retour au point de départ, métaphorisé dans un plan large où elle est assise, la tête baissée, à l'intérieur d'une structure circulaire, un lieu indéfinissable – une espèce de cirque de béton ou un skatepark en construction. Dans les plans suivants, elle sonne à l'interphone de son immeuble et entend la voix de sa sœur qui demande machinalement : « C'est qui ? C'est qui ? » Elle se rapproche, manifestement sur le point de répondre, mais les mots ne sortent pas (figure 1). D'un point de vue symbolique, Marieme n'est pas encore capable de répondre à cette question. Son silence exprime ce que Cavell appelle un « scepticisme » : un « doute quant à la valeur de son existence » qui se double

¹⁴ Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, traduit de l'américain par C. Fournier et S. Laugier, Paris, Vrin, 2017. Dans cet ouvrage, Cavell explique que la comédie du remariage hérite des structures des comédies shakespeariennes en se concentrant sur une héroïne qui « détient peut-être la clé d'une conclusion heureuse de cette histoire, peut se déguiser en jeune homme, et subir quelque chose de l'ordre d'une mort et d'une restauration » (p. 26). Toutefois, une spécificité de la comédie du remariage est que l'héroïne est une femme mariée, plus âgée et plus mûre, que dans la Comédie Ancienne shakespearienne. L'éducation des adultes est au cœur de ces films et a pour instrument privilégié la conversation. Dans le genre du remariage, la conversation est « d'une sorte qui conduit à la reconnaissance ; à la réconciliation que procure un authentique pardon. Cette réconciliation est si profonde qu'elle demande la métamorphose que constituent la mort et la résurrection, c'est-à-dire qu'il faut y acquérir une perspective nouvelle sur l'existence » (p. 49). Dans *Bande de filles*, il est certes question de déguisement, de mort et de renaissance, mais il est évident que la résurrection de l'héroïne n'est possible qu'en dehors du couple.

d'un « doute qui porte sur son identité¹⁵ ». Bébé, intuitive, a la délicatesse de débloquent la porte, comme si elle comprenait ce qui était en train de se jouer et voulait rassurer sa sœur sur le lien affectif indéfectible qui les unit. Marieme retient la porte, puis la relâche. Elle se met à pleurer et la caméra la quitte lentement. Quand Marieme revient dans le cadre, elle s'est redressée, alors que se rejoue une variation du thème musical réalisé par Para One, qui a précédé ses différentes transformations au cours du film. Elle sort du champ par la gauche, le regard déterminé, indiquant sa volonté de persister dans sa voie singulière (figure 2). Si on compare la séquence finale avec celle d'ouverture qui annonce comme une prolepse la trajectoire du personnage au cours de l'histoire, on voit que Marieme a progressé. Au début, elle se retrouve seule après que le groupe formé par l'équipe se sépare petit à petit ; à fin, elle est isolée, par choix : son désir d'autonomie relève à présent d'une décision ancrée dans la confiance qu'elle place en elle. Ce n'est pas tant qu'elle ne s'est pas trouvée, c'est plutôt que la société restreint ses possibles et ne lui permet pas d'exister en tant qu'individu singulier, capable de se définir par soi-même, et hors des schémas normatifs. Elle choisit de « persévérer dans son être¹⁶ », tout en ayant conscience qu'elle doit se réinventer.

« L'insatisfaction par rapport à soi » est au cœur du perfectionnisme moral, comme le rappelle Sandra Laugier : elle « se double d'une exigence par rapport à la société et à la politique en tant qu'elles doivent nous permettre d'atteindre un état supérieur¹⁷ ». Chez Marieme, cette difficulté à être soi s'ancre dans une insatisfaction par rapport aux différents rôles que la société lui propose. Marieme se travestit, se transforme physiquement à mesure qu'elle tente de trouver des stratégies d'émancipation, en particulier au moment où elle quitte sa bande d'amies et travaille pour Abou. Elle se déguise en fille quand elle vend de la drogue, ou en garçon pour échapper à la prostitution et préserver son intégrité : tantôt elle met une perruque blonde, revêt une robe rouge courte qui laisse transparaître son soutien-gorge, se maquille les yeux en noir et porte du rouge-à-lèvres rouge ; tantôt elle se bande les seins, marche de manière voutée, se coupe les cheveux... Ce sont moins des versions d'elle-même qu'elle essaie que des rôles sociaux, qui ne la satisfont pas, comme le montre la scène où elle ôte la chaîne que lui a offerte Lady avec un air triste, presque absent. Ce geste indique la conscience qu'elle est en train de se perdre (une perte morale sans doute, mais surtout une perte de soi).

En regardant la filmographie de Céline Sciamma, on observe que la dimension perfectionniste s'accroît à partir de *Bande de filles* et est particulièrement prégnante dans *Portrait de la jeune fille en feu* et *Petite Maman* qui se concentrent, comme c'est le cas des films perfectionnistes, sur des « moments d'examen de nos vies qui nous rapprochent de nous-

¹⁵ Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, op. cit., p. 82.

¹⁶ Il s'agit ici d'une référence à Spinoza (*Éthique*), un auteur qui s'inscrit dans la mouvance perfectionniste.

¹⁷ Sandra Laugier, « Présentation. », art. cit., p. 6.

mêmes¹⁸ ». Dans *Naissance des pieuvres* (2007), son premier opus, les personnages se transforment peu d'un point de vue moral, malgré la forme narrative du film qui confine au récit d'apprentissage : Floriane reste la même jeune femme, inaccessible, « froide », « distante », imperméable aux désirs de l'autre¹⁹ ; Pauline tente de suivre son désir mais elle ne parvient pas à s'affirmer et reste aliénée, soumise à Floriane, ce qu'atteste la dernière conversation entre les deux jeunes filles ; c'est surtout la cruauté dont elle fait l'apprentissage même si elle consolide des liens d'amitié avec Anne. Les adolescentes de *Naissance des pieuvres* n'ont pas les conditions pour progresser moralement car le réel (une société où s'exerce la domination masculine) est trop dur et violent, à l'image d'une des dernières scènes où les jeunes hommes du water-polo dansent, se bousculent, sautent avec leurs slips de bain sur la tête dans un déchainement de virilité. Les personnages féminins sont tels des monades, qui n'entrent pas en relation les unes avec les autres et ne parviennent pas à créer de véritables dialogues. Dans *Tomboy* (2011), Laure, dix ans, met en place des stratégies pour contourner les normes du genre et exprimer une identité propre, en « se faisant passer pour un garçon » auprès de sa bande d'amis²⁰ : il/elle se prénomme alors Mickaël, le temps d'un été, et attire l'attention de Lisa. Comme dans *Naissance des pieuvres*, la fidélité à soi ne se réalise que de manière solitaire et l'empêche d'entrer authentiquement en contact avec les autres. Laure/ Mickaël prouve à quel point être un garçon relève de la performance et non d'une nature liée à un sexe biologique : des gestes (cracher, ôter son t-shirt, lever les bras quand on a marqué un but) et des attitudes (se porter volontaire pour jouer au foot, gagner). *Tomboy* présente la dissimulation de Laure comme un problème moral uniquement à la fin du film, lorsque sa mère lui enfile une robe et l'oblige à révéler son assignation de genre, ne « voyant pas d'autres solutions » que celle de la ramener à une conformité sociale. La mère accepte pourtant tout au long du film que son enfant ait l'apparence d'un garçon, et ni celle-ci, ni son père, ni sa sœur ne l'empêchent de vivre tel qu'il/elle l'entend au sein de la cellule familiale. C'est le « mensonge » de son enfant sur son identité de genre et son prénom qui lui pose problème ; elle pense à la rentrée scolaire, elle sait que la discordance entre l'état civil et l'identité que l'enfant s'est forgée pour l'été sera révélée.

Comme dans *Bande de filles*, la société ne permet pas à Laure d'exister en Mickaël et la contraint à *devenir* Laure. *Tomboy* réfléchit ainsi sur la possibilité de se choisir lorsqu'on en est en retrait de jugements moraux conformistes, sur la manière dont les autres condamnent, veulent ramener à une norme. Le retour à la réalité est cruel mais le passage par un état utopique aura permis à Laure de se montrer telle qu'elle voudrait qu'on la voie. La fin de ce deuxième long-

¹⁸ Élise Domenach, « La nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin. À propos d'*Un Conte de Noël* », in *La Voix et la vertu...*, *op. cit.*, pp. 302-303.

¹⁹ Voir sur ce point les analyses de Karine Chevalier, *art. cit.*, p. 66.

²⁰ Nous utilisons par défaut ces mots qui sont ceux prononcés par la mère de Laure. Le film préserve une indétermination sur la question de la transidentité : l'on peut voir la démarche de Laure/ Mickaël comme un jeu, une expérimentation ou un projet plus définitoire et radical.

métrage est plus optimiste que celle de *Naissance des pieuvres* parce qu'elle met en scène une reprise du dialogue entre Laure et Lisa qui, intelligemment, rejouent la scène de leur première rencontre – sauf que, cette fois, Laure/ Mickaël dit le prénom qu'on lui a donné à la naissance parce qu'elle/ il a déjà révélé à Lisa qui elle/ il était (figure 3). Le film se termine au moment où Laure et Lisa semblent amorcer une véritable conversation fondée sur la « reconnaissance », une idée qui sera redéployée dans les longs-métrages suivants.

Dans les deux premiers opus, les personnages suivent leur voie, ce qui les conduit à refuser le conformisme social, à l'instar de ce qu'écrit Emerson dans *La Confiance en soi*. Toutefois, ils ne parviennent pas à entrer véritablement en contact avec celles qui les côtoient (le secret les isole), ni à les éveiller, à les amener à exercer un regard critique sur leurs manières de vivre, de voir le monde, d'incarner leurs identités. À l'inverse, à partir de *Bande de filles* et plus encore dans les films qui suivront, la transformation ou recréation de soi procède d'une véritable rencontre et d'un dialogue avec l'autre. Dans *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), Marianne et Héloïse suivent leurs désirs l'une pour l'autre, en dépit des conventions sociales qui réprouvent les relations lesbiennes, et font de leur amour une véritable œuvre d'art au sens propre comme au sens figuré. Dans *Petite Maman* (2021), Nelly, huit ans, se transforme par la rencontre avec sa mère au même âge. Elle comprend grâce à ce qu'elle observe (le comportement de sa grand-mère avec sa mère) et à ce que lui dit Marion, sa mère enfant, qu'elle n'a « pas inventé [s]a tristesse », qu'elle n'en est pas à l'origine. Tandis que *Portrait de la jeune fille en feu* est plus proche des comédies du remariage²¹, *Petite Maman* suit la forme classique du romanesque pointée par Cavell : celle qui conduit le personnage à connaître les « origines de sa naissance », donc l'identité de ses parents, pour progresser moralement²². La fin du film rappelle *Bande de filles*, mais dans une tonalité positive : alors que Marion s'excuse de ne pas avoir été là (elle est partie, laissant sa fille et son conjoint finir de vider la maison), Nelly lui répond en témoignage de sa compréhension : « Ne t'excuse pas, c'était bien. » Comme dans *Bande de filles*, la question du « bien » et du pardon fait son apparition verbale, mais cette fois-ci pour acter une réconciliation. Dans les trois derniers longs-métrages, la conversation aboutit sur une renaissance de soi, une recréation.

²¹ Si un certain nombre d'éléments apparentent ce film aux comédies du remariage (par exemple l'acceptation de l'identité sexuelle, l'importance de la conversation...), deux points importants l'en différencient : d'une part, dans les comédies du remariage, il est bien question de remariage, de se remettre ensemble ; d'autre part, « l'obstacle qui empêche le mariage » est « interne plutôt qu'externe, puisque seul un progrès dans une sorte particulière de conversation éducative permettra de surmonter cet obstacle » (Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, op. cit., p. 114).

²² Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*, op. cit. : « Les dénouements de comédie dépendent de l'acquisition avec le temps de la connaissance de soi ; disons qu'il s'agit d'apprendre qui vous êtes. Dans la forme classique du romanesque, cela peut s'accomplir si vous apprenez l'histoire véritable de votre naissance, l'endroit d'où vous venez, ce qui revient à apprendre l'identité de vos parents. Dans les comédies du remariage, il faut apprendre à accepter votre identité sexuelle, reconnaître votre désir. » (p. 97.)

II. Réciprocité, reconnaissance et réconciliation : le cinéma comme utopie

Dans *La Voix et la vertu*, Sandra Laugier énumère une liste d'éléments que Cavell dégage pour expliciter les critères du perfectionnisme moral en prenant l'exemple de *La République* de Platon : « (1) un *mode de conversation* ; (2) entre des amis (un plus âgé et un plus jeune) ; (3) dont l'un dispose d'une autorité intellectuelle parce que : (4) sa vie est, d'une manière ou d'une autre, représentative ou exemplaire d'une vie qui est une attraction pour l'autre (ou les autres), et (5) le moi se reconnaît enchaîné, immobilisé, dans cette attirance et (6) il se sent enlevé à la réalité, sur quoi (7) le moi découvre qu'il peut se retourner (se convertir, se révolutionner), et (8) est entrepris un processus d'éducation qui prend en partie la forme (9) d'une discussion de l'éducation où (10) chaque moi se trouve entraîné dans un voyage ascendant vers (11) un état plus avancé de ce moi, où (12) ce qui détermine le degré supérieur, ce n'est pas un talent naturel mais l'effort pour savoir de quoi vous êtes fait et la culture de la chose pour laquelle vous êtes fait ; c'est une transformation du moi qui trouve son expression dans (13) le rêve d'une transformation de la société en (14) quelque chose qui ressemble à une aristocratie, où (15) l'idéal social sert de modèle à, et se modèle sur, l'idéal individuel (du point de vue de l'âme), idéal atteint dans (16) la perspective d'une réalité nouvelle, d'un royaume de l'autre monde, qui est le monde véritable, celui du Bien, qui entretient (17) la cité idéale, l'Utopie²³.

Si l'on tient compte de ces critères, *Portrait de la jeune fille en feu* est sans doute le film de Sciamma qui s'inscrit le plus dans la veine perfectionniste, ce qui s'explique par le choix des personnages principaux : deux jeunes femmes adultes, matures, intelligentes, qui ont les moyens intellectuels de converser l'une avec l'autre, qui en éprouvent du plaisir et qui, à travers des conversations de qualité, progressent dans la connaissance qu'elles ont d'elles-mêmes. Marianne, la peintre, a une vie qui attire Héloïse par sa liberté, elle qui sort tout juste du couvent pour être bientôt mariée à un noble milanais. Au départ, Marianne a une autorité sur Héloïse : une maturité intellectuelle et affective, qui vient du fait qu'elle a eu une vie plus libre, qu'elle a pu mener des expériences amoureuses diverses, qu'elle est une artiste. En outre, elle est obligée de duper Héloïse qui ignore les raisons réelles de sa venue : la comtesse a informé Marianne qu'Héloïse refusait de poser car elle ne voulait pas se marier. Marianne est donc présentée à Héloïse comme une dame de compagnie. En réalité, lors de leurs sorties, elle analyse et mémorise ses traits afin de les reproduire sur la toile et de faire un portrait qui sera remis au futur époux. La relation entre les deux jeunes femmes s'équilibre au cours du film, notamment lorsque le secret est dévoilé, que Marianne révèle à Héloïse les véritables raisons de sa présence. C'est d'abord grâce à elle qu'Héloïse peut se « révolutionner », devenir sujet, autrice de ses actes en faisant paradoxalement le choix de poser pour Marianne. Dans ce château débarrassé du regard de la mère, Héloïse et

²³ Stanley Cavell, *Qu'est-ce que la philosophie américaine ?*, op. cit., p. 216.

Marianne peuvent enfin exister dans toutes leurs possibilités et construire leur utopie avec l'aide de Sophie, la servante : les hiérarchies tombent. Une histoire d'amour prend naissance, sans domination de genres ou de classes. Dans les nombreuses discussions qu'elles ont, sur l'éducation, l'art, la littérature et le comment vivre, la servante devient l'égale de ses maîtresses ; son point de vue compte autant. Leurs relations ne laissent aucune place à la rivalité : il n'y a que jeux, rires, discussions intellectuelles et entraide (les deux maîtresses aident la servante à avorter). L'utopie se manifeste formellement dans l'absence de champ contre-champ et dans la mise en valeur de la réciprocité, de l'échange du regard. Céline Sciamma filme les discussions en mettant ses personnages dans le même cadre, ce qui les place à égalité l'un de l'autre²⁴. De plus, Héloïse rappelle à Marianne que si la peintre la regarde, son modèle la regarde pareillement. Grâce à Héloïse, Marianne peut alors se révolutionner à son tour, se retrouver « entraîné[e] dans un voyage ascendant vers un état plus avancé de ce moi ». À la fin du film, les deux femmes sont fortes d'une expérience amoureuse qui les a transformées.

Une sororité ancrée dans la confiance en soi prédomine, alors qu'elle est plus étouffée dans *Tomboy* et *Naissance des pieuvres*. À partir de *Bande de filles*, Céline Sciamma met en scène des femmes qui prennent véritablement soin les unes des autres : Marieme de ses sœurs, Lady de Marieme, Marianne et Héloïse de Sophie, Nelly de Marion, Marion de Nelly... Dans *Bande de filles*, la sororité culmine dans la séquence de la chambre d'hôtel où Lady offre une chaine à Marieme avec un nouveau prénom (Vic comme Victoire) et l'enjoint de faire ce qu'elle veut (elle a le même type de pendentif autour du cou avec le nom de Lady – qu'elle a elle-même choisi). Un peu plus tard, c'est à Marieme de venger Lady et de lui rappeler ce qu'elle lui a transmis lorsqu'elle se sent humiliée d'avoir perdu un combat : « Je l'ai fait pour toi. » Lady, intelligemment, renverse ses propos : « Arrête, tu sais très bien pour qui tu l'as fait. Tu l'as fait pour toi. ». La relation entre Lady et Marieme s'apparente à celle entre Marianne et Héloïse : Lady éduque Marieme en lui apprenant à se faire confiance, en l'encourageant à voir les choses autrement et à faire autrement, en lui permettant de se hisser à son niveau d'autonomie et même au-delà. Cette scène entre en résonance avec un dialogue dans lequel Héloïse dit à Marianne (figure 4) : « Ce n'était pas pour moi que vous aviez détruit le précédent [le premier tableau]. C'était pour vous. » Héloïse reconnaît qu'elle s'est également transformée : « Celui-ci, je l'aime bien. Peut-être que j'ai changé aussi depuis. » Le tableau est bien ce lieu utopique qui incarne et rend visible la renaissance, la recréation des deux jeunes femmes par elles-mêmes, ainsi que la force de leur relation : il n'y a pas de sujet et d'objet, de peintre et de modèle, mais bien deux

²⁴ Il convient de noter une cohérence chez Céline Sciamma entre ses manières de faire et de dire : « On crée une politique de plateau où il y a une horizontalité, car le cinéma, c'est souvent très hiérarchique » (Céline Sciamma dans l'émission « L'instant cinéma - Grand écran », le 20 septembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=QPNFsKsOilQ>, consulté le 27 octobre 2022). Ses films doivent être à l'image de leur fabrication afin de créer un regard horizontal par lequel celui ou celle qui voit se trouve dans un rapport d'égalité à celui ou celle qui est vu.

sujets, ce que ne manque de relever Héloïse : « Nous sommes à la même place, exactement à la même place. Venez ici. Regardez. Si vous me regardez, qui je regarde, moi ? »

Dans *Portrait de la jeune fille en feu* et *Petite Maman*, en particulier, les personnages féminins parviennent à créer une « réalité nouvelle » qui met à bas les hiérarchies sociales ou familiales, et fait prévaloir la « reconnaissance » et la « réconciliation », deux termes que Stanley Cavell met en avant dans son étude sur la comédie du remariage et qui participent de sa structure, aux côtés de celui de « réciprocité²⁵ » ou « égalité de conscience ». *Petite Maman* s'ouvre sur une expérience de la perte : la mort d'une grand-mère pour Nelly et d'une mère pour Marion – une expérience typiquement cavellienne et emersonienne²⁶. Pour Emerson, le deuil est un événement qui peut produire un état d'esprit sceptique et le catalyser en ce qu'il donne l'impression que le monde familier s'éloigne, qu'on ne reconnaît plus la réalité qui nous entoure, que le réel nous échappe²⁷. Dans *Petite Maman*, le chagrin est tel qu'il isole la fille et la mère. Malgré son jeune âge, Nelly a une compréhension fine de ses proches mais elle se trouve dans l'impossibilité de converser ou même d'entrer en contact avec sa mère. C'est elle qui, saisissant les non-dits, parle à la place de Marion, incapable d'exprimer le chagrin qu'elle ressent : « Moi aussi, dit-elle, je suis triste. » Pour Nelly, s'ensuit une deuxième perte : celle de Marion qui déserte la maison de son enfance. C'est finalement cette double perte qui rend possible et nécessaire la création d'un nouveau monde. La crise que traversent les personnages peut expliquer l'aspect fantastique du film. L'atmosphère étrange contribue à représenter l'état d'esprit de celui ou celle qui, confronté à un deuil, se pose la question : suis-je bien en train de vivre ce que je suis en train de vivre ? Elle agit comme un rappel de la perte, de ce qui est à l'origine du récit. Si Nelly craint que sa mère ne revienne pas, elle ne doute pas de la réalité de ce qu'elle voit (elle est donc différente d'un personnage fantastique) ; sa croyance entraîne les spectateurs dans cet acte de foi. Elle est

²⁵ Par réciprocité, on entend une « égalité de conscience », selon les termes employés par Stanley Cavell à propos des comédies du remariage. Stanley Cavell écrit : « On peut comprendre nos films comme autant de paraboles d'une phase dans le progrès de la conscience, phase où le combat a pour enjeu la réciprocité ou l'égalité de conscience entre une femme et un homme. Nos films proposent une étude des conditions dans lesquelles cette bataille pour la reconnaissance (selon le mot de Hegel) ou cette exigence d'être reconnues (selon ma formulation) est une bataille pour la liberté mutuelle, particulièrement pour les opinions que l'on se fait de l'autre. Ceci donne aux films de notre genre une tonalité utopique. Ils contiennent une vision dont ils savent bien qu'on ne peut complètement l'acclimater, l'habiter dans le monde que nous connaissons. » (pp. 47-48). Les films de Sciamma émergent dans un contexte toutefois différent de celui que décrit Cavell à propos des comédies des années 30 (une phase particulière dans l'histoire de la conscience des femmes et du féminisme, et qui se caractérise par l'intégration du féminisme à une culture) et l'« égalité de conscience » qu'ils mettent en scène ne se joue pas entre une femme et un homme à un niveau diégétique.

²⁶ Voir ce qu'écrit Stanley Cavell dans *La Projection du monde* (traduit de l'américain par C. Fournier, Paris, Belin, 1999, -2019, p. 23). Sur la « perte », voir aussi les analyses d'Élise Domenach (*Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 18 sq, pp. 146-147). Dans *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ? (op. cit.)*, Cavell écrit que le « progrès emersonien » va « de la perte à la récupération » (p. 108).

²⁷ Voir « Expérience » de Ralph Waldo Emerson sur le deuil de son fils, in *Essais. Histoire, Compensation, Expérience, Destin*, traduit de l'américain par C. Fournier et S. Laugier, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2017.

néanmoins confrontée à une crise qui engendre ce monde dédoublé, à la fois irréel dans les situations qu'il présente et très réel dans le sens que les personnages lui attribuent. En retrouvant dans les bois l'emplacement de la cabane que Marion construisait avant son opération, Nelly la fait apparaître au même âge qu'elle²⁸. Ensemble, elles jouent, parlent, rient, cuisinent, s'apprennent des choses, s'aventurent sur un lac à bord d'un bateau gonflable et rament jusqu'à une pyramide. Marion peut finalement dire à Nelly : « Je suis contente qu'on se soit rencontrées. » Dans cette « cité idéale », mères et filles se retrouvent à travers des relations de réciprocité – une symétrie et une circularité mises en valeur par la ressemblance physique des deux enfants (interprétées par les jumelles Joséphine et Gabrielle Ganz), des deux mères (Marion et sa propre mère, interprétées par la même actrice Nina Meurisse), des deux maisons, et des paroles de la musique composée par Para One et présente à un seul moment du film, celui de la séquence du bateau gonflable (dernière activité que les deux enfants peuvent faire ensemble) et dont les mots organisés en chiasme résonnent fortement : « Si mon cœur est dans ton cœur, ton cœur est dans mon cœur. » (Figure 5.)

La « réconciliation » des personnages est soulignée par le dialogue clôturant le film entre Marion, redevenue adulte, et Nelly : les derniers mots qu'elles échangent sont précisément leur prénom, comme pour se rappeler à l'une et l'autre l'expérience qu'elles ont vécue, s'interpeler afin de recommencer un dialogue qui s'ancre désormais dans une profonde reconnaissance mutuelle par delà les relations hiérarchiques mère-fille. Filmées toutes les deux dans le même cadre et dans la même position (assises en tailleur), Marion et Nelly peuvent enfin se refonder à travers une relation parfaitement symétrique (figure 6). Elles sont, toutes les deux, petite maman l'une de l'autre. L'absence de sa mère, adulte, a permis à Nelly de s'élever en progressant dans la compréhension d'elle-même et d'autrui, de faire évoluer leur relation. Si l'on tient compte du fait que le film adopte principalement le point de vue de Nelly, deux hypothèses peuvent être formulées quant aux raisons qui conduisent Marion à « revenir » : soit cette femme, devenue adulte, se souvient d'avoir rencontré sa fille lorsqu'elle avait huit ans (une interprétation qui accrédite le côté fantastique du film) ; soit elle se souvient que lorsqu'elle était petite, elle pensait déjà à la fille qu'elle aurait (elle dit à Nelly : « Je pense déjà à toi. »). C'est donc grâce à Nelly, sa fille, que Marion peut surmonter une crise morale ; c'est aussi en percevant et en revalorisant l'enfant logée en elle, et que la vie adulte amène à délaisser. Réciproquement, le voyage dans le temps permet à Nelly de retrouver l'enfance en sa mère adulte, quelque chose d'un esprit « intact », d'un regard « invaincu²⁹ », de non abimé, selon les mots d'Emerson³⁰. La réalité

²⁸ Pour Ralph Waldo Emerson, les bois sont un lieu privilégié pour récupérer une attention au réel, qui existe avec force chez l'enfant : dans les bois, « un homme se dépouille des années comme le serpent de sa mue et, quelle que soit la période de sa vie, il demeure toujours enfant. Dans les bois réside la perpétuelle jeunesse » (*La Confiance en soi, op. cit.*, p. 22).

²⁹ Ralph Waldo Emerson, *ibid.*, p. 88.

utopique de *Petite Maman*, c'est de montrer que les enfants ont la possibilité d'éduquer leurs parents, d'en prendre soin, et d'exister en tant qu'êtres autonomes. C'est d'ailleurs dès le début du film Nelly qui, dans la voiture, nourrit et abreuve sa mère. À l'instar de *Portrait de la jeune fille en feu*, la cinéaste filme l'égalité.

Les films de Céline Sciamma sont utopiques en ce qu'ils rendent possibles les deuxièmes chances, à l'image du cinéma – une idée à laquelle Cavell est attaché et qu'il met au jour dans son étude sur les comédies du remariage. Comme l'explique Sandra Laugier, la re-connaissance de l'autre (*acknowledgement*) est « marquée par la répétition » (remariage, retrouvailles, reconnaissance, dans le cas de ces comédies), « c'est-à-dire : non l'acquisition ou la découverte de quelque chose de nouveau, mais l'acceptation de l'autre, et la possibilité de recommencer autrement³¹ ». Dans *Petite Maman*, les derniers mots qu'échangent Nelly et Marion sont précisément leurs prénoms, comme si elles s'apprêtaient à recommencer quelque chose (ce dialogue rappelle la dernière scène déjà mentionnée de *Tomboy*). À l'instar des comédies du remariage, il s'agit moins de se rencontrer que de se retrouver. Le cinéma de Sciamma donne la possibilité à ses personnages de rejouer des scènes, et souvent en mieux. Ainsi Marion, enfant, demande par plaisir que Nelly et sa mère lui chantonnent un deuxième « joyeux anniversaire », avant de souffler ses bougies (et faire un vœu probablement). Lors d'une conversation avec Marion, adulte, Nelly déplore de ne pas avoir pu « bien » dire « au revoir » à sa grand-mère (« le dernier n'était pas bien »). Elle manifeste pleinement son scepticisme (« je ne savais pas » [qu'elle allait mourir], « on ne sait pas » si elle savait qu'elle allait mourir), et s'entraîne à jouer avec sa mère la manière dont elle aurait aimé lui dire « au revoir ». Le monde nouveau, utopique créé par Nelly lui donne l'occasion de lui redire « au revoir », et cette fois-ci comme elle le veut, alors que sa mère, enfant, est sur le point de partir à l'hôpital.

L'utopie trouve sa pleine expression dans les moments de grâce, de joie et d'intimité partagés : les personnages font l'expérience d'un sentiment intense de liberté, d'une capacité à se montrer tels qu'ils veulent qu'on les voie, sans égard pour une quelconque norme (sexuelle, sociale...), portés par des regards qui les épanouissent. L'utopie s'exprime dans une profonde connivence et reconnaissance entre des individus, et se destine à rester éternellement dans les mémoires de celles qui la vivent (« moment parfait » qu'elle « n'oublier[a] jamais » selon les mots employés par Marieme pour décrire l'instant où, à Eurodisney, les amies marchent vers le château). Ces moments provisoires, circonscrits dans un temps et un espace précis, sont souvent mis en valeur par une couleur ou un éclairage particuliers, des images troublées par le feu ou la fumée qui leur confèrent un aspect onirique, magique ou irréel. Les personnages cessent de parler, laissant place à la musique, par exemple dans *Petite Maman* (séquence du bateau

³⁰ *Ibid.* Ce retour à l'enfance est une dimension présente chez Emerson : retrouver l'enfant en soi, c'est retrouver un désir de non-conformité (« La petite enfance ne se conforme à personne », p. 88).

³¹ Sandra Laugier, « Emerson, père fondateur refoulé ? », *Raisons politiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2006/4, n° 24, p. 24. <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-4-page-9.htm>.

pneumatique), *Tomboy* (scène où, dans sa chambre, Lisa encourage Laure à danser sur « *Always* », morceau composé par Tacteel et Para One) ou *Portrait de la jeune fille en feu* (moment où au rythme du chant « *Fugere non possunt* », Marianne et Héloïse prennent réciproquement conscience de leur désir l'une pour l'autre). Dans *Bande de filles*, c'est dans l'intimité d'une chambre d'hôtel, un lieu clos affranchi des regards aliénants, que les jeunes femmes s'autorisent à danser sur « *Diamonds* », à exposer et mouvoir leurs corps comme elles l'entendent. Fascinée par cette « vision d'extase », Marieme les regarde de façon insulaire, « briller comme des diamants », avant de les rejoindre, de prendre part au monde. Elle effectue ainsi ce que sera le trajet des spectateurs et les invite à relayer son regard, à voir ces jeunes femmes comme des Rihanna.

L'utopie produit des effets bien réels, à l'instar des films que Sciamma considère comme un « lieu mental » mais qui change nos manières d'être et de vivre. Elle permet aux personnages d'affronter la vie ordinaire, forts d'une expérience qui les a transformés. Lorsqu'elles investissent des espaces insulaires, Nelly et Marion, Héloïse et Marianne, Marieme et sa bande d'amies sont dans des positions de spectateurs et spectatrices selon Cavell : l'expérience de cinéma nous retranche du monde, nous en éloigne, puis nous permet de l'habiter autrement et mieux, en nous apprenant à voir des choses de notre expérience que nous manquons ordinairement.

III. Réformer et retourner le regard, transformer les spectateurs et les spectatrices

En mettant en scène des personnages de femmes qui s'émancipent, font l'expérience de leur liberté, se perçoivent comme sujets, autrices de leurs actes, les films de Céline Sciamma invitent leurs spectateurs et spectatrices à modifier conjointement leurs manières de voir et d'être. Selon Stanley Cavell, le perfectionnisme se caractérise par « un geste permanent vers le lecteur, l'invitant à pénétrer dans le débat, à déterminer sa position par rapport à ce qui se dit³² » pour qu'il se transforme lui-même. Il en est de même des films perfectionnistes : « il s'agit d'établir une relation avec le monde³³ » des spectateurs.

Céline Sciamma envisage son cinéma comme un lieu démocratique : ses films doivent s'adresser à toutes et tous, et faire en sorte que chaque spectateur et spectatrice y « trouve sa place³⁴ ». Ils s'inscrivent dans ce que Stanley Cavell a qualifié de « culture populaire³⁵ » et se nourrissent de références communes, partagées par un grand nombre d'individus : la mythologie (Orphée dans *Portrait de la jeune fille en feu*) et les contes (la maison dans les bois de *Petite*

³² Stanley Cavell, « Qu'est-ce que la philosophie américaine ? », *op. cit.*, p. 218.

³³ *Ibid.*

³⁴ Propos tenus par Céline Sciamma à la suite de la projection de *Petite Maman* à *L'Écran*, déjà citée.

³⁵ À ce propos, voir l'article de Sandra Laugier, « Cultures populaires, critique ordinaire. Une philosophie des genres mineurs », in *Théories ordinaires*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013, <https://books.openedition.org/editionsehess/20881?lang=fr>.

*Maman*³⁶) ; les tubes musicaux (Rihanna ou Vivaldi sont associés à des souvenirs heureux dans les mémoire de Marieme, Marianne et Héloïse) ; les mangas et dessins animés (Nelly rappelle un peu les personnages d'*Olive et Tom* quand elle court et dérape).

La modification des manières de voir passe d'abord par des propositions esthétiques innovantes : des histoires qui s'affranchissent des logiques ou normes hétérosexuelles et patriarcales, et un autre regard, qui s'écarte du « *male gaze*³⁷ » dominant³⁸. Mettre des héroïnes au premier plan (lesbiennes, *tomboy*, petite fille...), révéler leur vitalité (en passant parfois par l'improvisation), filmer des histoires d'amour ou de désir entre femmes, montrer des êtres et des situations que l'on n'a pas l'habitude de voir sur les écrans contribue à transformer notre regard de spectateurs et spectatrices. Céline Sciamma le déplace et le renverse, en valorisant le point de vue des femmes, à l'image de la relecture du mythe d'Eurydice qu'elle propose dans *Portrait de la jeune fille en feu* (pour Marianne, Orphée se retourne parce qu'il fait le choix, non de l'amoureux, mais du poète : celui du souvenir de la femme aimée. Héloïse suggère qu'Eurydice lui aurait inspiré cette idée en lui disant : « Retourne-toi ! »).

Partant du constat que bien des artistes du XVIII^e siècle ont été invisibilisées, la réalisatrice remarque que toutes ces œuvres « ont manqué à nos vies » : « L'art nous donne des intimités. Et lorsqu'on ne nous donne pas ces images ou ces livres ou ces musiques, cela a un impact dans nos vies ; cela nous rend plus solitaires. [...] C'est pourquoi nous avons besoin de ces images ; c'est pourquoi ça semble juste [*right*] de les mettre ici³⁹. » Sciamma n'écrit pas des histoires d'émancipation en ayant recours à des schémas narratifs plus traditionnels où l'opresseur serait clairement incarné dans la figure d'un homme⁴⁰. C'est plutôt un partage d'expériences, une intimité, qu'elle donne à voir et à entendre. Pour elle, montrer par exemple des histoires d'amour entre femmes « n'est pas un petit "label" », « c'est un imaginaire, une proposition politique » : « Cela n'a pas été tant exploré car on ne nous a pas donné l'opportunité de le faire. [...] C'est bien pour notre cinéma car ça apporte de nouvelles émotions. C'est bien pour vous, c'est bien pour nous⁴¹. »

Les films de Sciamma changent nos manières de voir en déjouant notre « horizon

³⁶ *Petite Maman*, comme *Tomboy*, n'est pas daté, ce qui l'apparente au genre du conte. Pour construire les décors, l'équipe a d'ailleurs utilisé des objets appartenant à des époques différentes.

³⁷ C'est Laura Mulvey qui a théorisé le « *male gaze* » dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (traduit en français sous le titre « Plaisir visuel et cinéma narratif »), *Screen*, volume 16, octobre 1975, pp. 6-18. Voir aussi la discussion entre Céline Sciamma et Laura Mulvey qui s'est tenue à la Fémis le 18 mars 2022 dans le cadre des rencontres SACRe (https://www.youtube.com/watch?v=ht_Fwhis-vk, consulté le 25 septembre 2022).

³⁸ Voir, par exemple, les analyses d'Iris Brey sur *Portrait de la jeune fille en feu (Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, France, Éditions de l'Olivier, 2020) ou l'article de Darren Waldron (« Embodying Gender Nonconformity in 'Girls': Céline Sciamma's *Tomboy* », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, Printemps 2013, The Johns Hopkins University Press, pp. 60-73, <https://www.jstor.org/stable/26378824>).

³⁹ Voir l'entretien déjà cité que Céline Sciamma a accordé à Tricia Tuttle. Nous traduisons.

⁴⁰ Cette affirmation est peut-être à nuancer pour *Naissance des pieuvres* et *Bande de filles* bien que les personnages masculins ont une existence secondaire.

⁴¹ Voir l'entretien déjà cité avec Tricia Tuttle.

d'attente⁴² ». Ils nous font prendre conscience des préjugés qui se sont nourris des œuvres, et de notre tendance à réduire les personnages, à les conformer à certains schémas. Par exemple, dans une séquence déjà évoquée de *Bande de filles*, après que Marieme a vengé Lady en battant la fille de Vigneux, les deux femmes se rejoignent. Elles sont filmées dans deux cadres différents, ce qui souligne une tension entre elles, et pourrait présager d'une dispute, d'une bagarre. Mais après une brève conversation, elles se serrent dans les bras, alors réunies dans un même cadre qui célèbre leur profonde amitié. Cette séquence crée un léger trouble en faisant coexister diverses attitudes. De même, dans l'avant-dernière séquence, Ismaël et Marieme discutent une dernière fois. Leur conversation, déjà évoquée, prend la forme d'une délibération sur le *comment vivre*. Deux visions de l'existence s'opposent. Marieme demande à Ismaël : « Tu m'épouserai ? » Il lui répond : « Demain, je t'épouse. » Elle l'embrasse, donnant l'impression qu'avec ce baiser, elle accepte ce destin que son petit ami lui propose. La scène laisse croire à un mariage, alors que la rupture est bientôt consommée. Les yeux de Marieme deviennent tristes : « Je peux pas, j'en veux pas de cette vie de fille bien. Pardon. » En prononçant ces mots, dont l'effet est immédiat, Marieme sait qu'elle se retrouve seule face à elle-même. On voit qu'ici, trouver sa voie n'est pas un luxe, c'est un enjeu vital. Ismaël tente de la raisonner, de faire valoir sa vision de l'existence : « C'est mieux que ta vie. C'est quoi ta vie ? » Le doute qui semble traverser le personnage de Marieme à plusieurs reprises au cours du film s'exprime subtilement dans ses silences, ses légères contradictions, et les ambiguïtés de son attitude.

C'est dans ces variations que réside la liberté du personnage. Bien sûr, cette recherche de liberté est inscrite dans la structure narrative du film : Marieme s'essaye à divers rôles, actualisant différents possibles. Mais surtout son personnage n'est pas figé en ce qu'il échappe au regard stéréotypé qu'on voudrait lui imposer. Les spectateurs et spectatrices le ressentent fortement dans la dernière séquence. Après avoir laissé se refermer la porte de son immeuble, Marieme marche lentement, cadrée de face, la tête baissée, pensive, puis passe de profil devant la caméra qui la suit de dos, dans un travelling. Elle s'arrête, enserrée par deux colonnes, dans un effet de surcadrage : elle semble découragée, prisonnière des contraintes qui pèsent sur elle. Que peut-elle faire, sinon accepter cette vie que la société lui propose ? Alors que, bord cadre droit, Marieme pleure, debout le dos contre une colonne, la caméra effectue un lent travelling latéral vers la gauche qui la fait sortir du cadre et capte en plan large une vue de plus en plus floue d'un paysage où se mêlent des immeubles, des arbres bien verts et un ciel bleu. Le son des sanglots diminue doucement en un fondu sonore à mesure que la musique progresse, si bien qu'on ne les entend pas au moment où elle n'est plus visible dans le champ. La caméra reste fixe. Au bout d'une dizaine de secondes, Marieme réapparaît, de profil, cadrée en plan poitrine, elle ne pleure plus. Elle traverse le champ et ressort sur la gauche. Là encore, Sciamma fait coexister différentes

⁴² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, *passim*.

émotions à l'intérieur d'un plan-séquence, qui met en valeur les textures fines de nos vies, les moments de doute, d'hésitation, de découragement et de réaffirmation de soi. Marieme semble être dans une impasse. On croit que le plan sur la nature marque la fin du film, mais non. En repassant devant la caméra, Marieme se ressaisit dans un mouvement de liberté : elle se soustrait de tous les regards qui voudraient l'emprisonner. On retrouve cette trajectoire dans *Portrait de la jeune fille en feu* avec le personnage d'Héloïse qui ne veut pas être enfermé dans un cadre et résiste à être un simple objet de représentation. Sa rébellion met en question le regard de Marianne mais aussi *a fortiori* celui des spectateurs. En gagnant progressivement un statut de sujet, elle montre toute sa puissance quand elle peut exister autrement que sous un regard contraignant, hors des protocoles et des mondanités. Les deux, peintre et modèle, gagnent en liberté. Par là même, ils nous apprennent à regarder autrement, à nous affranchir d'un regard qui objective.

Les films de Sciamma interpellent leurs spectateurs et spectatrices pour agir sur leurs manières de voir et de vivre. La scène de *Bande de filles* où les amies dansent dans la chambre d'hôtel est à cet égard significative (figure 7). Elle commence par un gros plan sur Lady qui chante en play-back « *Shine bright like a diamond* » de Rihanna. Son regard-caméra agit comme une adresse aux spectateurs et spectatrices ; c'est une manière de nous dédier ce chant et cette danse. Ces « visions d'extase », que nous avons analysées dans la partie précédente, sont récurrentes dans l'œuvre de Sciamma et s'accompagnent d'une musique et de chants. La musique produit un mode particulier de lecture que Roger Odin qualifie d'« énergétique⁴³ » mais qui, chez Sciamma, est ponctuel et ne se fait pas aux dépens de la dimension narrative⁴⁴. Ces instants d'extase, de sortie hors de soi, où les êtres peuvent être pleinement eux-mêmes grâce à la reconnaissance qu'ils suscitent chez les autres, surgissent à un moment où les spectateurs sont suffisamment proches des personnages, intimes avec eux, pour ressentir une profonde empathie. Il s'agit aussi d'un moment de pause où ils peuvent se relâcher, recevoir l'énergie du film et, comme l'écrit Odin, « vibrer au rythme des images et des sons⁴⁵ ».

La dimension langagière des films participe aussi à l'éducation des spectateurs quant à leur rapport au langage ordinaire. La manière dont les personnages s'expriment, considèrent ce qu'ils disent, « examine[nt] » les mots, « se soucie[nt] d'eux » et « leur prête[nt] attention⁴⁶ » est caractéristique de la posture éthique du perfectionnisme de Cavell qui prend son origine dans l'intérêt pour le langage ordinaire et le type d'exigence qu'implique de le prendre au sérieux. Dans *Petite Maman*, Nelly parle peu mais fait attention aux mots qu'elle emploie et à la façon de les dire : elle leur accorde de l'importance, ce qu'elle indique en affirmant qu'elle a « mal dit » « au revoir » à sa grand-mère. Les personnages de Sciamma sont souvent dans la retenue,

⁴³ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2000.

⁴⁴ *Ibid.* Voir ce que dit Odin dans « La fictionnalisation menacée » (pp. 159-162).

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Sandra Laugier, « Présentation. », *op. cit.*, p. 8.

économiques en matière de mots. Leurs silences montrent qu'ils pensent à ce qu'ils disent et veulent dire ; ils sont en quête d'une expression adéquate.

Dans une tradition perfectionniste, l'affirmation de soi passe par le langage. Il n'est donc pas anodin que le nom propre revête une importance dans la constitution identitaire de plusieurs personnages : Laure se renomme Mickaël ; Sophie opte pour Lady et choisit pour Marieme le nom de Vic (figure 8). Affirmer ou changer son nom, c'est interroger « sa capacité à agir et à parler en propre, en se fondant sur soi-même⁴⁷ ». Stanley Cavell a insisté sur l'importance du verbe : on peut « décrire le cheminement d'Emerson comme ayant posé la question de Descartes [de l'existence humaine] pour lui-même, et fourni une perspective nouvelle de réponse, que l'on pourrait dire grammaticale : je suis un être qui, pour exister, doit dire "j'existe", ou doit reconnaître son existence — la revendiquer, la mettre en jeu, la proclamer⁴⁸ ». Dans les dialogues, la réflexivité⁴⁹ et les énoncés « performatifs⁵⁰ » sont particulièrement prégnants. Par exemple, dans la séquence à l'hôtel, Marieme reçoit un appel de son frère sur son portable et est visiblement contrariée. Lady le remarque et lui dit : « Il faut que tu fasses ce que tu veux. Regarde-moi. Dis-le. » – « Je fais ce que je veux. » – « Redis-le. » – « Je fais ce que je veux. » Elle lui offre ensuite un pendentif, avec les lettres Vic. Lady encourage son amie à se convertir à elle-même. Les mots que Marieme doit prononcer (« Je fais ce que je veux ») ont une valeur d'effectuation ; la confiance en soi est une énonciation performative en tant qu'elle passe par des actes de langage, par la réaffirmation de sa voix, par une interrogation sur ce que l'on accepte ou pas. Pour faire en sorte que Marieme se transforme, Lady la renomme, lui enseigne une manière de se parler et, pour être efficace, lui parle en utilisant l'impératif (« Éteins-le. Éteins-le, je te dis. Profite. Vas-y. Viens-là. » ; « Regarde-moi. Dis-le. », etc.). Les personnages de Céline Sciamma utilisent fréquemment ce mode qui a une « valeur fondamentalement directive », et « vise à orienter la conduite » du destinataire⁵¹. Lorsque Lady dit à Marieme « Regarde-moi. Dis-le. », c'est comme si elle s'adressait aussi aux spectateurs et spectatrices et leur soufflait ce qu'ils pourraient se dire à eux-mêmes en la regardant. Dans *Portrait de la jeune fille en feu*, ce sont les mots « retourne-toi » qui acquièrent une signification forte. Au moment où Marianne doit quitter le château et ouvrir la porte, laissant entrer un flot de lumière, Héloïse lui dit ces paroles.

⁴⁷ Élise Domenach, « *Un conte de Noël*. La nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin », *Esprit*, n°347 (8/9), août - septembre 2008, p. 195.

⁴⁸ Stanley Cavell, « Descartes, Emerson, Poe », in Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature et vie humaine*, traduit de l'américain par É. Domenach, Paris, PUF, 2006, p. 216.

⁴⁹ Sans entrer dans un débat sur la réflexivité dans le champ de la linguistique, on peut mentionner François Recanati qui la définit de cette façon : « Dans le sens d'un énoncé se réfléchit le fait de son énonciation » (*La Transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, p. 71).

⁵⁰ Le linguiste John L. Austin définit l'énonciation performative comme une énonciation qui fait quelque chose (et ne se contente pas de la dire) : « Pour qu'il y ait énonciation performative, écrit-il, il faut que cette énonciation effectuée une action (ou fasse partie de cette effectuation). » (John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, p. 84.)

⁵¹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioult, *Grammaire méthodique du français*, Mayenne, PUF, 1994, -2021, p. 577.

Marianne, surprise, se retourne : elle la voit alors dans les escaliers, légèrement surélevée, vêtue de sa robe de mariée (une vision qu'elle avait déjà anticipée). L'interprétation qu'Héloïse a proposée du mythe d'Orphée a alors produit un effet sur les personnages : Marianne et Héloïse font le choix de la poétesse, de l'artiste, en élisant le souvenir de leur amour, plutôt que son actualité. Elles lui attribuent ainsi le sens qu'elles ont librement voulu, à défaut de pouvoir changer les conditions ou le cadre de son exercice. À travers ces différents exemples, on observe que les mots, les récits agissent sur les personnages, au même titre que les moments utopiques qu'ils vivent.

Les deux derniers longs-métrages de Céline Sciamma sont assurément plus consolatifs que les trois premiers. Ils sont aussi, corrélativement, plus réflexifs en ce qu'ils réfléchissent une pensée du cinéma, proche de celle de Stanley Cavell. Dans *La Projection du monde*, Cavell présente le cinéma comme une « image mouvante du scepticisme⁵² », « une manifestation de notre capacité à douter de l'existence du monde⁵³ ». Lecteur assidu du philosophe, Arnaud Desplechin souligne qu'on va au cinéma pour ensuite, en sortant, « croire au monde » : « Je suis un spectateur ordinaire. Je vais au cinéma voir n'importe quoi et en sortant je me sens appartenir au monde. Je ne saurais expliquer pourquoi. Tout se passe comme s'il y avait une sorte de contrat ou de promesse dans la projection du monde au cinéma. La machine cinéma met en échec nos doutes, notre scepticisme⁵⁴. » Cette idée de croyance est fondamentale dans *Petite Maman*. Le cinéma est pareil à un talisman qui permet de croire ce que l'on voit, à l'image de Marion, enfant, qui consent immédiatement à croire ce que Nelly va lui dévoiler (« Je suis ton enfant. »), malgré ses craintes : « Promets-moi que tu vas me croire. » Le cinéma nous « apprend à reconnaître notre expérience dans sa dimension sceptique⁵⁵ » et à la dépasser en rétablissant une proximité avec le monde⁵⁶.

Les deux derniers longs-métrages sont aussi plus réflexifs parce qu'ils s'ancrent dans le souvenir (un thème qui affleure dans *Bande de filles* à travers les mots déjà cités de Marieme) et la perte, la conscience de quelque chose qui a été et qui n'est plus (l'enfance, la personne aimée). La puissance du médium cinématographique consiste à voir un monde projeté, passé (on voit quelque chose qui a été et qui n'est plus). Comme l'écrit Jean-François Mattéi à propos de l'œuvre de Cavell, « [Le cinéma] produit instantanément un monde qui vient du passé et qui

⁵² Stanley Cavell, *La Projection du monde*, *op. cit.*, p. 281.

⁵³ William Rothman (dir.), *Cavell On Film*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 110. Cité par Élise Domenach, *Stanley Cavell. Le cinéma et le scepticisme*, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁴ Stanley Cavell et Arnaud Desplechin, « Pourquoi les films comptent-ils ? », Paris, *Esprit*, n°347 (8/9), août-septembre 2008, p. 211.

⁵⁵ Élise Domenach, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁶ D'autres éléments réflexifs sont présents dans le film. Par exemple, une séquence montre les deux enfants qui s'adonnent à des jeux de rôle (elles s'amuse à faire les actrices). Une autre met en avant le pouvoir qu'a le montage d'accélérer le temps, de se « télétransport[er] » dans une scène où Nelly va se coucher et est pressée d'être au lendemain.

n'accède à la vie, à l'image d'Orphée, qu'en revenant d'entre les morts⁵⁷ ». La dimension rétroactive qui figure de manière thématique dans les deux derniers longs-métrages rappelle la fonction mémorielle des films. Dans *Petite Maman*, cet aspect trouve sa métaphore dans le rétroviseur de la voiture au début du film, qui annonce un retour vers le passé, et se manifeste dans la coexistence en un même espace de plusieurs temps. De même, *Portrait de la jeune fille en feu* est construit comme un flashback au cours duquel Marianne se remémore son histoire d'amour avec Héloïse. Dans le long plan de la fin du film, c'est Héloïse qui se souvient de tout ce qu'elle a vécu et le revit, en refait l'expérience, comme l'indique l'intensité de ses émotions. Marianne la contemple, sans qu'elle la voie, parcourant le même trajet émotionnel qu'elle (de la tristesse à la joie), et incarnant par là même notre regard de spectateur et spectatrice de cinéma (qui voit sans être vu). Toutes deux nous guident sur la voie d'une récupération : les souvenirs restent et se matérialisent à travers les images et les arts.

Les films de Céline Sciamma nous rendent-ils meilleurs ? D'une part, on peut dire qu'ils expriment notre scepticisme et nous apprennent à le domestiquer tout en nous mettant sur la voie de la « fidélité à soi » – deux dimensions particulièrement saillantes dans les trois derniers longs-métrages. Ils nous montrent que le monde réel, tel qu'il est, pourrait devenir le monde tel que nous l'imaginons et offrent, comme l'écrit Stanley Cavell d'autres films, « la promesse de rechercher ce que le perfectionnisme moral décrit comme un état prochain du moi (et peut-être de son monde) non réalisé mais réalisable⁵⁸ ». D'autre part, ils répondent à une exigence que formule la cinéaste elle-même : celle de « créer du commun, de la communauté de pensée⁵⁹ », une idée importante pour Cavell et d'autres penseurs américains comme Thoreau et Emerson. C'est à la faveur de cette recherche d'une voix, de ce qui « permet de parler au nom des autres⁶⁰ » à travers des histoires de femmes communes projetées dans des situations ordinaires, pour tous les spectateurs et spectatrices, que les films de Céline Sciamma acquièrent une véritable dimension politique.

Considérer les effets d'un film dans le monde ou sur les spectateurs et spectatrices semble indissociable d'une certaine foi dans le cinéma : « J'ai d'autant plus de foi que j'ai eu la chance de vivre le fait que l'énergie d'un film se transforme dans le monde, explique Sciamma. Pour moi, c'est ça l'impact culturel d'un film, d'un livre ou d'une œuvre [...]. Je suis de plus en plus obsédée par cette question de l'énergie du film quand on le dépose dans le monde, c'est-à-dire

⁵⁷ Jean-François Mattéi, « L'image du monde chez Stanley Cavell ou *Celle qui n'était plus* », dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 24.

⁵⁸ Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁹ « Papiers », La revue de France Culture, Paris, Exils, 11 mars 2020, n° 32.

⁶⁰ Sandra Laugier, « Le commun comme ordinaire et comme conversation », dans *Multitudes*, 2011-2012, n° 45, p. 5, <https://doi.org/10.3917/mult.045.0104>.

comment ça va se transformer, comment ça va faire langage pour autre chose⁶¹. » C'est ainsi qu'on pouvait lire sur une pancarte, lors d'une manifestation organisée le 7 mars 2020 à l'occasion de la journée internationale pour les droits des femmes : « Nous sommes des jeunes filles en feu. » Ainsi les films nous rendent-ils meilleurs si on y croit et si, forts de nos expériences spectatoriennes, on prend le courage de voir et d'agir autrement, de faire se rejoindre nos imaginaires et notre monde ordinaire.

(L'auteure tient à remercier Florine Leplâtre pour sa relecture attentive de ce texte.)

⁶¹ Voir l'entretien déjà cité qu'elle accorde au journaliste Augustin Trapenard dans l'émission « Boomerang ».