

CÉLINE SCIAMMA

Tomboy



L'AVANT FILM

L'affiche Masculin, Féminin	1
Réalisateur & Genèse Céline Sciamma, naissance d'une cinéaste	2
Acteurs	4

LE FILM

Analyse du scénario L'infiltrée, entre méprise et mensonge	5
Découpage séquentiel	7
Personnages La famille de Laure, les copains de Michaël	8
Mise en scène & Signification De l'intériorité	10
Analyse d'une séquence De la naissance à la renaissance : le sourire de Laure	14
Bande-son Une bande sonore minimaliste	16

AUTOUR DU FILM

Sans contrefaçon, je suis un garçon	17
Les amitiés féminines	18
Des petites filles de cinéma	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Céline Sciamma pour sa disponibilité et sa gentillesse, Vincent Jourde pour sa présence patiente.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2012.

SYNOPSIS

Un enfant de dix ans, debout dans une décapotable, se laisse porter par le vent puis s'empare du volant, guidé par son père. Arrivés au pied d'un immeuble, ils portent des cartons dans leur nouvel appartement. La maman, enceinte, et la petite sœur ont déjà pris possession des lieux. Le soir, les parents parlent d'organisation : la rentrée scolaire est dans trois semaines et la naissance du bébé approche aussi.

Au premier matin, et tandis que la cadette s'assoupit, l'aîné regarde du balcon des garçons s'amuser. Descendu pour les rejoindre, il rencontre Lisa. Cette dernière lui demande comment il s'appelle. Hésitant, il répond « Michaël ». Lisa lui présente ses copains qui jouent à l'orée de la forêt. Rentré chez lui, il prend son bain avec sa sœur. La mère nomme ses enfants : Jeanne pour la petite, et Laure pour la plus grande. Michaël est en effet une fille.

Au second matin, Michaël retrouve ses camarades et les observe. Le soir, devant un miroir, Laure prend des poses masculines. Le lendemain, Michaël intègre l'équipe de foot sous le regard admiratif de Lisa. Une envie d'uriner le prend. De crainte d'être surprise, Laure se dépêche mais mouille son short. Au quatrième matin, Lisa, venue chercher Michaël, l'invite dans sa chambre où ils dansent et se maquillent. Lisa et la mère découvrent la joliesse du visage féminin de Michaël et ce dernier doit surmonter une autre épreuve : la baignade. Au cinquième matin, et après avoir découpé son maillot de bain une pièce et installé un sexe en pâte à modeler, Michaël se baigne en garçon. Lisa l'embrasse.

Jeanne est seule, Lisa cherche Michaël, il n'est pas là. Entrée dans la confiance, Jeanne accompagne Michaël deux jours de suite. Ce dernier se bagarre, la maman du garçon battu vient se plaindre. Le moment de surprise passé, la mère oblige Laure à revêtir une robe, à dire la vérité et à affronter le regard des copains et de Lisa.

Une semaine plus tard, le bébé est né. Du balcon, Laure/Michaël perçoit Lisa, la rejoint et lui avoue s'appeler Laure.

L'AFFICHE

Masculin, Féminin

Tomboy, le titre, est inscrit en haut et la blancheur des lettres bien séparées les unes des autres fait écho au nom de la réalisatrice récemment remarquée pour *Naissance des pieuvres* – qui se situe au-dessus du M, et au logo prestigieux du Festival de Berlin¹ posé sur le Y. Le blanc occupe également le bas de l'affiche avec le débardeur sur lequel est posé un sweat-shirt bleu. Cette couleur éclaire le visage et la pose du personnage au centre, cadré en plan rapproché poitrine. Cheveux courts, yeux bleus intenses, nez et lèvres légèrement colorées roses, l'air entêté et un brin triste, l'enfant regarde droit devant. L'attitude est celle d'un petit caïd, mais le visage laisse deviner une féminité qui s'éveille par touches à notre regard attentif. L'ombre à gauche, qui sculpte visage, cou et épaule du garçon manqué, met en évidence l'ambiguïté et la dualité. Si la lumière révèle le féminin de l'enfant en accusant la finesse des traits, la posture masculine et l'ombre portée espèrent faire oublier la délicatesse du sexe faible. Le choix également du cadrage dérobor les formes féminines (pas de poitrine) pour ne laisser que ce regard empreint d'ennui, de tristesse et cependant plein de défi. L'enfant se détache sur un papier peint, de fond bleu, mais accompagné d'entrelacs végétaux verts et roses dessinés à la verticale, allongeant l'affiche et offrant une étendue infinie, une solitude, à l'enfant au premier plan. Cet entrelacement image la réalité – être une fille, vouloir être un garçon – et les couleurs bleu et rose traditionnelles introduisent l'opposition garçon/fille. En effet, le rose gourmand, attribué au monde de l'enfance et aux fillettes, dit assez la fragilité tandis que le bleu, viril, associé aux garçons, annonce froideur et pouvoir. En bas de l'affiche, les noms des acteurs en bleu et autres sponsors financiers se détachent alors.

Cette pose magistrale n'est nullement une photographie de plateau, mais un photogramme du film, un arrêt sur image : Laure pose pour sa petite sœur (séqu. 15) et cette dernière s'amuse en dessinant grossièrement le visage de son aînée.

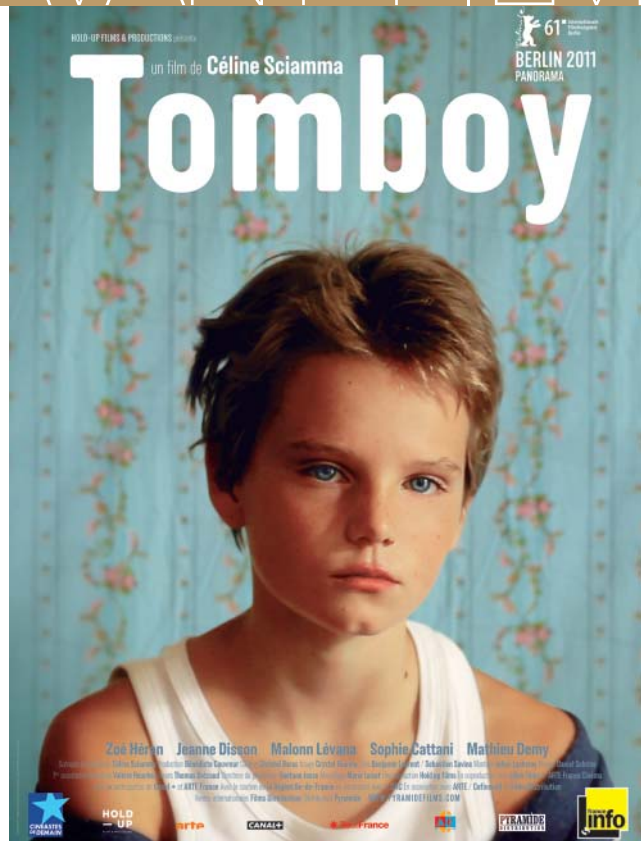


Figure à saisir comme elle est, Laure est ici justement autant Michaël que sa réalité féminine. Cet arrêt sur image en devient poétique : garçon ou fille, l'affiche ne tranche pas. Le titre en anglais reste emblématique : « boy » désigne le garçon et « Tom » renvoie à un possible prénom masculin. Il faut connaître cette langue pour comprendre que *tomboy* signifie « garçon manqué ». Le spectateur, au premier coup d'œil, peut se tromper. Le sens même du film est là : le regard que nous portons sur cet(te) enfant détermine ce que nous voulons qu'elle (il) soit.

1) C'est précisément à Berlin en 1966 que fut primé (à travers son interprète Jean-Pierre L aud) un film de Jean-Luc Godard intitulé... *Masculin-Féminin*.

PISTES DE TRAVAIL

- Le titre est-il bien visible ? Pourquoi ? Est-il immédiatement compréhensible pour un Français ? Qu'est-ce qui permet de le comprendre même si l'on ne parle pas anglais ?
- Rechercher ce que le personnage a de féminin (finesse des traits) et de masculin (attitude de petit ca d, cheveux courts, vêtements...).
- Rechercher comment l'auteur accentue l'ambiguïté : le cadrage en plan rappro ch  dissimule la poitrine, la partie gauche du personnage est dans l'ombre.
- Rechercher si la tapisserie en fond est bien en rapport avec le titre.
-  tudier l'expression du personnage.
- Relever le logo en haut à droite et chercher dans quel but il a été placé là.
- Après avoir visionné le film, chercher d'où provient la photo qui a servi de base à l'affiche.

RÉALISATRICE GENÈSE

Céline Sciamma, naissance d'une cinéaste

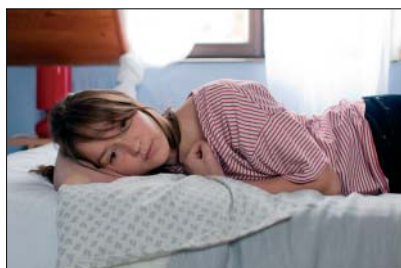


Filmographie

- 2007 : *Naissance des pieuvres*
- 2009 : *Pauline* (court métrage)
- 2011 : *Tomboy*

Récompenses pour *Tomboy*

- Prix du jury aux Teddy Awards (prix récompensant les films traitant de l'homosexualité) à la Berlinale 2011.
- Prix du public lors de la 11^{ème} édition du Panorama du cinéma européen de Meyzieu.
- Prix France Culture Cinéma 2011.



Pauline



Casting de Zoé Héran (Bonus DVD, Pyramide Vidéo)

Née en 1980 à Pontoise, au cœur d'une banlieue parisienne qui rappelle celle filmée dans *Tomboy*, Céline Sciamma¹ découvre vers quatorze ans le septième art. « À mon entrée au collège, le cinéma est devenu déterminant. J'avais la chance d'avoir un cinéma Art et Essai dans la banlieue où j'ai grandi. Le jeune cinéma français des années 90 était en plein essor et a beaucoup compté dans mon parcours de spectatrice. Mon appétit pour les films n'était pas circonscrit à un genre. Plus tard, j'ai écumé les salles du Quartier latin pour voir les grands classiques et les intégrales d'auteurs. Mon rapport au cinéma était à la fois passionné et studieux. Après le bac, j'ai fait une hypokhâgne et une khâgne, puis la fac de lettres modernes jusqu'à la maîtrise. J'ai ensuite passé le concours de la Fémis (en 2000). J'avais le sentiment que j'avais besoin de passer par une école pour assumer mon désir de faire du cinéma. Et j'avais envie d'apprendre un métier, l'écriture comme un artisanat, un savoir-faire. Pour pouvoir apprendre à collaborer et envisager en faire un métier. »² Après une formation de scénariste, elle suit les conseils du réalisateur Xavier Beauvois (*Des hommes et des dieux*, *Le Petit Lieutenant*) : elle retravaille puis réalise son scénario de fin d'études en 2006. D'emblée remarqué, *Naissance des pieuvres* reçoit le prix Louis-Delluc du premier film. Céline Sciamma tourne ensuite *Pauline*³ (2009), un court métrage conçu dans le cadre de « Jeune et homo sous le regard des autres », collabore à des scénarios (*Ivory Tower* de Adam Traynor ou la série des *Revenants* sur Canal Plus) et réalise *Tomboy*, unanimement salué par la critique et sorti le 20 avril 2011.

Entre filles

Dans ses deux longs métrages et son court, Céline Sciamma interroge sans fioritures l'homosexualité féminine via la découverte du corps et des genres. Si *Naissance des pieuvres* et *Pauline* plongent dans les affres de l'adolescence où la quête de soi, le rapport à l'autre, si les craintes et les petites humiliations y construisent une identité sexuelle, *Tomboy* touche au monde de l'enfance et aux fondements mêmes de la personnalité. Les adultes sont dès lors peu présents, souvent hors champ, et définis par leur métier ou leur fonction de parents. Ils ne sont guère à la hauteur de ces drames qui ne concernent que leur progéniture. Dire à la mère, dire au père son homosexualité importe peu, pour l'instant, chez Céline Sciamma, les parents n'étant que l'officialisation de ce qui doit d'abord se penser, s'accepter, se construire chez ces jeunes. La thématique consacrée à l'homosexualité féminine est cependant réductrice car c'est bien plutôt la notion de trouble qui fonde chaque récit. Cette agitation

intérieure, souvent causée par un sentiment intense, se développe chez les protagonistes de ces films et hante leur rapport aux autres. Ce trouble remet tout en question. Notons que Marie (*Naissance des pieuvres*) et Laure (*Tomboy*), pourtant au cœur du dispositif scénaristique et filmique, ont la même attitude, une étrange passivité : elles observent ce qu'elles provoquent chez les autres. De troublées, elles en deviennent troublantes.

Il y a dans ce cinéma prometteur qu'est celui de Céline Sciamma des évidences thématiques mais également stylistiques. La réalisatrice s'impose dans une façon de faire et de dire, subtile et légère : aucune dramatisation, ni noirceur dans ses histoires, ni de coup de théâtre inattendu. Grâce à un sens du récit classique, Céline Sciamma a le souci d'être limpide (structure scénaristique chronologique et peu de séquences). L'essentiel est traité : certains événements sont abordés sans embellissement ni débordement, ainsi les scènes de nudité ou de premiers émois sexuels. Le choix alors d'un cadrage serré autorise un accompagnement sans faille des personnages.

Réaliser *Tomboy*

Après sa plongée dans l'univers des jeunes filles en fleurs, Céline Sciamma avait le désir de portraiturer l'enfance, cette époque où les gamins jouent à être dans un mélange jubilatoire des temps et du temps⁴, où inventifs, culottés, ils peuvent donc tout être et tout devenir. Les âges choisis (de six à onze ans) désignent un moment charnière dans l'existence : au sortir de la première enfance, le petit va aborder l'adolescence et ce moment, ainsi fuyant, va vite. « Il y a urgence à filmer », comme l'a judicieusement exprimé la réalisatrice.

Le scénario

« Une petite fille qui se fait passer pour un petit garçon » fut dès lors le point de départ à son travail de scénariste. « Ça me semblait une promesse de récit hyper forte, classique, une histoire d'infiltrée, avec du suspense, de la tension. » (dossier de presse). Connaître le sexe de Michaël-Laure avait bien moins d'importance cependant que la complicité entre le personnage principal et le spectateur. Cette complicité a servi pour l'élaboration des scènes : suivre les hésitations, les défis, les inventions, le mensonge ; comment Laure fait-elle et comment s'en sort-t-elle à chaque fois ?

La production

L'idée, pensée en mars 2010, devint scénario en avril. La recherche de financements se déroula courant mai, les castings suivirent dans la foulée. La préparation dura trois semaines et le tournage (comptant une dizaine de personnes) eut lieu au mois d'août pendant vingt jours à Vaires-sur-Marne (Seine et Marne)⁵. Deux décors furent utilisés : la forêt et un appartement. À peine huit mois auront été nécessaires pour la mise en place du projet et sa réalisation, une façon de dire l'urgence à filmer. La phase de postproduction (montage, étalonnage, mixage, etc.) s'étendit, elle, sur dix semaines.

Le tournage

« L'enfance est vraiment un beau chantier de mise en scène » (dossier de presse).

La caméra numérique Canon 7d utilisée lors du tournage est un appareil photo doté d'une fonction vidéo. Sa maniabilité et sa netteté lui ont permis de conquérir d'autres réalisateurs avant Céline Sciamma : Cédric Klapisch (certaines séquences de *Ma part du gâteau*, 2011) ou Jérôme Salle (*Largo Winch 2*, 2010). La réalisatrice a notamment insisté sur la palette de couleurs, chaleureuses, et les grandes profondeurs de champ qui pour elle caractérisent cette caméra, sa souplesse et sa légèreté permettant alors de filmer à hauteur d'enfants. Effectivement, la taille des enfants induit une mise en scène spécifique :



Adèle Haenel et Pauline Acquart dans *Naissance des pieuvres*

filmer un adulte et un petit ensemble relève du défi. Cette difficulté à faire entrer parent et gamin dans le champ a provoqué des idées scénaristiques (la mère enceinte) pour assurer la mise en cadre (fatiguée, elle reste allongée, au niveau donc de ses filles). Tourné caméra sur pied et en plans fixes, *Tomboy* a peu de plans caméra à l'épaule sauf pour les séquences qui demandaient une énergie spécifique (la scène de la bagarre par exemple). Le scénario et les dialogues, très écrits, ont laissé place à des moments appelés, par Céline Sciamma, « chantiers de happenings », qui correspondent aux scènes de groupe : la vivacité des gamins devait comprendre l'improvisation.

Les acteurs en situation

Le casting fut l'étape la plus délicate : le peu de temps assigné ne permettait guère une recherche sur plusieurs semaines et des essais répétés devant la caméra. Céline Sciamma a donc découvert Zoé Héran (Laure) dans une agence de comédiens : Zoé, encore débutante dans le métier (un téléfilm, quelques publicités), portait alors les cheveux longs mais son attitude la rapprochait du garçon manqué. Ensuite, ce fut le tour de Malonn Levana (Jeanne), également repérée en agence, qui « avait à la fois le physique que je recherchais et de la maturité dans l'expression, beaucoup de vocabulaire » (dossier de presse). Ce souci de trouver le physique juste a conduit la réalisatrice à choisir Jeanne Disson⁶ (Lisa), nullement d'une jolie minaudante mais à la silhouette de petite fille étrange. « L'enjeu et la difficulté sur le personnage de Lisa, avec une interprète si jeune, c'est la transparence qu'il faut afficher dans l'explication du rôle : jouer l'amoureuse d'une petite fille, afficher ses sentiments. » (dossier de presse) Car Céline Sciamma a d'emblée expliqué Laure et Lisa à Zoé et Jeanne ainsi que le récit de ce mensonge. Pour la bande de copains, l'équipe du film a engagé les vrais amis de Zoé Héran.

Aucune répétition n'a été effectuée avant le tournage, un travail de lecture pour saisir les enjeux, les personnages et la mise en scène avec les petits comédiens a servi d'ancrage pour le travail sur le plateau.

« Comment je vais te regarder, te filmer ? Car il y avait des scènes délicates, de nudité. Sur le tournage, le travail, c'est de toujours les (acteurs) remettre au cœur des enjeux du film (...). Et puis on ne travaille pas de la même manière avec une petite fille de dix ans et une fillette de six ans. Avec Zoé, qui se concentre, qui ne regarde pas la caméra pendant les prises, on peut se parler entre les prises, construire les scènes ensemble, c'est solide. Avec une fillette de six ans, qui regarde la caméra toutes les deux secondes, le travail est plus périphérique, il faut arriver à construire une relation. On joue tout le temps, sur le plateau et à l'extérieur. Il faut annuler le folklore religieux du plateau, faire et refaire des prises de douze minutes, ça demande beaucoup d'engagement physique, pour qu'elle ne

se réfugie pas dans le récitant ou l'annonçant. » (Allo Ciné) Notons qu'avec sa chef-opératrice, la réalisatrice a opté pour des plans longs afin de ne pas frustrer les enfants dans leur jeu : peu de prises, mais très longues. L'objet caméra devait être oublié, la réalisatrice était donc en permanence à leurs côtés, leur parlait durant les prises, entrain dans le cadre. La scène (6), si délicate, de la nudité affichée de Laure et de la révélation qui en découle, a été consciencieusement mise en place par Céline Sciamma. Cette scène est fondamentale et Zoé Héran, dès le scénario, savait qu'il lui faudrait tourner nue. Ses parents étaient présents au moment du tournage et ce moment intense ne pouvait exister à l'image que si ils donnaient leur accord au vu de la séquence filmée.

« Aujourd'hui, j'ai le fantasme d'écrire et de réaliser une série télévisée. J'aime l'écriture "feuilletonnante", les récits romanesques et architecturés et la possibilité de suivre des personnages longtemps. Les personnages féminins resteront à l'honneur dans mon travail. »⁷



1) Les propos tenus par la réalisatrice proviennent de diverses sources : dossier de presse (disponible sur le site internet d'Allo Ciné) et de trois grandes interviews réalisées pour des sites (Allo Ciné [Julien Dokhan], Critikat [Audrey Jeamart] et Abus de ciné [Arnaud Godard]). Pour des compléments d'informations, Céline Sciamma a accepté de répondre à nos questions pour l'élaboration du dossier entre janvier et février 2012 via une série d'entretiens mails.

2) Propos recueillis par C. Wrona.

3) Court métrage qu'il est possible de visionner sur YouTube, **Pauline** de Céline Sciamma avec Anaïs Demoustier : <http://www.youtube.com/watch?v=jVSUe4wZ-IE>

4) Les fameux « on dirait » accouplés à des conjugaisons au futur-passé improbable : « on dirait que j'étais la princesse et toi la servante » « on dirait qu'on était sur la lune et que le tapis serait un vaisseau spatial »

5) Parce que Zoé Héran, l'interprète de Laure, y vit.

6) Jeanne Disson, comme Malonn Levana, n'avait jamais tourné mais à l'encontre de ses deux camarades, elle n'était pas en agence. La directrice de casting, Christel Barras, la connaissait personnellement.

7) Propos recueillis par C. Wrona.



Acteurs

Zoé Héran (Laure), Malonn Lévana (Jeanne) et Jeanne Disson (Lisa) font là leur première apparition à l'écran comme la bande de copains.



Malonn Levana

Après *Tomboy*, la petite comédienne a rejoint le tournage de *Polisse* (Maiwenn, 2011) et sera sur le prochain Jacques Doillon.

Valérie Roucher (la mère de Ryan)

Actrice occasionnelle pour cette scène clé du film, elle est en fait assistante réalisatrice : sur *Tomboy*, *Après mai* (O. Assayas, 2011, sortie 2012), *Happy Few* (A. Cordier, 2010), *À deux, c'est plus facile* (E. Deleuze, 2010) ou encore *Stella** (S. Verheyde, 2008).

Christel Barras (la mère de Lisa)

Actrice occasionnelle également, son métier est de découvrir de nouveaux visages (Adèle Haenel par exemple), elle est directrice de casting (*L'Ennemi intime* de Florient Emilio Siri, 2007, *Naissance des pieuvres*, ou *Je déteste les enfants des autres* de Anne Fassio, 2006).

Pour le choix des parents, Céline Sciamma n'a pas fait de casting, elle a proposé les rôles à ces deux comédiens exclusivement.



Sophie Cattani

(la mère de Laure et de Jeanne)

Actrice de théâtre et de cinéma, elle démarre sa carrière par de petits rôles dans des téléfilms avant de passer aux seconds couteaux. Elle est repérée

par Céline Sciamma dans *Je suis heureux que ma mère soit vivante* (C. et N. Miller, 2008). *Tomboy* lui a permis d'assurer un rôle essentiel et elle est aujourd'hui à l'affiche de *Polisse* (Maiwenn, 2011).

Mathieu Demy

(le père de Laure et de Jeanne)

Fils d'Agnès Varda et de Jacques Demy, il débute sa carrière à l'âge de cinq ans en 1977 (*L'Une chante, l'autre pas*) sous l'œil attentif de sa mère qu'il retrouvera à plusieurs reprises. Il explose en 1997 dans *Jeanne et le garçon formidable* (O. Ducastel et J. Martineau) et enchaîne les rôles sous la férule de Michel Deville (*Un fil à la patte*, 2005), Pascal Bonitzer (*Le Grand Alibi*, 2008), André Téchiné (*La Fille du RER*, 2009) ou Jean-Pierre Mocky (*Les Insomniaques*, 2011). Il est également réalisateur (*Américano* en 2011).

* Voir dossier Collège au cinéma, n° 182, 2010.



ANALYSE DU SCÉNARIO

L'infiltrée, entre méprise et mensonge

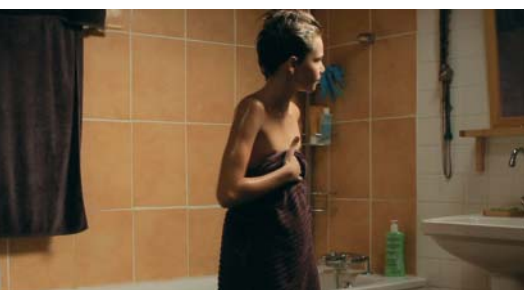
« Ils ont vu ce qu'ils voulaient voir, n'ont pas vu ce qu'il fallait voir. » (J.M. Lalanne, *Les Inrockuptibles*).

Tomboy s'articule autour du mensonge, un mensonge qui se construit en sept jours et s'anéantit au huitième en une structure scénaristique linéaire et classique. Le préambule (séq. 2 et 3) introduit la famille aimante et si le père, la mère, la petite sœur sont définis en tant que tels, le personnage principal reste, quant à son identité sexuelle, imprécis. « C'est le regard de l'autre qui décide de ce qu'on est », explique Céline Sciamma¹. Les deux scènes pivots, éléments déclencheurs, se suivent : l'une (erreur de Lisa et/ou mensonge de Laure) assure le masculin de Michaël (5), l'autre (la baignoire) démontre le féminin de Laure (6). La série de défis à relever pour Michaël et les inventions de Laure montent en puissance jusqu'à la scène de baignade (8 à 18). Le spectateur, complice, ne se demande plus pourquoi *elle* fait cela mais comment *il* peut s'en sortir. La bagarre (24), acmé violent de ce mensonge, accélère la fin : révélation, chemin de croix et pardon.

Mise en place du dispositif scénaristique : infiltration et conte de fées

Jouer à être quelqu'un d'autre prend sa source dans une méprise, celle de Lisa, et une imposture, celle de Laure : ce jeu tient du récit d'infiltrés (suspens) et du conte de fées (l'attendue mais improbable métamorphose). La réalisatrice a traité son scénario en optant pour la mise en valeur de l'action qui prime sur les dialogues explicatifs. Du héros s'infiltrant dans un gang mafieux comme dans *Donnie Brasco* de M. Newell (1997) ou *Les Infiltrés* de M. Scorsese (2006), Céline Sciamma a retenu certaines configurations. Les jeux, celui du béret (5) et « Action ou Vérité » (8), introduisent la finesse psychologique du personnage : il joue si bien qu'il berne ses interlocuteurs. Après avoir observé et mimé les attitudes des garçons sur le terrain de foot (11), Michaël entre dans la confiance du groupe (13). L'expression « se couler dans le moule » prend sa saveur lors de la scène où la pâte à modeler doit tenir lieu de réalité². Le suspens aborde les craintes concernant la découverte du sexe : cette envie d'uriner par exemple (13), moment imprévu et stupide (Laure pourrait vite monter chez elle), angoisse le spectateur. Laure finit par avoir peur d'être découverte et symboliquement tuée. Cette peur-là, matérialisée, ajoute au suspens : la petite sœur, apprenant le mensonge, devient d'un coup menaçante (21). Contrainte de se taire, menacée donc, elle n'a pas la même force que sa sœur (la bagarre provoquée, 24). À l'honneur gagné de Jeanne s'adjoint la chute : Laure perd la face.

Si les épreuves rappellent les chemins initiatiques empruntés par nombre de héros, et que les voix enfantines attirent Laure (4, 5) comme le chant des sirènes Ulysse, passer par une autre forme afin de se retrouver guide aussi la majeure partie des contes³.



Ainsi dans la scène du baiser près du lac (19), le spectateur aurait presque le désir qu'une fois embrassée par Lisa, Laure devienne réellement Michaël, comme lorsque la princesse des contes embrasse le crapaud et qu'il se métamorphose en prince charmant. La symbolique de la forêt, espace du merveilleux, dit le parcours de Laure : lieu à conquérir (lorsque Lisa fait entrer Michaël par un grillage abîmé, 5), lieu de l'affirmation de l'autre soi (le baiser), lieu du scandale (la bagarre), lieu de protection et d'immense solitude (la fuite), lieu de chasse (Laure est une bête traquée, 30), lieu de vérité (Laure doit se retrouver elle-même face aux autres, 31). Deux scènes, essentielles, relèvent du conte de fées, voire de la mythologie et se répondent : la scène du bain (les Diane ou Vénus au bain peintes pour dévoiler le sexe de la déesse) et celle de la baignade. Il s'agit à chaque fois de surprendre et d'être surpris. Dans la première, l'appellation – la mère nomme mais sans être présente – fait naître de l'eau une fille, Laure. C'est une scène de révélation. La seconde, révélatrice, elle, insiste sur le regard de Lisa qui voit décidément quelque chose là où il n'y a rien.



Laure encadrée : un scénario conçu en miroir

Le triangle amoureux que forment Laure-Michaël et Lisa « avec des adjuvants et des opposants qui créent de la circulation » (dossier de presse), joue sur les dualités (parts masculine et féminine). L'arrivée de l'élément perturbateur, Jeanne, reflet féminin de sa sœur, ne peut qu'accélérer le dénouement. Mais la dualité n'est pas l'apanage des personnages qui se donnent la réplique ou la caractéristique de Laure-Michaël (cf. Mise en scène, p. 10), elle construit la trame scénaristique. Actions ou objets se répondent d'une séquence à l'autre, comme en miroir⁴, et si dans l'une se glissent le jeu, la futilité et l'innocence, dans l'autre, une intention plus grave tend à s'accomplir : la bataille d'eau (22) annonce la bagarre (24), le collier de nouilles offert par Jeanne à sa mère appelle le collier de clés que la mère va confier à Laure (7), le chant de Jeanne (6) ainsi que sa danse maladroite (12) préfigurent la chanson de Lisa et sa danse séductrice (16), le portrait de Laure dessiné par Jeanne (15) ouvre à la séance de maquillage (16)... De plus, le mensonge est encadré « scénaristiquement » parlant : Lisa qui inspire la mauvaise idée, la mère qui à la fin va devoir remettre de l'ordre à l'instar des cartons à ranger, ceux du déménagement⁵. Connaissance et reconnaissance sont au cœur du film : Lisa, obligée d'admettre son erreur⁶, affronte une seconde fois Michaël et rencontre enfin Laure. Le parcours de cette dernière est donc intrinsèquement lié à Lisa : c'est elle qui impulse la narration et provoque les nœuds du récit, et qui l'entraîne dans la forêt, dans sa chambre, au bord du lac. Elle lui demande de lui faire confiance (la scène où Michaël doit fermer les yeux, 19), exactement la même demande opérée par la mère à la fin du récit lorsqu'elle entraîne à son tour sa fille chez Lisa et chez Ryan et lui explique le bien fondé de ce parcours.

- 1) Le parcours de Laure qui se veut Michaël : « On peut y lire le début d'un trajet radical et décisif ou alors la parenthèse dans la vie d'un enfant qui a choisi ça à un moment donné. » (in dossier de presse)
- 2) Laure range son pénis dans une boîte contenant ses dents de lait (20) : en psychanalyse, les dents ainsi tombées (dans les rêves notamment) renvoient à une angoisse de castration, transitoire et bénéfique, chez garçons et filles. Même si celles-ci savent qu'elles n'ont pas de pénis, elles peuvent éventuellement penser que cela pousse : quand elles saisissent le manque, elles l'acceptent contre l'avantage de pouvoir enfanter.
- 3) La lecture du *Livre de la Jungle* met en éveil le spectateur : au-delà de l'aspect social (organisation d'une société) posé par Kipling, c'est le récit de cet enfant élevé comme un animal qui intrigue car il n'en devient pourtant pas un.
- 4) Le miroir est symbolique car les trois filles qui cernent Laure lui renvoient une image de la femme : Jeanne celle de la petite fille modèle, Lisa de la bonne copine, la mère d'une maternité assumée.
- 5) La mère, qui doit mettre et remettre au monde, impose un point final à la vie de Michaël comme à la romance Michaël-Lisa.
- 6) Lisa est autant humiliée que Laure à la fin du récit.



PISTES DE TRAVAIL

- Faire rechercher qui est le personnage principal et quel est l'enjeu principal.
- Rechercher les différentes parties du scénario pour faire ressortir sa linéarité et son classicisme : préambule avec présentation de la famille du héros, déclencheurs de l'action (méprise de Lisa et mensonge du héros, suivis de la scène de la baignoire avec révélation de sa féminité de Laure/Michaël), série de défis à relever, révélation du mensonge, chemin de croix et pardon.
- Rechercher comment est bâti le suspense concernant la découverte du sexe de Laure/Michael : baignade, envie d'uriner, petite sœur...
- Étudier la fonction de Lisa dans le scénario ? (C'est elle qui impulse la narration par sa méprise au début et chacune de ses apparitions entraîne des défis pour Laure/Michaël).
- Étudier la fonction de la petite sœur, Jeanne.

Découpage séquentiel

1 – 0h00'00

Générique sur fond noir.

2 – 0h00'30

Un enfant, debout dans une décapotable, se laisse porter par le vent. Le titre, *Tomboy*, en bleu et rouge, interrompt l'envolée. Puis l'enfant, assis sur les genoux de son père, tient le volant. Arrivés dans une cour d'immeubles, ils marchent, des cartons plein les bras.

3 – 0h02'55

L'enfant découvre le nouvel appartement, retrouve sa petite sœur et enfin sa mère, enceinte. Le soir, la famille dîne dans la cuisine et parle organisation ; la rentrée est dans trois semaines.

1^{er} jour

4 – 0h06'25

Les deux enfants jouent bruyamment. La mère leur demande de se calmer. Le garçon lit *Le Livre de la Jungle* à sa petite sœur. Tandis qu'elle dort, il regarde du balcon des gamins s'amuser.

5 – 0h08'10

Le garçon, sorti pour faire connaissance avec le groupe, rencontre une fille de son âge, Lisa. « *T'es nouveau ?* » demande-t-elle. Il hésite puis dit s'appeler Michaël. Lisa l'emmène rejoindre la bande dans la forêt.

6 – 0h11'37

Le soir, la petite et son frère prennent un bain. La voix de la mère leur intime l'ordre de sortir de la baignoire, elle nomme Jeanne puis Laure. Laure se lève, nue : il ne fait aucun doute (à 13'59) que le Michaël de Lisa est une demoiselle.

7 – 0h14'18

Dans la chambre parentale, un moment de tendresse entre les deux filles et leur mère. Dans la chambre de Laure, la maman confie à son aînée un double des clés pour sortir à sa guise.

2^{ème} jour

8 – 0h17'01

Laure rejoint le groupe en bas d'un immeuble. Bavardages et jeux.

9 – 0h19'42

Plus tard, sur le terrain de foot, les garçons laissent Lisa et Michaël sur la touche.

10 – 0h21'12

Le soir, la famille est réunie dans le salon, chacun est à ses occupations.

11 – 0h21'34

Laure se regarde dans le miroir de la salle de bains et exécute des gestes très masculins.

3^{ème} jour

12 – 0h22'14

Jeanne danse, Laure frappe sur un petit synthétiseur et s'ennuie.

13 – 0h23'13

Michaël rejoint les garçons sur le terrain de foot et se conduit virilement. Lisa, admirative, lui

propose une boisson. Les garçons vont uriner, debout et rapidement. Michaël se cache dans la forêt, se hâte et mouille son short. Découvert, il fuit.

14 – 0h27'13

Laure rentre chez elle et nettoie son short. Elle joue aux sept familles avec son père qui se rend compte que sa fille a du vague à l'âme.

4^{ème} jour

15 – 0h31'37

Laure pose pour sa sœur, les parents sont absents. On sonne à la porte : Lisa vient chercher Michaël. Jeanne reste seule.

16 – 0h35'17

Dans la chambre de Lisa. Cette dernière danse et emporte Michaël dans sa frénésie. Lorsque la chanson s'arrête, Lisa regarde Michaël qui n'ose la regarder. Lisa maquille le visage de Michaël et trouve qu'il est bien en fille. Elle lui annonce le programme du lendemain : la baignade. Laure rentre chez elle, sa mère la trouve jolie ainsi maquillée.

5^{ème} jour

17 – 0h39'29

Laure coupe son maillot de bain une pièce pour ne garder que le slip. Se mirant dans la glace, elle sent qu'il lui manque quelque chose. Dans la cuisine où Jeanne s'amuse, elle réalise un petit sexe en pâte à modeler. De retour dans sa chambre, elle juge qu'il est adéquat.

18 – 0h43'04

Michaël fait montre de sa force lors de la baignade, personne ne remarque ce quelque chose en plus dans le slip de Laure.

19 – 0h45'00

Dans les bois, Lisa entraîne Michaël qui a les yeux fermés. Ils arrivent au bord du lac : Lisa embrasse Michaël. Gêné puis petit sourire de Michaël.

20 – 0h46'15

La bande rentre de la baignade. Dans sa chambre, Laure dépose son sexe en pâte à modeler dans la boîte contenant ses dents de lait.

6^{ème} jour

21 – 0h47'18

Jeanne, seule, regarde la télé. La sonnette retentit et Lisa demande si Michaël est là. Jeanne entre dans le jeu de Laure, mais au départ de Lisa, elle s'assoit stupéfaite dans le couloir et ne bouge plus. La mère et Laure reviennent. Jeanne dit à Laure que Lisa est venue chercher Michaël. Laure intime à sa sœur de se taire et conclut un marché : Jeanne, maintenant, pourra sortir avec elle.

22 – 0h49'23

Dans l'après-midi et dans les bois, les enfants font une bataille d'eau. Jeanne raconte à Cheyenne que c'est formidable d'avoir un grand frère capable de la protéger.

23 – 0h51'51

Le soir dans la salle de bains. Jeanne coupe les

cheveux de Laure. Au dîner, Jeanne, gardant le secret, ne peut s'empêcher d'évoquer la figure de Michaël.

7^{ème} jour

24 – 0h54'17

Dans les bois, Lisa s'inquiète de ne pas avoir lu le nom de Michaël sur la liste des élèves de CM2. Michaël trouve une excuse et l'embrasse. Jeanne pleure et Michaël se bat avec le garçon qui l'a fait tomber.

25 – 0h56'44

Laure soigne le bobo de Jeanne. La sonnette retentit. La mère ouvre et une autre maman, accompagnée de son fils battu, vient se plaindre. À la surprise d'entendre que sa fille a cogné un garçon s'adjoint la stupéfaction d'entendre qu'il ne s'agit pas de Laure mais de Michaël. Une fois les excuses faites, la porte fermée, la mère s'emporte et giffla Laure.

26 – 0h59'21

Le soir, le père console sa fille, puis Jeanne se réfugie dans le lit de sa sœur.

8^{ème} jour

27 – 1h02'15

La mère réveille Laure et lui demande d'enfiler une robe, elles quittent l'appartement.

28 – 1h04'24

Elles se rendent chez le garçon battu, la mère raconte qui est Michaël, c'est-à-dire Laure. Dans la cage d'escalier de l'immeuble, la mère explique à sa fille qu'elle ne peut faire autrement, l'école est dans deux semaines.

29 – 1h06'15

C'est chez Lisa qu'a lieu l'ultime explication.

30 – 1h08'08

Devant la colère muette de Lisa, Laure s'enfuit dans la forêt.

31 – 1h10'56

La bande de copains bavarde sur le sexe de Michaël puis l'attrape. Lisa doit vérifier. Michaël est une fille.

Un nouveau jour, un nouveau-né

32 – 1h13'11

Tandis que Jeanne et sa maman s'occupent du réveil de bébé, Laure regarde du balcon et aperçoit Lisa. Elle la rejoint : à la question posée sur son identité, elle répond Laure.

33 – 1h16'12

Générique de fin.

Durée du film en DVD : 1h18'22

PERSONNAGES

La famille de Laure, les copains de Michaël



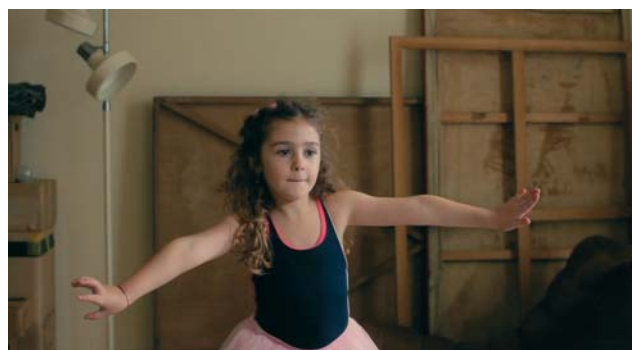
Laure/Michaël

Laure a une petite sœur, Jeanne, une maman enceinte et un père attentionné. Elle s'installe avec sa famille aimante dans une cité agréable de banlieue et dispose d'une chambre, signe d'une certaine aisance financière. Ainsi la crise identitaire n'est nullement liée aux désordres familiaux mais bien à un désir intérieur¹. Le bleu est sa couleur favorite et son attitude, ses cheveux courts, le choix de ses vêtements la rapprochent du « Tomboy » du titre (« garçon manqué »). Elle s'occupe avec soin de Jeanne, et c'est seulement lorsque son identité masculine risque d'être révélée qu'elle s'emporte et l'insulte (séq.21). Laure, du latin *laurus*, laurier, symbole de gloire, déroule la préciosité d'un tel prénom d'autant que durant l'Antiquité, le laurier triomphateur était réservé aux hommes. Si à l'intérieur de l'appartement, elle est fille, à l'extérieur, elle devient un garçon. Suite à la méprise de Lisa qui use d'un « il » pour la définir (5), Laure, par défi et n'osant contredire l'intrépide jeune fille, se baptise Michaël en référence à Michaël Jackson. En effet, elle sort d'un carton une boîte à chaussures à l'effigie du chanteur pop androgyne (6). Si Laure ne s'impose guère en tant que fille mais joue à merveille son rôle de sœur aînée, c'est en Michaël qu'elle déploie sa personnalité : frondeuse, inventive (les épreuves pour qu'elle soit un garçon, 13 ou 18), bagarreuse (24), mais finalement menteuse, elle trompe sa famille, ses copains. Elle semble vouloir aller jusqu'au bout de la possibilité Michaël. Violente dans la crainte d'être découverte, elle ne saisit paradoxalement pas les conséquences futures de son identité double, elle ne se projette pas : la rentrée scolaire via la liste des élèves affichée annonce

pourtant l'inéluctable. Si Laure assume Michaël et tend à le concrétiser (à la fin, elle s'excuse au nom de Michaël pour la bagarre provoquée, 25), elle a honte d'être une fille et préfère déménager ou fuir plutôt que de se révéler aux autres (26). Le rapport amoureux entretenu avec Lisa joue sur l'ambiguïté : à aucun moment, le spectateur ne peut clairement définir les intentions de Laure-Michaël.

Lisa

Du même âge que Michaël, elle est une des filles de la bande, souvent mise à l'écart à cause de son sexe. Le « L » de Lisa insiste sur le « elle » que la jeune fille révèle. Cette lettre lie Laure et Lisa dans une même sexualité mais l'acceptation chez les deux amies est loin d'être identique : l'une se bat pour ne pas être elle et l'autre l'a admis. C'est par Lisa que le mensonge arrive et chacune de ses apparitions annonce les épreuves à venir. Elle se révèle sociable (5), attentionnée (13), pressante et pleine d'initiatives (16, 19). Elle est également bonne joueuse puisqu'elle accepte de perdre pour que Michaël s'intègre à la bande (5) et d'autant plus bonne joueuse, ou bonne perdante, qu'elle s'est trompée sur son sexe mais qu'elle lui pardonne (32). Plus mûre que ses camarades, elle affirme sa féminité et voue une admiration pour Michaël qu'elle trouve différent des autres garçons. Elle doit cependant voir le sexe de Laure pour la savoir fille (31). Cette scène d'ailleurs réveille la solidarité féminine chez Lisa. Mise à l'écart par les garçons car du sexe faible, Lisa peut comprendre l'autre identité de Laure, Michaël.



Jeanne

D'emblée liée à l'intérieur, délicatement posée sur un lit dans une chambre rose, telle est la première apparition de Jeanne, six ans, poupée aux longs cils, aux longs cheveux bouclés et à la féminité joliment assumée. Elle danse, elle peint, elle chante, elle coiffe sa sœur, attend avec anxiété la venue du bébé et se comporte comme une petite fille modèle, une princesse que le grand frère, preux chevalier, défendra en temps voulu. La comédie est donc son domaine, pas le mensonge. Bouleversée par l'identité masculine de Laure (elle reste étonnamment prostrée après la venue de Lisa, 21), elle rentre, sous la contrainte et les menaces, dans le jeu de Michaël, et va jusqu'à lui prêter une existence

propre (23). Mais c'est par elle que l'ordre se rétablit : en devenant l'enjeu d'une bagarre, elle provoque colère, aveu et vérité.

La mère

Mère et père n'ont pas de prénom ni de nom, seulement définis par leur fonction parentale et d'autant plus la mère qui attend un bébé. D'une fermeté exemplaire, elle sait se faire obéir, donner sa confiance (la scène des clés avec Laure, 7) et laisser sa première-née être ce qu'elle veut jusqu'à un certain point. Plus proche de la cadette – dès le début, elles sont associées (3) –, la mère se retrouve dans le miroir et les attentes de Jeanne. Elle possède un sens des réalités plus développé que son mari. Confinée à l'intérieur de l'appartement, la mère est bien le lieu du dénouement : à la naissance du bébé, elle doit remettre au monde sa fille aînée.



Le père

Présent dès le début du film (2), lié à l'extérieur, le père – « qui travaille sur l'ordinateur » selon les dires de Jeanne – construit une relation fusionnelle avec Laure : il la guide, la console, la berce. Il y a donc un léger glissement du rôle paternel en mère attentive, glissement qui peut se refléter, narrativement parlant, dans le trouble identitaire de Laure². Le père entre en scène à chaque fois que Laure est incomprise voire perdue et ne prend nullement part au dénouement, il disparaît avant la fin : le rétablissement de la vérité est une affaire de femmes.



Les copains : Ryan, Vince, Noah, Cheyenne et les autres

La bande est liée à l'extérieur, aux cours d'immeubles et à la forêt. En attendant la rentrée scolaire, des garçons et quelques filles, de six à onze ans environ, s'amuse ensemble. Seuls Ryan (l'enfant vaincu par Michaël), Vince, Noah et Cheyenne (la petite fille qui discute avec Jeanne, 22) sont identifiés. Tous les divertissements sont permis et la bande, joueuse et joyeuse, accepte d'emblée Michaël. Les garçons ne remarquent rien, et encore moins lorsque Michaël se révèle un bon joueur de foot (13), qu'il bat Ryan ou qu'il séduit Lisa. Il leur apparaît mûre et sérieux. La révélation finale est donc un choc : ils se sont faits

avoir par une fille plus virile qu'eux et reportent de suite leur mécontentement sur une Lisa éplorée. C'est à elle, qui leur a présenté Laure comme étant Michaël, de dénouer le mystère (regarder le sexe de Laure).

Les mères, des voisines

Les adultes (les pères spécifiquement) sont absents de l'image, excepté les parents de Laure et de Jeanne : c'est une histoire entre gamins de dix ans qui se dessine. Cependant, deux autres mamans interviennent à la fin du récit pour remettre de l'ordre à l'équilibre menacé et faire face à la mère de Michaël : celle de Ryan, venue soutenir son fils battu et qui révèle le mensonge, enfin celle de Lisa, qui sait la tendre affection portée par sa fille à Michaël et le chagrin qui peut en découler.

Le bébé

Le bébé est la cause du déménagement : l'agrandissement de la famille ne va pas sans agrandir aussi l'espace. Cependant, à aucun moment le sexe de l'enfant n'est mentionné. Le choix de la couleur jaune (32) ne situe pas le petit dans un genre féminin (rose) ou masculin (bleu). « J'avais envie de cette indétermination, comme un point d'orgue à cette question du genre, au cœur du film. Le masculin du "bébé" incite à penser qu'il s'agit d'un garçon. Ainsi que l'inconscient des spectateurs qui ont envie que ce soit un garçon, je crois. Comme une moralité, la fin d'un conte. Une ultime péripétie dans le parcours du personnage. »³

1) « Il était important pour moi aussi de montrer que l'attitude de Laure n'était pas engendrée par une fuite des réalités. Laure se sent bien chez elle. La cellule familiale n'est pas un contrepoint qui donne les clés du personnage. » C. Sciamma (dossier de presse)

2) « Le trouble d'identité de Laure trouve par exemple un écho dans la légère inversion des fonctions entre son père et sa mère. La confrontation avec la loi, la réalité, le monde extérieur, c'est la mère qui l'incarne avec un équilibre assez exemplaire d'intelligence sensible et de vraie fermeté. Le père, au contraire, a construit une relation étrangement fusionnelle avec sa fille aînée (...) Mais ce brouillage des rôles parentaux n'explique évidemment en rien l'indécision sexuelle de Laure. Ne serait-ce que parce que sa cadette, elle, est une petite fille très archétypale. » J.M. Lalanne, *Les Inrockuptibles*, 19 avril 2011. Cf. <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema->

3) Propos recueillis par Carole Wrona pour l'élaboration du dossier entre janvier et février 2012 via une série d'entretiens mails avec Céline Sciamma.

PISTES DE TRAVAIL

- **Laure** : Se sent elle bien en garçon ? Pourquoi ? Même si elle avait eu plus de chance, pourquoi Laure n'aurait pas pu continuer à mentir ? (La liste des élèves affichée à la rentrée).
- Comparer Laure et sa petite sœur.
- Observer les garçons et les filles dans la bande. Pourquoi les garçons ne se doutent-ils pas que Michaël est une fille ? Comment réagissent-ils lorsqu'ils comprennent qu'ils ont été dupés ?
- Faire le portrait de Lisa. Qu'est-ce qui l'attire en Michaël ?
- Comparer le comportement du père et de la mère avec Laure. (C'est la mère qui recadre Laure, tandis que le père, qui a une relation plus fusionnelle avec elle, n'intervient pas à la fin).

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

De l'intériorité



Puisqu'il s'agit du parcours de Laure-Michaël, Céline Sciamma a opté pour la mise en valeur de ce duel identitaire en liant les décors principaux (appartement, forêt) à Laure et Michaël. La fille est ici rattachée à l'intérieur et à l'intime quand le garçon, lui, s'en détache pour s'épanouir à l'extérieur où ses exploits lui offrent une reconnaissance publique. Les mères, Lisa, Jeanne sont à leur tour des silhouettes ancrées dans un espace privé tandis que les copains et le père apparaissent ou jouent dehors. Cette façon d'aborder le féminin et le masculin via le lieu se retrouve dans la mise en scène qui devient mise en situation : le choix du cadrage serré pour ne garder que les visages, d'une composition en encadrement pour redimensionner l'espace, d'un jeu sur le flou et la profondeur de champ, dit assez le parcours incertain de Laure-Michaël.

Le cadre extérieur : venir...

...du présent. Deux plans (dos et face) introduisent Laure au début : une façon de montrer sous toutes les coutures l'enfant qui joue de l'ambiguïté de ses cheveux courts, de son tee-shirt, de sa posture. La réalisatrice inscrit cette silhouette sur fond de routes et d'arbres, à l'extérieur et au père. Le chemin, indiqué par le papa qui laisse conduire sa fille, « à droite, à gauche », annonce des directions possibles et affirme surtout la difficulté de parcourir un espace en ligne droite. Laure vivra donc une histoire avec des détours et des retours sous l'œil d'un père qui n'en saisira que bien peu les périls éventuels. Cette scène, traitée en gros plans et dont les fonds restent imprécis, démontre qu'il s'agit de coller au plus près de l'héroïne. Surtout, ce préambule assure une première vision de Laure prise au présent avec des actions précises (sentir le vent sur son visage, conduire) et des dialogues conjugués au présent : tout se pense maintenant. Le père et sa fille viennent forcément de quelque part, mais aucune indication, géographique par exemple, n'offre un passé aux personnages¹. Cette façon de présenter (« rendre présent ») la protagoniste entre deux maisons, deux chemins, soufflée par le vent, déplacée par son père, prouve qu'il ne s'agit pas de donner suite à ce passé inconnu mais de redémarrer l'histoire.

...du fond de l'image. À ces gros plans et fonds imprécis en longue focale (cf. plus loin : « le cadre intime ») succèdent plans d'ensemble et grande profondeur de champ (courte focale) qui garantissent une origine géographique à Laure : pour les petits voisins et Lisa, elle vient de quelque part. Laure sort de la voiture, de l'appartement, de la cité, elle vient du fond de l'image. Ainsi de ce premier matin (5) où Laure descend rejoindre des jeunes de son âge entr'aperçus près d'un arbre. Un plan d'ensemble des immeubles blanc et bleu permet la vision d'un point rouge en fond qui s'avance vers le tronc gigantesque. Un cut et des plans serrés caméra à l'épaule montrent à nouveau la solitude de Laure qui a perdu de vue la bande. La voix, le flou puis la vision de Lisa assise sur des marches, vont faire bifurquer Laure vers Michaël². Et c'est à chaque fois que Michaël s'affirme que plan d'ensemble et profondeur de champ étendent littéralement le mensonge, au loin, en fond, net, irrémédiable : lorsque Lisa et Michaël marchent côte à côte (5), lorsque Michaël rejoint les garçons qui jouent au foot (13), lorsqu'il jette à l'eau un camarade à la fin de la baignade, lorsqu'il rentre avec la bande et traverse le pont (20), etc. Dans ces plans fixes, Michaël est en marche, prêt toujours à rejoindre un copain, Lisa. Il se fond dans le décor et le groupe, comme dans son nouveau rôle. Mais ces instants si clairement définis peuvent être chamboulés et suivis par des plans aux décors flous et aux amorces imprécises qui découpent Michaël, l'isolent et provoquent une certaine tension (toute la scène de baignade où le danger est imminent). La fuite de Laure est alors floue (30) : en fond, un point bleu court et ne se précise qu'à quelques mètres de la caméra, puis Laure pend sa robe à une branche, le vêtement comme une enve-



loppe ou une peau reste net et la gamine s'enfonce, floue. La différence est encore trop grande entre ce qu'on a été et ce qu'on est. Après la vérification de Lisa (Michaël est une fille, robe ou pas robe, 30), le dernier plan montre une Laure minuscule et accroupie : dans ce plan d'ensemble, tout est « enfin » net.

...de nulle part. À cette façon de procéder s'adjoignent des ellipses qui dérèalisent les chemins menant dans la forêt, aux abords du lac ou sur le terrain de foot. Les enfants sont ici, puis là. Lisa entraîne Michaël pour lui faire connaître sa bande : plan cadré serré des fillettes aux pieds d'un immeuble, cut, plan d'un grillage qu'il va falloir traverser pour pénétrer dans les bois et qui offre de l'interdit, cut, plan d'ensemble des deux nouvelles amies. Ce plan, s'il redimensionne les gamines, petites face à l'immensité du site, ne précise pas le chemin qui mène à la bande. Les bambins sont également dans un autre temps – le matin, l'après-midi, qu'importe ! – où les heures filent à jouer. Ce qui intensifie le décompte : Lisa et les parents renvoient à Laure cette inéluctable rentrée où tout va devoir « rentrer » dans l'ordre et où le temps sera judicieusement employé.

Le cadre intime : se libérer de l'arrière-plan

Tomboy ne contient aucune ligne d'horizon, l'espace ne s'élargit pas. Les plans d'ensemble de la forêt donnent à voir la profondeur du danger et la composition même de l'image met en valeur l'enfermement : les arbres, les allées, le mur du terrain de foot, les immeubles enferment plus qu'ils ne libèrent l'héroïne. Michaël est bien pris au piège. Notons que le balcon est constitué d'un grillage qui offre la vision de barreaux, ceux d'une prison : à travers eux, Laure voit les gamins jouer ; elle est fortement tentée. La tension est alors accentuée par une étrangeté : le drame se joue à huis clos. Personne ne vit dans cette zone d'habitation excepté les gens qu'il faut rencontrer (gamins, mères) et, à part la bande, aucune âme ne fréquente cette forêt, un *no man's land*³. La façon de cerner Michaël à l'ex-

térieur (plan d'ensemble, profondeur de champ, lignes géométriques coïncant le personnage, absence d'horizon) trouve un écho dans les scènes d'intérieur. Mais là, profondeur de champ et plan de demi ensemble révèlent l'intimité d'une famille, le cocon, la protection. Ainsi de ces plans où le couloir introduit le regard du spectateur vers le fond de l'image, souvent doucement éclairé, et où des battants de porte encadrent la scène, l'étagent même : lorsque les enfants et le père ont rejoint la mère sur le lit au début (3), lorsque Jeanne reste deux fois seule (15, 21), lorsque la famille dîne et que la discussion porte sur Michaël (23), etc. L'intérieur est délicatement mis en lumière et s'oppose aux scènes d'extérieur. Dans ces dernières, l'éclat naturel englobe les enfants et ce sont les couleurs portées (rouge, vert, bleu) qui intensifient les mouvements⁴. À l'intérieur, la lumière voilée (par les rideaux des chambres, celle de la mère⁵, celle de Lisa) adoucit et consolide ce nid dans lequel les parents couvent leurs petites. Le soir, des lampes orangées réchauffent père, mère, filles. Et dans ces espaces, l'épuration est maximale : seules les relations familiales importent. Les objets n'ont de sens que dans leur rapport à l'action, et ce minimalisme renforce le cadre intime. Des scènes ne sont alors constituées que de gestes, gros plans de mains : ainsi lorsque Laure choisit une nouvelle ficelle pour porter ses clés (7), lorsqu'elle découpe son maillot de bain une pièce et va se créer un sexe en pâte à modeler (17). Le faire détermine l'être. Enfin, les séquences où les parents, assis ou couchés, restent au même niveau que leur progéniture, démontrent que la famille est unie. Les autres mères sont donc filmées comme des intruses : la maman de Ryan révèle sans le savoir le mensonge ; la réalisatrice fait reprendre de la hauteur aux adultes, les enfants sont écrasés (25).

Ce travail intime est complété par le hors-champ : si père et mère existent au-delà du cadre, ils nouent un lien avec les scènes grâce à leur voix : ordres donnés, gentillesses ou remontrances (4 ou 16). Le hors-champ complète la question de la tension et du suspens, « mais aussi de l'observation, de la concentration sur un personnage, sur le monde qui l'entoure. »

(C. Sciamma). Il met en évidence le parcours intérieur de Laure et soutient ce qui se passe dans l'image. La disposition même de l'appartement, portes, couloir, recoins, justifie ce parti pris filmique.

En imposant deux décors pour un personnage qui joue à être deux, Céline Sciamma n'extrait pourtant que des visages : *Tomboy* est une histoire de regard, des regards qui circulent d'une scène à l'autre. Les cadrages serrés et le flou en arrière-plan libèrent les corps, une évidence lorsqu'il s'agit de traiter du regard porté sur le corps, de traiter de la promiscuité, du désir d'entrer en contact. C'est ainsi que certaines actions, qui devraient logiquement être prises en plan d'ensemble pour dévoiler la silhouette – se mouvoir, danser, courir –, sont filmées très serrées afin d'obtenir un effet plus dynamique, voire chorégraphique, presque irréel, intensif.

Le miroir de Laure : son face-à-face avec Michaël

Si la structure scénaristique est fondée sur la dualité (cf. Analyse du scénario, p. 5), la mise en scène, qui traite de la personnalité double de Laure-Michaël en divisant les lieux, opposant le flou à la netteté, etc., impose par trois fois le miroir. Symbole de la clairvoyance, de l'altérité, de l'apparence, de la coquetterie⁶, il n'en demeure pas moins efficace lorsqu'il s'agit de dénouer l'autre qui se cache en chacun de nous. De *Docteur Jekyll and Mister Hyde* à *Blanche-Neige et les Sept Nains* (W. Disney, 1937), nombre de films ont assuré la mise en valeur de l'apparition en face, inquiétante, dominatrice, narcissique. Que Laure voit-elle donc dans la glace de sa salle de bains ? Michaël. Michaël est littéralement travaillé par Laure : ainsi le soir où, après avoir observé les comportements des footballeurs, Laure se retrouve face au miroir (11). Cadrée en plan rapproché, Laure est à la fois de dos et de face, elle retire son maillot, tâte ses muscles, soupire. Un cut suivi d'un plan très rapproché du dos de Laure, flou en amorce, met en évidence Michaël. L'image renvoyée finit par plaire à la petite fille, Michaël prend des poses, crache. Laure fait naître le garçon qui est en elle. Le lendemain, Michaël refait ces deux mêmes gestes sur le terrain de foot (13) en un seul mouvement de caméra, mais il est perçu de dos. Le miroir a reflété le Michaël fantasmé : il y a pudeur à ne pas forcément redonner du Michaël lorsqu'il se joint à la bande. Le miroir va aussi réfléchir un garçon honteux (il a uriné sur son short, 13) : Laure n'est même plus en amorce, le quadrilatère en bois de la glace garantit un encadrement-enfermement à Michaël, seul responsable. Et que dire de cette scène où Michaël se reflète dans une psyché (17) et qu'il examine, amusé, fier, le pénis en pâte à modeler que Laure vient de lui confectionner. D'autant que cette scène a deux temps : Michaël, son appendice et sa satisfaction, pris en plan moyen, enfin Laure, son regard et son admiration, cadrée en plan rapproché épaulés. Lors du bain révélateur (6), le miroir n'est pas inclus dans le lieu filmé (il n'existe pour Laure que lorsqu'il doit faire vivre Michaël). Cependant, la complicité entre les sœurs, évidente, se retrouve en porte-à-faux avec l'ultime scène de miroir : Jeanne, ayant surpris le secret de Laure, entre dans l'espace du double (23). Il n'en reste pas moins que Michaël, dont le reflet dans le miroir est flou, va s'extraire rapidement pour ne laisser que les deux sœurs, côte à côte, se prenant pour des garçons.

Jeux interdits

Le divertissement, la comédie, le faux-semblant, déroulent un fil conducteur qui trouve son origine dans le monde de l'enfance, inventif et créatif. Laure se fait le spectacle de son désir le plus intime et joue à être, mais sans pouvoir un seul instant incarner. *Tomboy* est une immense scène récréative. Ces passe-temps, qui possèdent des règles à respecter et un but défini (perdre ou gagner), ont une implication sociale, identitaire, sexuelle, ils initient, ils construisent, ils forment. D'emblée, la notion de jeu est introduite par le père (2) qui regarde sa fille prendre le volant et s'en amuse, enfin qui fait rire Laure et Jeanne en aspirant ses pâtes. Tout est prétexte à divertissement : faire passer le temps, apprendre à se connaître ou oublier un mauvais moment (le père joue aux « Sept familles » avec Laure, symbole d'une union à consolider, 14, Jeanne rend le sourire à son aînée avec « Qui suis-je ? », 26). Cependant différents niveaux de jeux sont identifiables. Avec la cadette, le « faire semblant » est un leitmotiv présent dès sa première apparition : « Je fais semblant de dormir » (3). Elle fait ainsi semblant d'être une star connue interviewée par un journaliste (le pouvoir de l'imagination enfantine est toujours magique qui voit dans un pommeau de douche un micro, 6), elle fait aussi semblant d'être un garçon (lorsqu'elle dépose au-dessus de sa lèvre supérieure une mèche de cheveux, 23) et d'avoir un grand frère. Si les deux sœurs jouent à cache-cache (image du secret à ne pas révéler) et se bagarrent (4), elles ont des activités propres qui symboliquement se complètent : Jeanne fait un puzzle tandis que Laure, à son tour, espère trouver la bonne pièce, le sexe manquant (17). Les arts sont également convoqués : le stylisme (cf. le collier de nouilles), la danse, la musique ou la peinture. En revanche, les jeux avec la bande et Lisa sont d'un tout autre ordre : il s'agit de s'intégrer. Le jeu du bérêt, dont la règle consiste à deviner ce que l'autre pense en l'observant – une ironie lorsque Lisa fait face à Michaël (5) – ou « Action et Vérité » qui déploie des questions indiscretes sur les sentiments (8) ne sont que mises en bouche pour les jeux de groupe où l'organisation et la solidarité assurent le succès : le foot, la bataille d'eau, la baignade. Ces différentes rixes et courses-poursuites n'introduisent que mieux la bagarre au motif sérieux, voire grave – Laure défend son honneur – et la chasse finale – Laure doit être matée.

1) Le passé de cette famille n'est guère évoqué. Seul le déménagement offre des bribes de souvenirs, grâce aux cartons et autres objets.

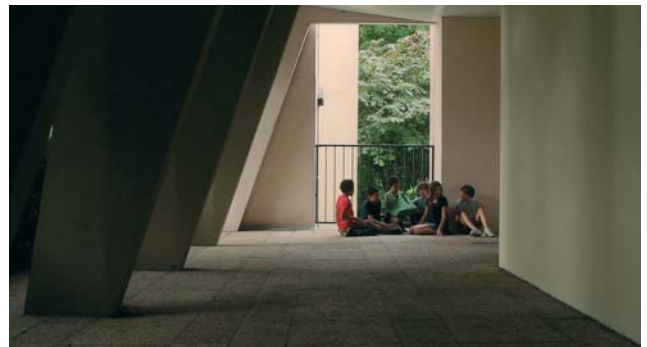
2) Lisa est d'emblée perçue au seuil de son immeuble. Par deux fois, elle viendra chercher Michaël chez lui et restera au seuil. Cette infime frontière, qui fait passer de l'extérieur à l'intérieur, n'est donc pas une ligne à franchir pour cette jeune fille et il faudra la révélation finale pour que cet endroit serve de leçon à Laure.

3) Céline Sciamma a expliqué que cette bande pouvait rappeler les enfants sur l'île déserte de *Sa Majesté des mouches*, Peter Brook, 1963). Notons que *L'Argent de poche* (F. Truffaut, 1975), *E.T.* (S. Spielberg, 1982) ou *Mystérieux Skin* (G. Araki, 2004), cités après coup par la réalisatrice, ont pu servir de fil conducteur pour la mise en scène de la bande de copains, les apparitions de la petite fille modèle et le traitement de l'ambiguïté.

4) Un petit effet projecteur est utilisé avec les rayons du soleil qui ouvrent le film et le closent : Laure est baignée par ces effets lumineux.

5) Les rideaux de la chambre maternelle ont d'ailleurs des motifs végétaux qui rappellent la forêt au loin, forêt que les parents n'iront pas découvrir avec leurs enfants malgré la promesse du père faite le premier soir.

6) Michaël-Laure n'a certes pas envie de miroir lorsque Lisa la maquille et que sa mère lui affirme qu'elle est jolie. Leur regard est le plus sûr des miroirs.



PISTES DE TRAVAIL



- *Gros plans et fonds flous* : À partir de la première séquence suivant le générique, avec Laure debout au volant de la décapotable, remarquer le gros plan très net de la fillette et le fond imprécis, et faire réfléchir à la signification de ce choix (coller au plus près de l'héroïne pour cerner sa personnalité). Faire relever d'autres plans avec la même mise en scène.
- Faire rechercher comment la mise en scène exprime la personnalité double de Laure-Michaël avec les décors (intérieur/extérieur et miroirs).
- *Enfermement* : Partir du plan du balcon (séquence 4) où Laure regarde les enfants jouer, pour demander à quoi font penser les barreaux (prison). Puis rechercher comment la mise en scène donne, dans d'autres séquences, l'impression que le mensonge de Laure ne la libère pas mais l'enferme dans un piège, en montrant Michaël comme enfermé par arbres, allées, mur du terrain de foot, mur des immeubles, sans aucune ligne d'horizon où fuir ...
- *Lumière* : Comparer la lumière des extérieurs et celle des intérieurs.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

De la naissance à la renaissance : le sourire de Laure

Séquences 32 et 33, de 1h13'11 à 1h16'12

Laure est rattrapée par la bande dans la forêt et Lisa doit vérifier le sexe féminin de Michaël en baissant son pantalon. Effondrée, Laure reste seule.

Toutes regardent bébé...

Ce plan d'une Laure explorée (0) si minuscule au fond des bois est suivi brutalement (cut) d'un plan rapproché (PR) du bébé qui vient de naître (1a). Une façon de lier la naissance à la renaissance et d'évoquer une ellipse temporelle. Le PR surgit dans un silence pesant, le bébé est habillé de jaune (couleur qui n'affirme pas le sexe), dort sur le ventre de sa mère, et juste derrière, très flous, le bras de Jeanne, ses longs cheveux. Pas de Laure. Un léger mouvement ascendant confirme la présence de la cadette, attentive, qui regarde sa mère et le mouvement se poursuit jusqu'à l'apparition de Laure (1b). Cette dernière, vêtue de rouge, se démarque du bleu porté par les deux autres femmes, et regarde en direction du bébé. Le raccord cut propose un second mouvement du même type qui, partant de la mère en gros plan (GP) (2a) – elle incite Laure à aller jouer dehors avant la rentrée –, aboutit encore à Laure (2b), panoramique rapide liant la parole maternelle à la réponse de sa fille. Laure, d'une petite voix, assure préférer rester. Ce délicat déplacement allant de la figure autoritaire – qui a dû remettre de l'ordre dans la vie de son garçon manqué – à Laure (2a/2b), dit combien il va falloir de doux efforts pour que l'aînée renoue avec sa famille. Ce mouvement (mère/Laure/mère-bébé) va ainsi à deux reprises (1a/1b, 2b/2c) chercher Laure pour revenir à l'expression, respirant une heureuse assurance, de la mère. La gamine semble inquiète, interrogative et ce sourire, plus contraint que sincère, joue sur une attitude difficile à cerner, fuyante. La mère, satisfaite d'une réponse pourtant peu convaincante, regarde bébé. Un panoramique descendant (2c/2d) redonne l'image à l'être qui se réveille. L'attention porte sur lui et le minuscule bâillement, et les petits poings serrés (2d), et les yeux qui s'ouvrent ébahissent Jeanne cadrée en PR, seule (3). Après un cut Laure, elle aussi en PR (4), mise en comparaison, confirme le désarroi, puis elle se détourne, quitte le cadre (6a). Grâce au montage, ce triste départ est associé au geste que fait la mère pour être plus proche de son bébé (5). Ainsi se retrouvent au même niveau la mère, le bébé et en fond (bord cadre), toujours, les cheveux de Jeanne. Laure s'est exclue de cette affaire de femmes.

... Laure se détourne ...

Plan de Laure, filmée caméra à l'épaule (6a). Elle est de dos, suit le couloir, entre dans la cuisine, ouvre un placard (6b), prend un gâteau sous emballage, se retourne, l'ouvre et se dirige vers le balcon. Un parcours qui, de la chambre close à l'air libre (6c), s'achève par une Laure en PR dégustant son cake face à la cité,

en fond, flou, le grand arbre (6d). Laure finit par le regarder. Cet arbre, associé aux copains, avait introduit le drame (cf. séquence 5) comme il le conclut ici. Laure le regarde longuement et paraît d'un coup nerveuse. Enfin un plan en plongée délivre ce qu'elle voit : Lisa adossée à l'arbre. Cette dernière attend Laure à l'endroit même où le regard de notre héroïne a souhaité rejoindre la bande au début du film et où Lisa a vu en Laure un garçon. L'arbre est un véritable point de chute. Lisa s'avance et lève la tête en direction du balcon (7). Cut. GP de Laure qui semble ignorer cette deuxième chance (8).

... Encore une fois.

PRT (taille) de Lisa, bras croisés (9a). Elle regarde vers la droite, des bruits de pas se font de plus en plus présents et Laure entre dans le cadre de Lisa (9b). Au moment de leur première rencontre, Lisa s'était imposée à l'intérieur du champ de vision de l'héroïne (cf. séq. 5). Les deux filles ne se parlent pas, ne se regardent pas. Une gêne s'installe. Cut et GP de Lisa (10) qui soupire : « *Comment tu t'appelles ?* » Et enfin, un raccord sur le regard, par un mouvement rapide qui tente de réintégrer Laure dans le cadre et qui reste une figure stylistique assez violente mais un *raccord*, un *échange* donc, de regard à regard, d'égale à égale (11a). GP de Laure, hésitante. Elle sait qu'en se nommant, elle va devoir faire confiance à Lisa et se faire confiance : « *Je m'appelle Laure.* » Un timide sourire joue sur la complicité, il est presque séducteur (11b). Il affirme en surface que tout est résolu, pour la famille, la société mais en profondeur, certainement pas pour Laure. Le générique démarre sur la chanson, « *Always* », au rythme moins endiablé mais au refrain toujours entêtant, mélodie qui avait fait chavirer Lisa et Michaël (cf. séq. 16). Cette fin, volontairement ambiguë, démontre que l'enfance n'est pas le lieu des certitudes et des réponses catégoriques à des questions qui parfois mettent une vie entière à se formuler.



0



1a



1b



2a



2b



2c



2d



3



4



5



6a



6b



6c



6d



7



8



9a



9b



10



11a



11b

BANDE-SON

Une bande sonore minimaliste



Paroles de la chanson de Jeanne

Une fille tombe amoureuse
D'un garçon qui fait
Du rock'n'roll
À la sortie du lycée
Toutes les filles se sont maquillées
Les garçons se sont ennuyés
Les deux amoureux (?) se sont chamaillés

« Dès le départ, je me suis dit qu'il n'y aurait pas de musique, à la fois pour travailler autrement et parce que je voulais que la pulsation du film ne permette pas l'intrusion d'une musique. Je voulais travailler la matière sonore, cette nature, les voix des enfants... J'ai quand même essayé de mettre de la musique au montage, mais ça créait du surplomb, du commentaire, on perdait la hauteur d'enfant. » (C. Sciamma¹).

Chansons

Deux chansons sont cependant utilisées. La première est celle de Jeanne fredonnée à capella lors de la scène du bain (6) et qui met en attente ce qu'il va falloir voir, le sexe de Laure. « Cette chanson, c'est la petite comédienne Malonn Levana qui l'a suggérée quand j'ai l'ai sollicitée sur la question. *A priori* elle se chante de nos jours dans les cours de récréations, dans des versions que les enfants déforment et adaptent. J'avais à l'origine composé une chanson, en imaginant que le personnage l'aurait inventée. C'était une comptine mélodramatique sur une petite fille dont les parents divorçaient. J'ai choisi celle que connaissait la comédienne pour plus de justesse. ² » La seconde chanson « Always » (« *I love you, always* ») est composée par Para One³ en collaboration avec Tacteel⁴ pour *Tomboy*. « J'ai décidé de l'utiliser et de chorégraphier la danse autour de cette musique à un moment précis du film, celui où apparaît l'histoire d'amour entre les deux fillettes. C'est un morceau solaire et enfantin, avec la mélancolie des mélodies en contrepoint. J'aimais bien que ce soit une chanson, et qu'elle revienne ensuite, pendant le générique de fin. ⁵ » Cet air monte en puissance sur le plan de Jeanne désœuvrée (15) et explose lors de la scène de danse (16), englobant, enroulant, lovant les deux filles qui ne peuvent s'échapper l'une de l'autre (étroitesse du lieu accentuée par l'usage des cadrages serrés).

Voix

Comme évoqué dans la mise en scène (cf. p. 10-13), le hors-champ crée une connivence avec l'héroïne et permet, grâce aux voix, de lier les parents (absents du cadre) à leurs enfants. Ce qui est dit sera baptisé voix hors champ car liée à ce qui se passe dans l'image. L'usage de ces voix hors champ renforce l'émotion et provoque quelque chose – le père parle à Jeanne de son doudou avant d'investir l'espace enfantin (3), la mère hurle de se taire à ses filles (4) et espère une conséquence dans le cadre : le silence. En revanche, Laure est autrement attirée par les voix off venues de l'extérieur, celles des enfants (4 et 5), et cette nappe sonore constituée de cris, de rires, enveloppe d'un lien sacré la bande de copains. Notons que la sonnette de la porte d'entrée se substitue par deux fois à la voix de Lisa et fait tinter la menace (15, 21). L'ultime sonnerie (à la porte de Lisa) est bel et bien utilisée pour dire, annoncer, clamer haut et fort la supercherie de Laure.

Bruits

Un fond sonore curieux ouvre le film (2) : Laure, transportée par le vent, a les yeux fermés et les bruit sont assourdis. Une façon d'entrer dans l'intimité du personnage, hors contexte, hors temps. Cette idée se retrouve à la fin de la bataille (22) : la bande, Jeanne et Michaël s'arrosent avec des bouteilles remplies d'eau dans la surexcitation, les cris et les rires. Cadrée caméra à l'épaule, cette scène très découpée, est un moment intense, unique, à part et qui reflète, plus qu'aucune autre, la réussite du mensonge : Jeanne prend plaisir à rappeler qu'elle a un grand frère, Lisa est heureuse d'être aimée de Michaël, Laure est enfin Michaël et personne ne se doute de l'embrouillamini. Ce dernier bonheur est ainsi soufflé par des bruits qui, s'assourdissant, disent alors le temps suspendu et donnent à saisir l'étrangeté de la situation.

1) Allo Ciné.

2) Propos recueillis par C. Wrona.

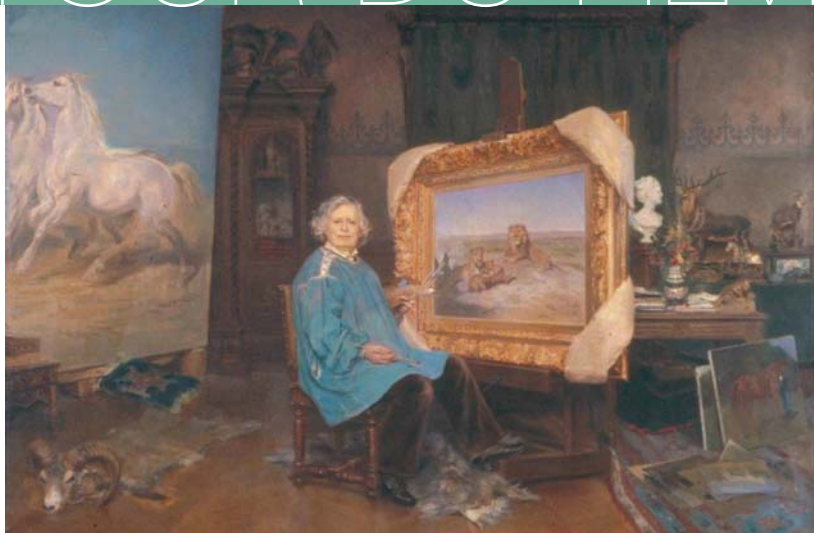
3) Jean-Baptiste de Laubier, rencontré à la Femis dans la section réalisation (il prépare actuellement son premier long) et déjà compositeur de la B.O. de *Naissance des pieuvres*.

4) Jérôme Échenoz, DJ, producteur de musique électronique et hip hop.

5) In dossier de presse.

PISTES DE TRAVAIL

- On peut commencer par interroger les élèves sur la musique, pour remarquer son absence.
- À partir de là rechercher de quoi est constituée la bande-son : deux chansons, des voix et des bruits.
Voix off : À partir de la séquence 4, où l'on entend la mère invisible à l'image hurler à ses filles de se taire, faire chercher d'autres exemples de voix off. (Séquence 3 avec la voix du père parlant à Jeanne de son doudou, les séquences 4 et 5 avec Laure qui entend les voix d'enfants à l'extérieur...).
- Faire rechercher la scène où fusent cris et rires (séquence d'arrosage avec bouteilles d'eau).
- *Bruits* : rechercher les moments où l'on entend une sonnette, et quel effet elle produit.



Rosa Bonheur en pantalon dans son atelier en 1893 (DR).

Sans contrefaçon, je suis un garçon¹

Le déguisement reste lié au monde de l'enfance (tout être et tout devenir) et aux périodes associées à cet instant de folie, le carnaval – dans chaque civilisation, le chaos doit être remis en ordre² et laisser la place à une nouvelle cosmogonie. Les tenues, formant donc une humanité et un bestiaire éphémères, assurent de faire disparaître l'identité pour déployer des possibilités et libérer sous une autre face, certaines pulsions. Accoutrement, affublement, camouflages, disent assez le désir de modifier son apparence, rendre méconnaissable. Cependant, un synonyme de déguisement tend à affirmer une nouvelle identité sexuelle (transgenre), le travestissement³, employé pour définir une femme s'habillant comme un homme et un homme comme une femme⁴. Céline Sciamma insiste sur l'idée que Laure ne se travestit pas mais joue, se déguise, souhaitant démarquer son héroïne des a priori autour du terme « garçon manqué ». Car le garçon manqué, qui définit un comportement masculin prédominant (des attitudes aux vêtements en passant par les jeux réservés aux garçons), n'est pas forcément lié à l'homosexualité féminine. D'autant qu'aujourd'hui, dans nos sociétés occidentales, la femme habillée en homme (pantalon, chemise, cravate possèdent leur équivalent dans la mode féminine, voir les costumes mythiques portés par Marlène Dietrich) n'est pas scandaleuse (au contraire de l'homme attifé en femme).

De la mythologie à l'Histoire, la femme a su et a dû s'approprier une silhouette masculine pour affirmer un rôle, se sentir à l'aise, libre, sortir de son espace privé et remporter des exploits. L'exemple le plus célèbre reste Jeanne d'Arc (1412-1431) : revêtant des atours d'homme pour faire la guerre, la Pucelle sera condamnée notamment à cause de cette masculinité, forcément maligne. Mais d'autres, sainte Marine de Bithynie la Déguisée ou la papesse Jeanne, personnages légendaires ou tirés de faits divers, s'offrent un destin religieux grâce à leurs habits d'homme tandis que quelques-unes dérobent ces mêmes costumes pour vivre en pirates, cruellement (Anne Bonny et Mary Read au XVIII^e siècle). Afin d'accéder à une notoriété littéraire, les femmes de lettres ont à leur tour endossé l'habit masculin et se sont débaptisées : George Sand (Aurore Dupin, 1804-1876), Gérard d'Houville (Marie de Hérédia, 1875-1963) ou Jean de Chibra (Rachilde, 1860-1953). Ces accoutrements, jugés scandaleux, furent autorisés exceptionnellement : Rosa Bonheur, peintre et sculptrice française (1822-

1899), put porter le pantalon lors de ses excursions dans les foires à bestiaux afin de dessiner les animaux (autorisation qu'elle devait renouveler régulièrement auprès de la préfecture de Paris). L'artiste accusait l'inconfort et l'inconfort du costume féminin. On ne s'étonnera évidemment pas que le vêtement masculin servira aux féministes pour revendiquer l'égalité et une première forme de liberté.

Cependant, la fausse-vraie identité est un des ressorts classiques du cinéma, du théâtre et de la littérature. Chez Shakespeare notamment (*Le Marchand de Venise*, *La Nuit des Rois*), les femmes se travestissent pour mener à bien des actions qui leur seraient difficiles, voire impossibles d'ordinaire, parcours qui se retrouve avec *Léonore-Fidelio*, l'opéra de Beethoven (1805-06), ou les romans, *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1835), *Orlando* de Virginia Woolf (1928). Le cinéma n'est pas en reste qui va décrire les mésaventures d'une femme prise pour un homme afin d'imposer son autorité tout en jouant d'une ambiguïté fatalement séductrice, Greta Garbo dans *La Reine Christine* (R. Mamoulian, 1933), Katharine Hepburn dans *Sylvia Scarlett* (G. Cukor, 1935), Julie Andrews dans *Victor Victoria* (B. Edwards, 1982) ou Barbara Streisand dans *Yentl* (1983), sans oublier *Lady Oscar* (J. Demy, 1978). Notons que le port du vêtement d'homme, interdit dans certains pays, demeure une primordiale revendication sur le parcours menant à l'indépendance des femmes (*Hors jeu* de J. Panahi, 2006).

1) Titre d'une chanson de Mylène Farmer (1987).

2) *Le Rameau d'or* de JG Frazer, *Le Sacré et le profane* de M. Eliade explicitent tenants et aboutissants mythologiques, sacrés, ritualisés du carnaval. Pour la frénésie, voir des films comme *Orfeu Negro* (M. Camus, 1959) ou les adaptations de *Notre-Dame de Paris* (V. Hugo). Mais d'autres œuvres, *Monsieur Arkadin* (O. Welles, 1955) ou *Gilda* (C. Vidor, 1946) usent du carnaval, voire du bal masqué pour faire surgir pulsions, désirs. N'oublions pas les défilés du nouvel an, chinois notamment.

3) Travestir est emprunté à l'italien (*travestire* XVI^e siècle), « changer de vêtement afin de n'être pas reconnu » et au latin (sens figuré) *trans* (transformation) et *vestire* (vêtir), « transformer en dénaturant » (1690). C'est le participe passé, *travesti* (nom masculin), qui désigne un rôle d'homme joué par une femme (1831) puis un homme apprêté comme une femme (1913), donnant sous sa forme populaire *travêlo*. *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, nouvelle édition 2010.

4) Avec des objectifs et des intentions différents : revendications politiques (le chevalier d'Éon, agent secret de Louis XV), revendications sexuelles et festives (drag queen), artistiques (Marcel Duchamp et son double féminin, Rose Sélavy ou les acteurs du théâtre Nô), expression d'une grande angoisse existentielle (Ed Wood chez Tim Burton, 1994), voire mise à mal du machisme (Dustin Hoffman dans *Tootsie* de S. Pollack, 1982) etc...



Susan Sarandon et Geena Davis dans *Thelma et Louise*. (DR).

Les amitiés féminines

« ... Vous avez beaucoup vécu dans mon cœur... Nous ferons mentir le proverbe qui dit : amitié féminine passe vite. Je veux que la nôtre dure plus que nous, plus que notre vie ici-bas... » (Lettre d'Eugénie de Guérin à Louise de Bayne, 22 novembre 1836).

Mesquineries, rivalités et trahisons sont au cœur des idées toutes faites sur les rapports entre femmes. Selon la poétesse Élaïne Audet¹, l'amitié féminine a souvent été jugée par les hommes sentimentale, inintéressante, dépourvue de toute grandeur, à l'encontre de l'amitié masculine, virile, loyale, sans condition et qui a inspiré philosophes et romanciers (le « parce que c'était lui, parce que c'était moi » de Montaigne à propos de La Boétie). Le lien qui unit les femmes, perçu comme ambigu, est également à saisir comme un lien fantasmé par le sexe fort (mais qu'est-ce que les femmes peuvent-elles donc faire ensemble, elles qui n'ont besoin que de l'homme ?).

Dans la Bible déjà, le Livre de Ruth traite d'un attachement empli de fidélité et de courage, celui de Ruth, nouvellement convertie, et de Noémi, sa belle-mère. « Ne me presse pas de te quitter et de m'éloigner de toi, car, où tu iras, j'irai, où tu demeureras, je demeurerai. » (Rt, 16-17). Dépendante et déresponsabilisée au sein d'une société patriarcale puissante, la femme, qui appartient au père, au mari, au frère et à Dieu, trouve refuge (et solidarité) chez l'autre elle-même. Dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf regrette alors l'absence de belles amitiés féminines dans l'histoire de la littérature. « Il y a des confidentes, bien entendu, chez Racine et dans les tragédies grecques. De-ci, de-là, il y a des mères et des filles. Mais presque sans exception, les femmes nous sont données dans leurs rapports avec les hommes. [...] Imaginez, par exemple, que les hommes aient toujours été représentés dans la littérature sous leurs aspects d'amants des femmes et jamais sous celui d'amis des hommes, de soldats, de penseurs, de rêveurs. Que peu de rôles, alors, leur seraient destinés dans les pièces de Shakespeare. »² Il n'en reste pas moins que l'une des plus admirables amitiés féminines naît dans le Sud de la France et trouve à s'épanouir dans un échange épistolaire de plus de 300 lettres.

Eugénie de Guérin (1805-1849) et Louise de Bayne (1814-1846) parlent même d'écrire ensemble un *Journal de l'amitié* ou de regrouper leur « tous les jours » (comme Eugénie appelait son mémorandum) sous le titre *Les Deux amies*. « [...] je vous

redis aujourd'hui ce que je vous ai dit cent fois ou de cœur ou de bouche : je vous aime, je vous ai aimé et je vous aimerai. »³ ne cesse de répéter la sœur du poète Maurice de Guérin à son amie qu'elle voyait si peu. Et Louise de répondre : « Et moi aussi je suis sensible au plaisir ; et ce sont presque toujours vos lettres qui m'en donnent. »⁴ Cette « amitié romantique »⁵ suit la lignée des relations fortes entre deux femmes⁶, mais dont chasteté, pureté et vertu sont les composantes.

Au cinéma, si l'amitié masculine se décline dans les genres (policier, western, péplum), parle de passation de pouvoir, d'acceptation de l'autre, de courage et de majesté, l'amitié féminine est plus indécemment traitée. La complicité joue toujours d'une ambiguïté⁷ (*Beignets de tomates vertes*, J. Avnet, 1991) et d'une tension palpable entre femmes (*Rebecca*, A. Hitchcock, 1940, ou *Marie Poupée*, J. Séria, 1976). Mais l'idée qu'une femme entraîne souvent une autre plus faible (dans son destin, ses obsessions,...) dit le côté malsain de ces inclinations (*JF partagerait appartement*, B. Schroeder, 1992, *Créatures Célestes*, P. Jackson, 1994, *La Répétition*, C. Corsini, 2001, *Belle épine*, R. Zlotowski, 2010). L'amitié féminine reste forcément fatale : une telle affection provoque le drame (*Thelma et Louise*, R. Scott, 1991).

1) *Le Cœur pensant, Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Élaïne Audet, Montréal, éditions Sisyphus, 2000.

2) Aujourd'hui disponible en poche, 10/18, 2005, p. 124-125.

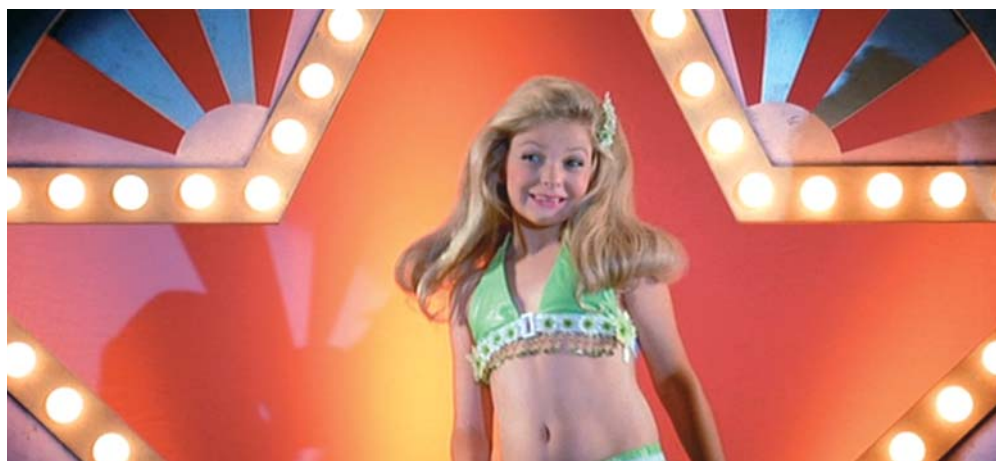
3) Eugénie à Louise, lettre XIII (27 mai 1830), Émile Barthès, *Eugénie de Guérin, lettres à Louise de Bayne*, Tome I, Paris-Albi, 1929, p. 33.

4) É. Barthès, *Eugénie de Guérin, lettres à Louise de Bayne*, Tome I, op. cit., p. 35.

5) Henry James dans *Les Bostoniennes* (1886) dépeint la relation entre deux femmes, non mariées et autonomes financièrement, qui vivent plus ou moins ensemble. L'amour platonique (sans relation sexuelle donc) entre femmes est depuis appelé Mariage de Boston.

6) Jusqu'au XX^e siècle, il valait mieux une telle amitié qu'un écart irréparable avec un homme. Les prêtres encourageaient donc ces relations.

7) Cette ambiguïté exceptionnelle d'une amitié masculine est magistralement illustrée dans *La Meilleure Façon de marcher* (C. Miller, 1976).



Little Miss Sunshine (DR).

Des petites filles de cinéma

La petite fille, figure acidulée ou délicate, semble surgir de la littérature enfantine telle que conçue par la Comtesse de Ségur (1799-1874) avec *Les Petites Filles modèles* ou *Les Malheurs de Sophie*¹. « Petite fille », à l'encontre du terme générique « enfant », renvoie à l'idée de la femme qui sommeille en elle, une « enfant femme » toute en innocence, non une « femme enfant », une Lolita ou une nymphette aux intentions clairement sexuées². La petite joue à être une dame en affichant sa coquetterie (chiper le maquillage de maman, tenter de marcher avec des chaussures à talons hauts, etc.). Celle que les adultes qualifieront de mimi, mignonne, « trognonne », choute, adorable (voire peste), se veut surtout le reflet de son premier modèle, la mère. Opposée en cela au garçon manqué tel que Laure dans *Tomboy*, elle revendique les accessoires féminins (sac à main, éventail, bijoux), veut séduire (sans saisir l'impact d'une telle force persuasive) et développe un narcissisme qui n'a d'égal que son ingéniosité à manipuler l'entourage qui la trouve « craquante ». Cet effet est ainsi magistralement utilisé dans *Tomboy* avec le personnage de Jeanne : aux robes portées et aux cheveux longs et bouclés (marque sans conteste d'une féminité puissante) s'adjoignent les caprices et autres poses délicates qui définissent son rôle de « petite fille modèle ». Nombre de magazines, et cela depuis le début du XX^e siècle avec *La Semaine de Suzette* (1905-1960³), *Fillette* (1909-1942⁴) par exemple, prônent cette image idéale de la princesse en devenir rose bonbon : *Charlotte aux fraises*, *Les P'tites filles à la vanille*, *Les P'tites princesses*, *Manon*, *Julie* ou *Les P'tites sorcières*. Les concours de beauté, petites miss (mini-miss), si populaires et lucratifs aux États-Unis, révèlent le pouvoir du cliché d'une image ultra féminine (*Little Miss Sunshine*, J. Dayton et V. Faris, 2006).

La star enfant par excellence du cinéma reste Shirley Temple qui, née en 1928, commence sa carrière à l'âge de trois ans. Ses facéties et son physique de poupée (les cheveux blonds bouclés typiques) lui assurent le rang d'icône dans les années trente et quarante. Les accessoires également utilisés dans ses films – du petit sac à main aux bijoux minuscules en passant par la dinette – renforcent l'aspect mignon que revêt cette dame en miniature. Bien éduquée certes, Shirley Temple n'en a pas moins son mot à dire et le fait avec un sacré aplomb. « La miniature est un exemple de fraîcheur métaphysique ; elle permet de "mondifier" à petits risques. Et quel repos dans un tel exemple de monde dominé ! La miniature repose sans jamais endormir. »⁵ L'émerveillement, qui se révèle autant chez la

fillette que chez celui qui la regarde, peut alors servir le genre merveilleux : Hayao Miyazaki use de toute la minauderie charmante possible pour dessiner Mei dans *Mon voisin Totoro* (1988). Cette silhouette entêtante de la gamine (avec petite culotte apparente) est une constante du manga japonais décliné en séries animées, *Candy Candy* ou *Heidi* par exemple. Notons que Isao Takahata pour rendre à son tour la mignonnerie de son petit personnage dans *Le Tombeau des Lucioles* (1988) reprend les mimiques et les attitudes de Brigitte Fossey dans *Jeux interdits* (R. Clément, 1952). Brooke Shield (*La Petite*, L. Malle, 1978) ou Kristen Dunst (*Entretien avec un vampire*, N. Jordan, 1994) proposent chacune une vision de la petite fille modèle quelque peu dénaturée rappelant en cela l'inquiétante gamine utilisée comme fantôme et criminelle chez Mario Bava (*Opération peur*, 1966). Jacques Doillon, cinéaste de l'enfance, a, lui, retrouvé en 1996 la délicatesse d'une petite qui doit faire le deuil de sa maman (*Ponette*). Le drame, qui entoure les fillettes adorables, innocentes, candides, renforce l'injustice : la fatalité humaine (pour Ponette) ou la bêtise de l'homme (la guerre dans *Jeux interdits*).

1) Le XIX^e siècle découvre d'autres vertus pédagogiques et décèle chez l'enfant des possibilités qui renvoient au monde de la création et à sa propre formation (cf. *La Morale du joujou* et *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire) : naît ainsi l'enfant-roi. Dans cette littérature où la petite fille a une place importante citons *Les Quatre Filles du docteur March* de Louisa May Alcott (1868).

2) Nous laissons de côté les actrices-adolescentes (le trait d'union est-il nécessaire ? je ne pense pas...) telles que Elizabeth Taylor (dans la série *Lassie*) ou Sophie Marceau (*La Boum*, C. Pinoteau, 1980) ainsi que les jeunes femmes qui jouent les petites filles, Judy Garland dans *Le Magicien d'Oz* (V. Fleming, 1939) ou Isabelle Huppert dans *Les Valseuses* (B. Blier, 1974) sans parler des stars qui revêtent des accoutrements de petites filles, Bette Davis dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (R. Aldrich, 1962).

3) Édité par Gauthier-Languereau, cette revue catholique fit découvrir le personnage de Bécassine.

4) Lancé par les frères Offenstadt, *Fillette* s'est rendu célèbre grâce aux aventures de *Lili l'espiègle* et surtout grâce à sa bande dessinée sur... Shirley Temple.

5) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1964, pp. 150-151.

Bibliographie

Livres (indicatifs)

- Le Rameau d'or*, James George Frazer, Tomes 1 à 4, Paris, Éditions Robert Laffont, 1983.
- Une chambre à soi*, Virginia Woolf (1929), 10/18, 2005.
- Eugénie de Guérin, lettres à Louise de Bayne*, Émile Barthès, Tome I, Paris-Albi, 1929.
- Le Cœur pensant, Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Éline Audet, Montréal, Éditions Sisyphe, 2000.
- Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, nouvelle édition 2010.
- Peter Pan*, James Matthew Barrie, Paris, Gallimard, collection Folio Junior, 1997.
- Critique d'art suivi de critique musicale*, Charles Baudelaire, Paris, Folio-essai, 1997 et *La morale du joujou* in Œuvres complètes, Paris, Le Seuil, 1968, 1991.
- La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard, Paris, PUF, 1964.
- Le Miroir, essai sur une légende scientifique*, Jorge Baltrusaitis, Paris, Éditions Elmayan, Le Seuil, 1978.
- Corps réel, corps imaginaire*, Sami-Ali, Paris, Dunod, (Bordas, 1977), 3^e édition, 1998.
- Pinocchio*, Carlo Collodi (1881), nombreuses éditions dont L'École des loisirs, Hachette Jeunesse, Gallimard (Jeunesse, Folio Jeunesse, Classique...), Livre de Poche classique...
- La Construction identitaire des adolescentes face au genre*, Claude Renoton-Lépine, Éditions L'Harmattan, collection « Savoir et formation », 2012.

Les sites internet :

- http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603428.html
- <http://abusdecine.com/fiche-interview.php?numero=3904>
- <http://www.critikat.com/Tomboy.html>

DVD

- Tomboy*, de Céline Sciamma, DVD 9, PAL, zone 2, couleur, stéréo, simple face double couche, 16 :9, compatible 4/ format d'origine respecté 1.85, français, Dolby digital 5.1, sous-titré français pour malentendants, 80', Éd. Pyramide. (Bonus : entretien avec C. Sciamma, 18').
- Naissance des pieuvres*, de Céline Sciamma, DVD 5 PAL, zone 2, couleur, stéréo, 16 :9, compatible 4/ format d'origine respecté 1.85, français, anamorphique, Dolby Digital 5.1, 85', Éd. Optimale, catalogue WE & Co (Bonus : bande annonce, galerie photos, scènes coupées, essais des actrices principales).

La nature du genre, sexe et identité

« Cette symbolique des genres, du masculin et du féminin, existe dans toutes les sociétés humaines ; elle est ce par quoi la culture accorde sens à la caractéristique de l'espèce vivante que nous sommes »¹

Les études qui traitent du genre expriment les différences homme-femme comme inhérentes à l'élaboration d'une culture (fonctions, valeurs, attributs, tâches, rôles). Le sexe est naturel, le genre est culturel.

Si Simone de Beauvoir dans son *Deuxième sexe* ou Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* abordent les inégalités entre le sexe dit fort et celui dit faible, les deux écrivaines reprennent une histoire de l'humanité pour comprendre le rôle des femmes dans leur époque. Elles saisissent surtout qu'au cours des siècles, la femme ne s'est déterminée que par rapport à l'homme, jamais par rapport à elle-même (« on ne naît pas femme, on le devient », Simone de Beauvoir). C'est la civilisation qui construit la personnalité féminine (et son destin) en imposant des adjectifs qui définissent son altérité (alors que l'homme est Un) : faiblesse, frivolité, coquetterie, légèreté, jalousie, infidélité, inconstance. Les féministes, via les suffragettes anglaises du siècle dernier, ont donc fait réfléchir quant à cette inégalité qui se fonde sur l'éducation. Cette dernière oriente la fille vers des amusements qui doivent surtout la préparer à son rôle de mère. Mais si la gamine est tournée vers l'intérieur et les tâches ménagères, le garçon est éduqué suivant ce qui le différencie de sa consœur : il jouera plus facilement dehors, sommé enfin de se surpasser, de conquérir et d'accomplir des exploits. Représentations et valeurs dominantes ont dès lors été régulièrement remises en cause tout au long du XX^e siècle (en politique notamment).

Cependant la question du genre comme celle du sexe social (« différenciation et hiérarchisation des sexes justifiées par une prétendue différence naturelle »²), développées par la philosophe Judith Butler dans les années quatre-vingt-dix, vient des *gender studies* importées des pays anglo-saxons³. Comme l'explique Elsa Dorlin dans *Sexe, genre et sexualités* (PUF, coll. Philosophies), cette notion fait florès dans les sciences sociales mais trouve son origine dans des questions médicales sur l'hermaphrodisme ou l'intersexualité. La polémique de septembre 2011 visant l'école et les manuels scolaires consacrés aux sciences de la vie et de la terre a permis de relancer encore cette question manifestement brûlante en France. Le chapitre de ces manuels « Devenir homme ou femme », qui distingue identité biologique (naturelle), identité sexuelle (liée à la culture) et orientation sexuelle (personnelle), a suscité des protestations. Ce chapitre « sulfureux » explicite les différences et dit qu'il ne faut plus « distinguer l'homme et la femme sur une simple histoire de chromosomes, mais entrer dans la complexité et prendre en compte le rôle de l'éducation et des facteurs sociaux dans la construction de l'identité sexuelle. »⁴ Notons qu'en revanche, c'est bien à Sciences-po qu'un vrai programme sur les *gender studies* a vu le jour à la rentrée 2011 : les étudiants sont appelés à com-

menter « les schémas de pensée sexistes et les inégalités homme-femme au prisme du droit, de l'histoire, de l'économie et la politique. »⁵

On peut enfin évoquer le cas de la Suède, où toutes ces questions sont très débattues. Une crèche de Stockholm qui a pour nom Egalia a banni les pronoms féminin (*hon*) et masculin (*han*), pour choisir d'utiliser un pronom neutre (*hen*) qui gomme la différenciation sémantique. Selon la directrice : « Nous ne nions pas l'existence du sexe biologique de l'enfant. Nous disons seulement que nous sommes tous des individus très différents et que les enfants ne doivent pas se sentir limités par leur genre. »⁶ Cette position ne fait évidemment pas l'unanimité en Suède... On notera encore que la langue allemande réserve aussi des surprises aux jeunes élèves français lorsqu'ils découvrent que si le garçon est bien masculin (*der Junge* ou *der Knabe*), la petite fille n'a pas droit au féminin *die*, mais au neutre (*das Mädchen*)...

1) La sociologue Irène Théry, *Esprit* n°10, mars 1997.

2) Sophie Lherm, « Féminin/Masculin : pourquoi la question du sexe est politique ? », *Télérama* n°3178, 11 décembre 2010.

3) « Sacré renversement ! Hier honni et présenté comme le synonyme des dérives du politiquement correct et du communautarisme à l'américaine, le genre est aujourd'hui légitime. » S. Lherm, *op.cit.*

4) Erwan Desplanques, « Une polémique d'un mauvais genre », *Télérama* n°3217, 10 septembre 2011.

5) E. Desplanques, *op. cit.*

6) Propos recueillis par Anne-Françoise Hivert dans son article de *Libération* (20 mars 2012), qui nous apprend que ce pronom *hen* a été créé dans les années 60 « par un journaliste las de recourir à la formule peu élégante *il/elle*. »

Presse

Le genre polar

« *Tomboy* est un film de flic. Un récit d'infiltrés, le genre de polar noir et brutal, sec comme un coup de crosse de Philip Marlowe dans *Le Grand Sommeil*. C'est une course-poursuite au souffle suspendu, une enquête à chaque fois ajournée, et un coupable, toujours fuyant. À ceci près qu'aucun coup de feu ne se fait entendre, qu'il n'y a aucun privé ni borsalino, et que le gangster en question est une fillette de 10 ans, [...] Céline Sciamma rejoue sur un mode buissonnier – mais jamais naïf – tous les motifs du polar : des séquences d'infiltration où Laure doit simuler sa virilité (avec force crachats et rembourrage de slip) ; un interrogatoire musclé avec sa mère ; une partie de poker 'entre hommes'... »
Romain Blondeau, *Transfuge* n°48, 31 mars 2011

Quelle Laure est-il ?

« Sur le chemin de *Tomboy*, trois microévénements agissent comme des cailloux blancs qui, façon Petit Poucet, permettent de suivre le dessin de la réalisatrice Céline Sciamma, et disent beaucoup du bon génie frappeur et frappé qui l'habite. Un déménagement, au début ; une lecture, à peu près au milieu du récit ; et un jeu de cartes, vers la fin. Le déménagement est celui de parents jeunes (la trentaine) et de leurs deux enfants, petits (moins de 10 ans). La lecture est celle d'un passage du *Livre de la Jungle*. Le jeu de cartes est un jeu des 7 familles. Tout est dit. *Tomboy* est un film qui déménage, entre conte de fées dans la forêt et jeu de société hors piste. »
Gérard Lefort, *Libération*, 20 avril 2011

Intérieur-Extérieur

« C'est un corps en apesanteur, une nuque d'enfant aux cheveux courts qui semble glisser, loin du sol, entre les arbres. Un regard bleuté de 10 ou 11 ans frappe ensuite, comme détaché d'un arrière-plan flou en mouvement. C'est alors qu'une voix adulte prend la mesure de la liberté accordée à l'enfant et de la distance qui les sépare : "ça va là-haut ?" La tête de l'enfant émergeait du toit ouvrant d'une voiture conduite par son père. On comprend dès lors qu'il y aura deux mondes. L'extérieur, où se joue en l'absence des parents, mais avec leur consentement tacite, l'expérimentation de tous les possibles. L'intérieur où l'apprentissage de la vie sera supervisé par le père : il en est ainsi, quelques instants plus tard, du moment où l'enfant se retrouve au volant à l'occasion d'une scène classique d'apprentissage. »
Thierry Méranger, *Cahiers du cinéma*, n° 666, avril 2011

La fin du film, de la cruauté

« Ici, ce n'est plus un jeu, comme dans le *Sylvia Scarlett* de George Cukor (1935) où Katharine Hepburn se déguisait en garçon. L'obligation de porter une robe devant ses camarades vire à la blessure, à l'avalissement. *Tomboy* est un film sur l'apprentissage de la cruauté, comme l'était son premier opus, *Naissance des pieuvres*, où une gamine faisait de la natation synchronisée pour être intronisée dans un groupe et approcher une belle blonde, fausse Lolita, par désir. Déjà Céline



Sciamma déclinait la difficulté pour une fille d'enterrer son soutien-gorge, sondait l'intolérance vis-à-vis de l'homosexualité, ou tout simplement vis-à-vis des protocoles sociaux. »
Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 20 avril 2011

Point de vue du spectateur et univers féminin menacé

« Céline Sciamma joue très habilement du point de vue. Dans les premières scènes, le spectateur voit un petit garçon là où tous les autres personnages (ses parents, sa petite sœur) voient une petite fille. Dans la suite du récit, il voit une petite fille là où tous les autres croient jouer et chahuter avec un garçon. Complice de Laure, le spectateur vit désormais dans l'attente angoissée du moment où elle sera démasquée, craint que son pénis en Mako moulage ne glisse de son slip de bain ou qu'un de ses nouveaux potes ne la surprenne dans les bois lorsqu'elle urine comme une petite fille. [...] bien que strictement féminin, cet univers est parfaitement complémentaire : Jeanne minaude en danseuse et Laure fait son musicien, la petite fille qui veut devenir coiffeuse taille les cheveux de sa grande sœur qui transforme les mèches coupées en moustache. Au point que la venue imminente d'un garçon biologique (la mère est enceinte) a presque valeur de menace pour l'une et l'autre. 'Peut-être qu'il dort, peut-être qu'il est mort !', confie Jeanne en toisant le ventre de sa mère, toujours alitée, comme si cette grossesse était aussi une peine. »
Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles*, 19 avril 2011

Générique

Titre	<i>Tomboy</i>
Production	Hold Up Films et Productions
Coproduction	Lilies Films, Arte France cinéma
Productrice	Bénédicte Couvreur
Coproductrice	Élisabeth Depardieu
Réalisation	Céline Sciamma
Assistant réalisateur	Valérie Roucher
Scénario	Céline Sciamma
Photographie	Crystel Fournier
Enregistreur	
Bruitages	Ivan Gabriel
Son	Benjamin Laurent, Sébastien Savine, Daniel Sobrino
Montage	Julien Lacheray
Musique originale	Para One et Tacteel
Interprétation	
<i>Laure/ Michaël</i>	Zoé Héran
<i>Jeanne</i>	Malonn Levana
<i>Lisa</i>	Jeanne Disson
<i>La mère de Laure</i>	Sophie Cattani
<i>Le père de Laure</i>	Mathieu Demy
<i>Vince</i>	Yohann Véro
<i>Noah</i>	Noah Véro
<i>Ryan</i>	Ryan Boubékri
<i>Cheyenne</i>	Cheyenne Lainé
<i>La mère de Lisa</i>	Christel Barras
<i>La mère de Ryan</i>	Valérie Roucher
Année	2011
Pays	France
Distribution France	Pyramide Distribution
Film	Caméra EOS 7D, couleurs
Support diffusion	35mm et PAD numérique
Format	1,85 : 1, Dolby digital
Durée	1h22'
Visa	127 047
Sortie France	20 avril 2011

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Carole Wrona, professeur d'esthétique de l'image à l'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), auteur de *Imaginaires de la taille humaine au cinéma* (L'Harmattan, 2006) de *Corinne Luchaire*, *Un colibri dans la tempête* (La Tour Verte, 2011) et réalisatrice du documentaire *Corinne L* (France 3, 2009).



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation
de votre Conseil général

