

**La rappresentazione delle ragazze e dei ragazzi nel *cinéma de banlieue* degli anni 2000 / The representation of girls and boys in the *cinéma de banlieue* of the year 2000**

Paola Cosma

Università degli Studi di Padova, Italia

---

**Abstract**

In the first part, this article questions the *cinéma de banlieue* as cinema centred on a dominant male subject (L. De Franceschi) in the face of the irruption, in the 2000s, of narratives characterised by female directors or with female protagonists, paying attention to the recurrences and novelties representing girls in this specific filmic category, through three exemplary feature films: *La Squale* (Philippe Genestal, 2000), *Bande de filles* (Céline Sciamma, 2014), *Divines* (Houda Benyamina, 2016). In the final part, the article focuses on the short film *Guy Moquet* (Demis Herenger, 2014), which, even if its protagonist is a young boy from the suburbs, is an interesting and innovative cinematic product that opens up new possibilities for the representation of *banlieue* in French cinema.

**Keywords:** banlieue movies, french cinema, gender studies, postcolonial studies, Céline Sciamma.

## 1. Introduzione

Il *cinéma de banlieue* ha un forte potere rappresentativo nella costruzione dell'immaginario delle periferie francesi, in particolare quelle costituite dai *grands ensembles* e dai suoi abitanti, giovani di seconda e terza generazione provenienti dalle aree delle ex colonie francesi. I *grands ensembles*, manifestazione appariscente del cambiamento delle metropoli francesi, sono solo una tipologia di periferia, caratterizzata da *tours* (torri) e *blocs* (blocchi), zone residenziali popolari, che ospitano al loro interno una variegata umanità. La suddivisione degli spazi geografici omogenei e con determinate funzioni, e in particolare, la nascita delle *villes nouvelles* determinano un decentramento delle classi povere, riproducendo “barriere sociali e razziali” (Lavarone 2010, 79).

Col passare dei decenni i *grands ensembles* diventano centrali nelle narrazioni di un numero consistente di cinematografie. Tratti e motivi tematici portano all'individuazione di una categoria riconoscibile, se non di un genere a sé stante, quello del *cinéma de banlieue*, caratterizzato non solo da una *location* specifica, ma anche da specificità narrative: difficoltà sociali, criminalità, personaggi appartenenti alle minoranze (Célestin, DalMolin e Hargreaves 2004). Questa linea di demarcazione per molti teorici del cinema è avvenuta convenzionalmente nel 1980, momento in cui si passa da *film en banlieue*, semplicemente girati o ambientati in periferia, a *film de banlieue*, definizione che porta con sé delle specificità (Milleliri 2011). Nella metà degli anni Ottanta del Novecento si ha un aumento di lungometraggi ambientanti tra i *grands ensembles*, anche per la congiuntura storica caratterizzata dai conflitti violenti nei sobborghi (Stovall 2001) in cui i protagonisti degli scontri sono soprattutto giovani “non bianchi” contro la polizia, da mobilitazioni popolari contro il razzismo, come la *Marche des Beurs* nel 1983, dalla circolazione numerose di immagini mediatiche che offrono una certa visibilità alle minoranze etniche in Francia, alle rivendicazioni dei *beurs* per i diritti di residenza e alla necessità di combattere la crescita del razzismo e del Front National.

Tra la metà degli anni '80 e gli anni '90 dunque i sobborghi sono diventati il simbolo di un'alterazione della cultura francese, al tempo stesso marginale e avanguardista. Innanzitutto, i sobborghi sono diventati un simbolo artistico e creativo di marginalità. Una serie di romanzi, in particolare *Le thé au harem* di Archi Ahmed di Mehdi Charef, ha fornito ritratti socialmente realistici della vita suburbana a beneficio sia dei residenti locali, che di un pubblico nazionale e internazionale di persone che non hanno mai messo piede nelle HLM (*Habitation à Loyer Modéré*). In secondo luogo, l'emergere di un'importante scuola di film di banlieue, come *Bye Bye* e *La Haine*, ha avuto un impatto ancora maggiore nel focalizzare l'attenzione sulla difficile situazione dell'area suburbana (Tarr 1995, 415-425).

La filmografia legata al *cinéma de banlieue* si amplifica in maniera ancor più significativa tra gli anni Novanta e il Duemila anche per politiche promosse dalla *Commission Images de la diversité* che vuole promuovere “la pluralità della Francia e dei suoi abitanti di tutte le religioni, di tutte le origini geografiche o sociali” mentre alla fine del 2005 i sobborghi asfissati si accendono, e dove riconciliare “tutte le France” diventa una priorità (*Images de la diversité*). Si pensi al film culto, *La Haine* (L'Odio) di Kassovitz che rimarcherà nuovamente l'etichetta di *film de banlieue* nel 1995 e l'idea di rappresentare la Francia multiculturale attraverso i tre protagonisti *black, blanche, beur*.

Gli anni Duemila portano alla comparsa di un protagonismo femminile nella produzione di queste cinematografie, tanto per le autrici tanto per le protagoniste, elemento di svolta nella produzione in oggetto in un universo prioritariamente maschile. Le protagoniste, così come avveniva e avviene nella produzione che mette al centro i personaggi maschili, vengono rappresentate in relazione allo spazio urbano, quello dei *grands ensembles* da cui provengono.

La centralità assegnata alle rappresentazioni femminili nel *cinéma de banlieue* permetterà di mobilitare il concetto di genere inteso come “una categoria sociale imposta ad un corpo sessuato” (Scott, 2013, 32). Emblematiche al riguardo sono le opere prese in esame non singolarmente ma in un'ottica comparativa dal momento che sono accomunati da particolari dinamiche testuali e rappresentative, che presentano anche una successione di tipo cronologico: *La Squale* (2000, Fabrice Genestal), *Bande de Filles* (Diamante Nero, 2014, Céline Sciamma), *Divines* (2016, Uda Benyamina). Alla com-

parsa di questi nuovi soggetti narrativi, “personagge non bianche”, sospese tra passività e attività, tra subordinazione ed emancipazione, tra il maschile e il femminile, non risulta dedicata ad oggi una specifica bibliografia. Nella parte finale del saggio verrà svolta l’analisi del cortometraggio *Guy Moquet* (2014, Demis Herenger), il quale (pur avendo come protagonista il giovane Guy Moquet che dà il nome al film) è portatore di novità nella rappresentazione dei personaggi maschili presenti nel *cinéma de banlieue*.

Se nei film di banlieue precedenti agli anni Zero, con universi a dominanza maschile, le donne erano relegate al ruolo di sorelle o madri imprigionate nell’ambiente domestico, “femminile” per antonomasia, mentre il giovane uomo della *banlieue*, al contrario, viveva prevalentemente nell’ambiente esterno della *cit *, nei film selezionati, invece, le personagge abitano gli spazi esterni della *banlieue*, ma i personaggi maschili intervengono in funzione di definirle attraverso un rapporto di potere impari. In considerazione del tessuto sociale proprio della *banlieue* e del cinema che le narra e rappresenta, costituito da una classe lavoratrice-operaia che ha accolto persone provenienti da altri paesi, e in primo luogo dalle ex colonie francesi africane nel succedersi delle generazioni, è stato indispensabile articolare l’approccio *gender-oriented* con l’ampio orizzonte della critica postcoloniale, che prende in considerazione il portato “lungo” del colonialismo e il suo nuovo riarticolarsi in nuovi assetti asimmetrici di relazione e di potere.

In tale cornice è necessario introdurre da subito alcune notazioni sulla terminologia usata nelle pagine seguenti. Pur consapevoli della costruzione ideologica di definizioni e costrutti, spesso espressione di rapporti differenziali tra le componenti sociali, con particolare riferimento all’aggettivazione “nero”/”bianco” per designare supposte appartenenze “razziali” (altro costrutto significativamente persistente), vi faremo ricorso in relazione alla loro operatività tanto nelle narrazioni quanto nella ricezione, divulgativa e critica dei film analizzati che determina anche l’appropriazione, in chiave critica, della definizione, estensiva, binaria e marcatamente polarizzante, “non bianco”. Simile posizione si estende all’uso di termini quali “*beur*”/”*beurette*”, e assimilabili, altrettanto frequentemente portatori di un deposito discriminante e sessista.

Un’attenzione viene data al corpo del soggetto e la sua possibilità di praticare gli spazi, soprattutto pubblici, di affermarsi nella collettività praticando delle forme di resistenza alternative, problematizzando la differenza tra il corpo sessuale e la sua costru-

zione di genere (Scott 2013). La rigidità delle categorie binarie del genere femminile e maschile viene messa in crisi dal concetto di performatività di genere. Il concetto di Butler sulla performatività consente di usare questa categoria per l'analisi della costruzione delle personagge, le quali riescono a sconfinare tra le due categorie e vengono a tratti poste negli "interstizi tra le due categorie prestabilite" (Butler 2004, 85) del femminile e del maschile. Lo sconfinamento tra un genere e l'altro avviene esclusivamente per le personagge che si distinguono in quanto sessualmente donne, ma rimarcano caratteristiche del modello dominante della rappresentazione dei personaggi del *cinéma de banlieue*. Non è sufficiente l'irruzione delle protagoniste a scardinare *topoi* e ricorsività proprie di questa cinematografia. Così le giovani protagoniste assumono nelle *banlieues* tratti "maschili", estetici e comportamentali, per imporsi e ottenere rispetto, dal momento che il "femminile" è agito dall'invivibilità, dalla sottomissione e dalla violenza, andando dunque a ricalcare l'immaginario della *banlieue* come violenta e machista. Interessante è invece il loro vestire i "panni femminili" solo durante la fuoriuscita dal contesto della *banlieue*, atteggiamento che non riguardava i protagonisti maschili uguali nella loro rappresentazione dentro la periferia e fuori da essa. Per questo aspetto nella parte finale del saggio verrà analizzato il cortometraggio dal titolo *Guy Moquet*, il quale porta con sé elementi di contraddizione nella continuità tradizionale, principalmente maschile, del cinema di *banlieue*.

## **2. Il peso del genere cinematografico nei nuovi personaggi femminili**

Il tratto qualificante del *cinéma de banlieue* è "la centralità del soggetto maschile – plurimo, giovanile, multietnico e deviante – diventa un dato strutturale ineliminabile dei sistemi narrativi. Le figure femminili latitano, ridotte a esili stereotipi [...]" (De Franceschi 2000, 113-124). La presenza di personaggi femminili afrodiscendenti inizia a manifestarsi timidamente negli anni Novanta, in cui "la situazione stagnante sembra andare evolvendo verso un'attenzione maggiore e più profonda ai personaggi femminili, non più relegati ai soliti stereotipi" (Coletti 2000, 146) fino a esplodere nel Duemila.

Dagli anni Duemila escono due lungometraggi che affidano il ruolo di protagonista a giovani afrodiscendenti: *Samia* (2000, Philippe Faucon) e *La Squale* (2000, Fabrice Ge-

nestal), il primo ambientato in una periferia di Marsiglia, narra le vicende di una giovane  *beurette*, il secondo, ambientato in un sobborgo parigino, ha come protagonista una giovane  *black*. Altri film raccolgono questa direttrice come  *La petite Jerusalem* (2005, Karin Albou),  *Des poupées et des anges* (2007, Nora Hamdi),  *Tout ce qui brille* (2010, Géaldine Nakache e Hervé Mimran),  *Papa was not a rolling stones* (2014, Sylvie Ohayon),  *Brooklyn* (2014, Pascal Tessaud),  *Bande de filles* (2014, Céline Sciamma),  *Max et Lenny* (2014, Fred Nicolas),  *Divines* (2016, Houda Benyamina), fino al recente  *Mignonnes* (Donne ai primi passi, 2020, Maimouna Doucouré).

Nella rappresentazione cinematografica di queste ragazze si imprimono radicalmente le implicazioni derivanti dal genere cinematografico, che connotano in un modo specifico il luogo della  *banlieue*, intrecciate con implicazioni legate alle prospettive di  *genere*. I tre film dichiarano che pur portando storie femminili in questa cinematografia e affidando loro ruoli da protagoniste, queste poiché vivono tra i  *grands ensembles* dovranno somigliare ai personaggi maschili precedenti. Nella  *banlieue* dei  *grands ensembles* schiacciata dalla sua unica rappresentazione cinematografica, non si mostrano i connotati comunemente “femminili” quali  *in primis* il truccarsi, l’adottare vestiti eleganti e ballare in pubblico, mostrati da contrasto all’interno della narrazione in luoghi esterni alla periferia. Le protagoniste scelgono di adottare connotati femminili solo lontano dalla  *banlieue*, mentre all’interno di essa si avvicinano alle rappresentazioni dei caratteri tipicamente maschili, poiché vestono con tute da jogging, portano i capelli corti o raccolti e soprattutto adottando atteggiamenti violenti per sovvertire la loro subordinazione e il loro stato di vittime e per godere dello spazio esterno, pubblico, di cui ci si appropria rigorosamente in età giovanile.

Residenti nelle  *banlieues* parigine, le personagge condividono un retaggio di immigrazione post-coloniale che le divide tra la tradizione imposta dalla famiglia e dal contesto sociale e la mobilità imposta dal nuovo assetto e dalla prossimità di diversi stili di vita incarnata dalla Francia. La famiglia è rappresentata attraverso sequenze ambientate all’interno delle mura domestiche in cui le figure femminili sono sottomesse dai fratelli maggiori o dalle figure genitoriali, il contesto urbano della  *banlieue* viene dipinto come un posto in cui “le ragazze vivono come in un acquario, sempre sotto lo sguardo dei maschi che le sorvegliano e giudicano dalla sommità delle scale” (Chiesi 2014, 7). Per

questo vi è nella narrazione una forza centrifuga che porta le personagge a percorrere lunghi tragitti in metro (Touati 2018) per ritrovarsi nel centro della città. Questi temi interrogano il modo in cui nei tre film si rappresentano gli spazi, le connessioni tra essi, l'esposizione dei corpi, delle categorie di genere, che rimangono sempre due, e come la *banlieue*, diviene l'elemento essenziale che incorpora tutti i discorsi.

Nei film presi d'analisi le figure femminili di adolescenti sono il centro della narrazione, sono soggetti attivi, che agiscono, si muovono, fuoriuscendo dall'invisibilità (De Franceschi, 2000) ma di fatto occupando ancora un ruolo subordinato, *in primis* a causa del sistema patriarcale e del dominio maschile che prevale nello spazio della periferia, nelle mura domestiche e nello spazio esterno limitrofo alla *banlieue* (*Divines* e *Bande de filles*, figg. 1 e 2). La scelta di non mostrare che anche fuori dalla *banlieue* le ragazze possono scontrarsi con spazi segnati dal dominio maschile, rischia di associare il patriarcato solo a determinati spazi geografici e culturali, e di collegare questo aspetto al concetto di "cultura tradizionale" assegnata ad una minoranza etnica.



Fig. 1: Dentro la banlieue e fuori nel storico di Parigi, *Divines*, H. Benyamina (2016)



Fig. 2: Dentro la banlieue rissa tra coetanee, fuori dalla banlieue danza tra coetanee a La Défense.  
*Bande de filles*, C. Sciamma (2014)

Donne e uomini non si nasce ma lo si diventa e nella narrazione del *cinéma de banlieue* questo è ben visibile ed è anche a tratti perno centrale all'interno della narrazione stessa, come accade per la protagonista di *Bande de Filles*. Il genere maschile e femminile si crea a seconda di molteplici variabili ma nel caso del *cinéma de banlieue* è il luogo, con i suoi connotati fortemente patriarcali, violenti, machisti a influenzare la scelta di identità di genere delle protagoniste. Questo senso di oppressione e schiacciamento adoperato dal luogo (fisico e sociale) della *banlieue* è reso attraverso numerose inquadrature in cui si inquadrano in campo lunghissimo i grattacieli delle *banlieues*, che sovrastano le protagoniste, oppure in primi piani, su cui oltre ai volti delle personagge emergono le facciate dei grattacieli o grate di ferro che rimandano alla *banlieue* come luogo circoscritto, limitato, claustrofobico (*La Squale*, *Bande de filles*, *Divines*, figg. 3, 4 e 5).



Fig. 3: Desirée protagonista di *La Squale*, F. Genestalt (2000)

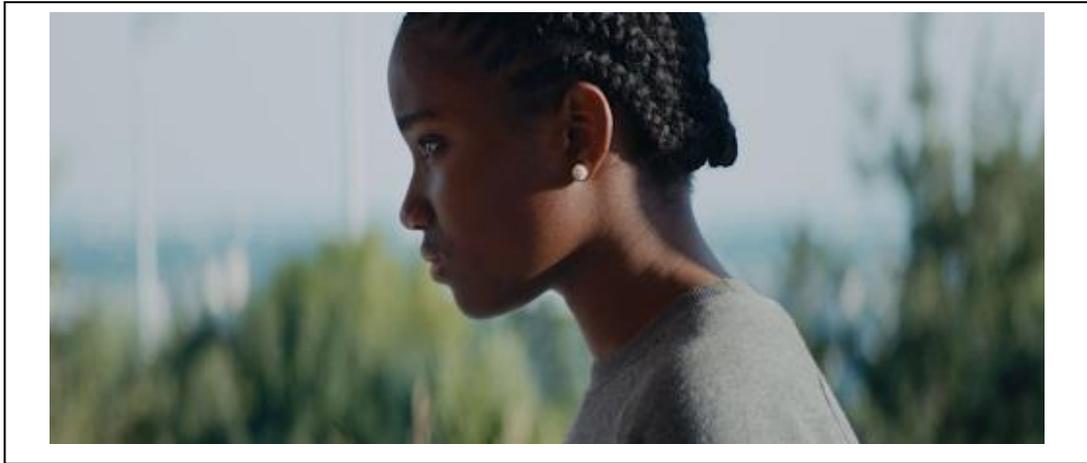


Fig. 4: Marieme protagonista di *Bande de filles*, C. Sciamma (2014)



Fig. 5: Dounia protagonista di *Divines*, H. Benyamina (2016)

Nei film presi in oggetto le personagge adottano modalità assimilabili al *passing* per cercare di contenere e di fuoriuscire dalla propria condizione di subalternità. Il *passing* indica la strategia per cui “una persona ha l’aspetto di qualcun altro o di qualche altra cosa o fa in modo che gli altri credano che lo sia. È generalmente attribuito alla capacità di essere accettato come membro di una razza differente, di un genere differente, di una sessualità differente o di una classe differente, allo scopo di sfuggire alla discriminazione, alla subordinazione, all’oppressione che si accompagna alla propria posizione e ac-

cedere ai benefici, ai vantaggi, alle opportunità che ineriscono alla posizione a cui si aspira” (Giovannelli 2005, 34-35). Non avendo alternative per avere libertà e potere di azione le personagge adottano l’aspetto e il comportamento maschile tipico dei film di *banlieue* poiché è l’unico dei “modi possibili di essere nel mondo” (Butler 2013). Desirée (*La Squale*), Marieme (*Bande de filles*) e Dounia (*Divines*), sono figure androgine poiché combinano elementi e caratteristiche che rinviano contemporaneamente ai caratteri “femminili” e “maschili”. Le protagoniste indossano pantaloni e magliette larghe, portano i capelli corti o legati, usano appellativi tipici del maschio come *fille de pute* o *chienne* per intimidire le altre ragazze della *banlieue* e ricorrono alla violenza fisica, la quale caratterizzava prima dell’apparizione delle nuove personagge esclusivamente i ragazzi del *cinéma de banlieue*. La violenza perpetrata da Desirée, Marieme e Dounia si manifesta *in primis* contro le altre figure femminili presenti all’interno della narrazione e secondariamente contro le opprimenti figure maschili.

Le forme ancora poco sviluppate come il seno, vengono nascoste, celate in vestiti larghi e monocolori. Il rosa, segno per eccellenza dell’universo “femminile” è completamente assente. Nella *banlieue* si condannano i segni femminili come accade nella sequenza in cui Marieme (*Bande de filles*) umilia la sua rivale, dopo aver fatto la lotta, tagliandole il reggiseno ed esibendolo davanti alla comunità del quartiere come trofeo (*Bande de filles*, fig. 6). Da contraltare alle rappresentazioni femminili delle protagoniste di *La Squale*, *Bande de Filles* e *Divines*, vi è Yasmine (*La Squale*), giovane *beurette*, inserita per tutta la narrazione accanto alla protagonista Desirée (*La Squale*). Yasmine ha i capelli lunghi, sciolti, indossa abiti “più femminili” e viene rappresentata come una ragazza timida, taciturna, insicura (spesso la si vede camminare a testa bassa). Yasmine è oggetto di oppressione non solo in famiglia poiché vessata dai due fratelli, ma anche nello spazio pubblico dominato sia dalla gang composta dai ragazzi e sia dalla gang femminile di cui fa parte la protagonista Desirée, la quale ha maggior potere d’agire nello spazio della *banlieue* perché assume gli stessi atteggiamenti “maschili” con cui si rappresentano i ragazzi nel film, plasmandosi alla classe dominante.

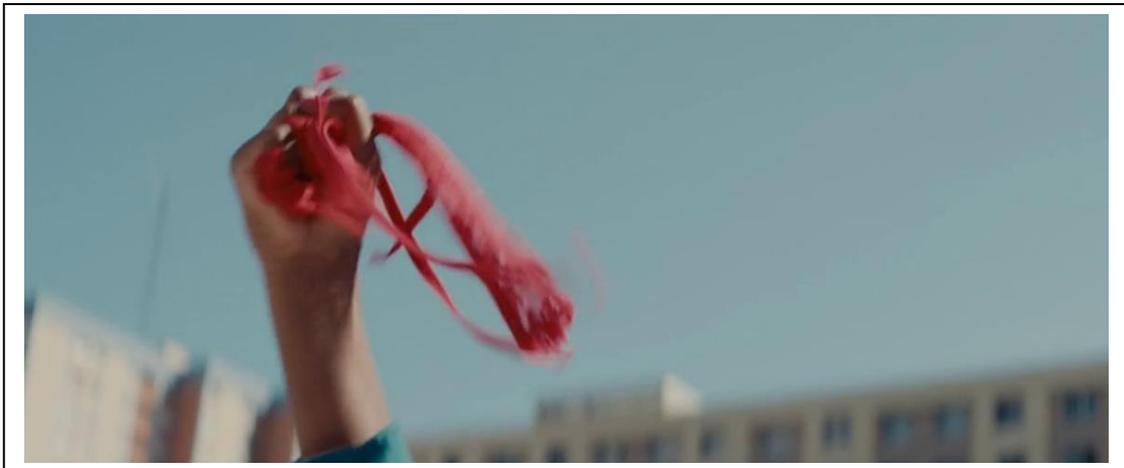


Fig. 6: *Bande de filles*, C. Sciamma (2014)

L'assumere un ruolo e vestire i "panni femminili" è ricondotto solo a determinati contesti spaziali. Nella sfera pubblica della *banlieue* il corpo va tenuto nascosto mentre in alcuni spazi privati il corpo può essere esibito, anzi diventa veicolo di attrazione e seduzione. I marcatori di "femminilità" sono però anch'essi stereotipizzati. Desirée diventa femminile indossando un abito corto e attillato e applicando delle lunghe treccine per essere "attraente" per Toussaint, ragazzo di cui è innamorata. Marieme attraverso "il linguaggio dei capelli" cerca di creare identità vicine al mondo maschile e a tratti femminile e "anche gli abiti indossati da Marieme e dalle ragazze corrispondono nel film a segni precisi: la ragazza passa dalle tute delle prime sequenze, alla giacca di pelle della gang, poi a un abito rosso quando si arruola nella banda dello spacciatore" (Chiesi 2015, 6). Marieme arriva a nascondere il seno con delle fasciature e a indossare felpe molto larghe quando diviene spacciatrice, abiti questi che rimandano ai personaggi maschili, nello specifico quelli legati al mondo della periferia e delle gang, ma anche ad indossare un abito blu scollato e degli *shorts* quando è lontana dagli sguardi maschili della *banlieue* ed è sola con la sua banda di amiche. Anche per Dounia indossare gli abiti "maschili" è il *look* adeguato tra gli alti palazzi, e al contrario indossare altri indumenti legati al mondo "femminile" è utile per raggiungere scopi precisi, come quello di sedurre un boss della droga in pieno centro a Parigi, dove "le ragazze con i tacchi non vengono fermate" (*Divines*). La fuoriuscita dalla *banlieue* verso il centro della città comporta una

trasformazione che porta a costumi e atteggiamenti più vicini a quello che normalmente viene definito “femminile”. Fuori dalla *banlieue* da contrasto alle ragazze non agisce il potere maschile, ma la pressione razziale e/o la pressione sociale. È la “bianchezza” di commesse come in *La Squala* e *Bande de filles*, e di ambienti respingenti in cui non riconoscersi e non venire accettate come in *Divines* (*Bande de filles*, *Divines*, figg. 7 e 8). Il genere femminile e la sua manifestazione occasionale nelle protagoniste vanno considerati in quella intersezione dei rapporti di forza tra sesso, classe e razza (Davis 2018). Le protagoniste inserite in *gender box* stereotipizzati, dimostrano che quando avvengono gli sconfinamenti di genere riguardano il corpo femminile, di rado quello maschile. I corpi con i propri cambiamenti e mascheramenti diventano elementi essenziali, strumenti messi al servizio del *passing* da parte delle protagoniste, consapevoli chi più chi meno a padroneggiare i ruoli di genere imposti nella *banlieue*. Marieme (*Bande de filles*) sembra essere, rispetto a Desirée e Dounia, più consapevole della costruzione sociale del genere femminile e maschile impostale, e la sua volontà appare proprio quella di compiere delle metamorfosi per riuscire a compiere una ribellione. La consapevolezza di Marieme sulla costruzione del genere femminile nella *banlieue* è esplicitata nella conversazione tra lei e le sue amiche in cui la protagonista elenca le sue due possibilità di vita se dovesse rimanere all’interno della *banlieue*: la prima diventare una mogliettina, una ragazza per bene e la seconda diventare una puttana. Il genere subisce una sconfitta, una dis-fatta (Butler 2014, 26), e per Marieme diviene il terreno di una lotta emancipatrice. Per poter comprendere le forme di oppressione per Marieme è anzitutto necessario comprendere le altre forme di vita possibili e compiere quindi i due percorsi, quello legato ai caratteri femminili e quello ai caratteri maschili.



Fig. 7: *Bande de filles*, C. Sciamma (2014)



Fig. 8: *Divines*, H. Benyamina (2016)

Per quanto, come esplicitato, la *banlieue* appaia più di ogni altro luogo, come uno spazio in cui le norme di genere vengono ibridate da parte delle protagoniste, questo è fatto “a patto di pagarne le conseguenze” (Butler 2014, 28). L’assumere le categorie di genere maschile per il *passing*, non è sufficiente per modificare la propria situazione di subalternità, poiché vi è una forte pressione e limite dovuta al sesso biologico e allo status sociale.

Per Rebecca boss femminile in *Divines*, la protagonista Dounia è una “ragazza con le palle”, “è una dura” ma rimane una “bastarda” (*Divines*), figlia di una madre alcolizzata e abitante di una *bidonville* - tessuto urbano adiacente alla *banlieue* considerata l’ultima tipologia abitativa in assoluto. Lo stesso vale per Marieme, che anche se “fa l’uomo” è

comunque considerata inferiore in quanto biologicamente donna rimane “una puttana alle dipendenze dello spacciatore” (*Bande de filles*) o lo stesso dicasi per Desirée, la quale riceve offese per il suo essere priva della figura paterna e la quale diviene padrona della propria vita solo scegliendo di uccidere Toussaint, ergendosi, come sottolineerà lei stessa, a paladina vendicatrice contro le violenze sessuali perpetrate da Toussaint sulle ragazze del quartiere.

#### **4. Tous les garçons et les filles**

La precarietà delle relazioni è correlata agli spazi e alle persone con le quali le protagoniste interagiscono, in particolare con le figure maschili. Desirée, Marieme e Dounia entrano in relazione con tre personaggi, con i quali intessono relazioni affettive rispettivamente con Toussaint, Ismael e Dijui. Le relazioni amorose tra Desirée e Toussaint e Marieme e Ismael sono maggiormente influenzate dall’ambiente della *banlieue*, dunque anche le politiche sessuali, eterosessuali, sono governate da processi culturali e sociali specifici in questo spazio periferico. Se i gruppi femminili e maschili sono fortemente separati nello spazio è ovviamente complesso esplicitare il proprio interesse verso qualcuno dell’altro sesso. Nell’ambiente della *banlieue* non sono concessi quelli che potrebbero definirsi “comunemente” gesti romantici, come il baciarsi in pubblico, il passeggiare mano nella mano, tanto che nei tre film analizzati non vengono mai mostrate coppie di fidanzati/fidanzate né all’interno dei gruppi femminili né maschili.

I personaggi di *La Squale* non sembrano essere in grado di avere dei sentimenti, ma anzi come richiama il titolo, i comportamenti sono istintivi, animaleschi e disumanizzanti. Per tutto il corso del film l’atto sessuale è caratterizzato da tinte violente, brutali, questo è esplicitato dalla sequenza prima dei titoli di testa, in cui viene mostrato lo stupro di una ragazza da parte della banda capeggiata da Toussaint. Per lo spettatore i rapporti tra gli adolescenti rappresentati in questo film sono uno shock. Desirée e ancor più Toussaint attraverso le loro performance sessuali ritornano a rimarcare la capacità erotica, esotica, la forza nera e il corpo nero iper-sessualizzato, proprio di tutta una tradizione rappresentativa, esibito in una fisicità animalesca, primitiva, che riduce il sesso ad un gesto istintivo senza sentimento (Duboi 2016). Il corpo di Desirée è un corpo *black* for-

temente sessualizzato: “la camera la incornicia impaziente mentre si toglie i vestiti ed entra nel letto. In modo simile accade quando la ragazza lo seduce per l’ultima volta il ragazzo” (Tarr 2002, 36). Nella sequenza in cui Desirée fa l’amore per l’ultima volta con Toussaint “si invita lo spettatore a vedere la ragazza, non come una giovane ragazza che prende il controllo della propria vita, ma come un oggetto esotico (Tarr 2002, 36). I corpi diventano corpi meccanici, privi di sentimenti, in grado di soddisfare solo desideri sessuali o di vendetta. Per Desirée la relazione con il giovane Toussaint rappresenta la possibilità di acquisire potere, riscatto e autorità nella banlieue, per Yasmine, *beurette* co-protagonista del film, invece, riproduce “il bisogno di scappare dalle pressioni familiari” (Tarr 2002, 36). Anche la relazione tra Toussaint e Yasmine è distinta in parte da gesti sentimentali ma soprattutto da aggressioni e violenze, come il tentato stupro della ragazza da parte di Toussaint. Il film ribadisce dunque gli stereotipi legati alla subordinazione femminile da parte di determinate minoranze culturali. Le relazioni tra le ragazze e i ragazzi della *banlieue* sono espresse attraverso atti di umiliazione, soppressione, violenza e l'intero film “impedisce qualsiasi identificazione con una strategia narrativa semplice ma efficace: la disparità nella distribuzione dei saperi tra i personaggi e lo spettatore. Desirée e Yasmine si innamorano di Toussaint, un leader che presiede allo stupro di gruppo delle ragazze delle superiori del quartiere, prima di marchiarle con un ferro caldo. Naturalmente, le due giovani non ne sanno nulla, ma per il pubblico traumatizzato dalla scena dello stupro inaugurale, il fascino che provano per il colpevole è indicativo della loro profonda alienazione” (Meninger 2005, 8). Il soggetto maschile presente nel film e rappresentato da Toussaint e pur avendo tinte macabre, violente e criminali è desiderato e viene visto come possibilità di innalzare il proprio *status* di giovani donne all’interno della periferia.

Interessante e innovativo è la sequenza in cui il regista mostra Toussaint concedersi brevemente di sconfinare oltre il genere maschile soltanto lontano dalla banlieue: come avviene nel giardino pubblico di Buttes Chaumont, quando bacia Yasmine, la quale sottolinea lo sconfinamento, dicendogli che fuori dalla banlieue lui “è diverso” ed “è più timido e dolce” (*La Squale*), stereotipi non rappresentativi dei giovani della *banlieue*. Anche il genere maschile, come quello femminile, dunque, è costruito secondo limiti e

imposizioni dettate da norme sociali interne al quartiere che vanno a rinforzare stereotipi del “vero uomo”.

La relazione tra Marieme e Ismael (*Bande de filles*) subisce delle modifiche costanti a seconda del percorso svolto dalla protagonista. All’inizio del film Marieme è timida e soprattutto soggiogata dal fratello maggiore e dunque impossibilitata dalle pressioni familiari ad avvicinarsi al ragazzo che le piace, ma durante la sua prima metamorfosi, ovvero quando entra a far parte della banda di Lady – pensiamo al cambio nome di Marieme che assume il nickname di Victoire, simboleggiando in questa fase del suo percorso un riscatto sociale – ed acquisisce notorietà, Marieme si avvicina ad Ismael. La coppia per dichiarare il proprio amore deve nascondersi agli occhi del quartiere. Marieme teme, soprattutto, le ripercussioni del fratello maggiore, figura che per tutto il film viene rappresentata come violenta e patriarcale.

Marieme e Ismael si scambieranno il primo bacio lungo un pianerottolo, aspettando che la luce, ad accensione automatica, si spenga. Il momento viene interrotto da alcune voci fuori campo che invadono l’intimità. Anche in questo film negli spazi aperti della *banlieue* non è possibile mostrare liberamente sentimenti “romantici” (*Bande de filles*, fig. 9).

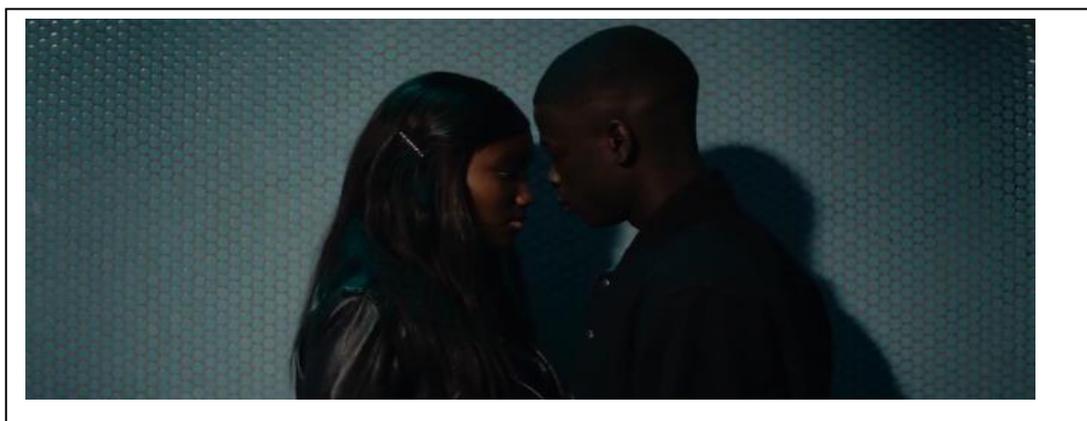


Fig. 9: *Bande de filles*, C. Sciamma (2014)

Le successive sequenze in cui Marieme e Ismael compaiono assieme avvengono in spazi privati, alcune sono ambientate nella camera da letto del ragazzo, altre nella nuova camera da letto di Marieme quando la ragazza si trova nella seconda fase della sua me-

tamorfosi e lascia il gruppo di amiche per mettersi al servizio del boss spacciatore del quartiere.

La prima sequenza nella stanza di Ismael si apre con un dettaglio, la felpa blu di Marieme. La mano del ragazzo abbassa la zip mentre la m.d.p segue il movimento della mano. Ismael è disteso dietro il corpo della protagonista. In questa breve sequenza Marieme frena il desiderio di fare l'amore con Ismael. Nella seconda sequenza in cui compare la coppia accade l'esatto contrario, poiché è Marieme che tocca per prima il corpo del ragazzo, che girato di schiena dorme, e gli chiede di spogliarsi. Marieme nella seconda sequenza, in cui prende in mano la situazione, è reduce dal combattimento in strada che ha vinto e che l'ha resa *leader* all'interno del suo gruppo di amiche e del rione. La successione di queste due sequenze, mostrate allo spettatore: la rissa tra i palazzoni e l'incontro notturno tra Ismael e Marieme fanno associare anche in questo caso l'atto sessuale non a qualcosa di "romantico" e "sentimentale" ma piuttosto un traguardo da poter raggiungere solo dopo aver ottenuto notorietà e rispetto nella *banlieue*, come se la rissa fosse un rito di passaggio, lasciapassare utile per compiere la prima notte d'amore.

L'unica sequenza erotica di *Bande de filles* mostra in modo anticonvenzionale la rappresentazione dei due generi, maschile e femminile. È il ragazzo che diventa il soggetto guardato e su cui la m.d.p si sofferma, mostrando attraverso un lento movimento di macchina orizzontale, i particolari del suo corpo. Marieme nonostante abbia acquisito all'interno del gruppo di amiche e nel rione lo status di leader, conoscerà le conseguenze della perdita della propria verginità, intesa come "perdita dell'onore" sia all'interno del quartiere sia nei confronti del fratello maggiore.

Proprio questo atto sfidante, fuori dai regolamenti sociali che opprimono le personaggi della banlieue, porta Marieme, ad allontanarsi dal rione e dalla famiglia, divenendo una spacciatrice. Marieme inizia una terza metamorfosi: assume abiti "maschili" e taglia i capelli. È lontana da casa, dagli affetti delle sue sorelle e delle sue amiche e l'unico personaggio che continua ad essere presente in tutte e tre le sue metamorfosi è Ismael. Se nella sequenza della camera di Ismael è il ragazzo ad essere "femminizzato" ed è il soggetto passivo dell'azione, qui al contrario Marieme diventa passiva, poiché Ismael smaschera il suo fisico "mascolinizzato", scoprendole le fasciature intorno al se-

no. Ismael sconvolto dal comportamento della ragazza le rivolge numerosi interrogativi: “Perché fai questo? Che cos’è questa storia? Prima i capelli ora ti nascondi il seno, vuoi sembrare un maschio?” (*Bande de filles*). Ismael non capisce le motivazioni della sua performatività di genere e attraverso il confronto con Marieme, è portato ad interrogarsi sulla costruzione del maschile e del femminile e sulla denaturalizzazione di questi concetti. Questa frattura e confusione delle norme di genere avviene nel momento in cui una differenza sessuale che distingue il maschile dal femminile, ovvero il seno, viene celata. Questo atto non è paragonabile ai connotati “mascolini” che Marieme ha già assunto precedentemente, come il taglio di capelli molto corti o i vestiti che rimandano al “maschile”.

La fasciatura del seno va oltre il travestitismo fin ora praticato, anche da Desirée e Dounia, poiché tocca un elemento propriamente biologico, sessuale legato al femminile che la protagonista decide di nascondere. La fasciatura diventa un'azione incomprensibile, viene riconosciuta come estranea alla costruzione del genere femminile di cui Marieme fa ancora parte, nonostante il suo nuovo aspetto “mascolino” poiché apre ampi spazi di riflessioni su una *performance* del proprio corpo che la porta ad assumere un'ibridità maggiore.

Verso il finale del film è presente una seconda sequenza in cui Marieme e Ismael si confrontano. Marieme dichiara a Ismael di aver lasciato il giro di spaccio, mentre il ragazzo le chiede scusa per il comportamento assunto in merito alla fasciatura del seno. Nella conversazione riemergono le assegnazioni di genere imposte da cui Marieme tenta di fuggire. Ismael propone alla protagonista di andare a vivere insieme e di sposarsi, così nessuno nel quartiere “potrà dire niente” (*Bande de filles*), ma Marieme è contraria al ruolo della “ragazza per bene” (*Bande de filles*) che le offre Ismael. Dichiara di non voler quella vita, di non voler essere la “mogliettina” (*Bande de filles*) e rinuncia al ragazzo (*Bande de filles*, fig. 10).

La violenza e le imposizioni legate al genere si esplicano anche nella relazione tra Ismael e Marieme. L'abuso non è direttamente interno alla coppia, come lo è nel film *La Squale*, in cui Toussaint si approccia con le due ragazze in modo feroce, ma gli atti violenti circondano la vita di Marieme e determinano le sue scelte relazionali con Ismael.



Fig. 10: *Bande de filles*, C. Sciamma (2014)

In *Divines* la regista rovescia dichiaratamente le convenzioni di genere maschili e femminili (Vogt 2017, 39). La sequenza in cui Dounia e Maimouna si recano nell'appartamento della boss Rebecca è esemplare. Dopo che le due ragazze suonano il campanello, la porta viene aperta da un ragazzo alto, dal fisico scolpito, “bianco”, con i capelli biondi e gli occhi azzurri, in mutande. Il ruolo che convenzionalmente viene affidato alle figure femminili è occupato da una figura maschile. Il *toyboy* essendo “bianco” attribuisce a Rebecca uno *status symbol*. La ragazza è “nera” e il suo potere e rispetto dovuto alla sua posizione di rilievo nel quartiere, si riversano nella possibilità di poter frequentare intimamente anche soggetti usualmente considerati inarrivabili dalle altre ragazze del quartiere; le stesse Dounia e Maimouna quando sognano di guidare una Ferrari immaginano di incontrare due ragazzi biondi. Il ragazzo è palesemente subordinato a Rebecca e questo oltre a ribaltare i canoni convenzionali, può rinviare metaforicamente alla possibilità del colonizzato di subordinare il colonizzatore. Rebecca una volta raggiunto il trio all'ingresso, fa allontanare il ragazzo dandogli una pacca sul sedere. Il soggetto maschile viene guardato con desiderio e ridicolizzato (*Divines*, fig. 11).

Questo accade anche con Dijui, il ballerino di cui Dounia si innamora. La protagonista osserva il ballerino di nascosto, filmando con il cellulare i movimenti del suo corpo. Il personaggio maschile, come nel caso di Ismael, viene “femminizzato”. Il ragazzo è un ballerino e per questo motivo viene deriso dalle due amiche fuori dal supermercato. Come per il film *La Squale*, se pur in modo meno violento, il rapporto tra Dounia e Dijui si distingue per un iniziale approccio aggressivo. Quando la prima volta Dounia e Maimouna vedono – nascoste in alto sul ballatoio del teatro – Dijui esercitarsi nel ballo insieme alla compagnia, gli sputano addosso dall’alto dell’impalcatura. Il giovane ballerino accorgendosi delle ragazze decide di rincorrerle rischiando di morire, scivolando giù da un sostegno e viene soccorso da Dounia che lo salva prima di darsi alla fuga. Anche in questa sequenza viene mostrato in modo anticonvenzionale un salvataggio in cui in pericolo è Dijui, il ragazzo, e non il contrario.

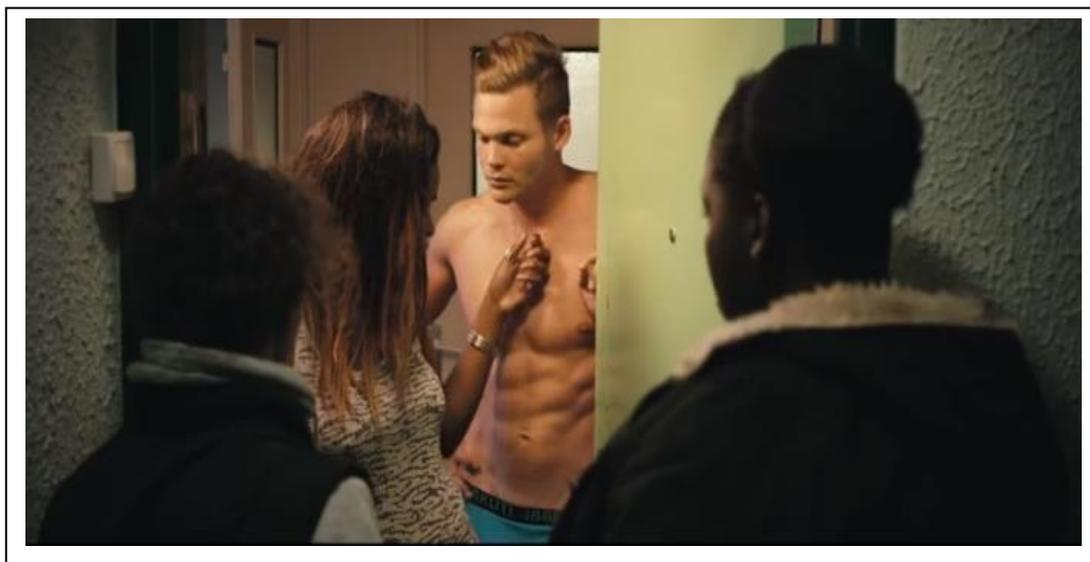


Fig. 11: *Divines*, H. Benyamina (2016)

Per tutto il film il corpo del ballerino è osservato nei suoi movimenti e nella sua anatomia. In una sequenza Dijui si espone nella sua nudità, sapendo di essere osservato da Dounia, in un rovesciamento di quello che succede in *La Squale*, ma simile al comportamento di Ismael che si lascia osservare e toccare da Marieme. Anche nel caso di Dounia e Dijui il primo bacio tra i due avviene in un luogo “nascosto”, il ballatoio del teatro

dove Dijui si allena, che diventa una sorta di balcone alla Romeo e Giulietta. Il gesto è celato e nascosto sia dal classico palcoscenico, sia dalla *banlieue* (*Divines*, fig. 12).



Fig. 12: *Divines*, H. Benyamina (2016)

Ruolo centrale per la scrittura e la rappresentazione di tutti i ragazzi e le ragazze della *banlieue* è il luogo stesso. La narrazione filmica della *banlieue* degli anni Duemila apre non solo una riflessione sulla rappresentazione dei personaggi femminili, sulle reali innovazioni portate dalle nuove protagoniste e sulle problematiche dovute all'eredità di una produzione consistente diventata un genere cinematografico, ma apre nuove domande di ricerca sulla rappresentazione delle relazioni affettive, in questo caso eterosessuali, tra le giovani donne e le figure maschili, proposte all'interno delle opere, relazioni che precedentemente non comparivano sullo schermo poiché le giovani donne erano invisibili all'interno delle narrazioni.

Il rischio della nuova proposta portata dall'emersione di protagonismi femminili afrodiscendenti, prima oscurati dal soggetto maschile e multietnico, è quello di non riuscire a distaccarsi dalla rappresentazione mainstream della periferia francese, ma se il *cinéma de banlieue* esiste dalla metà degli anni Ottanta, il *cinéma de banlieue* fatto da registe e con protagoniste è ancora all'inizio e se porta con sé delle ricorsività narrative

e *topoi* difficili da scalfire apporta all'interno della produzione prospettive e tematiche nuove.

## 5. Binomio impossibile: *banlieue* e romanticismo?

*Guy Moquet* cortometraggio realizzato da Demis Herenger, premiato ai César 2016, è girato nella Villeneuve della città di Grenoble. Guy Moquet è emblematico per una riflessione sul cinema ambientato nelle periferie dei *grands ensembles* e per l'innovazione portata nei personaggi maschili, adolescenti afrodiscendenti.

La *location* viene più volte esplicitata, fatto che connota uno spazio localizzabile, reale e specifico, non una *location* che rappresenta una periferia astratta e generale come se le *banlieue* fossero tutte identiche le une alle altre – dei film analizzati precedentemente nessuna periferia è mai nominata e non compaiono targhe per geolocalizzarle – poiché è rievocata esplicitamente durante un dialogo tra Guy Moquet e un suo amico, ma anche attraverso la stampa su una felpa di un ragazzo abitante del quartiere.

La trama narrativa scardina da subito i *cliché* della *banlieue* per aprire delle riflessioni: Guy Moquet, adolescente della Villeneuve, promette e desidera baciare davanti a tutti gli abitanti della periferia la sua compagna Ticky (*Guy Moquet*, fig. 13).



Fig. 13: *Guy Moquet*, D. Herenger (2014)

Il cortometraggio ha come unica ambientazione quella della Villeneuve, periferia di Grenoble. In particolare, l'ambientazione non è quella *standard* dei palazzoni e degli ampi spazi di cemento, ma la zona verde, rappresentata dal parco (Coisne 2018) che circonda gli edifici alti che caratterizzano i *grands ensembles*. La presenza dei grattacieli di periferia avviene gradualmente – anche questa è una scelta in controtendenza con l'apparizione in campo lungo delle *tours* o dei *blocs* che compaiono solitamente sin dai titoli di testa come marcatori del genere cinematografico – prima attraverso il ritaglio di una finestra, successivamente inquadrata in campo lunghissimo, in una conversazione tra Guy e il suo amico assistente di camera.

Lo spazio pubblico dei *grands ensembles* è collettivo, vitale, attraversato e abitato in particolare dagli adolescenti, ma anche da bambini e figure adulte (come le due donne presenti dietro Guy e Ticky durante un loro incontro). Anche in questo caso le relazioni sono intermedie dallo spazio, in particolare quello pubblico e circoscritto dalla *banlieue*.

Le figure maschili, ma anche quelle femminili, sono riprese nel loro osservare e abitare lo spazio. Il sostare nello spazio pubblico e il passeggiare senza meta sono azioni

che riguardano entrambi i gruppi rappresentati e questo non è messo in contrasto come invece accade nei tre film analizzati. Compaiono due luoghi di ritrovo: quello di una panchina per i ragazzi e le giostre di un parco giochi per le ragazze. Entrambi i gruppi pur essendo separati tra loro, carattere presente anche nei tre lungometraggi analizzati precedentemente, non sono caratterizzati da un rapporto di potere in cui le personagge vengono subordinate.

Nonostante alcuni elementi ricorsivi del *cinéma de banlieue* come la separazione dei gruppi maschili e femminili e la proclamazione dell'eliminazione del romanticismo all'interno della *banlieue* (Guy Moquet, fig. 14) a favore di una esaltazione del maschio dal carattere *macho* e *gangster* – il cortometraggio inserisce questa tematica all'interno di un dialogo tra il gruppo di amici di Guy Moquet – il regista mette in discussione la rappresentazione della *banlieue* come violenta e machista.

Guy non solo intraprende il suo percorso di crescita sentimentale osservando le sequenze dei baci (attraverso i cartoni Disney), o inscenando un bacio mentre va in motorino, ma chiede aiuto al suo amico per cercare la *location* perfetta dove far avvenire il gesto “romantico”, che deve essere visibile a tutta la comunità del quartiere, andando a sfidare regole secolari che imprigionano la rappresentazione della comunità dei giovani abitanti della periferia nel *cinéma de banlieue*. In una sequenza Guy è nel lago artificiale situato nella zona centrale del quartiere – dove nel finale bacerà la sua ragazza, Ticky – mentre il suo amico fuori e nei pressi del lago, dà indicazioni a Guy sulla posizione perfettamente centrale, inscenando di riprenderlo con le mani (Guy Moquet, fig. 15).



Fig. 14: *Guy Moquet, D. Herenger (2014)*



Fig. 15: *Guy Moquet, D. Herenger (2014)*

Il problema della costruzione del genere “femminile” e “maschile” qui viene evidenziato e criticato, se le ragazze nei film precedenti hanno paura di “perdere la faccia” o la reputazione comportandosi in modo “femminile”, Guy Moquet ha il problema opposto, poiché poco “maschio alfa”, tanto da essere preso in giro dal gruppo di amici numerose volte. Le gabbie dei ruoli di genere qui si focalizzano sui ruoli maschili attraverso la costruzione di un “nuovo” protagonismo maschile incarnato dal protagonista il quale non solo dichiara all’intera comunità del rione il proprio amore verso Ticky ma si confida anche con il gruppo di amici, pur essendo preso in giro.

Il cortometraggio apre una riflessione sulla potenzialità della rappresentazione cinematografica della *banlieue* e dei/delle suoi/sue giovani abitanti. Guy Moquet non solo rappresenta un personaggio maschile innovativo rispetto ai personaggi solitamente presentati sullo schermo del *cinéma de banlieue*, ma attraverso la sua passione per il cinema, citato più volte, dall’inizio del film alla fine attraverso scambi di battute tra amici (un ragazzo del quartiere cita *Scarface*, film *cult* e rappresentativo del mondo gangster), e il suo voler mettere in scena, “come in un film” (*Guy Moquet*) il bacio con Ticky, esalta il cinema come mezzo di espressione, utile e necessario per mettere in discussione l’immaginario della periferia francese, che ha bisogno di elementi narrativi nuovi e di dichiarare agli spettatori/spettatrici che di *banlieue* ce ne sono molte, come quella della *Villeneuve* in cui il “romanticismo” è possibile (*Guy Moquet*, fig. 16).



Fig. 16: Il bacio davanti a tutti, *Guy Moquet*, D. Herenger (2014)

## Riferimenti

- Benyamina, H., regia, (2016). *Divines*.
- Butler, J. (2017 [1990]), *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*; trad. di S. Adamo, Bari, Laterza.
- Butler, J. (2016), *L'alleanza dei corpi*; trad. di F. Zappino, Milano, Nottetempo.
- Butler, J. (2014), *Fare e disfare il genere*; trad. di F. Zappino, Milano, Mimesis.
- Célestin, R., Dal Molin, E. e Hargreaves, A. (2004), Introduction, in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 8, n. 1, pp. 3-8.
- Chiesi, R. (2015), Diamante Nero di Céline Sciamma: un'adolescente in fuga, in *Cineforum*, n. 547, pp. 4-7.
- Coisne, A. (2018), *Le grand ensemble dans les fictions cinématographiques*, Mémoire de recherche sous la direction de Claire Bailly, Montpellier, ENSAM.
- Coletti, M. (2000), "Sotto i piedi delle donne. Cinema al femminile tra finzione e documentario", in Spagnoletti, G. (a cura di), *Il cinema europeo del métissage*, Pesaro, Il Castoro, pp. 144-147.
- Davis, A. (2018), *Donne, razza e classe*, trad. di A. Prunetti, Roma, Alegre
- De Franceschi, L. (2000). "Fuori dal ghetto: il discreto fascino del banlieue film e vie possibili di fuga", in Spagnoletti, G. (a cura di), *Il cinema europeo del métissage*, Pesaro, Il Castoro, pp. 113-124.
- Dubois, R. (2016), *Les Noirs dans le cinéma français: de Joséphine Baker à Omar Sy*, France, LettMotif
- Genestal, F, regia. (2000). *La Squale*.
- Genestal, F. (2000), "Le père de la Squale était prof à Sarcelles", in *Le Parisien*, 29 novembre.
- Giovannelli, F. (2005), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità*, Roma, Bulzoni.
- Grodner, M. (2020), *LE CINEMA DE BANLIEUE: representation des quartiers populaires ?*, Parigi, Editions L'Harmattan.
- Lavarone, G. (2010), *Paris vu par... Lo sguardo sulla città in mutamento negli anni della Nouvelle Vague*, Tesi di Dottorato, Padova, Università degli Studi di Padova.

- Meninger, S. (2005), Décidément, ces gens là ne sont pas comme nous, in *Projections actions cinéma/audiovisuel*, Juin, n. 20
- Milleliri, C. (2011), “*Le cinéma de banlieue: un genre instable.*” AFECCAV (3).
- Sciamma, C., regia. (2014). *Bande de filles*.
- Scott, J.W. (1986), *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in *American Historical Review*, 5/91 pp. 1053-1075; trad. it. Il genere: un’utile categoria di analisi storica, in *Rivista di storia contemporanea* (1987), n. 4.
- Stovall, T. (2001), From Red Belt to Black Belt: race, class, and urban marginality in twentieth-century Paris, in *L’Esprit Créateur*, vol. 41, n. 3, pp. 9-23.
- Tarr, C. (2005), *Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press.
- Tarr, C. (2002), ‘Grrrls in the banlieue’: Philippe Faucon’s Samia and Fabrice Gènesal’s La Squale, in *L’Esprit Créateur*, vol. 41, n. 3, pp. 28-38.
- Touati, L. (2018), *Le film de banlieue des années 2000. Un nouveau regard de l’intérieur*, Poland, Independently Published Amazon Fulfillment.
- Vincendeau, G. (2018), The parisian banlieue on screen: so close, yet so far, in *Paris in the cinema. Beyond the flaneur*, a cura di Alastair, P. e Vincendeau, G., London, British Film Institute, pp. 87-97.
- Vogt, N. (2017), *Divine Girlhoods-Filming young women in France’s banlieues*, in *Cineaste*, vol. 42, n. 3, pp. 38-42.
- Wagner, D.A. (2011), *De la banlieue stigmatisée à la cite demystifiée: la représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinema francais de 1981 à 2005*, Bern, Peter Lang.

## Sitografia

- [https://issuu.com/anaiscoisne/docs/impression\\_parcours-recherche\\_coisne\\_groupe-bailly](https://issuu.com/anaiscoisne/docs/impression_parcours-recherche_coisne_groupe-bailly) (consultato il 07 novembre 2021).
- <https://journals.openedition.org/map/1003> (consultato il 10 aprile 2021).
- <https://www.leparisien.fr/val-d-oise-95/le-pere-de-la-squale-etait-prof-a-sarcelles-29-11-2000-2001793177.php> (consultato il 1° settembre 2021).

Images de la diversité: <http://lab-imagesdeladiversite.cget.gouv.fr/content/Le-fonds-Images-de-la-diversit%C3%A9> (consultato il 10 novembre 2021).

Allociné: [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18685856.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18685856.html) (consultato il 10 novembre).

Café des Images: <https://cafedesimages.fr/lyceens-au-cinema/Bande-de-filles-fiche-interactive.pdf> (consultato il 10 novembre).