

10 | 2017

Autorité, déplacement et genres dans les productions culturelles post coloniales francophones et anglophones

sous la direction de Florence Labaune-Demeule

🌐 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=214>

Référence électronique

« Autorité, déplacement et genres dans les productions culturelles post coloniales francophones et anglophones », *Cahiers du Celec* [En ligne], mis en ligne le 01 février 2017, consulté le 26 juin 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=214>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/celec.214

SOMMAIRE

Remerciements

Florence Labaune-Demeule

Introduction

Partie 1 - Arts Visuels

Karine Chevalier

On ne naît pas déraciné, on le devient

Rédouane Abouddahab

Les interstices de l'interculturel

Hélène Gill

Un homme qui crie ou la souffrance du père en tant qu'antihéros tchadien

Laurence Randall

Bouleversement de l'autorité et déplacement social et culturel dans le système judiciaire anglophone camerounais

Partie 2 - Approches littéraires

Jacqueline Jondot

Men's Folly/Women's Madness

Samia Kassab-Charfi

Déplacement de l'autorité et critique endogène de la morale dans *Ninette de la rue du Péché* (1936) de Vitalis Danon

Évelyne Lloze

Jeux de dialogues : de Saint-John Perse à Césaire, Glissant et Chamoiseau

Florence Labaune-Demeule

Autorité, déplacement et genres

Remerciements

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Cette publication regroupe principalement des textes présentés lors d'une journée d'étude co-organisée avec l'université de Westminster (The University of Westminster) à Londres en juillet 2014 dans le cadre du séminaire d'études postcoloniales francophones et anglophones proposé par F. Labaune-Demeule. Nous tenons à remercier l'université de Westminster et son Department of Modern Languages and Cultures pour cette collaboration active et son hospitalité.
- 2 Cette publication a été rendue possible grâce au Centre d'études sur les langues et les littératures étrangères et comparées (CELEC EA 3069) de l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne. Tous nos remerciements s'adressent à son directeur, M. E. Marigno et à sa directrice adjointe, Mme E. Lloze, pour la confiance qu'ils nous ont témoignée et pour l'aide matérielle ainsi apportée à cette publication par la mise à disposition de la revue *Les Cahiers du CELEC*, qui inaugure ici son nouveau format.
- 3 Que soient aussi remerciés ici Mme A. Morini et M. Y. Clavaron qui, en tant que directrice et directeur adjoint du CELEC au cours des années précédentes, ont aussi soutenu le nouveau séminaire d'études postcoloniales auquel participent activement les universités de Roehampton et de Westminster (Londres), notamment par la présence de Mme K. Chevalier et de Mme L. Randall.
- 4 Enfin, que soient également remerciés chaleureusement les contributeurs et contributrices qui ont accepté de nous confier la responsabilité d'éditer leurs textes et qui nous font l'amitié de participer régulièrement aux travaux du séminaire.

Introduction

Florence Labaune-Demeule

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Aborder les relations entre autorité, déplacement et postcolonialisme conduit inévitablement à évoquer, dans un premier temps, le lien entre pouvoir politique, économique, culturel, religieux, etc., et colonialisme. Ce dernier repose en effet, à l'origine, sur des dynamiques de déplacement et d'autorité puisqu'il s'agit de conquérir, parfois d'envahir et de soumettre par la force, des territoires autres, en imposant la prétendue supériorité des Européens. Que le déplacement soit celui des navires prêts à sillonner les mers pour découvrir de nouveaux territoires commerciaux, celui des explorateurs souhaitant cartographier des destinations jusqu'alors inconnues, celui des colons cherchant de meilleures conditions de vie dans un ailleurs souvent inquiétant ou fantasmé, ou encore celui qui a occasionné, par la Traite, le plus grand déracinement de tous les temps, il est bien évident qu'il a toujours été lié à des formes d'écriture et de discours, comme le dit E. Boehmer parlant de l'Empire britannique :

At its height the British Empire was a vast communications network, a global sprawl of hubris, the world map flushed pink. [...] Yet Empire was itself, at least in part, a textual exercise. The colonial officer filing a report on affairs in his district, British readers of newspapers and advertisements of the day, administrators who consulted Islamic and Hindu sacred texts to establish a legal system for British India: they understood colonization by way of text¹.

Que ces formes de discours fussent variées n'importait que fort peu et ce qui émergea fut ce qu'E. Boehmer identifie comme le discours colonialiste :

Colonialist discourse can be taken to refer to that collection of symbolic practices, including textual codes and conventions and implied meanings, which Europe deployed in the process of its colonial expansion and, in particular, in understanding the bizarre and apparently unintelligible strangeness with which it came into contact. [...] Colonialist discourse, therefore, embraced a set of ideological approaches to expansion and foreign rule. [...] [C]olonialist discourses thus constituted the systems of cognition [...] which Europe used to found and guarantee its colonial authority².

- 2 Or, si l'on s'en tient aux propos d'E. Boehmer, c'est par la « transférabilité » de métaphores devenues caractéristiques de l'Empire britannique qu'ont pu s'établir de nombreux liens entre les territoires, reposant sur l'intertextualité et sur une communauté d'images et de symboles³. Parmi ces derniers se trouvait la représentation des sujets colonisés comme êtres inférieurs :

In literature as in colonialist politics, one of the most significant aspects of European self-projection was its representation of the people who inhabited the lands they claimed: the natives, the colonized. [...] The colonized made up the subordinate term in relation to which European individuality was defined. Always with reference to the superiority of an expanding Europe, colonized peoples were represented as lesser: less human, less civilized, as child or savage, wild man, animal, or headless mass⁴.

- 3 Toutefois, cette suprématie de l'Angleterre – ou d'autres nations – comme puissance colonisatrice ne s'exprimait pas seulement à travers cette dichotomie entre des colons jugés supérieurs et des colonisés jugés inférieurs ; elle trouvait aussi son expression à travers des métaphores genrées, le pouvoir impérial étant souvent masculinisé, tandis que l'impuissance du territoire colonisé était associée à une image féminine :

The characterization of colonized people as secondary, abject, weak, feminine, and other to Europe, and in particular to England, was standard in British colonialist writing. [...] As is clear from the foregoing description, such characterizations of the Europeans [as the leading exemplum of scientific humanity] were asserted in relation to

an opposite, a “rest” of the world, an Other. Depending on the context, this opposite took the form of woman or slave, servant or beast and, with the onset of colonization, also became the colonized. [...] The feminised colonial Other allowed the European the more intensively to realize himself⁵.

- 4 L'image de la colonie, ou de toute représentation d'infériorité, était donc fréquemment associée au féminin. Les visions européennes orientalistes ont aussi contribué en partie à associer l'image de la femme orientale à une certaine sensualité, mais aussi à une certaine lascivité qui n'était pas sans évoquer une femme-objet passive, dont le corps fantasmé pouvait aussi être perçu comme une métaphore des relations de pouvoir de type colonialiste :

The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony, and is quite accurately indicated in the title of K.M. Panikkar's classic Asia and Western Dominance. The Orient was Orientalized not only because it was discovered to be “Oriental” in all those ways considered commonplace by an average nineteenth-century European, but also because it could be –that is, submitted to being– made Oriental. There is very little consent to be found, for example, in the fact that Flaubert's encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the Oriental woman ; she never spoke of herself, she never represented her emotions, presence, or history. He spoke for and represented her⁶.

- 5 Les tableaux de Delacroix, Ingres, ou même Manet, montrent la fascination de l'Occident pour la femme orientale. Dans cette hiérarchisation genrée du pouvoir, une forme de taxinomie était perceptible. Située un peu plus bas dans la hiérarchie dont la plus haute place était occupée par l'homme européen qui détenait le pouvoir, la femme européenne précédait le colonisé masculin⁷, qui lui-même précédait la femme colonisée. Le colonialisme ayant, d'une certaine façon, féminisé les colonisés, la résistance anticoloniale prit souvent une forme masculine :

[T]he feminization of the male colonized under Empire had produced, as a kind of reflex, an aggressive masculinity in the men who opposed colonialism. Nationalist movements encouraged their members, who

were mostly male, to assert themselves as agents of their own history, as self-fashioning and in control. Women were not so encouraged. [...] [F]rom the early 1970s, however, this gendered picture began to change. Key historical developments were the resurgence of the women's movement in Europe and the United States, and, crucially, the political and cultural initiatives taken by Third World women, and women of colour in the First World, to define their own positions in relation to Western feminism⁸.

- 6 Or, la femme colonisée n'a bien souvent pu acquérir un peu plus de pouvoir qu'en étant femme-écrivain. Pourtant, ce n'est véritablement qu'à partir des années 1970 que les écrivaines postcoloniales firent entendre leur voix pour reconquérir le discours qui les avait écartées :

Until the 1970s, the writing of women represented something of a lost continent in both colonial and postcolonial nationalist discourses. [...] However, if they experienced discrimination in the masculine world of Empire, still European women more often than not formed part of the same race and social group as their male consorts and counterparts. By contrast, colonized women were, as it is called, doubly or triply marginalized. That is to say they were disadvantaged on the grounds not only of gender but also of race, social class, and, in some cases, religion and caste⁹.

- 7 Pour E. Boehmer, ces femmes écrivains ont joué un rôle crucial dans le développement des littératures postcoloniales, puisqu'elles ont dû développer des formes de discours particulières qui soient parfaitement adaptées à leur expérience, ce qui a, par exemple, marqué l'avènement de l'autobiographie féminine, comme nous le verrons plus loin¹⁰.

Toutefois, une plus grande complexité peut aussi être perçue dans la métaphore genrée véhiculée par le discours colonial ou postcolonial, complexité soulignée par Ania Loomba qui entrevoit une plus forte ambiguïté entre l'image féminine et celle de la nation :

National fantasies, be they colonial, anti-colonial or postcolonial, also play upon the connections between women, land or nations. To begin with, across the colonial spectrum, the nation-state or its guiding

principles are often imagined literally as a woman. The figures of Britannia and Mother India, for example, have continually circulated as symbols of the national temper [...] As national emblems, women are usually cast as mothers or wives, and are called upon to literally and figuratively reproduce the nation. [...] [A]nti-colonial or nationalist movements have used the image of the Nation-as-Mother to create their own lineage and also to limit and control the activity of women within the imagined community¹¹.

- 8 A. Loomba établit donc aussi un lien entre la sphère publique et la sphère privée, entre la nation et le foyer (*home*), lieu où se perçoit le pouvoir de la mère ou de l'épouse¹². De nouveau, cette distinction est essentielle car elle ramène la femme à une position sociale acceptée, qui ne menace pas la position dominante du masculin, celle de la femme qui connaît, ou doit connaître, les limites qu'elle ne doit pas outrepasser. Là encore, le lien entre déplacement, autorité et genres est explicite, et la question de l'éducation est endémique : quelle place pour l'éducation des femmes et quel(s) rôle(s) la société peut-elle accorder aux femmes ? Si ces questions ne sont pas propres au colonialisme ou au postcolonialisme, elles ont néanmoins été soulevées dans les contextes coloniaux et postcoloniaux :

Arguments for women's education in metropolitan as well as colonial contexts rely on the logic that educated women will make better wives and mothers. At the same time, educated women have been taught not to overstep their bounds and usurp authority from men. [...] In the colonial context, the debates on women's education echoed these earlier histories but of course they were further complicated by racial and colonial hierarchies¹³.

- 9 De même, A. Loomba insiste sur le fait que les mouvements politiques et sociaux de rejet du colonialisme – et par conséquent le postcolonialisme – se sont souvent accompagnés de mesures de rétorsion à l'encontre des femmes qui cherchaient à s'affranchir du pouvoir social, culturel ou religieux qui les muselait¹⁴. Là encore, les relations entre pouvoir, déplacement et genres sont évidentes.
- 10 Et cela ne saurait manquer de soulever la question de l'accès au discours dans ces différents cas de figure. Car on l'a vu, le pouvoir et l'autorité s'expriment souvent par le discours. Supprimer la voix de

certain, les réduire au silence, comme l'exprime le terme *silencing* en anglais, c'est aussi s'assurer la suprématie et imposer une autorité. Le célèbre essai de G.C. Spivak « Can the Subaltern Speak? » offre une analyse précise de cette question et suggère que, en l'absence de voix, soit ces subalternes ne sont pas du tout représentés et disparaissent du paysage complètement, soit ils sont représentés par des intellectuels qui exprimeraient alors leurs points de vue à leur place, sorte d'interprètes plus ou moins fiables. Il n'est alors pas étonnant que la littérature postcoloniale ait souvent privilégié les narrations homo- ou autodiégétiques, permettant à des êtres qui en avaient été longtemps privés, d'avoir accès à la parole, quel qu'en soit le véhicule – discours politique, littéraire, cinématographique, documentaire, etc.

- 11 Par conséquent, il paraît judicieux de percevoir, dans le discours postcolonial, l'expression d'une autobiographie – au sens large. Ainsi, le questionnement de F. Regard dans l'introduction de *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography* nous paraît particulièrement adéquat pour notre étude, quoique pas forcément limité à la sphère anglophone¹⁵ :

We can take a further step and ask whether the act of writing oneself places the author at the heart of his/her works as the passive product of bodies of discourse or whether it rather causes him/her to conceive of him/herself as a "heterotopia" [...] i.e., an agency that uses writing in order to construct rival spaces at variance with the dominant geographical order. The geographies of the self are evidently determined by objective conditions. But cannot the "geographic" construction of the self imply a geographical "ruse"? In other words does autobiography reproduce an absolute space, in which each individual is meant to occupy one place, or can it rather produce other spaces where new relationships with the self and the world, new social relations, can be created? Would this possibility not then bring into being something like a "delinquency" of the autobiographical narrative, which would discursively break away from the fixed positions assigned by dominant discourse, allowing the authors to redefine themselves beyond the pale of accepted notions of the self [...]. Does it not follow that every narrative of English life entails an observance of liberty, an opening of space, an operation of discrepancy or "dis-placement" regarding authority? Far from being a writing tradition folded in on

the interior self, can autobiography not be regarded as a “journey” the author makes –in other words, an experience of relativity and fluidity, of rupture with the laws of fixity¹⁶?

Voici bien l'objet de notre triple interrogation des concepts de genre, autorité et déplacement.

- 12 Cette introduction ne peut mentionner que trop rapidement les problèmes soulevés par les relations qui peuvent s'établir entre autorité, déplacement et genres. La complexité de ces liens ne saurait être mentionnée de manière exhaustive ici. Toutefois, en proposant des analyses de situations diverses et de modes d'expression variés, les articles présentés dans cette revue ont pour objectif de faire modestement avancer la réflexion sur ces questions. De même, soulever le problème du genre dans les cultures postcoloniales n'a pas pour objet de privilégier ici exclusivement les supports créés par des femmes, ou dévoilant la situation de femmes, mais bien de voir à quel point les relations entre autorité, déplacement et la dichotomie masculin/féminin sont complexes dans le contexte des productions culturelles postcoloniales.
- 13 Ce numéro 10 des *Cahiers du CELEC* propose donc huit articles, chacun consacré à un aspect culturel postcolonial. Les arts visuels (cinéma et photographie) y sont particulièrement bien représentés, puisque les essais de Karine Chevalier (qui consacre son étude à la représentation de l'Autre dans le cinéma de Tony Gatliff), de Laurence Randall (qui aborde le cinéma camerounais à travers son analyse du film *Sisters in Law*) et d'Hélène Gill (qui étudie *Un homme qui crie* du réalisateur franco-tchadien Mahamat Saleh Haroun) lui sont consacrés. La photographie, et plus largement la représentation visuelle, quant à elles, sont aussi mises à l'honneur dans l'article de Rédouane Abouddahab (consacré à l'intertextualité dans l'œuvre picturale de Lalla Essaydi).
- 14 Cependant, la littérature n'est pas en reste, comme le montrent les articles de Jacqueline Jondot (« Men's Folly/Women's Madness », consacré au roman *Pillars of Salt* de l'auteure jordanienne Fadia Faqir), de Samia Kassab-Charfi (qui analyse le roman *Ninette de la rue du Péché* de l'écrivain judéotunisien Vitalis Danon), d'Évelyne Lloze (consacré à la littérature caribéenne francophone de St-John Perse,

Césaire, Glissant et Chamoiseau) et de Florence Labaune-Demeule (qui traite des images du féminin et du masculin dans les littératures anglophones caribéenne et indienne).

- 15 Quoique organisée selon ces deux grandes orientations culturelles – productions visuelles puis littérature – cette publication permettra de déplacer notre regard dans la géographie des productions culturelles postcoloniales – de la Jordanie à la Tunisie, de l’Algérie au Maroc, du Tchad au Cameroun, pour s’étendre jusqu’aux Caraïbes anglophones et francophones, et à l’Inde.

BIBLIOGRAPHIE

BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

CLAVARON Yves, « Masculin/féminin dans *L’Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloum », in *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l’université de Saint-Étienne, 2011.

LOOMBA Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, Oxford & New York, Routledge, 2005 [1998].

REGARD Frédéric, *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, Saint-Étienne, Publications de l’université de Saint-Étienne, 2003.

SAID Edward W., *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 2003 [1978].

NOTES

1 BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 12-13.

2 *Ibid.*, p. 50.

3 « On the basis of what we have seen up till now, the British Empire can be described as an interconnected intertextual milieu at once far-reaching yet closely enmeshed. It was a network which made possible an exchange of symbolic languages and habits between writers in different parts of the imperial world. Metaphors which translated other lands and peoples developed into conventions of seeing and reading which moved not only between texts (and paintings) but between colonized regions too. [...] This

transferability of empire's organising metaphors is one of the key distinguishing characteristics of colonialist discourse –one that made possible the intertextuality of writing under empire. [...] Because of metaphorical movement between different places, colonial territories came to be interpreted, as it were, as a series of reflecting mirrors, which repeated, reinforced and at times reversed (though within the same symbolic system) cultural significations emanating from England and Europe. » *Ibid.*, p. 51-52.

4 *Ibid.*, p. 78-79.

5 *Ibid.*, p. 80-81. Nous soulignons.

6 SAID Edward W., *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 2003 [1978], p. 6-7.

7 *A Passage to India* d'E.M. Forster en offre une bonne illustration.

8 BOEHMER Elleke, *op. cit.*, p. 225.

9 *Ibid.*, p. 224. On verra plus loin que le concept de « double colonisation » des femmes (K. Holst Petersen & A. Rutherford) a contribué à les placer en « marge des marges ». Voir Yves CLAVARON sur ce point, concernant un autre contexte, dans « Masculin/féminin dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloum », in *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011, p. 151-152.

10 « Literature, again, was a powerful medium through which self-definition was sought. [...] The autobiography allowed them to give shape to an identity grounded in these diverse experiences of endurance and overcoming. [...] In general, as third-World women sought words and forms to fit their experience, this meant in part identifying with, but in part also distinguishing themselves from the narrative strategies –the autobiography, the quest novel– used by other groups seeking representation. » BOEHMER Elleke, *op. cit.*, p. 227.

11 LOOMBA Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, Oxford & New York, Routledge, 2005 [1998], p. 185-186.

12 « The identification of women as national mothers stems from a wider association with the family. The nation is cast as a home, its leaders and icons assume parental roles [...]. » *Ibid.*, p. 180-181.

13 *Ibid.*, p. 185-186.

14 « Like any other political mass movements, anti-colonial struggles have also varied greatly to female agency and women's rights. [...] In a variety of places, including India, women's increasing militancy met with intense

backlash. [...] Women themselves responded in a variety of ways to these attempts to harness and limit their agency. [...] Nevertheless, because these women were politically active, worked and lived outside of purely domestic spaces, sometimes in positions of leadership, they opened up new conceptual spaces for women. » *Ibid.*, p. 186-187.

15 Alors que F. Regard cible son questionnement sur le contexte anglophone, nous abordons ici le contexte des productions culturelles anglophones et francophones.

16 REGARD Frédéric, *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2003, p. 18.

AUTEUR

Florence Labaune-Demeule

Université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/114579989>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000118731387>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15792029>

Partie 1 - Arts Visuels

On ne naît pas déraciné, on le devient

La représentation de l'Autre dans le cinéma de Tony Gatlif

Karine Chevalier

DOI : 10.35562/celec.218

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Les Autres roms
L'Autre et les stéréotypes
Les Autres identités
L'Autre au féminin
Conclusion

TEXTE

- 1 Tony Gatlif est un cinéaste tout à fait à part dans le monde du cinéma, de par son identité, le style et les thèmes de ses films autant que leur réception. Michel Dahmani, devenu depuis lors Tony Gatlif, est né en 1948 à Alger, d'un père kabyle et d'une mère gitane dont les ancêtres venaient d'Andalousie. De nationalité française mais appartenant à deux, voire trois minorités (Gitans, Kabyles, Maghrébins), ce « gitan-beur » comme le nomment certains se revendique inclassable, sinon « méditerranéen » mais avant tout déraciné, c'est-à-dire nomade, ouvert à l'Autre et dans la Relation. Ce parti-pris identitaire explique le choix de ses personnages en marge, que ce soit les Roms, les chômeurs, les prostitués, les immigrés, les sans-papiers.
- 2 Venu en France dans les années soixante à l'âge de quatorze ans pour échapper à un mariage arrangé, il transite de la rue aux maisons de redressement avant sa rencontre décisive avec l'acteur Michel Simon qui lui ouvre les portes du théâtre et du cinéma. Autodidacte désertant souvent les bancs de l'école, il avait découvert les grands films classiques, de Jean Vigo en passant par Jean Renoir, grâce à son instituteur. Rebelle au franc-parler, Gatlif revendique un cinéma

intuitif plutôt qu'intellectuel, engagé plus que dogmatique. Seul réalisateur gitan francophone, c'est avant tout sa trilogie sur les Tsiganes (*Les Princes* 1983, *Latcho Drom* 1993, *Gadjo Dilo* 1997) qui va le faire connaître de la critique et du grand public. Apprécié pour la créativité de sa mise en scène et pour l'importance accordée à la musique, le cinéma de Gatlif sera au contraire critiqué par une partie de la communauté rom qui ne se reconnaît pas dans ses films, qu'elle accuse d'être inauthentiques. Les notions de pureté, d'identité fixe sont justement questionnées par Gatlif, plaçant au cœur de son œuvre la rencontre avec l'Autre, qu'il soit gadjé ou rom, homme ou femme.

- 3 Nous proposons d'analyser comment le cinéma de Tony Gatlif choisit délibérément de mettre au centre de sa mise en scène des identités figées (ethniques ou de genre) pour mieux révéler les identités composites de personnages qui transitent d'une identité à l'autre. Nous reviendrons tout d'abord sur la représentation de l'Autre pour mieux situer son œuvre en nous intéressant à la représentation des personnages pouvant être associés à des identités fixes (définies par des critères précis dont les stéréotypes) mais également à des identités déracinées (issues du voyage, de l'immigration). Il s'agira principalement de personnages pouvant être assimilés aux Roms (comprenant sous cette appellation les Gitans, les Tsiganes, les Manouches), mais également de personnages associés au pourtour méditerranéen (Kabyles, pieds-noirs, beurs, Turcs entre autres), sans que ces termes réducteurs ne soient fidèles aux identités présentées. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la représentation des personnages féminins et leurs fonctions dans la représentation de l'Autre dans le cinéma de Gatlif. Nous concluons que pour ce réalisateur toute identité est une construction sociale selon la célèbre formule de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient », de même que chaque culture est une construction imaginaire. Nous proposerons ainsi que le cinéma de Gatlif offre une identité nomade salvatrice pour tous. « On ne naît pas déracinés, on le devient », ce qui revient à dire qu'il est nécessaire de se libérer des racines et s'ouvrir à la Relation du Tout-Monde, inscrivant la démarche de Gatlif dans la trace des questionnements proposés notamment par Édouard Glissant et au cœur des problématiques contemporaines de nos sociétés.

Les Autres roms

- 4 Doit-on parler d'une identité rom et comment représenter cette communauté ? Peut-on prétendre à une représentation authentique ? C'est justement par rapport à cette présomption d'une identité figée que Gatlif, qui appartient à cette communauté mais sans foncièrement la connaître, va peu à peu se dégager de cette tentation pour arriver à faire des films qui inscrivent une nécessaire rencontre avec l'Autre :

The more I shot the Gypsies, the more I discovered I didn't know about them. I wanted to put myself in their shoes, so I kept living with them. I wanted to free myself of the nasty look of outsiders, who kept telling me stupid things about Gypsies. The only people who know about them are the police, who have been dealing with them since the Middle Ages, and rightly or wrongly accusing them of doing things¹.

- 5 Cet Autre rom, au-delà d'une représentation policière et d'un discours autoritaire qui le rejette au ban de la société, reste une construction imaginaire. Gatlif appartient certes à cette identité de par sa mère mais celle-ci n'est pas innée, elle demande à être découverte, vécue, construite, recomposée. Il s'agit ainsi d'une représentation de l'Autre avec laquelle voyager, créer mais aussi à laquelle se confronter. Elle est insaisissable, utopiste et permet de proposer un nomadisme identitaire revendiqué mais avec une mise en scène adaptée qui nécessitera des années de travail pour Gatlif.
- 6 *Canta Gitano* (1981), l'un de ses premiers courts-métrages est justement un « film raté » car il a « pris le flamenco en spectateur, en aficionado, alors qu'il faut le vivre de l'intérieur² » reconnaît-il. Il aura néanmoins servi à inscrire la présence d'une minorité invisible. « C'est le premier film dans lequel je revendique ma condition gitane. C'est un film qui dit : Je suis Gitan. Malgré tout, les persécutions, le mépris, je suis Gitan. J'existe, nous existons³ ». Dedicacé au « peuple gitan », il met en scène un groupe de Gitans parqués dans un camp de prisonniers nazis en partance pour les camps de concentration. Un homme se lève pour chanter l'arrachement à la terre, à la vie, un autre pour danser. Ils seront successivement tués. Le film se termine sur la fuite d'un Gitan et d'un Juif, échappés d'un wagon, s'enfuyant

dans des directions opposées. Alors que le génocide des Roms à l'époque du tournage n'était pas reconnu dans les discours officiels d'un point de vue historique, ce film prend la forme d'un cri de colère en mettant en avant principalement l'expression corporelle et vocale de la douleur flamenco derrière les barbelés mais sous une forme trop théâtralisée, devenant spectacle.

- 7 Le thème du génocide reviendra régulièrement dans les films suivants de Gatlif, afin de trouver le ton juste pour l'aborder de l'intérieur. Avant d'inscrire le thème du génocide et de la marginalisation dans l'histoire (il faudra attendre son film *Liberté*, 2008), il mettra en scène leur identité composite dans *Latcho Drom*, le deuxième volet de sa trilogie, à travers la géographie et le voyage ainsi que par la musique, expression authentique mais non pure qui permet de mettre en relation tous les Roms. Il lui aura fallu trouver un format qui oscille entre documentaire et fiction, un film démocratique dans le sens où il n'y a pas de personnages principaux sinon la musique déclinée en huit épisodes et zones géographiques (Inde, Égypte, Turquie, Roumanie, Hongrie, Slovaquie, France et Espagne). Chacune de ces zones met en scène un des aspects de la culture nomade (dont les danses et les chants kalbelia du Rajasthan indien peu connus, les danses ghawazi nomades à l'origine de la danse dite orientale, le jazz manouche hérité de Django Reinhardt). Le film évoque certains lieux mémoriels symboliques (Auschwitz, Saintes-Maries-de-la-Mer) mais communique, principalement à travers la musique, la joie de la célébration et la peine de la discrimination : il n'y a aucune voix *off* pour commenter les images et seulement quelques traductions. *Latcho Drom* signifiant « bonne route » en romani agit comme un talisman pour cette communauté dispersée. « Pour moi ce film est un hymne. Au sens premier du terme. Un film qui recrée un lien, à travers la musique, pour l'ensemble du peuple tsigane⁴ ». En se concentrant sur la musique qui voyage hors des frontières en se diversifiant au fur et à mesure de la route, ce film ne cherche pas à inscrire les Roms comme une minorité à défendre contre la majorité. Il n'y a revendication d'aucune terre sinon le droit à la liberté d'exister. Chaque épisode révèle un univers particulier, avec une lumière spécifique (la chaleur du désert indien et la richesse des costumes détonne avec l'atmosphère post-Ceaușescu roumaine). Les prises de parole sont variées, du chant rituel et collectif au chant

individuel improvisé. Gatlif a ainsi passé plus d'un an à filmer avec une équipe réduite pour rendre visible le voyage musical et la présence des Roms au-delà des frontières en évitant de figer une identité qui se fait musique composite.

- 8 Cette recherche sur le fond et la forme répond ainsi à une nécessité politique au moment où les Roms cherchent à acquérir une certaine visibilité en créant l'Union romani internationale, reconnue par l'ONU en 1979. Gatlif ne veut pas faire passer un message politique mais témoigne d'un nouveau regard à porter sur les Roms et sur leurs origines avec le rapprochement entre le flamenco gitan andalou et le kathak du nord de l'Inde. C'est cette similitude de fond au-delà des différences de forme que met en scène Gatlif :

Un Gitan, c'est la route : il vit la même chose partout dans le monde [...] *Latcho Drom* est un film musical, car pour les Roms, la musique c'est la vie [...] On ne peut parler de leur histoire qu'avec la musique, car deux choses définissent les Gitans : la musique et le rejet. La musique, c'est eux. Le rejet, ce sont les autres⁵.

- 9 Ce film fait pour tous, Roms et non roms, n'utilise en rien un discours historique pour prouver une origine atavique. Il parle au contraire d'un déracinement pour une mémoire ouverte sur le Tout-Monde :

Je me suis servi de la musique pour bâtir le cœur du film. Pour les Gitans, la musique est la seule trace historique. Elle est la mémoire collective d'un peuple sans écriture⁶.

- 10 Gatlif parvient ainsi à inscrire cette musique dans un espace géographique, montrant ainsi qu'il existe une singularité qui n'est pas contradictoire avec une ouverture aux autres influences, qui viennent d'ailleurs et continuent de voyager, sans intolérance. Ce film illustre l'idée de créolisation proposée par Édouard Glissant, conçue comme la mise en relation imprévisible d'éléments hétérogènes qui s'intervalorisent. Dans son *Introduction à une poétique du divers*, il avait choisi délibérément d'illustrer cette notion de créolisation par l'exemple de la déclaration de la conférence de paix organisée par les Roms pour jeter « les prémices de cette citoyenneté pluriculturelle de demain, à l'image de la culture romani tolérante, métissée, ouverte au monde et singulière en même temps. Utopie à laquelle les Roms

vous invitent⁷ ». Ce film, qui se veut invitation, a ainsi su trouver la forme et le ton pour permettre le partage de ce voyage et offre le modèle d'une identité-relation définie par Glissant comme « une personnalité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres⁸ ».

- 11 Suite à ce premier succès, Gatlif n'aura de cesse d'interroger la stigmatisation du peuple rom tout en essayant de mettre en parallèle leur rejet avec d'autres communautés marginalisées (Juifs, Maghrébins, chômeurs, prostituées, etc.). Pour ce faire, il devra se plonger au cœur des identités qui se nourrissent de stéréotypes figés, au risque d'être meurtrières. Au fur et à mesure de ses tournages, la question de la riche mais difficile relation à l'Autre est centrale à sa mise en scène, dont le but semble être de déstabiliser le regard porté sur cet Autre que l'on porte en soi. Son cinéma filme la difficulté énoncée par Glissant :

[...] de remettre en cause l'unité de notre identité, le noyau dur et sans faille de notre personne, une identité refermée sur elle-même, craignant l'étrangeté, associée à une langue, une nation, une religion, parfois une ethnie, une race, une tribu, un clan, une entité bien définie à laquelle on s'identifie. Mais nous devons changer notre point de vue sur les identités, comme sur notre relation à l'autre⁹.

- 12 Le point de vue choisi par Gatlif est de se situer à l'intérieur mais également à l'extérieur de ces identités fixes, de les regarder comme des constructions imaginaires, inscrivant la nature fantasmée de toute représentation de l'Autre et l'impossibilité de prétendre à l'authenticité puisqu'il s'agit justement d'une représentation. L'identité rom à bien des égards servira de loupe grossissante pour mieux révéler un fonctionnement universel identitaire : se construire en s'opposant à l'Autre par les stéréotypes.

L'Autre et les stéréotypes

- 13 Il serait aisé de penser que Gatlif, qui appartient lui-même à cette communauté, évite ces stéréotypes, ou du moins cherche à montrer principalement une image positive des Roms. Selon Annie Kovacs Bosch :

Dans la plupart des productions audiovisuelles, on peut dénombrer des stéréotypes en nombre, dirai-je, inversement proportionnel au temps passé par le réalisateur sur le terrain : une sorte de mythe veut que les Tsiganes soient tous des étrangers et des nomades, passent leur temps à chanter, à danser, à jouer de la guitare et à vivre en parasites, insoucians et heureux mais aussi violents et à l'occasion dangereux, comme peuvent l'être des gens incultes, des primitifs¹⁰.

14 Alors que Gatlif passe justement beaucoup de temps avec eux, on ne peut qu'être étonné qu'il exploite ces stéréotypes de manière surprenante, déstabilisant le spectateur et entraînant des discours critiques envers son travail.

15 Le troisième film de son triptyque, *Gadjo Dilo* illustre très clairement l'ambiguïté de sa position en tant que cinéaste appartenant à la communauté rom. Il se doit de parler pour la cause rom tout en s'adressant à un public plus large que cette communauté. Alors que le film a eu droit à une ovation de dix minutes au festival de Locarno, comme témoigne Dimitrina Petrova, la directrice exécutive du ERRC (European Roma Rights Center), la projection du même film devant les membres roms de la commission a suscité des réactions virulentes de leur part :

They said it was hurtful stereotyping, another false gadje version of Romani character. Some said the lovemaking, and more particularly, the vulgar cursing between the Romani villagers, should never have been revealed to gadje, as this was humiliating. Others felt the Romani behaviour shown, especially the vulgarity, was quite simply a false representation of how the Roma really are. Once again it was an outsider claiming authority over the already abused Romani image. If Tony Gatlif was of Romani descent, he had "betrayed" his people. In short, the general opinion among the Roma was that far from being a vehicle for greater understanding of the Romani plight, it was perhaps better the film didn't exist at all¹¹.

16 La vraie question ne repose probablement pas sur la véracité des faits filmés – il s'agit clairement d'une fiction bien que la forme fasse penser au documentaire –, mais sur la nature de l'impact que le film a sur le public tout en promouvant le droit des Roms. Comme le

conclut Erik Rutherford¹², ce film a un impact positif car même s'il prend le point de vue d'un gadjé, le personnage du jeune Français Stéphane a justement l'expérience d'être le marginal, l'Autre aux yeux de la communauté rom dans laquelle il est hébergé. Le titre, à cet effet, est tout à fait explicite du point de vue de Gatlif. *Gadjo Dilo* signifie en romani « l'étranger fou ». Gatlif se place ainsi comme un étranger pour dépeindre Stéphane et la communauté rom.

- 17 Stéphane, fraîchement arrivé en Roumanie à la recherche d'une mystérieuse chanteuse nommée Nora Luca, fait la rencontre d'Izidor, un musicien rom qui noie sa tristesse dans l'ivresse, entraînant avec lui le jeune français qui finira ivre mort dans le village rom. Si le film aux allures de road-movie et de documentaire prend le point de vue de Stéphane, nous révélant la dure réalité de la stigmatisation des Tsiganes en Roumanie, au réveil du jeune tout s'inverse et c'est lui qui devient l'Autre. « C'est un vagabond ! ». « Il a peut-être volé quelque chose ». « Il a peut-être jeté un mauvais sort dans la maison pour maudire notre chance ! » « Voleur ! Son sac est rempli de poulets ! Voleur de poules ! » s'écrient les villageois. Ce renversement ironique permettra justement de faire changer le point de vue sur l'Autre pour montrer que nous sommes tous l'Autre de quelqu'un selon des critères figés. Gatlif mentionnera justement la commedia dell'arte pour décrire cette inversion des rôles. « When the idiot treats the king like an imbecile. Who is the imbecile of the other? ¹³ ». Si cette ruse permet un humour partagé tout en révélant les stéréotypes en action, elle s'adresse principalement à un public qui peut se projeter dans le personnage de Stéphane.
- 18 Accusé d'avoir un point de vue touristique, exotique, figé dans une représentation erronée et folklorique, piégé par son amour pour les Roms, Gatlif finalement n'apporte certes pas la nuance escomptée pour dépeindre la réalité composite des Roms. Tout en inversant le point de vue de l'Autre sur le gadjé, le non rom, les films de Gatlif reposent sur des images facilement reconnaissables par le public. En puisant à outrance dans les stéréotypes associés aux Roms (voleurs, menteurs), cette vision caricaturale risque néanmoins de les renforcer. Ce sera par exemple Nara, un des personnages principaux dans *Les Princes*, un Gitan sédentarisé qui vit du rempaillage de chaises et de petits larcins. Il refuse les contraintes sociales au prix de retirer sa fille de l'école. Il maltraite sa femme.

C'est encore le personnage principal de *Swing* (2001), une jeune manouche qui ment sur la valeur d'une guitare en prétendant qu'elle appartenait à Django Reinhardt que le jeune Max, berné, échange contre son baladeur. Certes, un film n'est pas le produit d'un individu mais d'une recreation agencée selon une idéologie, résultat d'un groupe dans lequel domine un imaginaire collectif. Il s'adresse ainsi à un public avec lequel il doit parler le même langage, familier de ces stéréotypes. Il peut néanmoins choisir de préserver le même point de vue idéologique. Une fois celui-ci établi, Gatlif parviendra finalement, par le biais du grossissement, de l'inversion et de l'humour, à le critiquer.

- 19 Gatlif choisit ainsi de proposer au spectateur un terrain connu pour ensuite critiquer à l'intérieur même de cette idéologie non pas la véracité accordée à ces stéréotypes mais le fait que les mêmes stéréotypes soient applicables à l'Autre avec leur part de vrai et de faux. Dans *Swing*, Max qui a été escroqué par la jeune manouche, revient troquer une vraie guitare à Mandino, le père de la fillette, en échange d'un vase de collection appartenant à sa grand-mère. C'est finalement Mandino qui se fera duper, ayant cru à la valeur de ce vase alors qu'il ne s'agissait que d'un faux sans valeur. Dans *Les Princes*, lorsque Nara, sa fille Zorka et la grand-mère sont assis au bord de la route et que des touristes en caravane s'arrêtent, la grand-mère s'étonnera : « Tiens tiens. Des Gitans ! ». Cet humour d'inversion permet la complicité entre le spectateur et Gatlif tout en montrant la relativité de la vision qui catégorise l'Autre.
- 20 Ainsi, si Gatlif se fait le défenseur des Roms, son propos n'est pas d'être juge et de prouver que ces stéréotypes sont faux¹⁴ mais de rappeler qu'ils sont des stéréotypes, c'est-à-dire une généralisation qui se fait le miroir d'un groupe qui projette une image figée et non nuancée d'un autre groupe. Rire ou sourire d'un stéréotype, et non se moquer de la personne stéréotypée, c'est être complice d'un langage partagé. Gatlif cherche donc à révéler qu'il s'agit de stéréotypes qu'il faut prendre comme tels. En faisant reposer sa mise en scène sur un imaginaire pictural et littéraire, il facilite l'entrée dans un monde connu pour le spectateur principalement non rom tout en lui rappelant qu'il ne s'agit que d'une représentation qui n'a pas de valeur de vérité sinon celle de l'existence de ces stéréotypes qui aident les groupes identitaires à se construire, à se projeter, à se regarder

comme le fut l'orientalisme selon Edward Saïd¹⁵. La mise en scène de Gatlif s'amuse clairement de la ligne de démarcation entre le « nous » occidental et le « eux » oriental défini comme « une unité géographique, culturelle, linguistique et ethnique¹⁶ ». Cette unité imaginaire aura pour conséquence une esthétique orientaliste qui, selon Saïd, est instrumentalisée politiquement pour asseoir la suprématie occidentale. Gatlif puise dans les stéréotypes mais par l'humour d'inversion éclate la notion d'unité géographique ou de suprématie culturelle.

- 21 L'autre stratégie utilisée par Gatlif sera de faire jouer les rôles principaux de Roms par des non roms au milieu de figurants roms. James Thierrée dans *Liberté* est le petit-fils de Charlie Chaplin. L'acteur franco-marocain Gérard Darmon aura son premier grand rôle dans *Les Princes*. La Franco-Roumaine Rona Hartner dans *Gadjo Dilo* jouera à la perfection le rôle de Sabina, qui lui vaudra un Léopard de bronze au festival du film de Locarno. Quant à Lou Rech dans *Swing*, « les manouches du quartier du Neuhof la prenaient pour une des leurs, alors que c'est une petite Parisienne¹⁷ ». Gatlif s'amuse avec la notion d'authenticité au risque d'être critiqué par ceux qui attendent que ses films relèvent d'une approche sociologique rigoureuse. Le langage utilisé par Rona Hartner sera notamment un sujet de critique pour Gregory Kwiek :

Her language made her seem as out of place as a clown would be in the senate. One would not assume someone dressed as a clown at a hearing was a senator. She was not a bad actress, but it looked like a gadji playing a Romani, in the same way that if a circus clown played a senator without taking off the clown suit, no one could possibly recognise him as a senator¹⁸.

- 22 Alors que ce point de vue se justifie, Gatlif semble justement vouloir provoquer ce type de réaction pour montrer qu'il s'agit avant tout d'un jeu d'acteur, d'une représentation libre puisque l'identité fixe n'est qu'une illusion dangereuse. Il s'agit également pour Gatlif de montrer que si l'on n'est pas né rom, on peut le devenir, comme en témoigne Rona Hartner :

Gatlif wanted non-professional actors as examples. He was looking at them and then to me and would say "You're not a Gypsy yet" and I didn't understand what he wanted. He'd say, "No, no, no, I don't want a character, I want you to be yourself because you have enough gypsy in you"¹⁹.

- 23 En jouant ce tour de dupe, sans pour autant définir ce qu'il entend par Gitan sinon un signifiant imaginaire identitaire associé à la liberté d'être soi, il provoque des réactions négatives pour ceux qui justement vont chercher à trouver dans ses films une authenticité qui n'existe pas. C'est justement puisque Sabina n'est pas rom qu'elle peut agir comme une non rom, sans trahir les tabous de cette communauté, montrant notamment les parties basses de son corps. Le film n'est ainsi ni un document ethnographique ni une pure fiction mais s'amuse de cet entre-deux. Gatlif se méfie autant du folklore qui objective le sujet que de la prétention de penser qu'un film restitue la culture vivante et composite. Certaines scènes rappellent au public cette position. Ce sera par exemple Stéphane qui détruira les cassettes de musique patiemment enregistrées pendant son voyage. Dans *Les Princes*, le couple de touristes tente de photographier les trois Roms pour leur pittoresque. « Regarde le linge ! Sur les fils de fer barbelés, c'est marrant [...]. Rapproche-toi un p'tit peu, comme ça [...]. Faut faire attention quand même [...]. C'est des couleurs au moins que tu as ? » Mais Nara nous rappelle la position autoritaire et préjudiciable de cette prise d'image : « Arrête avec ça, arrête avec ton appareil là, on n'est pas des singes ou quoi ! ». Le public s'est justement fait prendre au piège de son plaisir à regarder ces images pittoresques de même que ces touristes. Gatlif, en choisissant d'être réalisateur de film dans une culture qui est avant tout orale, vivante, improvisée et enregistrée, connaît les limites de son art. Il ne s'agit à la surface que d'images et de sons qui parlent à un imaginaire d'identités plurielles avec leur part de stéréotypes.

Les Autres identités

- 24 Né d'une mère gitane mais également d'un père kabyle, Tony Gatlif a pourtant principalement évoqué la cause des Roms en montrant leur diversité : Manouches de Strasbourg dans *Swing*, Tsiganes de

Roumanie dans *Gadjo Dilo*, Gitans d'Espagne dans *Vengo* (2000) ou du sud de la France dans *Geronimo* (2014). Il décrit également leur rencontre avec des personnages issus d'autres communautés, entre autres turcs dans *Geronimo*, beurs et pieds-noirs dans *Exils*, Allemands et Algériens dans *Je suis né d'une cigogne* (1999). Il s'attache à révéler les difficultés de la rencontre avec l'Autre au sens large, à travers notamment la formation de couples mixtes malgré les réticences des proches, les mariages arrangés, entraînant disputes voire vengeances allant jusqu'à la vendetta (*Vengo*, *Geronimo*). Son but est d'évoquer cette violence inhérente à toute relation basée sur la peur et le rejet, mais sans recourir à la violence. La vendetta prendra par exemple des allures de combats de dance, grâce à la musique qui permet aux groupes des duels symboliques. « La musique met en valeur la non-violence. Dans aucun de mes films, les jeunes ne meurent²⁰ ».

- 25 La relation à l'Autre peut prendre des aspects moins sanglants que la vendetta mais tout aussi critiqués, comme l'assimilation imposée par un discours autoritaire néocolonial. Ce déni des différences est l'un des thèmes cruciaux des cinéastes issus de l'immigration maghrébine, comme l'ont montré Sylvie Durmelat et Vinay Swamy dans *Screening Integration*²¹. Ce déni des différences sera traité par Gatlif avec humour en transformant l'intégration en mascarade. Dans *Je suis né d'une cigogne*, le jeune Ali revendique son arabité et sa pratique de la religion lors d'un repas de famille. Son père lui impose de manger une côtelette de porc avec son couscous et l'appelle Michel puisque « tu t'appelles Michel depuis l'intégration ! ». Cette assimilation forcée contre nature est imposée aux enfants par le père de famille terrorisé par les possibles contrôles. Et lorsqu'un employé de la poste sonne à leur porte, c'est le branle-bas de combat pour transformer le peu de décoration de l'appartement selon les clichés français bien établis (photographie au mur du Mont-Saint-Michel, musique classique). Ce même Ali avait pourtant été présenté au public au début du film selon les stéréotypes cinématographiques associés aux jeunes issus de l'immigration maghrébine (arme, délinquance, déscolarisation) depuis les années 80, comme l'a montré Carrie Tarr dans *Reframing Difference*²². Gatlif s'amuse progressivement, au fur et à mesure que le film avance, à faire un pied de nez à l'idée que l'on se

fait de ce personnage, le montrant lisant Karl Marx, Che Guevara, Guy Debord.

- 26 Alors que le personnage maghrébin est devenu progressivement visible dans le cinéma français depuis les analyses de Carrie Tarr, qui distingue les réalisateurs non beurs (comme Mathieu Kassovitz avec *La Haine*) qui ont surtout amplifié une violence urbaine essentiellement masculine (entre jeunes et policiers) des réalisateurs beurs qui ont eu tendance à se focaliser sur les questions d'intégration, le travail de Gatlif reste tout à fait en marge de ces deux points de vue. Bien que ses personnages soient souvent associés au départ à la banlieue comme la plupart des personnages maghrébins au cinéma, ils vont justement la quitter pour mieux se révéler hors de ces images figées, Gatlif privilégiant la forme du *road movie* à la fresque sociale. Ali sera accompagné dans son voyage par Otto, un jeune chômeur d'ascendance française et Louna une jeune Allemande. « La seule chose que le film revendique, c'est l'Autre, le respect de l'autre. En Europe, les chômeurs ainsi que les émigrés qui arrivent de tout pays sont rejetés ²³ ! ». De même que l'identité des personnages est composite, hybride, en transformation, la forme affectionnée par Gatlif se devra de mélanger les genres cinématographiques : documentaire, comédie musicale, fable absurde au risque du ridicule. *Je suis né d'une cigogne* est tout à fait exemplaire de cette forme hybride. Gatlif va même jusqu'à faire parler une cigogne, qui deviendra Mohammed, un algérien clandestin puisqu'« un arabe intello c'est aussi gros qu'une cigogne sans papiers, non ²⁴ ! ». Ce voyage au-delà des frontières de genre permet de survoler avec humour les questions graves de la société française telles que l'existence de l'islamophobie et la stigmatisation de la communauté maghrébine :

In France there are 1.5 million birds and 1.5 million foreigners. The difference is that the bird is free, because he has no ID. He flies to Africa, to the wealthy countries and to developing countries. It makes no difference to him. He is an alien everywhere ²⁵.

- 27 Libre dans ses choix de mise en scène, Gatlif cherche avant tout à donner une visibilité aux étrangers, aux déracinés, aux jeunes perdus entre tradition et modernité, définition fixe et réalité composite et

subissant une même marginalisation avec pour seul choix le départ, le voyage, l'ouverture à l'Autre. C'est justement pour aider cette cigogne que Louna (une jeune coiffeuse allemande exploitée), Otto (un chômeur de longue date désœuvré) et Ali (mis à la porte de chez son père), vont partir sur les routes de France et d'Allemagne et ainsi trouver un sens à leur vie. Dans *Exils*, c'est pour suivre Zano (issu de la communauté pied-noir) que Naïma (une beurette dont le père a renié sa part d'arabité) traverse la France et l'Espagne pour rejoindre Alger en laissant derrière eux les banlieues parisiennes. Ce « pèlerinage » vers Alger pour revenir sur la terre qu'avaient dû laisser leurs parents semblera incongru aux yeux des jeunes clandestins algériens qu'ils rencontrent en Espagne, faisant le chemin inverse pour venir étudier en France. Cette rencontre du Sud et du Nord permet de mettre en parallèle, malgré les différents contextes socio-économiques, une jeunesse en quête de racines, mais surtout de connaissances, de rencontres, de projets.

- 28 Les personnages de Gatlif ne restent jamais statiques. Quand Gatlif filme un lieu fixe tel que les banlieues, c'est le point de départ d'un voyage ou d'une rencontre musicale comme dans *Geronimo*. Il reprend le schéma de *West Side Story* (1957), dépassant le conflit entre une famille d'origine turque et une autre gitane pour révéler la créolisation de la culture urbaine du hip-hop. Il n'hésite pourtant pas à montrer que chaque groupe évoqué a tendance à se regrouper autour d'une idée fixe et patriarcale de son identité, telle que la vendetta résonnant chez les deux communautés. Ce jeu de miroir intercommunautaire entre les différentes identités révèle, au-delà de la rencontre conflictuelle, un partage des valeurs mais aussi un repli sur des traditions qui permettent d'exister aujourd'hui pour des jeunes qui se sentent discriminés, perdus dans un chaos-monde. Ce sont les mêmes traumatismes, les mêmes clichés, la même stigmatisation révélée par Gatlif qui résonnent en eux, qu'ils soient roms ou maghrébins. Alors que *Les Princes*, le premier volet de sa trilogie, se concentre sur la discrimination envers les Roms avec le personnage de Nara, les dialogues insultants pourraient totalement s'adapter à un Maghrébin :

Allez montre-moi ton passeport, tes papiers, ta carte de séjour ! [...] Allez va violer les femmes de ton pays ! [...] René appelle les flics ! Moi je vais te faire refouler, tu vas voir toi ! Je vais te faire rentrer

dans ton pays ! [...] Tu me fais pas peur avec ta sale gueule. [...] C'était un rat ce mec.

- 29 Gatlif s'amuse des amalgames entre les différentes minorités en faisant justement jouer le rôle d'un Gitan par un Maghrébin, empêchant de démêler le vrai du faux afin de dynamiter la notion de vérité identitaire. Gatlif n'oubliera pas, à travers Nara, de mentionner que ces hommes considérés comme étrangers ne peuvent pas être expulsés puisqu'ils sont dans leur pays. Il rappellera également le rôle joué par ces minorités dans l'histoire du pays ainsi que la discrimination qu'ils ont subie. Ali dans *Je suis né d'une cigogne* se rendra sur la tombe de son ancêtre mort pour la patrie au fond d'un cimetière dans la Meuse. Dans *Swing*, une ancienne déportée, Hélène Mershtein, rappelle au public que les gens du voyage ont été persécutés par les autorités françaises bien avant l'arrivée des Allemands. « On nous chassait comme du gibier. Au début de la guerre, on n'avait plus le droit de voyager, ni de faire de la musique ». Si depuis lors, grâce notamment à l'impact du film *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006), la France a enfin reconnu le rôle des Maghrébins dans les forces militaires françaises lors de la Deuxième Guerre mondiale, la reconnaissance du génocide des Roms, quant à elle, reste encore négligée, d'où la nécessité de faire un film tel que *Liberté* sur ce sujet en prenant un point de vue historique :

200 000 Tziganes ont été déportés, ce n'est pas rien. Il fallait vraiment un jour faire connaître cette histoire tragique au public. Cette histoire n'est pas dans les livres, il n'y a pas de monuments aux morts pour toutes ces victimes, etc. C'était le blanc total²⁶.

- 30 Inscrire un lieu mémoriel pour créer un parallèle avec les discriminations contemporaines est le moteur de la démarche de Gatlif. Afin de réveiller les consciences sur l'histoire de la stigmatisation non seulement des Roms mais plus largement de tous les déracinés, les oubliés, les marginalisés :

S'ils savaient véritablement ce qui s'est passé à cette époque et s'ils s'écoutaient aujourd'hui [2016], ils cesseraient de stigmatiser une catégorie de gens [...]. Le film s'est imposé de lui-même. Il s'est imposé tout seul parce que depuis trois ou quatre ans nous vivons dans une situation absurde du monde. Les lois sur l'immigration, sur

l'identité nationale, etc., il y a dix ans je n'aurais pas fait ce film, nous n'étions pas dans la même situation. Aujourd'hui, en France comme en Europe, c'est essentiel que ce film-là existe²⁷.

- 31 Et comme il le reconnaît, le film ne parle pas que des Tsiganes mais des clandestins, des sans-papiers, des apatrides qui jouent le rôle de l'Autre, du bouc émissaire dans les discours extrémistes contemporains. Le projet de Gatlif se fait l'écho de la pensée d'Édouard Glissant :

Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ni de charité mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation. Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre à nous souvenir ensemble²⁸.

- 32 Certes les Roms restent un des thèmes privilégiés par Gatlif mais il se superpose à celui des autres rejetés de la société. Ces cultures déclinées au pluriel sont montrées comme des représentations imaginaires qui parfois se définissent par l'exclusion et parfois par l'inclusion de l'Autre. Gatlif n'idéalise pas pour autant ces groupes qui parfois se replient sur des identités racines, mais rappelle leur stigmatisation et leur nécessaire visibilité au sein du chaos-monde comme identité-relation. S'il est nécessaire de leur offrir des lieux de mémoires, il faut également rappeler qu'il s'agit de « communautés imaginaires et imaginées » dans le sens où l'entend Benedict Anderson dans *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*²⁹. Ces communautés imaginaires existent également à travers les attributs qu'un groupe leur prête et qui évoluent au fur et à mesure du temps. Le recours aux stéréotypes peut s'avérer dangereux mais il permet à Gatlif de montrer le fonctionnement du mécanisme de la rencontre avec un Autre qui attire tout autant qu'il fait peur. Cette dichotomie entre Soi et l'Autre n'est en rien étrangère aux Roms, il suffit de rappeler que « rom » signifie homme, et « gadjé » étranger ou non rom. Mais cet imaginaire est également nécessaire pour faire naître le désir de la Relation afin de travailler à une cohabitation. « Il ne m'est pas nécessaire de "comprendre" qui que ce soit, individu, communauté, peuple, [...] pour accepter de vivre avec lui, de bâtir avec lui, de risquer avec lui »,

rappelle Édouard Glissant dans le *Traité du Tout-Monde*³⁰. Mais qu'en est-il de l'altérité des genres dans le cinéma de Gatlif ?

L'Autre au féminin

33 Chez Tony Gatlif, les personnages féminins sont souvent les personnages centraux du film, sans pour autant éviter une représentation qui peut sembler stéréotypée de la femme comme rebelle, sauvage, imprévisible, nomade, passionnée, facilement assimilable à la bohémienne, d'Esméralda en passant par Carmen. Sabina par exemple dans *Gadjo Dilo* séduit le jeune Stéphane, au point de lui faire oublier l'objet de sa quête : la recherche de la chanteuse Nora Luca. Sabina est une femme libérée, qui a laissé son mari en Belgique, faisant d'elle une paria dans sa propre communauté. En marge de sa communauté, elle devient l'Autre pour les Roms comme pour les non roms. Elle est sensuelle, n'hésite pas à courir nue dans la forêt avec Stéphane, à le mordre. Elle est rebelle, fume, répond du tac au tac. Des jupes multicolores superposées, une dent en or, de longues tresses, elle danse énergiquement, fidèle à la représentation iconographique attendue de la Tsigane. Au-delà du folklore, il n'est pas besoin de revenir sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une représentation authentique, qu'elle ne parle pas comme une Tsigane, qu'elle n'agit pas comme elle devrait, révélant ses fesses à Stéphane et à la caméra. Alors que les autres figurants appartiennent à la communauté rom, il est intéressant de noter que Gatlif a consciemment choisi que son actrice soit étrangère à cette culture pour s'imprégner non pas de ses règles en vivant avec ces femmes roms, dormant sous leurs tentes pendant le tournage, mais de l'imaginaire qu'elles ont inspiré, pour mieux dynamiser l'idée d'authenticité et de fixité identitaire : Sabina est une superposition de stéréotypes qui s'annulent mais elle offre un espace imaginaire nécessaire pour rassurer le public tout en lui révélant que tout est illusion.

34 L'association femme et Rom sera encore plus flagrante avec le personnage incarné par Asia Argento dans *Transylvania* (2006). Portant le nom symbolique de Zingarina (« zingara » en italien signifiant Tsigane, bohémienne), cette jeune Italienne non rom a quitté la France à la recherche de son amant Milan expulsé en

Transylvanie. Rejetée par lui une fois qu'elle le retrouve, elle décide de rester en Transylvanie, adoptant le costume traditionnel des femmes tsiganes. Le public pourra ainsi voir l'évolution du personnage, indiquant clairement sa transformation d'une femme superstitieuse et amoureuse en nomade survivant de mendicité et de rencontres au fil des routes. Plus que d'incarner des stéréotypes, les actrices de Gatlif sont avant tout des femmes puissantes dans lesquelles le réalisateur reconnaît une force qu'il associe aux femmes roms et à leur difficile condition de vie dans une société patriarcale et raciste :

Quel genre de comédienne est Asia Argento ? Dans *Transylvania*, Asia ne se protège pas pendant le tournage, ni physiquement, ni psychologiquement. Elle donne tout. Elle s'expose dans le froid extrême ou dans le vent sans se soucier de son visage. Elle se livre totalement sans aucune retenue. J'ai ressenti sa participation au film comme un magnifique cadeau. Du coup, je me suis senti une incroyable responsabilité vis-à-vis d'elle. Asia possède une force rare que je n'ai rencontrée que chez les Gitanes³¹.

- 35 Leur force ne dépend pas de critères ethniques d'appartenance à la communauté rom mais constitue pour Gatlif un point commun entre elles, au-delà de leurs origines. Dans *Exils*, le parcours de la jeune beurette Naïma de la France à l'Algérie en passant par l'Espagne lui permettra enfin d'assumer sa part d'arabité. Et lorsqu'on lui demande ses origines en reconnaissant qu'elle a l'air d'une Gitane, elle peut enfin répondre : « Je suis algérienne de France ». Comme Sabina ou Zingarina, ce qui domine chez elle, c'est une expression de liberté incontrôlable et sauvage. Elle suit les hommes qui lui plaisent, elle refuse de porter le voile en disant qu'elle a l'air d'une sorcière, elle mord, elle rit. Se superposent ainsi les images stéréotypées de l'Autre, la folle, la femme sauvage, la sorcière, au-delà des cultures. À bien des égards, les personnages féminins chez Gatlif peuvent être associés à la Méduse antique, image modernisée par les féministes telles qu'Hélène Cixous et le texte fondateur *Le Rire de la Méduse*³². Bien qu'il n'existe pas de femme type selon elle, il est nécessaire de déconstruire le mythe sur lequel se basent les structures patriarcales qui qualifient la femme de « continent noir » à pénétrer, à coloniser et apprivoiser, qui représente la femme comme une Méduse mortelle alors qu'elle « est belle et elle rit ». Rom et femme se superposent

chez Gatlif, mais également tous les autres marginalisés, car ils constituent cet Autre qui effraie le regard de la norme.

- 36 Cristallisant doublement les clichés orientalistes sur la communauté rom et sur la femme définie comme l'Autre selon les analyses de Simone de Beauvoir, Gatlif – comme il s'amusait des stéréotypes identitaires ethniques – va explorer les archétypes de la femme négative sous laquelle se cache la femme rebelle à toute autorité. Il cherche ainsi à déstabiliser le spectateur en jouant avec la tradition cinématographique du cinéma classique qui a participé à la construction sociale des genres et la domination sexuée des rapports sociaux. Comme l'a montré Laura Mulvey dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema ³³ », la fonction du personnage féminin dans le cinéma classique hollywoodien est d'assouvir les fantasmes d'un public masculin, entraînant un voyeurisme cinématographique sur le corps sexuel féminin passif et fragmenté. Il est ainsi nécessaire d'abolir la narrativité classique et la représentation illusionniste patriarcale en privilégiant une approche expérimentale dans la forme. En refusant la narration classique, en privilégiant le mélange des genres (entre fiction et documentaire, comédie musicale et *road movie*), Gatlif représente avant tout la femme comme une Méduse mais riieuse, nécessaire à la libération. Elle est active et non passive, désirante et non objet de désir, et prend sa place dans des activités traditionnellement associées à la masculinité (du football à l'excès d'alcool en passant par le dur travail des vendanges). Quant à la nudité, elle est toujours montrée en parallèle à celle des hommes. Dans son essai, Cixous ne fait pas référence aux différences de sexe dans un sens biologique ou binaire opposant hommes et femmes. Bien au contraire, tous doivent se libérer des structures « phallogocentriques » pour libérer le corps et la pensée par l'arme « antilogos » et à ce sens les choix artistiques de Gatlif se rapprochent autant de l'écriture féminine proposée par Cixous que de l'approche expérimentale prônée par Mulvey.
- 37 *Je suis né d'une cigogne* est le film le plus extrême dans la forme et le contenu pour illustrer cette approche féministe chez Gatlif qui reprend les stratégies de rupture, de défamiliarisation et de distanciation brechtienne et godardienne contre les codes dominants. Le film met en scène Louna qui se rebelle contre son employeur, se découpant les cheveux frénétiquement devant les

clients du salon de coiffure, tenant des propos incohérents et grimaçant en parfaite Gorgone suivant le mythe patriarcal illustrant la peur de la castration. Alors que le spectateur suit le trio des jeunes marginaux pendant leur voyage pour aider la cigogne, Louna au grand dam de ses compagnons masculins, soudainement sur une aire de parking vocifère un monologue libérateur alors qu’Otto lui conseille de ne pas trop parler à la caméra : « Je suis pas comme Marilyn. Je suis pas comme Madonna, ni comme Nina Hagen. Non, je suis comme une chienne ». Ayant imité à la limite de la caricature ces figures iconiques de femmes mythiques, objet du regard masculin, elle fait une longue liste de réalisateurs masculins.

Ich bin ein Skandal ! Dans votre société capitaliste. Dans votre démocratie. Dans votre bonne conscience de M... Jean Vigo, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, John Ford, John Cassavetes. À la poubelle ! La droite, la gauche. Tous dans la même poubelle. Bite, chatte, couille. Ils commencent la guerre.

- 38 Louna disparaît soudainement de l’écran, et du film, Otto se retrouvant seul sur un parking de supermarché à côté d’une affiche publicitaire pour une machine à laver avec une femme en robe longue, illustrant les propos de Louna sur la femme-objet de consommation et la pensée de Guy Debord exposée dans *La Société du spectacle*³⁴ dont les commentaires ponctuent le film. Est-ce pour protéger le spectateur de la vision d’une Méduse trop effrayante, pour indiquer le statut particulier de la femme dans le film par rapport aux personnages masculins ? Cette disparition renforce la présence de ce personnage par son absence, laissant désarmés ses compagnons. Elle réapparaîtra mais transformée, calmée, belle et rieuse ayant rempli sa mission : agresser la caméra pour réveiller le spectateur. Cette disparition narrative injustifiée permet à Gatlif de se libérer d’une écriture phallogocentrique, en offrant un espace de paroles et de rébellion au personnage féminin en refusant le format narratif classique.
- 39 Moins radical dans la forme mais avec la même portée symbolique, Zingarina dans *Transylvania* sera soignée de ses angoisses grâce à des exorcismes païens, ou encore Naïma grâce à une transe soufie afin de retrouver un sourire apaisé, une paix intérieure. Si les femmes sont fortes, ce sont également celles qui souffrent le plus. Zingarina a

besoin de se protéger du regard des autres avec un œil dessiné dans sa main :

Elle ne supporte pas le regard des autres et elle s'est dessiné cet œil dans le creux de sa main pour renvoyer leur regard à ceux qui la dévisagent. Quand elle referme la main, une barrière de chemin de fer se baisse, bloque la route. Ce signe va changer sa vie³⁵.

- 40 Cette souffrance fait justement la force de ces femmes rebelles et Gatlif a perçu ce personnage comme « une guerrière passionnée apportant un mélange d'assurance et de fragilité³⁶ ». Dans *Exils*, dès le début du film, les deux personnages, Zano et Naïma, sont présentés par leurs cicatrices mais si Zano peut expliquer l'origine de sa blessure, Naïma ne peut que la taire : sa vraie blessure est intérieure. Et si ces femmes semblent effrayantes, comme le rappelle Zano c'est qu'elles subissent la pression d'une société patriarcale : « T'es une folle, tu penses qu'à ta gueule, t'es pas fiable, arrêtes de penser que tous les hommes sont des enculés ». Alors que Louna dans son monologue hystérique s'écrie « je suis comme une chienne, je suis comme un chien », revendiquant sa part de masculinité, Naïma justifiera ses infidélités à Zano, comme sa part d'héritage masculin. « Tu baisses comme une chienne. Où t'as appris à baisser comme ça ? » lui demande-t-il. « Dans les films pornos, comme toi ! » lui rétorque-t-elle.
- 41 Dans un monde dans lequel les lois sont édictées par les hommes, les pères, les frères, les femmes semblent plus à même de vouloir s'ouvrir à l'Autre, étant l'intermédiaire entre les espaces, les cultures, au-delà des frontières. Dans *Geronimo*, c'est Nil qui refuse un mariage arrangé et retrouve son amant gitan dans un long rire amoureux malgré les menaces de mort. Dans *Exils*, c'est Naïma qui refuse de porter le voile imposé. Dans *Les Princes* c'est Miralda qui prend la pilule « comme les femmes des gadjé » au prix de se voir refuser la garde de sa fille par son mari et ses frères. C'est Zorka, sa fille qui refuse le destin de nomade imposé, en étant première de sa classe : « Quand j'serai grande, j'serai vétérinaire ! ». Gatlif montre ainsi à travers ses films les nombreuses luttes féminines contre l'autorité patriarcale. Il dénonce cette autorité également par l'humour en grossissant la misogynie des discours. Dans *Les Princes*, lorsque Nara est interrogé par une journaliste sur l'oppression des femmes, il répond : « La femme chez

nous elle fait ce qu'elle veut, dans la bonne voie [...] celle de mon père, de mon grand-père, de mon arrière-grand-père... ». Mais il ne faut pas se laisser prendre par cette réponse excessive et ironique. Nara n'est pas dupe des stéréotypes portés sur la misogynie des Roms et pour se débarrasser de la journaliste, il lui renvoie les stéréotypes qu'elle était venue chercher de l'Autre sauvage et sexuellement débridé : « J'voudrais t'faire l'amour, toi. J'voudrais t'voir nue et t'caresser longtemps, entre les jambes. Puis j'voudrais te prendre comme une bête, et t'entendre râler, de plaisir ». Et lorsqu'elle s'enfuit, Nara veut lui faire payer sa représentation : « Hé, hé. T'as pas un petit billet, là, pour ma femme et mes enfants qui ont faim ? ».

42 Gatlif ne prend finalement jamais foncièrement position pour un discours, qu'il soit misogyne ou féministe, mais il s'amuse des situations pour créer de l'instabilité et libérer ses personnages qui ne deviennent aucunement des représentants d'une idéologie. Finalement, ces personnages-méduses le sont pour mieux se libérer, pour mieux se déplacer dans l'espace. Les femmes s'approprient les espaces réservés aux autres, de l'école pour Zorka aux rues d'Alger pour Naïma. Elles peuvent ainsi transiter de l'intérieur à l'extérieur, du féminin au masculin. Le très beau personnage de Swing, une jeune manouche aux allures de garçon, permettra à Max, venu passer ses vacances chez sa grand-mère dans la banlieue de Strasbourg, de découvrir la communauté manouche, la musique, et l'amour. C'est également le personnage de Geronimo, cette jeune éducatrice de quartier au nom masculin qui permettra la fuite de Nil et fera le lien entre la communauté turque et gitane. Médiatrices autant que victimes (Geronimo sera blessée en évitant la mort de Nil, Swing se retrouvera à la fin de l'été seule et isolée dans son bloc d'escalier), les personnages féminins chez Gatlif agissent comme des talismans protecteurs, le film se terminant bien souvent sur leurs visages enfin souriants de mère, d'éducatrice, de compagne. Car si les films de Gatlif commencent souvent par une rupture, un départ, une séparation, ils se finissent par une réconciliation entre les personnages.

43 Gatlif privilégie la mise en scène de couples mixtes pour illustrer ce désir de l'Autre et les difficultés extérieures auxquelles il doit faire face. Ce n'est pas l'histoire même qui constitue une innovation, elle était déjà à la base de *Roméo et Juliette* ou de *West Side Story*, mais la

mise en scène de la rencontre qui est renouvelée pour multiplier les espaces de l'altérité. En se déracinant de leurs communautés, les amants permettent la rencontre de mondes étrangers mis en scène sous le registre des stéréotypes mais également de l'humour et de la libération. L'homme, chez Gatlif, se doit de s'initier à l'altérité, et sera mis en scène souvent à partir des mêmes stéréotypes patriarcaux intercommunautaires. Les femmes représentent par elles-mêmes l'altérité entre le masculin et le féminin, la tradition et la modernité, le monde animal et humain. Cette féminisation n'est autre que ce que Gatlif appelle l'âme tzigane au risque de donner une définition essentialiste :

Quand j'ai approché James (l'acteur qui joue Talloche dans *Liberté*), j'avais juste une vague idée du personnage, juste l'enveloppe. Il fallait que ce personnage représente l'âme tzigane, c'est très difficile à décrire. L'âme tzigane c'est la liberté, la peur, être en communion avec la nature, la respecter, sentir les choses qui arrivent³⁷.

- 44 Cette définition d'une « âme tzigane » peut prêter à confusion, Gatlif en reprenant à son compte le romantisme orientaliste associé aux Roms perçus comme des hommes-enfants proches de la nature, de l'intuition, mais il s'agit de la représentation d'un imaginaire porteur de désir comme le fut l'orientalisme. Chez Gatlif, au-delà de la confusion du terme, « âme tzigane » renvoie à un imaginaire de la liberté qu'il faut associer à une position politique proche du mouvement contemporain des Indignés auquel il a souscrit, comme le prouve son documentaire *Indignados* (2012) : réaction spontanée contre la dictature politique sectaire de marchés qui prône l'indignation spontanée et non violente, civile, égalitaire, en privilégiant notamment la parité et l'environnement contre la société de consommation. Ces maladresses de langage révèlent avant tout chez Gatlif le désir d'utiliser toutes les armes possibles (dont l'exploitation des stéréotypes) afin de revendiquer un monde autre au risque de paraître idéaliste, romantique ou naïf. Comme nous l'avons vu, l'esthétique et le contenu des films de Gatlif exploitent cette « âme tzigane » pour montrer qu'elle appartient à un imaginaire commun de l'Autre et n'est en rien réalité, authenticité ou vérité. Si la mise en scène des personnages féminins semble au premier abord reposer sur la reprise de la mythologie de la femme sauvage, de la

bohémienne, de la nomade, c'est justement que Gatlif veut montrer qu'il s'agit d'une représentation imaginaire culturelle d'un autre temps puisqu'elles vont se libérer de cette image figée :

J'ai choisi une jeune Européenne arabe, athée, libre. Elle incarne la nouvelle Européenne. Ces jeunes femmes n'existaient pas il y a 30, 40 ans. Mais il reste encore beaucoup de femmes non libres. Plus on raconte l'histoire de femmes comme celle qu'incarne Loubna (qui joue Naïma), plus on aide la liberté des gens et des idées. Et le fait que mon film ait été retenu en compétition à Cannes, c'est le symbole de cette nouvelle Europe riche de racines d'ailleurs. Le passé ne doit plus être une honte mais une richesse. L'avenir est là³⁸ !

45 Cette image de femmes séductrices pathologiquement instables, infantiles, irresponsables qui était celle des femmes dans le cinéma français, comme l'ont montré Noel Burch et Geneviève Sellier dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*³⁹, peut ainsi être renouvelée grâce à la mise en scène de Tony Gatlif. Il y a dépassement de l'identité de genre, retour au cosmos, à l'animalité et à la nature d'une Méduse rieuse et souriante. Cette autre déracinée a su se libérer des frontières et des clichés imposés avec lesquels elle joue, elle se rebelle, devenant puissante et désirante de l'Autre mais elle reste une image appelant à un élan de liberté et d'indignation. Les personnages féminins ne cherchent pas la sécurité dans le mariage. Elles sont en mouvement, nomades, hybrides. Elles permettent ainsi à Gatlif de représenter la société contemporaine qui ne renie pas son passé mais se déracine des identités fixes pour la quête d'une liberté féminine, voire féministe, existentielle. Elles permettent enfin à Gatlif de révéler que les identités de genre autant que les identités ethniques sont des constructions sociales qui fondent les sociétés et contre lesquelles il faut résister quand elles sont régies par des rapports de domination et d'exclusion mais qui participent d'un imaginaire commun qu'il ne faut pas refuser.

Conclusion

46 Influencé par les discours féministes, postcoloniaux, écologiques, mais refusant tout dogme idéologique sinon l'indignation, Tony Gatlif

dépeint une société en plein changement, un chaos-monde dans lequel doit dominer la créolisation plutôt que la mondialisation, l'hybridité plutôt que la fixité des identités. Il fait se rencontrer les cultures autant que les stéréotypes qui les ont représentées, ainsi que les identités composites à partir des racines fixes qui les ont façonnées. Ce nomadisme géographique autant qu'identitaire, cette déterrification déstabilisante offrent des films difficiles à classer et à interpréter. Alors que les Roms, les immigrés autant que les femmes ont été l'objet de constructions imaginaires les reléguant au statut de minorités, Gatlif cherche à les déraciner de toutes catégorisations fixes afin de déstabiliser un discours dominant qui rejette les différences. La question de l'altérité est cruciale à toute rencontre, qu'elle soit en soi ou en l'Autre. Le déracinement reste un acte symbolique essentiel pour les personnages de Gatlif, comme le fut son départ d'Algérie tout jeune adolescent et son retour pour tourner *Exils* :

Toutes les routes mènent à l'Algérie. Mais en allant tourner là-bas, ce n'est pas un aboutissement. Car ce que j'ai retrouvé sur ce sol natal, c'est que je suis un étranger de partout. J'en ai été étonné, car je pensais que j'allais chez moi. Et voilà que je me sentais étranger parce que je ne parle plus la langue, parce que le monde a changé. Je suis Français de nationalité et de culture, mais je flotte. Je ne sens pas mes racines au fond de la terre. Cela dit, ce n'est pas désagréable⁴⁰.

47 C'est ce flottement référentiel contre la notion d'authenticité et de pureté qu'offre le cinéma de Gatlif. S'il met en scène des lieux culturels définis, c'est pour mieux interroger l'universalité de l'homme autant dans sa douleur, ses angoisses que dans son cri de vie afin de montrer au-delà des images figées comme celle des Roms que « la réalité n'est pas forcément meilleure, mais plus riche, plus complexe que cette image, déformée par cinq siècles de préjugés⁴¹ ». Chez Gatlif, tout le monde peut devenir imaginativement rom, ce mot ne reposant pas sur une notion ethnique définie mais sur un élan de vie :

J'ai voulu parler des Gitans non seulement parce que c'est mon peuple mais que je les adore, comme tous les déracinés, les immigrés, tous ceux qui sont sur les routes et dont personne ne veut. Ce sont des peuples dont la philosophie me fascine. J'ai voulu aussi me foutre de la gueule de la société, la mettre en face de ses

contradictions, elle qui veut normaliser les Gitans, les immigrés et les autres en les forçant à renier leur propre culture. Or justement les Gitans n'attendent rien de la société, ils ne demandent pas à être assistés, ils demandent seulement à vivre⁴².

- 48 Se déraciner ne veut pas dire renier ses racines mais les déplacer au fur et à mesure du voyage qu'est la vie. Parler de peuple rom ce n'est pas essentialiser une identité mais évoquer une stigmatisation économique, raciale, politique symbolique des sociétés capitalistes occidentales. Pour le spectateur, se déraciner c'est redéfinir des racines imaginaires ouvertes et composites pour mieux participer au chaos-monde et à la Relation. C'est également pouvoir se projeter dans des personnages libres des contraintes de la société libérale-marchande qui le transforme en sujet-consommateur séparé de ses véritables désirs sans pour autant renier la nécessaire fonction des fantasmes à l'origine autant de la peur que du désir. C'est finalement face à ce jeu de constructions imaginaires et de stéréotypes se rappeler que le cinéma n'est qu'un spectacle, qu'une représentation et que la vraie vie est ailleurs, la vraie rencontre commence au-delà d'un écran. « Lève-toi de ton canapé » retrouvera-t-on comme slogan dans son documentaire *Indignados* : de quoi rappeler que même le spectateur se doit de se déraciner pour distinguer fantasme et réalité.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

AUVRAY David, « Entretien avec Tony Gatlif et James Thierrée ». <http://lci.tfl.fr/cinema/news/entretien-avec-tony-gatlif-et-james-thierree-liberte-5711172.html>, consulté le 3 mars 2016

BODIGONI Marc, *Les Gitans*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2007.

BRADFER Fabienne, « Tony Gatlif, l'étranger de partout, en Exils sur sa terre natale. Entretien ». <http://archives.lesoir.be/tony-gatlif-l-etranger-de-partout-en-exils-sur-sa-terre-t-20040915-ZOPREG.html>, consulté le 6 mai 2016

BURCH Noël et SELIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010 [1975].

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 [1967].

DURMELAT Sylvie et VINAY Swamy (dir.), *Screening Integration : Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Lincoln (NE, USA), University of Nebraska Press, 2012.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

GOHIN Louis, « Tony Gatlif : “Le monde est devenu populiste, mais il n’y a plus de peuple” ». <http://bondyblog.liberation.fr/201410150001/tony-gatlif-le-monde-est-devenu-populiste-mais-il-ny-a-plus-de-peuple/comment-page-1/#.V4JjivkrLIU>, consulté le 3 mars 2016

GRELIER Robert, « Latcho Drom », *Hommes et libertés*, 1994, n° 78, p. 16-21.

JOIGNOT Frédéric, « Pour l’écrivain Édouard Glissant, la créolisation du monde est irréversible ». http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html, consulté le 6 mai 2016

KAUFMAN Anthony, « Rona Hartner raps and writhes in “Gadjo Dilo” ». http://www.indiewire.com/people/int_Hartner_Rona_980806.html, consulté le 3 mars 2016

KOVACS BOSCH Annie, « Tsiganes et communication audiovisuelle : la fin d’une partie de cache-cache ? », *Études tsiganes*, 1995, n° 1, p. 71-80.

KWIEK Gregory, PETRODOVA Dimitrina et RUTHERFORD Erik, « Tony Gatlif’s film Gadjo Dilo furthers the Roma Cause », *Roma Rights 3, 1999 : Competing Romani Identities*. <http://www.errc.org/cikk.php?cikk=966>, consulté le 4 mars 2016

LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009.

LOISEAU Jean-Claude, « Gadjo Dilo ». <http://www.telerama.fr/cinema/films/gadjo-dilo,29155,critique.php>

MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18.

NACACHE Jacqueline, « Les Princes », *Cinéma*, p. 40-42.

PEARY Gerald, « Tony Gatlif ». <http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/gatlif.html>, consulté le 6 mai 2016

SAID Edward W., *Orientalism*, Londres, Random House, 1978.

SAID Edward W., *Culture and Imperialism*, Londres, Random House, 1993.

TARR Carrie, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, 2005.

Filmographie

BOUCHAREB Rachid, *Indigènes*, 2006.

GATLIF Tony, *Canta Gitano*, 1981.

GATLIF Tony, *Les Princes*, 1983.

GATLIF Tony, *Latcho Drom*, 1993.

GATLIF Tony, *Gadjo Dilo*, 1997.

GATLIF Tony, *Je suis né d'une cigogne*, 1999.

GATLIF Tony, *Vengo*, 2000.

GATLIF Tony, *Swing*, 2001.

GATLIF Tony, *Transylvania*, 2006.

GATLIF Tony, *Liberté*, 2008.

GATLIF Tony, *Geronimo*, 2014.

GATLIF Tony, *Indignados*, 2012.

KASSOVITZ Mathieu, *La Haine*, 1995.

ROBBINS Jerome et WISE Robert, *West Side Story*, 1957.

NOTES

1 GATLIF Tony, in PEARY Gerald, « Tony Gatlif ». <http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/gatlif.html>, consulté le 6 mai 2016

2 GATLIF Tony, in <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm>, consulté le 6 mai 2016.

3 *Id.*

4 *Id.*

5 GATLIF Tony, in LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 99.

6 GATLIF Tony, in GRELIER Robert, « Latcho Drom », *Hommes et libertés*, 1994, n° 78, p. 16-21.

7 GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 65.

8 GLISSANT Édouard, in JOIGNOT Frédéric, « Pour l'écrivain Édouard Glissant, la créolisation du monde est irréversible ». <http://www.lemonde.fr/disparitio->

[ns/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-d-u-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html](https://www.eric.ed.gov/fulltext/ED500000/ed500000.pdf), consulté le 6 mai 2016

9 *Id.*

10 KOVACS BOSCH Annie, « Tsiganes et communication audiovisuelle : la fin d'une partie de cache-cache ? », *Études tsiganes*, 1995, n° 1, p. 71-80, p. 73.

11 PETROVA Dimitrina, in RUTHERFORD Erik, « Tony Gatlif's film Gadjó Dilo furthers the Roma Cause », *Roma Rights 3, 1999 : Competing Romani Identities*. <http://www.errc.org/cikk.php?cikk=966>, consulté le 4 mars 2016

12 RUTHERFORD Erik, « Tony Gatlif's film Gadjó Dilo furthers the Roma Cause », *op. cit.*

13 GATLIF Tony, in RUTHERFORD Erik, *op. cit.*

14 C'est ce que les sociologues essayent de faire comme Marc Bodigoni dans *Les Gitans* (Paris, Le Cavalier Bleu, 2007).

15 SAID Edward W., *Orientalism*, Londres, Random House, 1978 ; *Culture and Imperialism*, Londres, Random House, 1993.

16 *Ibid.*, p. 75.

17 GATLIF Tony, in <http://www.festival-entrevues.com/fr/films/2014/swing>.

18 KWIEK Gregory, in « Tony Gatlif's film Gadjó Dilo furthers the Roma Cause », *op. cit.*

19 HARTNER Rona, in KAUFMAN Anthony, « Rona Hartner raps and writhes in "Gadjó Dilo" ». http://www.indiewire.com/people/int_Hartner_Rona_980806.html, consulté le 3 mars 2016

20 GATLIF Tony, in GOHIN Louis, « Tony Gatlif : "Le monde est devenu populiste, mais il n'y a plus de peuple" ». <http://bondyblog.liberation.fr/201410150001/tony-gatlif-le-monde-est-devenu-populiste-mais-il-ny-a-plus-de-peuple/comment-page-1/#.V4JjvkrLIU>, consulté le 3 mars 2016

21 DURMELAT Sylvie et VINAY Swamy (dir), *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Lincoln (NE, USA), University of Nebraska Press, 2012.

22 TARR Carrie, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, 2005.

- 23 GATLIF Tony, citation de la section « Extra » du DVD *Je suis né d'une cigogne*, Princes Films, 1998.
- 24 *Id.*
- 25 GATLIF Tony, in <https://iffr.com/en/2000/films/je-suis-n%C3%A9-dune-cigogne>, consulté le 6 mai 2016
- 26 GATLIF Tony, in AUVRAY David, « Entretien avec Tony Gatlif et James Thierrée ». <http://lci.tf1.fr/cinema/news/entretien-avec-tony-gatlif-et-james-thierree-liberte-5711172.html>, consulté le 3 mars 2016
- 27 *Id.*
- 28 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 87.
- 29 ANDERSON Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.
- 30 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 29.
- 31 GATLIF Tony, in <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/019004.pdf>, consulté le 3 mars 2016.
- 32 CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010 [1975].
- 33 MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18.
- 34 DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 [1967].
- 35 GATLIF Tony, in <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/019004.pdf>, *op. cit.*
- 36 GATLIF Tony, in <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-61579/secrets-tournage/>, consulté le 3 mars 2016.
- 37 GATLIF Tony, in AUVRAY David, *op. cit.*
- 38 GATLIF Tony, in BRADFER Fabienne, *op. cit.*
- 39 BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.
- 40 GATLIF Tony, in BRADFER Fabienne, « Tony Gatlif, l'étranger de partout, en Exils sur sa terre natale. Entretien ». <http://archives.lesoir.be/tony-gatlif-l-etranger-de-partout-en-exils-sur-sa-terre-t-20040915-ZOPREG.html>, consulté le 6 mai 2016

41 GATLIF Tony, in LOISEAU Jean-Claude, « Gadjó Dilo ». <http://www.telerama.fr/cinema/films/gadjo-dilo,29155,critique.php>, consulté le 6 mai 2016

42 GATLIF Tony, in NACACHE Jacqueline, « Les Princes », *Cinéma*, novembre 1983, p. 41.

AUTEUR

Karine Chevalier

Université de Roehampton, Londres

IDREF : <https://www.idref.fr/08161182X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000054908138>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15764441>

Les interstices de l'interculturel

Autorité, sinthome et jouissance chez Lalla Essaydi

Rédouane Abouddahab

DOI : 10.35562/celec.220

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 L'œuvre picturale de Lalla Essaydi, dont la marque patente est la figure récurrente de femmes voilées ou non, vêtues de robes marocaines traditionnelles, a une intention explicite revendiquée par l'artiste, dont le but est de déjouer les stéréotypes nombreux et persistants sur les femmes maghrébines ou arabes, et de désamorcer les effets néfastes des projections fantasmatiques sur ces femmes-là. L'engagement revendicatif d'Essaydi se réalise au nom de la puissante volonté de déplacer les préjugés :

I am a Muslim and a woman and if I'm trying to make clear the role of the Moroccan and Muslim woman, that we are not just confined and sitting in one corner, that has nothing to do with our faith and religion. It is almost fate for me. It's my duty and my passion to show another facet of Arab women, the real Arab women to the Western world and the world in general. We are very strong, we're human beings and we have our own personality on our own. We want to be seen like that. We don't want this projection of the Western world or Islamic culture on us from both sides. We just want to be seen as human beings¹.

- 2 L'artiste est animée par un idéal de puissance féminine dont elle se fait la porte-parole (les passages de « I » à « we » dans la citation sont assez significatifs), et qui semble circonscrire le projet artistique au sein de limites dictées par une exclusive identitaire, au risque de réduire l'étendue transidentitaire de tout grand art. Cette tension potentielle entre la revendication identitaire et la liberté artistique est néanmoins stabilisée dans la structure dialogique de l'œuvre. Par

structure dialogique j'entends à la fois l'axe extrinsèque établi par tout dialogue ou tout acte de parole, lequel induit une interlocution mais aussi la présence tierce de l'Autre du symbolique qui médiatise l'interlocution et en assure la cohésion ; en même temps, et selon les termes de Bakhtine revus à l'aune de la psycholinguistique, le dialogisme renvoie au sujet divisé par la parole qui en a modifié la nature première, en inscrivant de manière tout à fait arbitraire mais nécessaire le symbole dans le vivant. L'altérité (de la parole, de la loi...) se trouve nichée au cœur du sujet dialogique (ou sujet divisé). L'intérêt identitaire et les tentations imaginaires sont articulés chez Essaydi avec ce dialogisme intrinsèque et ses ramifications inconscientes telles que sous-entendues par la vitalité du désir et l'énigme de la jouissance. La démarche explicative et démonstrative d'Essaydi, qui constitue le cœur de son art, est effet interdépendante, installée dans l'ordre symbolique de l'échange, non dans les certitudes de l'imaginaire.

- 3 Donc le dialogisme extrinsèque qui pose l'artiste comme porte-parole ou comme « truchement » culturel, va de pair avec un autre d'ordre intrinsèque qui montre Essaydi comme traductrice de l'inconscient, dans le sens d'un convertisseur de la langue de la jouissance originelle (*lalangue*) en des formes esthétiques adaptées, dont la complexité est également constituée par la rêverie mélancolisée de l'artiste, habitée par un objet du désir qu'elle ne peut perdre (dont elle ne peut faire le deuil), et qu'elle perpétue elle-même à travers des avatars artistiques.
- 4 L'intention artistique est sous-tendue par la volonté de restituer la vérité, entendue d'abord au sens empirique de rétablissement de l'état authentique du monde intérieur du harem, de sa beauté et de ses complexités, que Lalla Essaydi a elle-même fréquenté en tant que fille de la plus jeune épouse de son père. Néanmoins, la relation avec la vérité, qui relève ici d'une narration visuelle à visée démonstrative, est problématique dans le propos d'Essaydi, dans le sens où, si la vérité est présentée *a priori* comme un objet transparent, susceptible d'être montré aux autres, son énonciation artistique ne peut aller de soi, comme le suggère le « trying to make clear » dans le propos cité plus haut, expression qui inscrit déjà l'œuvre dans le cheminement infini de la quête du sens et de la production itérative des formes qui semblent les plus authentiques possibles. La question qu'on peut se

poser ici est donc celle de la relation entre la *monstration* de la réalité intime du harem et la révélation de vérités où s'intriquent les logiques de l'artiste et celles du sujet de l'inconscient. En d'autres termes, on tâchera de mettre en lumière la tension entre l'engagement idéologique de Lalla Essaydi dans un vaste réseau intertextuel et interculturel qui interpelle les orientalismes, et les forces de *jouissance* à l'œuvre, lesquelles donnent une dimension complexe et obscure à la transparence affichée par la logique de monstration prévue par l'artiste et attendue par le lecteur-spectateur. Dans ses entretiens, Essaydi définit clairement le périmètre de son travail artistique : « It's about past colonialism and independence. It is about women, by a woman and toward women. It is about freedom, constrained and controlled... It is about space within, between, about... It is more than art to me. It is my testimony² ».

- 5 S'évertuant à desserrer l'étau simplificateur du regard orientaliste, Lalla Essaydi produit une œuvre qui veut révéler la complexité du sujet féminin maghrébin, là où celui-ci est souvent réduit, dans le regard réifiant, condescendant ou méprisant, de l'écrivain ou l'artiste orientaliste, à une projection fantasmatique, c'est-à-dire à un statut d'objet dépourvu d'un regard propre mais offert au regard, un « être-là » sans productivité ni virtualités désirantes. Lorsque, après un long séjour en Arabie Saoudite, elle séjourne à Paris au début des années 1990 pour étudier les Beaux-Arts, Essaydi a l'occasion de découvrir et d'étudier les œuvres orientalistes. « C'est là, à cet instant, dit-elle, que ma fascination est née³ ». Essaydi revisite systématiquement par l'alchimie de la création artistique – comme pour les ressusciter et les analyser après coup –, des souvenirs juvéniles associés à certains lieux familiaux, essentiellement les intérieurs d'une grande maison de campagne située au milieu d'une oliveraie, où elle se trouvait enfermée en guise de châtiment, lorsqu'elle se permettait une entorse à la loi du père, ayant pour compagnie les femmes domestiques. L'omniprésence des femmes dans les tableaux est certes déterminée par la visée politique et identitaire que je viens de souligner, mais elle émane aussi de la mémoire de l'artiste marquée par des souvenirs où les femmes ont une présence singulière, et dont l'artiste nous livre répétitivement un témoignage tout en lui accordant une signification collective. Si, comme elle le dit elle-même à DeNeen Brown citée plus haut, son

« travail équivaut vraiment à [son] histoire », celle-ci est aussi celle des femmes au nom desquelles elle s'engage. Il est d'ailleurs fort significatif de noter que le titre de la deuxième série photographique réalisée par Essaydi s'intitule *Les femmes du Maroc* et non *Femmes du Maroc*. Ce ne sont pas des spécificités localisées qu'elle vise, mais un sens absolu au niveau duquel l'artiste s'évertue à s'élever. Cette réduction idéologique et identitaire est néanmoins contredite par l'œuvre, comme nous tâcherons de le démontrer ici même. Cette dimension identitaire est certes importante chez Essaydi, mais elle est à saisir dans le réseau complexe de relations établies avec d'autres forces qui contraignent la logique identitaire et opèrent des déplacements au sein de ses certitudes.

- 6 Comment la simplicité nécessaire de l'engagement politique entre-t-elle en résonance avec la complexité de l'engagement éthique et ontologique ? La question est d'autant plus problématique qu'Essaydi tient compte constamment, comme je l'ai déjà souligné, de l'hypotexte orientaliste et du regard occidental. En d'autres termes, son art doit neutraliser les simplifications du stéréotype sans tomber lui-même dans la simplification, et pour ce faire, il convient également de *laisser filer* les forces de l'inconscient.
- 7 Avec Essaydi on a ainsi affaire à une écriture photographique intertextuelle qui convoque le collectif au nom duquel parle l'artiste, laquelle laisse percevoir néanmoins des dynamiques d'articulation avec les affects ambigus et archaïques de l'enfance, dans la mesure même où il s'agit d'une écriture autobiographique qui, elle, met en perspective le sujet jusque dans ses ramifications inconscientes obscures. Aussi l'intertextualité peut-elle être entendue également ici comme une intersubjectivité induisant les processus complexes de l'identification et de la symbolisation de l'affect par l'acte et le produit photographiques. En d'autres termes, ce que la perspective testimoniale d'Essaydi nous donne à voir n'est pas une subjectivité accidentelle inévitable, mais des intensités subjectives, des nœuds fantasmatiques offrant des ouvertures sur des enjeux intrinsèques, là où l'essentiel semblait extrinsèque. L'intrication autobiographique et intertextuelle met en relation non seulement des discours, des territoires et des époques différents et éloignés, mais également le témoignage et la confession, l'intention et la jouissance.

- 8 Cette interrelation s'entend comme une oscillation éthique entre l'intention revendicative (qui se déploie linéairement et diachroniquement selon une logique téléologique) et la jouissance (qui, elle, est synchronique, répétitive et circulaire). Dans l'optique de cette oscillation, le déplacement peut également être perçu au sens freudien de travail stylistique (ou rhétorique) et symptomatique : ici le voile ne cache pas l'objet mais, bien au contraire, le révèle et signale des intensités de jouissance en excès, mais selon d'autres modalités que celles dictées par l'orientation testimoniale de l'œuvre. En ce sens, la « rupture » avec l'orientalisme peut être perçue comme une modalité relationnelle, non comme une fracture. En outre, si l'objet sexuel est facilement identifiable dans la peinture orientaliste, et s'il est voilé chez Essaydi, cela ne signifie aucunement une dévitalisation érotique (qu'aiderait à escamoter une approche exclusivement politique de l'œuvre). Les processus de déplacement, qui vont de pair avec ceux de la condensation, sont justement des manières de symbolisation d'objets érotiques inconscients ou de satisfactions anciennes qu'on s'évertue à recouvrer par la pratique artistique, même si elles sont marquées par le traumatisme de l'enfermement.
- 9 Ainsi, un des aspects essentiels chez Essaydi est la nature du *lien même* entre une volonté de transmission revendicative d'un message politique au nom de femmes opprimées ou mal comprises et, globalement, d'un Maghreb lui-même mal compris et mal dépeint, et la nécessité de laisser dire son être intime et de l'engager absolument dans le travail artistique. D'une part, Essaydi est sûre de ses présupposés idéologiques, ce qui lui permet de prévoir l'itinéraire que devrait prendre tel ou tel tableau, mais, d'autre part, elle met en mouvement des forces imprévisibles et impossibles à maîtriser qui peuvent réorienter la lecture de l'œuvre.
- 10 Dans le champ critique qui a commencé tout récemment à se constituer autour de l'œuvre d'Essaydi, la notion de lien et les paradoxes de ses dynamiques complexes d'attraction et de répulsion ne sont pas suffisamment mis en valeur. Les commentateurs s'intéressent souvent aux problématiques identitaires qui sont certes importantes, mais qui n'éclairent finalement que la partie visible de l'iceberg, alors qu'Essaydi sait exploiter les possibilités formelles de la simplicité, auxquelles elle donne des étendues singulières. C'est ainsi qu'on ne s'étonnera pas de lire sous la plume de Donna Gustafson, qui

s'intéresse pourtant à la relation entre le texte écrit et l'image chez Essaydi, que c'est la logique identitaire qui prévaut chez l'artiste, essentiellement les problématiques relevant de la situation féminine, vue à l'aune de l'oppression et du silence imposé par le patriarcat en général et orientaliste en particulier : « Not only does Essaydi give voice to the women who were stereotyped and silenced by Orientalist painters who saw only the harem, the veil, and the odalisque, she also gives voice to herself, and through these photographs to a world of women ⁴ ».

- 11 Or, le silence en question a une valeur formelle, c'est-à-dire appréciable de manière réflexive au sein de l'économie textuelle de l'œuvre, qu'il s'agisse de ses aspects esthétiques ou éthiques, car le silence est une forme textuelle articulée avec une écriture indéchiffrable calligraphiée par l'artiste. Donc le silence marque également le texte écrit intégré dans l'œuvre. Affirmer que cette écriture opaque, qui équivaut à des formes muettes enchevêtrées dans le tableau, dit quelque chose à propos du statut de ces femmes en tant qu'opprimées, c'est diminuer finalement leur force de connotation et, surtout, réduire la jouissance féminine à l'œuvre.
- 12 Walid El Khachab identifie également chez Essaydi une manière de passivité, présente selon lui dans l'écriture elle-même qui opérerait une sorte d'effacement identitaire ou « dé-subjectivation ⁵ ». Il écrit à ce propos que « [Essaydi's] women are often almost faceless, covered by "extreme" veils doubled by calligraphy that render the photo's atmosphere shady and the women unidentifiable. Calligraphy here seems to act as a veil that erases subjectivity ⁶ ». Or, ne convient-il pas de prendre cette écriture pour une dynamique d'historicisation, c'est-à-dire, contrairement à ce qu'avance El Khachab ici, comme un processus de symbolisation du corps réifié de la femme par son inscription dans l'ordre du signifiant ? Les textes intégrés dans les tableaux d'Essaydi n'ont ni début ni fin, en quoi ils renvoient à la vérité de la chaîne du discours, dont ils sont le relais et l'appropriation. Comme nous ne manquerons pas de l'étudier plus loin, cette écriture opère un déplacement éthique majeur, en arrachant les figures féminines qui peuplent les peintures orientalistes à la surexposition, laquelle détruit leur identité et leur singularité en se contentant de les *montrer*. À l'inverse, les femmes

d'Essaydi sont singulières et sont porteuses d'une identité très forte grâce au jeu du voilement, précisément.

- 13 L'impact identitaire est inversement minoré chez certains commentateurs tel Andrés Mario Zervigon, pour qui l'œuvre d'Essaydi échappe à l'emprise identitaire et revendique, au contraire, la liberté d'être dans le territoire où elle se trouve. Son étude, intéressante, s'attarde sur la dimension transnationale de l'art d'Essaydi. Pour ce critique, Essaydi, à l'instar de son compatriote Barrada, ou de l'artiste nigérienne Fatimah Tuggar, est déterminée par sa mobilité à travers les frontières et les cultures, entre lesquelles elle souhaiterait jouer un rôle de passerelle dynamique : « Hers is an operation of imagining made possible by her transnational status, which has been constructed through two related factors: her position outside her country of birth and her desire to function as a bridge to and from Morocco, a figure fully in and out of it ⁷ ».
- 14 L'œuvre d'Essaydi échapperait totalement à l'emprise identitaire de son pays et de sa culture d'origine. Elle fait partie de ces artistes qui « challenge nation-based approaches to their art by refusing to remain confined to a single place. We might speak of their identities as constantly shifting [...] », d'où la nécessité de lire leur art sous un angle transnational ⁸. Encore une fois, la mise en valeur de la notion de lien et de ses dynamiques *paradoxales* – c'est-à-dire les déplacements de valeurs constants chez Essaydi – permet d'éclairer les véritables enjeux de son art qui affirme l'identité tout en la déconstruisant, reconnaît la culture d'origine tout en la minorant par ailleurs. En d'autres termes, l'œuvre présente une mobilité constante dans l'interstice dynamique de l'entre-deux-Autres, et c'est cela même qui lui permet d'échapper à l'assujettissement à une logique exclusive transnationale ou, à l'inverse, identitaire.
- 15 C'est surtout dans la série photographique *Les Femmes du Maroc* qu'Essaydi interpelle de manière explicite l'art orientaliste. Le titre de la série évoque d'emblée le célèbre *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (repris plus d'un siècle plus tard par Picasso) ; mais d'autres peintres sont également convoqués, tels Jean-Léon Gérôme, Matisse, Frederic Leighton, John Singer Sargent ou encore Ingres. Certaines de ces œuvres picturales « citées » par Essaydi seront examinées de manière circonstanciée plus loin ;

notons pour l'instant que l'intertextualité en question inscrit le débat dans le champ de l'interdiscursivité, en éclairant justement les discours constitutifs de la réalité, lesquels discours non seulement considèrent mais instituent la femme maure ou orientale comme un pur objet de jouissance, une présence désœuvrée et disponible, sans autorité aucune car sans subjectivité, tout comme les territoires auxquels elle appartient, convoités dans le même temps par le pouvoir colonial en marche⁹. Par ailleurs, Essaydi extrait de ces tableaux orientalistes des possibilités formelles et esthétiques qu'elle va travailler à sa manière, en les façonnant en vertu de son propre vécu, dont elle restitue certains lieux et certaines atmosphères. Mais comme nous le verrons ci-après, le « souci » intertextuel et interculturel est constant chez Essaydi, dont les séries photographiques ne cessent d'interpeller les artistes occidentaux, tous masculins, créant ainsi des passerelles nouvelles entre les cultures, en une fusion complexe de remontrance critique et de séduction.

- 16 Les « citations » d'Essaydi procèdent à des simplifications formelles, notamment par la réduction des contrastes de couleurs voluptueuses, auxquels Essaydi substitue, notamment dans les œuvres initiales, un fondu de touches beiges et blanches qui connotent des supports parcheminés gauchis par le temps. En revanche, elle complexifie le thème et toute l'organisation éthique de l'œuvre, qui se trouve par là même épaissie anthropologiquement. Cette notion de complexité éthique articulée avec une fausse simplicité formelle semble être au cœur de l'art d'Essaydi. Son style présente ce qu'on peut appeler de fausses surfaces transparentes ou chatoyantes qui, à première vue, cèdent facilement à l'analyse. L'écriture, qui court sur les corps, les tissus et les parois murales, crée justement un rapport complexe entre l'image (*a priori* maîtrisable, visuellement et culturellement) et le texte (plutôt indéchiffrable). Les motifs abstraits de la calligraphie arabe s'enchaînent et couvrent la surface à l'infini, articulant de manière complexe l'espace avec le temps, la tradition (calligraphique) avec la modernité (photographique), sans se laisser épingler par un sens définitif, celui-ci ne pouvant que courir le long de ses cambrures et ses creux.
- 17 Il est significatif qu'Essaydi donne à l'une de ses toutes premières séries photographiques le titre de *Converging Territories*, où l'on

entend une volonté d'articulation entre les différences. Or, et le contenu de la série le confirme, la convergence géographique dit en même temps et par une touche d'ironie inévitable, une divergence, des différences révélées dans l'art même. Le style d'Essaydi valorise ainsi la notion de lien qu'elle ne cesse d'épaissir : liens *interculturels* entre le Maghreb et l'Occident, *politiques* entre l'orientalisme et l'art contemporain, complices entre l'artiste marocaine et ses lectrices/spectatrices marocaines et occidentales, *esthétiques* entre l'image et le texte ou *éthiques* entre l'artiste et ses collaboratrices. Ce style, ébauché dès la série *Silence of Thought* (réalisée en 2003), sera développé dans les œuvres ultérieures¹⁰.

- 18 Chez Essaydi, les femmes marocaines retrouvent une dignité certaine car l'artiste nous donne à lire des êtres de paroles, même si, de manière hopperienne en quelque sorte, elle ne les représente jamais dans des situations locutoires. Cependant, leur silence est parlant car leur corps est *narratif*, étant le véhicule de récits qui en disent l'ancrage historique et culturel. Comme le laisse entendre le titre *Silence of Thought* attribué à plusieurs œuvres numérotées, la pensée, ou la parole intérieure, est bien à l'œuvre. Renversement du paradigme du mutisme passif et oisif chez Wharton, dont l'accès aux intérieurs féminins marocains ne lui a pas permis de saisir la vérité des femmes qu'elle évoque dans son *In Morocco*¹¹. Bien au contraire, chez Essaydi, le silence des femmes est actif et agissant.
- 19 La série *Converging Territories* présente des éléments stylistiques que l'artiste va développer, affiner ou réduire progressivement, comme ce coton blanc-beige qui sera de plus en plus privilégié comme support d'écriture. L'intérêt pour l'intertextualité apparaît d'emblée, et ce dès le titre qui semble faire référence à *My Name is Red* du romancier turc Orhan Pamuk, où l'on nous dit que « painting is the silence of thought and the music of sight¹² ». D'ailleurs, l'art architectural mauresque célébré par Essaydi dans cette série en appelle à l'art ottoman classique, très présent dans le roman de Pamuk, où l'histoire se déroule pendant l'ère impériale ottomane du XVI^e siècle. Et ce n'est pas un effet du hasard si dans *Silence of Thought* les teintes chaudes du rouge, couleur essentielle chez Pamuk, sont centrales¹³.

- 20 Un des effets saisissants produits par ce tableau, est la solidarité esthétique qu'il met en perspective, et dont on peut en déduire une autre d'ordre éthique. Les liens solidaires entre ces femmes sont mis en valeur grâce à la continuité physique, le croisement des diagonales qui courent des yeux vers le sol comme pour manifester une même pensée secrète, par quoi l'artiste suggère l'intensité ou le dynamisme de la vie intérieure de ces femmes. Les liens sont également renforcés par l'analogie vestimentaire, à savoir ce tissu blanc-beige transparent où l'on identifie une écriture. Les liens chromatiques et symboliques entre le trio et l'environnement architectural et culturel sont moins soulignés que dans les œuvres produites plus tard. Cependant ils restent importants même ici : le beige écrit des caftans (dont la texture fine rappelle celle d'une feuille de papier) s'élève vers le stuc ciselé en haut, tandis que les teintes rouges associent le trio, grâce à la figure centrale qui en assure l'unité, à la porte massive derrière elles et aux parois murales. Le tissu produit un effet de sensualité mais aussi un effet de sens qui réduit l'affect et oriente le regard vers un sens à produire, c'est-à-dire, loin du corps nu (forme récurrente de la peinture orientaliste), vers le *corps écrit*, complexe, conscient de l'histoire qu'il véhicule. L'absence d'un regard frontal peut être comprise comme une forme de résistance aux projections stéréotypées potentielles du spectateur, qui ne trouve pas en elles ce qu'il peut anticiper dans son propre miroir, mais, bien au contraire, l'écueil de l'altérité, étoffée par l'intensité d'un silence pensant et agissant.
- 21 Dans *Converging Territories #32*, qui fait partie de la série *Converging Territories*¹⁴, les femmes voilées sont drapées dans des haïks marqués de motifs visiblement calligraphiques rappelant les lettres de l'alphabet arabe. Mais ce qui est plus frappant encore, et on voit bien qu'il y a eu une intensification d'un procédé mis en place plus tôt, c'est la course « baroque » de cette écriture qui déborde le corps pour investir l'ensemble de l'espace pictural, aussi bien les vêtements que le mur ou le sol, qu'elle soumet en quelque sorte à son *autorité* symbolique et sémantique. L'ancrage des femmes dans un espace réduit mais bien à elles, prend ainsi une dimension plus affirmée, qui, d'ailleurs, ira crescendo dans les productions ultérieures. L'œuvre fait triompher la notion de racine ou d'enracinement culturel, aspect central qui manque, justement, dans

les peintures orientalistes. En effet, Essaydi semble souligner l'inséparabilité de la figure féminine avec son environnement, d'où cette impression d'harmonie absolue entre le lieu et la femme, les deux étant identiques. Aucune tension n'est perceptible dans l'image, pas même une dissonance chromatique. Au contraire, la couleur brune de la peau, celle des pains de sucre roux transformés en supports scriptibles, s'articulent harmonieusement avec le beige prépondérant et perceptible dans les trois dimensions du tableau. Ceci donne aux mains, et par là à l'activité (donc au travail) davantage de visibilité et de poids symbolique. Ce qui est d'autant plus percutant selon cette perspective, c'est le message sous-jacent sur la créativité féminine : la femme produit du beau dans son lieu de vie même, transfigure la banalité du quotidien, renouvelle la perception de l'objet, même le plus familier, comme le pain de sucre au Maroc.

- 22 Les femmes ne sont pas oisives mais bien actives et productives, et le message politique de Lalla Essaydi devient davantage évident lorsqu'on pense au prélasserment évocateur des figures féminines telles que mises en scène dans presque toutes les représentations orientalistes. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas une certaine nonchalance séductrice chez les femmes d'Essaydi, mais elle n'est pas centrale, car elle fait partie d'un ensemble marqué par une organisation artistique à la fois fine et diffuse, où l'écriture introduit de puissantes modalités de symbolisation qui viennent « habiller » la sensualité.
- 23 Dans plusieurs œuvres composant la série *Les Femmes du Maroc*, le voile a une autorité thématique et esthétique certaine. Perçu comme un objet, il dit un écart anachronique par rapport à la norme, puisque ces haïks appartiennent à des temps révolus. Le sens du voile est saisissable dans une oscillation métaphorico-métonymique entre ce à quoi il pourrait être le substitut (le texte, la page) et l'analogon (la peau) ; du coup, sa dimension mimétique (d'ailleurs anachronique) et ses soubassements idéologiques se trouvent grandement minorés.
- 24 On comprend mieux pourquoi les femmes de *Converging Territories* sont voilées alors qu'elles se trouvent à l'intérieur de la maison familiale, par définition interdite aux regards étrangers. Notons d'abord que l'artiste ne s'est pas contentée de saisir spontanément une réalité transitoire, mais qu'elle a d'abord créé la scène

photographique qu'elle a voulu rendre symétrique. Cette scène composée dit une instabilité référentielle, étant donné que les femmes sont voilées au mépris de la mimésis ou du bon sens, puisque l'intériorité intime d'un lieu exclusivement féminin aurait dû les dispenser de ce voilement qui induit une présence masculine pourtant ici inexistante. Cette instabilité référentielle, dont on a souligné un autre aspect plus haut, n'est pas accidentelle mais méthodique : l'artiste détourne le sens culturel du voile afin d'augmenter les possibilités interprétatives d'un tissu élevé au degré d'une page écrite. Ce faisant, elle transforme l'objet d'un regard en un texte à lire. Le déplacement est ici d'importance : non pas *qu'est-ce que je vois ?*, mais *qu'est-ce que ça signifie ?* et, par là, *qu'est-ce ça me dit ?* La figure est arrachée au champ de la mimésis érotique pour être déplacée vers celui de la sémiosis, processus par lequel l'en-trop sexuel est textualisé.

Le tableau *Les Femmes du Maroc #5* fait partie de la série *Les Femmes du Maroc Revisited*¹⁵ (2010), laquelle reprend la série *Femmes du Maroc* réalisée entre 2005 et 2006, et également publiée sous forme de livre¹⁶ en 2009.

- 25 Comme on peut le constater d'emblée en regardant ce tableau, le féminin, thème unique chez Essaydi, est inscrit dans une identité clairement profilée : arabe (l'écriture), marocaine (les étoffes, le sofa) et, bien sûr, féminine (présence de deux femmes à la beauté « ethnique » différente, toutes deux prises dans la même bande sensuelle intime). Sans être agressif ni provocateur, le regard est frontalement posé sur le spectateur ; il dit une présence subjective forte qui contrebalance l'attitude séductrice passive et comme « offerte » au temps qui semble s'écouler lentement. Comme le suggère la tonalité chromatique harmonieuse de l'ensemble, ces deux femmes sont bien intégrées dans leur environnement, et ne semblent pas esquisser le moindre geste de révolte contre l'autorité.
- 26 Pourtant, la notion de liberté ou de libération, qui est à la fois d'ordre personnel, historique et politique, semble essentielle pour Essaydi. Son œuvre, qui reprend selon elle les souvenirs et les lieux de ses propres incarcérations juvéniles, ne représente pas *a priori* l'idée de révolte ni ne suggère la moindre tentative de libération. Cependant, on peut voir qu'elle est parcourue par un souci de liberté qui semble

s'être déplacé dans le champ intertextuel, celui-ci établissant une relation avec les orientalismes artistiques (mais aussi littéraires) des XIX^e et XX^e siècles. C'est une relation de sublimation et de symbolisation des protestations de l'artiste en tant que fille captive mais aussi en tant qu'élève des Beaux-Arts, séduite par le grand art de ces prédécesseurs masculins et engagée dans un débat post-mortem avec eux.

- 27 Ainsi, l'ouverture dialogique (au double sens de dialogisme évoqué plus haut) s'accomplit pleinement dans le champ intertextuel de l'œuvre d'Essaydi. Cette intertextualité peut certes être perçue à l'aune du ludisme et du plaisir du texte ; elle semble néanmoins structurelle et méthodique. Le conservatisme culturel qui domine les œuvres d'Essaydi doit être constamment articulé avec le texte orientaliste auquel il fait référence, directement ou implicitement, ainsi qu'à l'épistémè dont il se nourrit, sans quoi l'œuvre serait elle-même captive de ce qu'elle semble dénoter, à savoir une sorte de néo-orientalisme ou exotisme qui maintient la femme arabe dans une position de soumission ou de résignation, celle du beau canari enfermé dans une cage dorée. Ceci ne peut que frustrer l'horizon d'attente fermement constitué, du moins depuis la parution de *Orientalism* de Said (1979), et dont on imagine facilement les expectations vis-à-vis d'une artiste née dans le Maroc des années 1950, et vivant à New York depuis une vingtaine d'années. Benjamin Genocchio, par exemple, ne voit dans l'œuvre d'Essaydi que la perpétuation d'une tradition orientaliste qu'elle prétend critiquer. Selon lui, Essaydi laisse les femmes qu'elle représente « stuck in the same Orientalist fantasy that she purports to critique. Instead of changing the way in which we see Arab women, these photographs revive old-fashioned stereotypes¹⁷ ». *Stuck* ! On serait ainsi aux antipodes de toute dynamique de déplacement, c'est-à-dire de rupture et d'innovation. Or, ce que ce critique n'intègre pas suffisamment dans son analyse, c'est justement la relation intime et problématique, essentielle et incontournable, avec l'hypotexte orientaliste, vis-à-vis duquel se déploie un jeu problématique de séduction et de critique visant et affrontant discrètement mais non moins efficacement les stéréotypes orientalistes et le socle épistémologique sur lequel ils sont confortablement assis.

- 28 *Les Femmes du Maroc Revisited #5*, s'il est certes appréciable dans sa propre économie interne, doit en même temps être estimé en vertu de la relation dialogique qu'il établit avec des œuvres occidentales. Le titre peut en effet faire penser aux *Femmes d'Alger* de Delacroix, mais le tableau évoque surtout l'*Olympia* de Manet, dont le binarisme racial et la fétichisation du corps féminin sont ici liquidés, bien que la critique culturelle et féministe engagée par le jeu intertextuel opère dans un cadre traditionnel qui semble contredire la visée subversive de l'artiste.
- 29 Le silence dans l'*Olympia* est hiérarchisé et soumis à un ordre social préexistant : le regard de la servante africaine est suspendu au visage de sa maîtresse dont elle attend une réaction, mais le regard de celle-ci est arrimé au spectateur (dont la masculinité est induite), qu'elle appelle avec des yeux suspendus à sa puissance sexuelle supposée, flattée par la nudité du corps exposée à ses pulsions libidinales. Même si l'orientalisme de ce tableau n'est pas certain, il utilise les mêmes procédés que les *Odalisques* (dont il sera question plus bas), notamment l'hypersexualisation. Le corps est en effet hypersexualisé (et pas seulement sexualisé) à cause d'une manière de ponctuation fétichiste de sa nudité : la chaussure, le bracelet, le lacet et enfin la fleur fixée dans les cheveux. Celle-ci permet de boucler le circuit pulsionnel, puisqu'elle appelle le bouquet, qui lui-même « regarde » la maîtresse en attendant d'être reçu ou accepté par elle, relais du regard ardent d'un admirateur ou d'un courtisan. Ainsi, ce que l'image met en lumière, c'est la notion de corps comme page immaculée, entièrement offerte aux inscriptions pulsionnelles de l'homme.
- 30 Les femmes qu'Essaydi transforme en figures photographiques disent la déconstruction du stéréotype orientaliste¹⁸ non par la projection d'une image de femmes marocaines libérées (ces femmes existent dans la réalité, et Essaydi en fait partie tout en valorisant son héritage traditionnel), mais par la liberté que prend l'artiste de révéler et de conserver, à sa manière et non celle attendue, une réalité subjective et artistique qu'elle considère authentique et qu'elle semble vouloir préserver du temps et du principe de réalité. En outre, l'œuvre libère ses possibilités originales lorsqu'elle est entendue comme un discours produit sur un autre discours intégré en son sein, c'est-à-dire en tant que mise en scène et en interaction de savoirs formalisés. Ces figures ne correspondent pas simplement à des

images de femmes marocaines qu'Essaydi se contenterait de représenter dans leur environnement traditionnel. Elles sont les supports d'une écriture en acte, dont la polysémie est notamment saisissable dans la mise en relation intertextuelle, celle-ci induisant un rapport complexe d'attraction et de rejet, d'admiration et de frustration, qui explique d'ailleurs la longévité de cette relation intertextuelle neuveuse.

- 31 Dans *Les Femmes du Maroc Revisited #5*, la hiérarchie oculaire disparaît et avec elle toute soumission d'ordre éthique ou sexuel. La sensualité n'est pas concentrée ni fétichisée, mais diluée et déplacée sur d'autres formes sensuelles, telles la beauté des figures calligraphiques et celle des tissus. Ici comme dans *Silence of Thought*, les signes d'écriture courent également sur le visage, les pieds et, on peut le supposer, sur l'ensemble de la peau. Le corps est ainsi présenté comme un parchemin ; c'est un texte écrit par l'Histoire collective et par les contingences de la vie ; il est, autrement dit, un récit ou un corps narratif à saisir dans sa complexité individuelle et culturelle en ses propres lieux. En même temps, cette écriture qui couvre la peau et le tissu est censée dire une production inhérente à ces espaces féminins, le produit d'un travail et d'un savoir-faire réalisés non pas par le traditionnel scribe, maître de l'écriture, mais par la femme, dont la présence imposante dans la quasi-majorité des œuvres renforce l'importance.
- 32 Rien de victimaire, donc, dans cette posture. Les femmes sont placées dans un environnement qui souligne également l'ancrage de leur corps dans une culture qui, elle aussi, ne se donne pas à voir ou consommer mais à lire et à désirer. La porte fermée de *Silence of Thought* accentue le sens de l'intime. Mais c'est derrière des portes fermées qu'Essaydi libère, justement, la parole féminine. Elle ne la libère pas dans ses lieux propres (le Maroc où cette libération a eu lieu de toutes les façons), mais dans l'espace artistique où la femme « maure » a été emprisonnée et réifiée. Un des tours de force d'Essaydi, c'est donc de faire du corps lui-même une parole visuelle qui ne dénonce pas ce qu'elle semble afficher (le harem), mais le discours oppressif produit sur lui.
- 33 La parole photographique qu'Essaydi donne aux femmes marocaines qu'elle photographie dans des attitudes et configurations qui étoffent

l'expressivité corporelle, restitue celle que leur ravissent l'orientalisme et la métaphysique occidentale qui le nourrit idéologiquement, laquelle impose, comme disait Derrida, sa propre mythologie érigée en discours de la raison universelle¹⁹. En situant les femmes dans ces intérieurs riches et culturellement originaux, l'artiste revient certes sur les lieux de son enfance, mais dans le même temps, elle fait valoir une autre métaphysique ou un autre métarécit, ceux propres à sa culture, qu'elle met du coup en relation avec l'épistémè occidentale.

- 34 Contrairement aux corps exposés dans les peintures orientalistes, les figures d'Essaydi voilent la pulsion, l'absorbent et la diluent dans le système complexe des signes alphabétiques et textiles. Ce que j'ai nommé plus haut une mimésis érotique (c'est-à-dire une manière de rendre le corps similaire à ce qu'il est dans le réel de sa nudité) se déplace chez Essaydi vers la complexité de la sémiotique, en même temps qu'est mise en jeu une mathésis des formes visuelles, car l'écriture qui court sur ces tissus, l'ensemble architectural lui-même, supposent un savoir technique et scientifique important (géométrie, architecture...), et, par là, une visée démonstrative du réel.
- 35 L'intention artistique d'Essaydi, telle qu'on peut la saisir dans la prolifération des signes symboliques, est donc de symboliser la peau et plus globalement le corps féminin, à présent ravis à la pulsion scopique, pour être inscrits dans le champ du symbole et du savoir. Certes, la photographie donne inévitablement à voir la femme maghrébine, mais en même temps, elle la donne à interpréter dans un réseau solidaire de signes, dont son corps fait partie au lieu d'en être aliéné.
- 36 Là où Wharton ou les orientalismes artistiques transforment grosso modo le vivant en un spectacle, c'est-à-dire en une scène offerte à la pulsion (scopique), Essaydi dresse l'opacité d'un texte à lire *selon sa propre grammaire*, en dévoilant les soubassements symboliques du vivant en question. Si la peinture orientaliste suppose un spectateur partageant le même savoir et par là les mêmes sous-entendus, la photographie ou la peinture d'Essaydi supposent, à l'inverse, un lecteur ouvert et curieux, susceptible d'être surpris, et que l'œuvre tâche de transformer en l'interprète du désir agissant en son sein, celui que portent et mettent en mouvement des femmes désirantes

et pas seulement potentiellement désirables. Plus encore, on peut voir dans ces voilements sémiotiques et alphabétiques une manière de castration du regard masculin, et de sublimation de la pulsion scopique que la peinture orientaliste met en circulation²⁰.

- 37 Le travail esthétique des grands artistes orientalistes (et il suffit de penser entre autres à *La Grande Odalisque* d'Ingres pour s'en convaincre) est d'une facture complexe et parfois même grandiose, eu égard à la maîtrise du jeu de la lumière et des contrastes, la finesse et la précision éblouissante de la bijouterie, la sensualité des étoffes ou encore la grande beauté des formes corporelles évoquant souvent la perfection des sculptures grecques. Cependant, la complexité formelle ou stylistique est simplifiée par le cliché et par une codification figée, à quoi il faut rajouter un certain simplisme exotique et libidineux, sans oublier la supercherie anthropologique de scènes surgies pour l'essentiel de projections sociales, dont le tableau se fait le relais esthétique idéologisé.
- 38 Les possibilités d'interprétation de ces images débordent le cadre de leur économie interne ; elles minorent les possibilités de modélisation mimétique ou référentielle qui en feraient des virtualités testimoniales. Les photographies d'Essaydi convoquent une autre forme de modélisation et de représentation qui, bien que fantasmatique, a réussi à imposer, justement, un modèle, un mimétisme idéologisé ou un référent censément stabilisateur de l'altérité de la femme et de l'Orient, lequel mimétisme fige le sens au lieu de le libérer par la connotation artistique au sens fort du terme, c'est-à-dire libre, non soumise à l'idéologie et aux désirs de la classe dominante. Ce modèle en vogue pendant plusieurs décennies est l'odalisque²¹.
- 39 *La Grande Odalisque* de Jean Ingres (1814) est certainement le plus célèbre du genre²² ; on y saisit l'essentiel des codifications orientalistes autour de la figure de l'odalisque, qui d'une femme esclave au service de la reine ou des princesses, devient un objet sexuel soumis aux désirs masculins, comme en témoigne la façon particulière de mettre en scène le corps féminin dans un environnement supposément oriental.
- 40 Comme cela a souvent été relevé, le corps est anormalement allongé ; Ingres a dû ajouter quelques centimètres au corps du modèle ayant

posé pour lui. De même, la jambe gauche est pliée de manière improbable ; le bras et la hanche sont, eux, trop longs, et le sein drôlement placé sous l'aisselle, ce qui confirme l'orientation fantasmatique du travail de l'artiste, et peut-être une hantise archaïque par l'image du corps morcelé. Tout ceci ne réduit aucunement les virtualités érotiques de la figure féminine, adéquatément située dans un environnement nocturne fort suggestif.

- 41 Le corps est ostensiblement sexualisé par sa nudité totale et par l'appel séducteur de sa « disponibilité » soulignée par la position passive du dos tourné, et par la complicité entendue dans les yeux. C'est un appel à la passion sexuelle de l'homme « invité » à pénétrer dans l'intimité de la chambre à coucher, où l'on identifie les signes de puissance d'un autre homme absent : le narguilé, placé verticalement à droite comme toujours, connote des possibilités « phalliques », tout en ouvrant les portes du monde du rêve et des doux délires associés à l'opium, tel que le suggère le petit fourneau à droite. La richesse du maître est saisissable dans les bijoux portés par la femme : pierres précieuses ou perles dans ses cheveux, sur le lit (ce qui fait allusion au déshabillage), l'or autour du poignet, les plumes de paon. Tout ceci dit l'asservissement de la femme au pouvoir économique de l'homme, et cherche à séduire le spectateur en flattant sa volonté de puissance et en lui offrant la possibilité de se procurer la position de toute-puissance détenue par le maître des lieux et de ce corps.
- 42 Quant à *La Grande Odalisque* de Lalla Essaydi²³, elle atteste d'un double processus de normalisation et de symbolisation, par quoi l'artiste déconstruit l'image fantasmée ou idéalisée d'Ingres tout en l'arrachant à l'emprise pulsionnelle qui la fige dans une servitude à la fois féminine et orientale.
- 43 Contrairement à son hypotexte orientaliste, le corps retrouve ici les bonnes mesures d'une anatomie normalement constituée. Le pouvoir mimétique de la photographie (bien qu'il soit déstabilisé chez Essaydi par des singularités d'ordre esthétique et éthique) permet de restituer dans l'ensemble la vérité anatomique du corps, et de désamorcer les effets gauchis de l'archétype. Notons en outre la transformation de certains détails : au contraire du tableau d'Essaydi, celui d'Ingres offre à la vue le spectacle frappant d'une plante de pieds immaculée, comme si ceux-ci n'étaient pas marqués par le

poids du réel, à commencer par le poids du corps lui-même. Le clair-obscur isole chez Ingres le corps de la femme éclairé puissamment par la gauche de l'arrière-plan sombre où l'on perçoit une illusion de profondeur fort allusive tant au plan esthétique que charnel.

- 44 À l'inverse, l'œuvre d'Essaydi ne présente pas de différences chromatiques prononcées entre la femme et son environnement, plutôt dépourvu de mystère, dépouillé de tout jeu contrasté de lumière et d'ombre qui créerait de la « profondeur ». Celle d'Ingres est détachée des lieux où elle est représentée, comme si, symptomatiquement, l'œuvre nous montrait en même temps son mensonge anthropologique. D'ailleurs, le corps de cette belle « odalisque », notamment au niveau du mollet, semble flotter sur le divan, comme s'il n'était pas lesté par sa propre masse, de sorte que la surface du divan n'est pas affectée par le poids du corps, autre indication de sa nature fantasmatique²⁴. À l'inverse, le corps et plus particulièrement les jambes de l'odalisque d'Essaydi, grâce à la gamme chromatique peu nuancée choisie par l'artiste, sont bien ancrés dans les lieux où elles sont représentées.
- 45 Mais la grande différence introduite par Essaydi réside dans le puissant processus de symbolisation, celui-là même qu'inscrit la lettre sur la chair, laquelle donne au corps une histoire, tisse un « récit » sur lui et autour de lui, révélant sa dimension symbolique de signifiant glissant dans la chaîne des signifiants, soumis par-là à la force du désir.
- 46 Le tissu et l'écriture qui court sur le corps des figures féminines d'Essaydi, mais aussi leur attitude, tracent en effet la différence avec les Odalisques européennes. Le texte écrit dans les photographies d'Essaydi reste inintelligible pour le lecteur, même arabophone. Le lecteur ainsi institué par l'œuvre est obligé de saisir le texte comme une altérité, un écueil sur lequel bute tout pouvoir d'appropriation ; il le perçoit donc comme un lieu de production d'un sens inaccessible, une langue étrangère nichée dans un langage visuel pourtant reconnaissable ou susceptible de l'être. La rupture épistémologique introduite par Essaydi est justement là : les corps dans les « Odalisques » sont sans altérité, ceux d'Essaydi présentent au contraire des résistances au pouvoir phallique supposé du spectateur, lequel bute sur l'altérité du corps ; non pas l'altérité culturelle du

corps oriental ou maghrébin (dont Essaydi révèle des différences), mais l'altérité féminine nourrie par la jouissance de l'artiste.

- 47 L'autorité de l'artiste est saisissable dans cette résistance revendicative qui se réalise au nom du savoir culturel (connaissance intime de sa propre culture) et autobiographique (empirisme, illusion de maîtrise narrative...). La revendication artistique induit la perspective autobiographique de l'œuvre, l'inscription culturelle de l'histoire du sujet étant inévitable chez Essaydi. Cette revendication relève également d'une dimension personnelle dans le sens où elle permet à l'artiste de prendre la liberté d'explorer artistiquement sa propre histoire, et d'échapper aux effets inconscients de la censure. La mise en jeu de l'intertextualité, le passage par l'autre, permet finalement de libérer le « je » authentique, le je « nu », grâce au déplacement des instances de l'autorité symbolique : elles ne sont pas le fait d'un surmoi moralement répressif ; elles sont déplacées sur des figures d'autorité artistique certaine, ces grands maîtres de la peinture occidentale, à la fois ancêtres et âmes sœurs, mais que le sujet Essaydi peut à la fois contester, aimer et admirer. C'est en quelque sorte une sublimation de la pulsion de rejet. Le fantasme est donc également à l'œuvre chez Essaydi.
- 48 Ceci induit également une dénégation du principe de réalité. Le corps, dans la série *Converging Territories*, est comme un fantôme surgi d'un passé qui ne passe pas, qui refuse de se faire trace de lui-même, continuant de hanter l'imaginaire créatif de l'artiste. Les femmes semblent parfois éthérées, comme vidées de leur substance « réelle ». Le choix d'une gamme de couleurs presque unique dans les tableaux des séries initiales, donne à ces figures un aspect spectral, comme si elles pouvaient franchir les limites qui les enserrent, comme s'il était possible de franchir la limite du temps, dont le fonctionnement redevient réversible comme dans l'enfance, lieu, justement, de manifestations de la jouissance singulière de l'artiste.
- 49 Le socle épistémologique qui oriente la production d'Essaydi est donc à la fois vrai (au sens pragmatique) et inventé (c'est-à-dire vrai aussi mais au sens psychanalytique cette fois-ci). Vrai parce que les vestiges de la culture dont elle veut témoigner à sa manière sont toujours là pour soutenir l'authenticité de l'objet de son témoignage (la dimension testimoniale est inévitablement mimétique) ; il est dans

le même temps inventé – fantasmé selon le vocabulaire psychanalytique – parce que ces lieux, dont la femme a entièrement pris possession, restent le domaine du « maître », et cette domination est soutenue par un discours ou une épistémè, dont Essaydi se fait à son tour le maître inconditionné. Elle la met à nu dans les orientalismes par jeu intertextuel, mais la minore dans sa propre production, non par omission mais par appropriation *induite*.

- 50 Dès lors, on peut dire que la revendication est l'affirmation d'un principe phallique de domination artistique, réalisée grâce à l'objectif de l'appareil photographique et au calame qui marque le corps des figures féminines avant les séances photographiques. En écrivant elle-même sur ces corps, en les exposant à sa manière, c'est-à-dire dans leur sensualité voilée et textualisée, Essaydi se les approprie en quelque sorte pour les soumettre à son propre projet, c'est-à-dire à son propre désir d'artiste, lequel désir, on le sait, met en branle à sa manière la fougue pulsionnelle. Il s'agit d'un processus de réification inévitable, mais qui va de pair avec le processus sublimatoire qui couvre et symbolise simultanément ce qui est mis à nu, car ces écritures qui courent sur les corps sont bien la trace de la jouissance de l'artiste (qui a possédé ces corps, les a assujettis à son désir). L'artiste en a fait un objet esthétique, certes, mais dont la dimension libidinale « phallique » ne peut être niée. Essaydi laisse sur ces supports les traces organisées de sa pensée, de sa volonté, de son engagement, mais largue également les traces d'une jouissance indicible se situant au-delà des registres identitaires qu'elle ne cesse de quêter, perdre, retrouver tout au long de son itinéraire artistique.
- 51 La jouissance de l'artiste est non seulement saisissable dans la mise en scène, dans le désir d'investir et de posséder entièrement l'espace photographique ou dans la mise à contribution chorégraphique des modèles (mais qui est inévitablement suivie d'une prise de possession artistique de leur corps pendant le travail solitaire final), mais aussi dans la réflexivité ou plutôt la projection de soi dans la scène en tant qu'objet de représentation. L'artiste est dans l'espace photographique de la représentation, dont, justement, la dimension mimétique est dépassée, pour laisser place à l'autofiction, au *fantasme*, c'est-à-dire au *fantôme* tel qu'habillé par le désir.

- 52 Essaydi retranscrit sur les étoffes et le corps des femmes photographiées des extraits significatifs des journaux intimes de son enfance et de son adolescence. Ce sont donc des morceaux mnésiques de son corps juvénile qu'elle semble ne pas vouloir perdre ; au contraire, elle les immortalise et avec eux son enfance et l'énigme de ses bonheurs. Ce qui est saisissant par ailleurs, c'est la relation induite dans le support figural entre la création et la jouissance, la création et un sujet dissocié se structurant dans l'acte créatif entendu dans sa valeur performative. On le voit bien dans un autre tableau exposé à Washington, *Converging Territories #10*²⁵ (2003). Comme dans *Harem Woman #1*²⁶, la vue de dos introduit un point d'énigme sur l'identité. Si la figure ressemble à beaucoup parmi celles qu'on voit dans les autres tableaux, elle s'en distingue par le travail artistique réalisé. Ce point d'énigme pourrait être celui du lieu occupé par l'artiste à l'œuvre.
- 53 Le calame est trempé dans le bol de henné, matière unique d'écriture : c'est comme si les œuvres étaient toutes issues de ce calame, comme si l'objectif de l'appareil photo était lui-même un calame servant à écrire une réalité subjective complexe, qu'on s'évertue à restituer et à dramatiser par l'assemblage régulier de ces fragments mnésiques.
- 54 La chevelure lourde, relâchée, dit le lien entre la beauté, la sensualité féminine et l'acte de création : jouir d'être femme, c'est-à-dire d'être dans ce corps-ci, et en même temps jouir comme artiste, c'est-à-dire vivre l'illusion de pouvoir dépasser ce corps-là. Examinons la manière dont ce nœud est écrit dans l'image. On perçoit en effet une contradiction entre la fixité du corps et sa stabilité si bien suggérée par la relation entre la main qui écrit et le mur drapé ; la tête, le regard semblent concentrés dans l'acte créatif. En même temps, il y a comme une circulation aérienne sous la large robe, impression d'ondulations si bien connotées par le grand cercle décrit à la périphérie de la robe et de ses plis. La robe semble ainsi prise dans un puissant mouvement giratoire : l'artiste au travail dit la *tekhne* mais aussi une grâce qui ne va pas sans rappeler les circonvolutions soufies des derviches tourneurs. Un absolu de jouissance mystique, donc, suggéré par la continuité entre la robe, la femme et l'environnement, tous pris dans une circularité qui révèle une volonté (et une intention ?) de permanence²⁷.

- 55 Passer par l'intertextualité – c'est-à-dire par la mise en pratique artistique de l'interdiscursivité – rend possible un déplacement identificatoire. La contestation ne porte pas sur le père (tête paradigmatique de la loi *forcément* arbitraire) mais sur les pères qui sont aussi des pairs : à la fois des maîtres et des alter ego. Cela permet de pacifier le rapport avec le père réel, ainsi tué symboliquement dans le sens de sublimé par sa spatialisation esthétique. Il est absent mais très présent symboliquement, non plus à travers sa loi répressive, mais à travers l'autorité de son savoir, symbolisé par l'architecture, le travail ornemental du zellige et, surtout, la calligraphie, c'est-à-dire la « belle écriture ».
- 56 Ceci nous permet de saisir un deuxième type de déplacement découlant du premier. L'omniprésence des femmes et l'absence des hommes ne seraient pas une glorification d'une exclusive identitaire, mais la mise en forme d'une vérité artistique fondamentale qui atteste une méfiance des semblants : l'inexistence de l'harmonie ou de la complémentarité dans le domaine du sexuel ou des relations sexuelles.
- 57 Essaydi, sans doute aucun, est une artiste au sens plein du terme, qui a su donner une forme singulière à son *sinthome*, ce liant symbolique qui permet au tout – la synthèse psychique – de tenir et de bien fonctionner. Ce *sinthome*, on peut aussi l'appeler *nom agissant de l'artiste*, le nom qu'elle est devenue à partir du nom du père hérité, formulation de la fonction paternelle et de ses effets ambigus – mais significativement stimulants – sur le sujet. Revisiter par le truchement de la photographie et de la peinture les lieux de l'enfance, c'est prendre artistiquement possession des lieux du père, ce *sayed* ou *seigneur*, en exerçant sa propre autorité sur ces lieux ainsi appropriés et immortalisés. Comme nous l'avons vu, Essaydi ne se contente pas de photographier des modèles ; elle met en scène les lieux de son enfance, lance sur les tissus, sur la peau des femmes et sur les parois de ces sublimes palais avec une énergie baroque, les arabesques (et les mauresques !) de sa jouissance.
- 58 L'œuvre, entrée en dialogue avec l'Histoire, est consciente des discontinuités de celle-ci ou de ses discours. Néanmoins, c'est toujours l'artiste qui triomphe car, si elle met ces questions en scène, la dimension métatextuelle – la fixation photographique en tant que

telle – dit malgré tout l'inscription de l'œuvre dans le fantasme fertile de l'immortalité de l'art. L'œuvre affirme ainsi à la fois l'histoire, c'est-à-dire un principe de rupture et de discontinuité, et la permanence qui est un absolu de continuité. L'Histoire est présente sur la paroi externe de l'œuvre, dans ce qui en elle « dialogue » avec l'orientalisme. Mais dans leur dimension interne, c'est-à-dire dans les lieux de vie pris en eux-mêmes, on est plutôt hors temps. Les lieux sont ravis à l'emprise de la temporalité : rien en ces images ne rappelle le temps, qu'il s'agisse d'indications naturelles ou artificielles ; on ne sait pas s'il fait jour ou nuit. Il y a là comme une manière de jouissance de l'immortalité, celle des lieux de l'enfance, que l'artiste peut se réapproprier pour en faire le paradis de ses rêves d'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

ABOUDDAHAB Rédouane, « L'écrivain comme truchement : écriture et engagement entre idéologie et singularité », *Écarts d'identité*, n° 113, 2008, p. 48-58.

ABOUDDAHAB Rédouane, « Edith Wharton au Maroc : la jouissance, la monstration, le principe de fiction », *Sociocriticism*, vol. 29, n°s 1-2, 2014, p. 25-72.

BEHDAD Ali, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham et Londres, Duke University Press, 1994.

BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi at the Smithsonian's National Museum of African Art: "My work is really my history" », *The Washington Post*, 9 mai 2012. https://www.washingtonpost.com/blogs/style-blog/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAxVrDU_blog.html

BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi : Orient-Occident, allers-retours », *Courrier international*, 14 juin 2012. <http://www.courrierinternational.com/article/2012/06/14/lalla-essaydi-orient-occident-allers-retours>

DERRIDA Jacques, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

EL HAMAMSY Walid et SOLIMAN Mounira (dir.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa. A Postcolonial Outlook*, New York et Londres, Routledge, 2013.

EL KHACHAB Walid, « Photo-tattoo as postmodern veil: photography and the inscription of subjectivity on the female body », in EL HAMAMSY Walid et SOLIMAN Mounira (dir.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa. A Postcolonial Outlook*, New York et Londres, Routledge, 2013, p. 80-94.

ESSAYDI Lalla, série *Converging Territories*, 2004 ; aussi sous forme d'ouvrage : *Lalla Essaydi : Converging Territories*, New York, PowerHouse Books, 2005.

ESSAYDI Lalla, série *Les Femmes du Maroc*, 2005-2006 ; aussi sous forme d'ouvrage : *Lalla Essaydi : Les Femmes du Maroc*, New York, Edwynn Houk Gallery et PowerHouse Books, 2009.

ESSAYDI Lalla, série *Harem*, 2009.

ESSAYDI Lalla, série *Bullet*, 2009.

ESSAYDI Lalla, « Lalla Essaydi challenges Muslim, gender stereotypes at Museum of African Art », entretien réalisé par Imani M. Cheers, 9 mai 2012. <http://www.pbs.org/newshour/art/revisions/>

ESSAYDI Lalla, série *Bullet Revisited*, 2012-2013.

ESSAYDI Lalla, série *Harem Revisited*, 2012-2013.

ESSAYDI Lalla, *Crossing Boundaries, Bridging Cultures*, Paris, ACR Édition, Paris, 2016.

GENOCCHIO Benjamin, « Reviving the Exotic to critique Exoticism », *The New York Times* [en ligne], 5 mars 2010. <https://www.nytimes.com/2010/03/07/nyregion/07artsnj.html>

GUSTAFSON Donna, « Writing on the visual: Lalla Essaydi's photographic tableaux », in LARRIER Renée et ALIDOU Ousseina (dir.), *Writing Through The Visual and Virtual: Inscribing Language, Literature, and Culture in Francophone Africa and the Carribean*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2015, p. 95-101.

LARRIER Renée et ALIDOU Ousseina (dir.), *Writing Through The Visual and Virtual: Inscribing Language, Literature, and Culture in Francophone Africa and the Carribean*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2015.

MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, Routledge, 1995.

PAMUK Orhan, *My Name is Red*, Londres, Faber and Faber, 2011 [Istanbul, 1998].

SHEEHAN Tanya (dir.), *Photography, History, Difference*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2015.

YEGENOGLU Meyda, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ZERVIGON Andrés Mario, « Toward an Itinerant History of Photography: The Case of Lalla Essaydi », in SHEEHAN Tanya (dir.), *Photography, History, Difference*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2015, p. 84-103.

NOTES

- 1 ESSAYDI Lalla, « Lalla Essaydi challenges Muslim, gender stereotypes at Museum of African Art », entretien réalisé par Imani M. Cheers, 9 mai 2012. <http://www.pbs.org/newshour/art/revisions/>
- 2 BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi at the Smithsonian's National Museum of African Art: "My work is really my history" », *The Washington Post*, 9 mai 2012. https://www.washingtonpost.com/blogs/style-blog/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAxVrDU_blog.html
- 3 BROWN DeNeen, « Lalla Essaydi : Orient-Occident, allers-retours », *Courrier international*, 14 juin 2012. <http://www.courrierinternational.com/article/2012/06/14/lalla-essaydi-orient-occident-allers-retours>
- 4 GUSTAFSON Donna, « Writing on the visual: Lalla Essaydi's photographic tableaux », in LARRIER Renée et ALIDOU Ousseina (dir.), *Writing Through The Visual and Virtual: Inscribing Language, Literature, and Culture in Francophone Africa and the Carribean*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2015, p. 99.
- 5 EL KHACHAB Walid, « Photo-tattoo as postmodern veil: photography and the inscription of subjectivity on the female body », in EL HAMAMSY Walid et SOLIMAN Mounira (dir.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa. A Postcolonial Outlook*, New York et Londres, Routledge, 2013, p. 83.
- 6 *Id.*
- 7 ZERVIGON Andrés Mario, « Toward an itinerant history of photography: the case of Lalla Essaydi », in SHEEHAN Tanya (dir.), *Photography, History, Difference*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2015, p. 92.
- 8 *Ibid.*, p. 85.
- 9 Beaucoup d'ouvrages ont été consacrés à ces questions. Mentionnons à titre d'exemple *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, de Meyda Yegenoglu ; *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, d'Anne McClintock, ou *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, d'Ali Behdad.

10 Le tableau peut être consulté à l'adresse : https://www.washingtonpost.com/blogs/style-blog/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAxVrDU_blog.html.

11 *In Morocco* est le récit d'un voyage que la célèbre auteure américaine a effectué au Maroc en 1919 suite à l'invitation du résident général Lyautey. Les femmes qu'elle voit sans vraiment les rencontrer dans les harems des notables chez qui elle se rend, sont tantôt regardées avec la loupe artistique intéressée esthétiquement, tantôt avec les préjugés condescendants propres à l'époque et à la situation coloniale, tant et si bien que ces femmes des harems visitées par notre romancière américaine restent sans voix, écrasées par la parole de l'auteure qui, en voulant mettre en perspective leur statut domestique carcéral, selon elle, les a elle-même enfermées dans la cage du savoir, le sien, celui-ci tirant sa légitimité et sa force du pouvoir colonial. En vérité, c'est un récit de l'entre-deux où l'on saisit à la fois des assujettissements normatifs à la parole coloniale, et des émerveillements artistiques qui disent la liberté propre à l'art. Voir ABOUDDAHAB Rédouane, « Edith Wharton au Maroc. La jouissance, la monstration, le principe de fiction », *Sociocriticism*, vol. 29, n^{os} 1-2, 2014, p. 25-72.

12 PAMUK Orhan, *My Name is Red*, Londres, Faber and Faber, 2011 [Istanbul, 1998], p. 72.

13 Dans son livre, Pamuk éclaire le travail de peintres miniaturistes turcs et perses.

14 <http://www.bing.com/images/search?q=%22Converging+Territories+%23+32%22&view=detailv2&&id=AD4678C2A9CBE235895FBBBD0BCCEE3CFA6A1B90F&selectedIndex=7&ccid=Q2TDruAI&simid=607993269502544686&thid=OIP.M4364c3aee00814bb7cb5e4286bc02d35o0&ajaxhist=0>

15 <http://www.contramare.net/site/en/the-veil-within-the-subversion-of-orientalism-in-the-work-of-lalla-essaydi/>

16 Publié à New York par Edwynn Houk Gallery et PowerHouse Books. *Converging Territories* a également été publié sous forme d'ouvrage par PowerHouse Books en 2005.

17 GENOCCHIO Benjamin, « Reviving the Exotic to critique Exoticism », *The New York Times* [en ligne], 5 mars 2010. <https://www.nytimes.com/2010/03/07/nyregion/07artsnj.html>

18 Certes *Olympia* n'est pas orientaliste au sens où l'est *La Grande Odalisque* d'Ingres, par exemple, mais Manet y utilise un ensemble de codes et de règles qui font référence à la vogue orientaliste.

19 Derrida écrit en effet : « La métaphysique – mythologie blanche qui assemble et réfléchit la culture de l'Occident : l'homme blanc prend sa propre mythologie, l'indo-européenne, son *logos*, c'est-à-dire le *mythos* de son idiome, pour la forme universelle de ce qu'il doit vouloir encore appeler la Raison. Ce qui ne va pas sans guerre. [...] Mythologie blanche – la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste ». DERRIDA Jacques, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 254.

20 Ces femmes ainsi présentées sont à la fois des actrices et des supports figuratifs, les véhicules d'histoires ou de narrations, et le parchemin sur lequel se réalise une écriture historique incorporant des discours hétérogènes, à présent retournés contre eux-mêmes. L'artiste met en mouvement sur leur peau un discours dialogique, engageant un débat avec les artistes masculins pour la plupart, ceux qui ont donné de ces corps une vision aliénante jusqu'au point de les rendre étrangers à eux-mêmes.

21 « Odalisque » est un mot d'origine turque : *odaliq* (servante), de *odah* (chambre) et *liq*, suffixe qui dit une fonction. Une *odalisque* est donc littéralement une esclave au service des femmes dans le sérail.

22

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Grande_Odalisque#/media/File:Jean_Auguste_Dominic

23 <http://www.contramare.net/site/en/the-veil-within-the-subversion-of-orientalism-in-the-work-of-lalla-essaydi/>

24 Rappelons que « fantasmatique » et « fantomatique » ont la même origine étymologique.

25 <http://www.bing.com/images/search?q=%22Converging+Territories+%23+10%22&view=detailv2&&id=C2868E10D92A4961500F5133A70020A0F6ABC3B&selectedIndex=0&ccid=Yev19evM&simid=608004591031355725&thid=OIP.M61ebf5f5ebcc5b4f59d67730fd554faao0&ajaxhist=0>

26 <http://www.bing.com/images/search?q=%22Harem+Woman+%231%22&view=detailv2&&id=5F945D1C1E05317C242AEFFB433F1A25EC566B27&selectedIndex=1&ccid=wGBFXmEi&simid=607993793493600036&thid=OIP.Mc060455e61224c14113f39d83efb9572o0&ajaxhist=0>

27 Le calame, utilisé en calligraphie arabe, renvoie dans les traditions musulmanes, notamment soufies, à la volonté divine convertie en destins et en univers physiques par le calame, qui est la toute première chose créée par Dieu. L'utilisation du calame en calligraphie connote ainsi un absolu créatif, d'où la grande exigence imposée dans la pratique calligraphique.

AUTEUR

Rédouane Abouddahab

Université du Maine, Le Mans

IDREF : <https://www.idref.fr/120934663>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000058876153>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15816806>

Un homme qui crie ou la souffrance du père en tant qu'antihéros tchadien

Hélène Gill

DOI : 10.35562/celec.222

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

L'image-fait et la figure du père piégé dans la cité postcoloniale assiégée

Expérience personnelle et contexte (géo)-politique

L'homme ordinaire en situation : héros, victime ou antihéros ?

Cinéma, tensions morales et dissensions postcoloniales

Le Père, héros déchu publiquement humilié – de Rome à Ndjamena : *Un homme qui crie* et *Le Voleur de bicyclette* (1948)

Conclusion

TEXTE

- 1 Sorti en France en 2010, *Un homme qui crie* est le quatrième long-métrage du réalisateur franco-tchadien Mahamat-Saleh Haroun. Comme ses précédents films *Bye Bye Africa* (1999), *Abouna* (2002), *Daratt* (2006) qui tous avaient reçu des récompenses prestigieuses dans le monde du cinéma, *Un homme qui crie* fut vite auréolé de récompenses, notamment du prix du Jury au Festival de Cannes de la même année. Né à Ebréché, au Tchad en 1961, Haroun a d'abord fréquenté le Conservatoire libre du cinéma français à Paris avant de se tourner vers le journalisme, qu'il étudia à l'IUT de Bordeaux. Revenu au cinéma en 1994 avec un court métrage, *Maral Tanie*, primé au Festival Vues d'Afrique, Haroun signa ensuite deux autres courts métrages, *Bord'Africa* en 1995 et *Un thé au Sahel* en 1998, avant de tourner un documentaire remarqué par la critique, *Sotigui Kouyaté, un griot moderne*. Son premier long-métrage *Bye Bye Africa*, se trouve être le premier film tchadien de tous les temps. Le second, *Abouna*, fut présenté à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes

en 2002. *Kalala*, un moyen métrage tourné en 2005 précéda de peu le succès de *Daratt* auprès de la critique internationale en 2006.

- 2 Alors que *Bye Bye Africa* était en grande partie autobiographique, tout comme – à un moindre degré – son second long-métrage, *Abouna* (film sur la quête du père par deux adolescents tchadiens), *Un homme qui crie* s'affranchit, comme *Daratt* avant lui, de ce mode discursif sans toutefois gommer les principales caractéristiques de la « patte » de l'auteur, dans laquelle le thème autobiographique (celui de la filiation notamment) et la fragilité de l'homme piégé par un conflit irréductible demeurent présents, ouvertement ou en filigrane. Ce dernier thème, celui du conflit sur le terrain, rejoint de toute façon, la biographie même de l'auteur de par sa formation journalistique, apprentissage informé de plus par l'expérience vécue du conflit, et à l'occasion affrontée sur le plateau même du tournage. C'est notamment le cas pour *Un homme qui crie*, filmé en décors réels dans la capitale assiégée du Tchad, Ndjamena, par ce Tchadien enraciné dans la terre et dans les paysages de sa patrie tourmentée.
- 3 Haroun était donc loin, en 2010, d'être un nouveau venu, ayant même déjà obtenu une certaine visibilité critique en dehors de la sphère francophone. Le prix du Jury de Cannes le propulse bien au-delà cependant, en lui conférant, pour la première fois si on excepte le succès d'estime de *Daratt* en 2006, une résonance globale. La presse britannique enthousiaste salua même « un tournant potentiel dans le cinéma non occidental¹ ». Les lignes qui suivent se proposent d'explorer en quoi consiste ce tournant. Qu'il suffise à ce stade de dire qu'il concerne spécifiquement les deux thèmes qui dominent la cinématographie de Mahamat Saleh-Haroun tels qu'ils viennent d'être identifiés : la filiation et en particulier le personnage du père, et le traitement – informé par l'expérience vécue de l'auteur même sur le terrain – du conflit comme contexte habituel de la vie quotidienne au Tchad. Ce tournant démarque à nos yeux Haroun par rapport à la pente naturelle suivie par le cinéma francophone africain avant lui, à la fois à travers son traitement du principal protagoniste, et par la vision qu'il donne du contexte où il se débat : une approche qui n'est pas, comme nous le verrons, sans échos dans les archives du cinéma, et semble remonter au moment où Haroun dit avoir éprouvé une fascination d'adolescent pour *Rome, ville ouverte* (1945) et donc le néoréalisme de Roberto Rossellini. Il est donc loin d'être

impossible qu'*Un homme qui crie* et sa reconnaissance cannoise aient en effet marqué plus qu'une date – un tournant dans l'histoire du cinéma africain, en même temps qu'ils inscrivent Mahamat Saleh-Haroun dans l'histoire mondiale du cinéma.

Résumé de l'action

Adam, sexagénaire tchadien, ancien champion de natation, est employé comme maître-nageur par l'hôtel international de Ndjamena. L'hôtel, un établissement de grand luxe récemment passé sous capitaux chinois, songe à restructurer. Adam est sur le point d'être remplacé par du « sang neuf » : son propre fils, à qui il a appris les ficelles du métier. La menace de licenciement hante Adam, cependant que la guerre civile rage alentour et culmine dans le siège de Ndjamena. Corrompues et aux abois, les autorités imposent aux habitants un lourd tribut sous forme d'un choix douloureux aux conséquences tragiques pour Adam : conscription ou argent comptant. Adam n'a pas d'argent et il est trop vieux pour se battre, mais il a un fils...

L'image-fait et la figure du père piégé dans la cité postcoloniale assiégée

- 4 Au cœur de la vision harounienne de l'homme se trouve, comme suggéré plus haut, le personnage du père, et ainsi la problématique de la continuité ou de la discontinuité entre générations. En témoigne, semble-t-il, l'évolution récente de sa filmographie. *Abouna* était un récit familial hanté par le départ inattendu et en partie inexplicable du père. *Daratt* se lit comme un drame du désir (frustré) de continuité de la lignée dans lequel tous les protagonistes majeurs perdent – ou ont perdu – un ascendant ou un descendant. Le héros de *Daratt*, est de plus en rupture avec son histoire familiale : il hésite, tergiverse, et finalement renonce à accomplir la tâche qui, sur

l'ordre du patriarche, doit réparer la brèche dans la continuité de sa lignée. La fragilité du père, et le destin du fils comme pivots de l'intrigue sont en effet la signature même de tous les longs-métrages de Haroun. Ils résultent dans une rupture parfois douce-amère (*Abouna*), à l'occasion tragi-comique (*Daratt*), et finalement catastrophique (*Un homme qui crie*) de la continuité familiale. D'*Abouna* à *Daratt*, cette cassure devient progressivement existentielle. Avec *Un homme qui crie*, elle acquiert une dimension historique alors que la tragédie familiale culmine au milieu du chaos – et coïncide avec la chute – de la cité.

- 5 L'action d'*Un homme qui crie* se déroule en effet presque exclusivement à Ndjamena. La capitale tchadienne servait déjà de cadre à *Abouna* (2003), et à *Daratt* (2006). Dans *Un homme qui crie* cependant, Haroun place Ndjamena au centre même du récit et de son esthétique. Il y laisse libre son héros déboussolé au prénom évocateur, Adam. Au-delà de son rôle de paysage urbain, la cité est à prendre ici dans son sens athénien, de locus collectif, de tentative, même menacée d'échec, du vivre ensemble. Ndjamena où vit et se débat Adam dans *Un homme qui crie* est une cité postcoloniale, capitale d'un pays au long passé de violence et d'oppression, divisée et traumatisée par des brutalités en chaîne depuis de nombreuses décennies. Elle est une cité emblématique de la situation postcoloniale en Afrique, et du cinéma de Haroun en particulier, un cinéma en quelque sorte post-traumatique. Il s'apparente ainsi éventuellement à d'autres phases du cinéma mondial, produit dans des périodes confrontées au besoin de représenter une humanité malmenée par un présent ou un passé récent de violences, et par un avenir douteux. Piégée dans des frontières contestées, tout comme est contestée la légitimité des régimes qui se sont succédé depuis l'indépendance, cette humanité est souvent acculée à l'exil, au déplacement, ou à la conscription forcée. Ces thèmes aussi sont récurrents dans la filmographie de Haroun et du cinéma africain. Ce qui va nous intéresser ici cependant, c'est que chez Haroun, et dans *Un homme qui crie* particulièrement, cette désorientation généralisée, cette situation d'anomie ne postule la transformation du protagoniste ni en victime impuissante – donc innocente – ni en héros porteur de solution, et moins encore en nihiliste ou fanatique. L'individu est seul face à ses décisions et à un monde absurde, loin

des déterminismes de l'oppression coloniale de naguère, et loin des lendemains qui chantent rêvés lors de l'aube des indépendances.

- 6 Il y a par ailleurs, dans le cinéma de Haroun, une exigence de réalisme, en ce que la souffrance des Africains n'est jamais un spectacle tel qu'il est présenté dans les médias. C'est même le sens du titre, tiré d'une citation de Césaire : « Un homme qui crie n'est pas un ours qui danse² ». Interviewé par Olivier Barlet, il déplore : « L'Afrique a d'abord été filmée par les autres. Cette représentation est si faussée que notre cinéma s'inscrit pour contrecarrer cette vision³. » Pas de misérabilisme, donc, dans le portrait d'Adam, le héros : « Cet homme des origines ne se pose pas en victime mais dans toute son épaisseur humaine⁴. » Au contraire Haroun donne sa vision personnelle nourrie d'expérience immédiate de la réalité postcoloniale tchadienne, captée de l'intérieur alors que les événements représentés à l'écran se déroulaient autour de lui, « en temps réel », en quelque sorte. Or cette situation fait penser à celle des réalisateurs européens de l'immédiat après-guerre, en particulier les néoréalistes italiens. Nous avons vu qu'Haroun lui-même aime rappeler que c'est en voyant le chef-d'œuvre de Rossellini, *Rome, ville ouverte* (1945) à l'âge de 14 ans, qu'il décida de devenir metteur en scène de cinéma. Comme nous allons le démontrer, *Un homme qui crie* présente de nombreux traits qu'on pourrait qualifier de néoréalistes (*Rome, ville ouverte* ; *Le Voleur de bicyclette* – De Sica, 1948) dont justement le protagoniste désorienté et tourmenté à tous points de vue, y compris moralement. Comme les néoréalistes, Haroun tient ses distances à la fois par rapport à Hollywood et vis-à-vis du cinéma comme *septième art*. Sa caméra se fixe sur le quotidien et sur les conséquences des événements pour des gens ordinaires, dépeints comme des individus à part entière. Les effets de montage, d'éclairage et le jeu des acteurs sont gérés par une esthétique minimaliste qui n'exclut ni l'émotion ni la beauté des images, mais reste compatible avec des moyens financiers circonscrits et avec le recours, sauf parfois dans le rôle principal, à des acteurs non professionnels. Il se démarque d'autre part par rapport à la filmographie ouvertement polémique et politique des fondateurs du cinéma francophone africain postcolonial, de Sembene à Sissako.
- 7 Le néoréalisme « privilégiait les problèmes rencontrés par les gens ordinaires dans une Italie ravagée par la guerre⁵ ». Selon André Bazin

il visait ce qu'il a nommé « *l'image-fait*⁶ », du cinéma pur, la parfaite illusion esthétique de la réalité, si bien qu'à la fin des fins, « il n'y a plus de cinéma⁷ ». À quoi Gilles Deleuze ajoute qu'« au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néoréalisme visait ainsi un réel à déchiffrer⁸ ». De cette façon le réel frappe le spectateur dans sa singularité quasi documentaire. À quoi s'ajoutent le tournage en décors réels et les acteurs formés « sur le tas » pour des rôles proches de leur expérience immédiate. Sans compter le recours au dialogue laconique et à un cadrage proche de la filmographie documentaire. Dans la même perspective, Haroun déclare, à propos d'*Un homme qui crie* : « C'est la guerre vécue par les gens simples ».

- 8 Haroun est loin d'être le premier « non européen » à rejoindre dans son approche ces caractéristiques relevées par Bazin et Deleuze dans le cinéma italien d'après-guerre : on peut citer Yasujiro Ozu avec *Tokyo Story* (1953), *Manille* de Lino Brocka (1975), ou *Gare Centrale Bab El Hadid*, (Youssef Chahine, 1958). Et bien sûr le grand prédécesseur de Haroun dans le cinéma africain francophone Ousmane Sembene, avec *Borom Sarret*, *Mandabi*, *Certificat d'indigence*, (Ousmane Sembene, respectivement 1963, 1968 and 1983). Ce n'est pas une coïncidence, il existe après tout de fortes similarités ne serait-ce qu'au niveau des moyens de tournage : modeste financement, pénurie de professionnels du spectacle, précarité de la situation politique – entre Chahine, Sembene, Haroun, Rossellini ou De Sica (à leurs débuts). Dans de telles circonstances, l'urgence de la situation sur le terrain dicte un retour aux thèmes fondamentaux : la misère de l'homme de la rue, sa solitude, sa lutte pour défendre ou recouvrer sa dignité souvent loin des comportements héroïques. L'art pour l'art, les envolées lyriques, les didactismes utopiques peuvent paraître frivoles en comparaison.

Expérience personnelle et contexte (géo)-politique

- 9 L'Europe du second après-guerre était animée d'un volontarisme social qui colore une bonne partie des productions audiovisuelles de l'époque, de la photographie au photojournalisme, et du cinéma aux premières heures de la télévision. Il en est résulté un intérêt

particulier porté à la condition ouvrière. De même, les cinéastes africains que l'on vit émerger à l'ère des indépendances se sont penchés à partir des années soixante sur la vie quotidienne de leurs compatriotes tout juste libérés du long joug colonial. Presque tous avaient fait leur apprentissage en Union soviétique ou en Europe (Sembene, Med Hondo, Sissako). Ce cinéma, qui comporte parfois un élément documentaire, était souvent l'unique moyen que possédait le réalisateur d'atteindre un public relativement large et même, dans certains cas, un public international. Même aujourd'hui, c'est souvent l'unique chance qu'il a de s'adresser aux Africains eux-mêmes dans la mesure où ces derniers ont un moyen d'accès à une salle de spectacle ou à d'autres réseaux de distribution. On peut citer, pour Mahamat-Saleh Haroun, le cas de *Bye Bye Africa*, son début semi-documentaire (voir ci-dessus). Comme Sembene, par exemple dans *Borom Saret*, et comme Rossellini avec *Paisa* (1946), ou De Sica avec *Le Voleur de bicyclette* ou *Sciuscia* (1946), Haroun porte un regard empirique sur la vie du Tchadien ordinaire, en « réalisateur qui sait combien les petits éléments de la vie construisent davantage un récit que de lourdes explications⁹ ».

- 10 Ce commentaire, recueilli par Olivier Barlet à propos, justement, d'*Un homme qui crie* rejoint Rossellini sur la fonction du cinéma : en gros, mettre l'humanité en face de la réalité telle qu'elle est, nous renseigner sur la vie et sur les problèmes qu'éprouvent d'autres individus¹⁰. L'expérience vécue personnellement par le réalisateur a donc ici valeur particulière. Pour ce qui est de Mahamat-Saleh Haroun, son curriculum vitae comporte, nous l'avons vu, outre le Conservatoire libre du cinéma français, une expérience directe des conflits internes traversés par le Tchad au cours des ans, dont une blessure reçue dans son adolescence, et un exil forcé au Cameroun. Ceci ramène notre propos à l'expérience vécue des néoréalistes de l'immédiat après-guerre et dans ce sens, on peut penser à *Rome, ville ouverte* que le critique britannique Marc Cousins qualifie de tragédie documentaire. Or cette notion définirait tout aussi bien *Un homme qui crie*, pourrait-on suggérer¹¹. D'où la vivacité, dans les deux cas, des scènes de foules saisies d'horreur ou de panique, phénomène familier dans les villes africaines dans des zones où la guerre fait des apparitions aussi soudaines qu'imprévisibles, où les lignes d'affrontements avancent et reculent constamment, où la paix n'est

jamais qu'un entr'acte. La même tension planait sur le cessez-le-feu précaire où se déroule le précédent film de Haroun, *Daratt*. Ces scénarios confrontent des personnages désorientés à une situation de menace, de violence, d'anarchie, sans commentaire d'exposition, donc présentée comme un donné : un désastre géopolitique qui, littéralement, leur tombe dessus. Le réalisateur les observe sans leur montrer – et même sans intimer au spectateur – par quelles valeurs, ou en fonction de quels repères, ils doivent être guidés. Cette approche, caractéristique de Haroun, le distingue du cinéma politique en général, et du cinéma africain classique en particulier (comme celui de Sembene, par exemple). Elle le rapproche de l'image-fait.

L'homme ordinaire en situation : héros, victime ou antihéros ?

- 11 Quel est donc, dans ces conditions, le rôle du réalisateur ? Il y a paradoxe, en effet, dans l'approche néoréaliste que nous prenons ici en référence, en ce que la caméra, même filmant le réel, ne peut pas être entièrement neutre. Elle représente nécessairement, en fait *littéralement*, un point de vue. Un lien *de facto* se tisse donc malgré tout entre ce (et ceux) qui se trouve devant et derrière l'objectif, lien qui devient triangulaire quand on ajoute le spectateur.

Ainsi d'après André Bazin,

L'art du metteur en scène réside dans son adresse à faire surgir le sens de l'événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés¹².

- 12 Le néoréalisme et sa longue et riche succession aspirent donc à montrer le réel tel qu'il est sans concessions métaphysiques ou idéologiques. Un cinéma « sans concessions » n'équivaut pas, cependant, à un cinéma hors contexte. Ainsi l'exploit sportif d'Adam, le champion des années soixante et maintenant simple maître-nageur, s'est terni en même temps que s'évaporait l'espoir de paix et de prospérité entrevu à la même époque, celle des indépendances. L'ancien champion est même, de plus, fragilisé dans cette modeste sinécure par les prouesses de son fils dans la piscine de l'hôtel qui

l'emploi. Loin de tout héroïsme, cette rivalité aussi humaine que dérisoire (et pathétique) entraîne des conséquences non seulement tragiques mais moralement pis que douteuses, même dans un monde sans providence et sans repères – ou bien, si l'on préfère, à l'intérieur d'un drame sans didactisme et sans *deus ex machina*. La réalité présentée ici sans fard semble nous dire qu'une fois les réjouissances de la victoire (ou de l'indépendance) passées les décolonisés (ou les masses populaires libérées) autrefois fusionnés par l'enthousiasme collectif se retrouvent composés d'individus face à eux-mêmes, et face à des moyens restreints – et souvent peu glorieux – de se sortir de la misère (De Sica : *Le Voleur de bicyclette*, 1948 ; Haroun : *Un homme qui crie*, 2010).

- 13 *Un homme qui crie* montre donc l'Africain sous un jour aussi éloigné de la victime immémoriale représentée par les médias occidentaux que du héros sel-de-la-terre du cinéma ouvertement politique. Adam est un personnage dramatiquement et psychologiquement développé. Son emploi, sa moto, sa maison, son surnom de « Champion » témoignent d'une situation sociale concrète, modeste mais à laquelle il tient, qu'il défend bec et ongles au-delà de tout ce qui est moralement défendable. Le tout sur fond de la tragique déliquescence du pouvoir politique et de la chute des murs de la cité même qui l'entoure. Ni épopée ni martyrologe, *Un homme qui crie* est ainsi centré sur un protagoniste qui n'est ni victime ni héros. S'il est un personnage tragique, il est activement et intimement impliqué dans la catastrophe qui fait rage autour de lui jusque dans ses aspects les moins reluisants. Peut-être, à la rigueur, est-il donc un *antihéros*, cette figure dramatique dont l'apparition à l'écran se trouve coïncider avec le cinéma mondial du second après-guerre et avec le genre « noir », proche parent et à de nombreux égards héritier du néoréalisme. La confusion des valeurs morales et le désarroi des repères métaphysiques ou idéologiques sont précisément le vivier naturel où évolue, le plus souvent en eau trouble, l'*antihéros* : un personnage à la fois séduisant, empathique, et presque toujours fatalement compromis. Or, dans *Un homme qui crie*, le spectateur se doit de constater qu'Adam répond aux douloureux dilemmes que lui présente la tragédie tchadienne par des choix qu'on ne peut entièrement qualifier de contraints et forcés, et que ses choix ne le placent pas, loin s'en faut, du côté des héros de légende. Et pourtant

ils ne font de lui ni un « salaud » ni un « social-traître » et il ne perd jamais les sympathies du spectateur. Comme dit encore Mahamat-Saleh Haroun interviewé par Olivier Barlet : « On est face à un personnage qui commet un acte impardonnable mais qu'on n'arrive pas à condamner¹³ ». La dernière scène nous montre Adam au bord d'un fleuve au-delà des limites de la ville, alors que le cadavre de son fils s'éloigne au fil de l'eau. Tandis qu'Adam médite le rôle qu'il a pu jouer dans ce consternant dénouement, le spectateur est libre d'apprécier que, par son atmosphère comme par son esthétique, cette dernière scène rappelle la fin de *Rome, ville ouverte* : le chef-d'œuvre de Rossellini figure lui aussi la mort d'un innocent avec un dernier plan ouvert sur la ville éternelle entr'aperçue dans le lointain. S'il y a donc lieu de suggérer qu'*Un homme qui crie* aurait pu être sous-titré *Ndjamena ville ouverte*, cette expression doit certainement être comprise comme voulant dire « ouverte à interprétation ».

- 14 Si le désastre qui menace la cité puis l'envahit n'est pas un simple coup du destin, il n'est pas non plus présenté dans le film comme résultant d'une situation politique que le film analyserait en détail sur le fond. La fonction de ces événements est d'abord d'amener à leur paroxysme les rivalités souvent mesquines, les expédients, les multiples magouilles qui agitent la vie quotidienne d'individus piégés, sans doute pas pour la première fois, dans les rues étroites d'une ville encerclée. Ainsi Haroun nous montre Ndjamena de l'intérieur, à travers le regard de ses habitants éperdus, comme le faisait Rosellini avec la capitale italienne dans *Rome, ville ouverte*. Et cet angle de vue renforce l'atmosphère de désarroi, à la fois personnel et généralisé : « Plus Adam est coincé, plus il n'est filmé qu'en intérieurs, dans des ruelles, ou devant des murs¹⁴. ». À mesure que la situation empire, que les envahisseurs resserrent leur étau et que les options se restreignent, Haroun fait de plus en plus parler les angles de vue, comme dans la scène où « Adam voit à travers les rideaux les militaires se saisir de son fils » qu'il a fini par « vendre » à l'effort de guerre « dans la fenêtre de droite, et sa femme éplorée dans celle de gauche¹⁵ ». Cette scène n'est pas sans rappeler *Fenêtre sur cour* (1954), ajoutant foi à la revendication d'Haroun selon laquelle il serait « Hitchcockien¹⁶ ». Cependant, quant aux raisons profondes qui précipitent la crise tchadienne, le chaos ambiant ne fait pas plus sens

dans l'esprit du spectateur que dans celui des habitants. Parlant d'expérience, Haroun déclare ainsi avoir laissé parler le son : « On n'a des nouvelles de la guerre que par le son, explosions, avions, hélicoptères [...] et la radio ». Une dimension sonore introduite « pour donner toute la portée de cette tragédie¹⁷. »

Cinéma, tensions morales et dissensions postcoloniales

15 Les situations postcoloniales sont pour le cinéaste une mine de tensions, de chaos et de tragédies. Le Tchad fait géographiquement partie d'une zone où les repères de toute espèce, y compris les espoirs suscités par la décolonisation, ont été pendant le demi-siècle écoulé soumis à une telle érosion, à une si rapide et si radicale entropie que les valeurs et le lien collectifs sont aujourd'hui synonymes de corruption et d'anomie. Dans *Un homme qui crie*, la violence hante les murs de la cité avant de les abattre sans apporter, le moment de la catastrophe venu, de solution qui ferait catharsis. La tragédie est en quelque sorte, « spectrale », forme à laquelle le cinéma est tout spécialement adapté : ainsi, pour Derrida, le cinéma est une « fantomachie », une lutte contre des fantômes¹⁸. La guerre civile que nous ne voyons pas mais qui sévit devant les murs de Ndjamena génère sans doute de terribles angoisses et des tensions insupportables mais elle ne forme pas la base d'une tragédie ou d'un drame politique. Comme dans le néoréalisme et comme dans le genre noir, le chaos géopolitique qui hante l'écran catalyse les dilemmes et les arrière-pensées de l'homme de la rue dont les tourments restent la préoccupation centrale du film. Il y a donc deux tragédies : celle d'Adam et celle de la ville assiégée, mais celle de la cité reste implicite. La caméra reste jusqu'à la fin rivée sur l'homme ordinaire, sur son cas de conscience à la fois terrifiant et piteusement mesquin. Haroun ne nous donne pas d'indication quant au sort collectif de la cité. Avec la mort du fils d'Adam suite à ses blessures de guerre, les deux séquences tragiques – celle de la ville et celle du maître-nageur – convergent cependant avec pour résultat une expérience visuelle de plus en plus inconfortable pour le spectateur qui continue envers et contre tout – et souvent malgré lui – à lui garder sa sympathie. Comme dans le genre « noir » où les protagonistes

doivent leur perte à une imperfection située à l'intérieur d'eux-mêmes, la tragédie dérive ici d'une faiblesse morale dans le personnage du héros, ou plutôt de l'antihéros.

- 16 Au lendemain du traumatisme collectif infligé à l'Afrique (dite) francophone suite à plusieurs générations de brutalisation coloniale, l'œuvre de cinéastes pionniers comme Ousmane Sembene montre la colonisation comme une pieuvre apparemment indestructible qui continue, à travers la finance internationale, d'exercer sa domination. Sous une forme ou une autre, c'est toujours elle qui reste le moteur des tragédies exposées dans les scénarios. Des classiques comme *Xala*, ou *Guelwaar* (respectivement 1975 et 1993) de Sembene et d'autres plus récents comme *Bamako* (2006) de Sissako sont des films « de combat » dont le message remplit sans ambiguïté la mission de reconquête politique et identitaire proclamée dès 1970 par le FEPACI (Fédération panafricaine des cinéastes). Plus jeune, Haroun cible plutôt les conséquences imprévisibles de conflits difficilement analysables qui constamment empiètent sur la sécurité des habitants du Tchad, et qui le minent de l'intérieur en tant que société. Ses personnages font face à des choix moraux confondants, et leurs actions entraînent éventuellement des conséquences déplorables (*Un homme qui crie*) ou stupéfiantes (*Daratt*) qui donnent à réfléchir au spectateur pendant le film et au-delà. C'est en cela aussi qu'Adam, le principal protagoniste d'*Un homme qui crie* est un antihéros, peut-être le premier antihéros du cinéma africain francophone. En d'autres termes, Haroun recadre l'objectif sur des situations individuelles auxquelles chacun de nous pourrait s'identifier. La principale raison de sentir une irrésistible affection pour l'antihéros Adam, c'est justement qu'il n'est que trop humain jusque dans ses réflexions inavouables – et inavouées – et dans ses comportements malheureux. Ce portrait du héros de tragédie comme homme ordinaire – « cet "homme des origines"¹⁹ » et notre père à tous, n'ayant à sa disposition que l'intellect et l'étoffe morale du citoyen moyen, le place devant des choix existentiels alors même que la marche aveugle de la tragédie de la ville encerclée puis envahie précipite sa mise à l'épreuve dans un univers d'où les repères ont depuis longtemps disparu.

Le Père, héros déchu publiquement humilié – de Rome à Ndjamena : *Un homme qui crie* et *Le Voleur de bicyclette* (1948)

17 Dans *Un homme qui crie* la cité postcoloniale est donc redéfinie comme la somme des individus ordinaires qui l'habitent. Comme De Sica dans *Le Voleur de bicyclette*, Haroun fixe sa caméra sur l'individu isolé dans la foule, plutôt que le destin des masses, alors même qu'il nous montre combien la collectivité est menacée par la misère et le chaos qui règnent dans le pays. Dans les deux cas le scénario est une suite d'incidents qui affectent la vie d'un travailleur modeste mais pourvu de ressort et de qualités personnelles. Toutes les scènes sont filmées sur place avec une distribution largement non professionnelle. Les parallèles sont donc nombreux²⁰. Mais c'est dans le traitement de l'action par les deux réalisateurs, à plus de soixante ans de distance, que ces affinités s'illustrent le plus clairement, et que les commentaires par exemple d'André Bazin sur De Sica s'appliquent le plus évidemment à Haroun : à propos du *Voleur de bicyclette*, Bazin insiste sur le fait que De Sica n'inscrit ni les personnages ni l'action dans un cadre sociopolitique manichéen²¹. Aucun déterminisme, donc. En d'autres mots qui s'appliquent aussi bien à *Un homme qui crie*, et contrairement au cinéma classique à message politique univoque, le héros-citoyen ordinaire, conserve un certain libre arbitre. De toute évidence, les dés sont pipés et son espace de liberté est à la fois terriblement étroit et lourd de multiples dangers – non seulement physiques, mais aussi et surtout moraux. Ainsi dans les deux films si le protagoniste est poussé à choisir entre ses moyens d'existence et son intégrité morale, ce choix existe néanmoins. Sur le dilemme du père dans *Le Voleur de bicyclette*, Bazin propose que De Sica pose une thèse d'une outrageuse simplicité, selon laquelle dans le monde où se débat le travailleur au centre de l'action, les pauvres sont acculés à voler d'autres pauvres pour continuer eux-mêmes à exister²². Ainsi l'ouvrier acculé au chômage et donc à la misère devient un délinquant. Et lorsqu'il se fait prendre, sa disgrâce,

paradée devant la foule des citoyens romains, est démultipliée par le fait que son fils en a été témoin.

- 18 De même dans *Un homme qui crie*, l'homme ordinaire du titre, repoussé dans ses (presque) derniers retranchements, licencié et humilié par la perte de son statut, conserve sa capacité d'agir, même si ce qu'il décide (« vendre » son fils à l'effort de guerre d'une administration corrompue) porte une atteinte fatale à son intégrité. Comme le voleur de bicyclette, Adam, tout sel de la terre qu'il est, cède à une tentation qui le laisse moralement compromis. En fait, et c'est là l'intérêt majeur de cette comparaison, Haroun poursuit ce thème plus loin que De Sica : tandis que De Sica exhibe la honte de son héros devant la foule romaine assemblée, Haroun porte la confusion morale jusque dans le cerveau du spectateur. Le héros de Rossellini commet un acte qui fait de lui un hors-la-loi aux yeux de la justice, peut-être un réprouvé à ceux des badauds, mais son fils ne lui en veut pas, et il est permis de douter qu'il se sente réellement coupable en son âme et conscience. Sans parler de la perception du spectateur normalement constitué, dont la sympathie va de soi : pour Bazin, le fils revient vers son père disgracié, mais il l'aimera d'autant plus qu'il a entrevu son humanité, toute honte bue²³. Or dans *Un homme qui crie* le fils d'Adam n'est pas là, à la fin du film pour rassurer son père, lui donner sa caution morale ou lui accorder son pardon : il est mort, prosaïquement, de ses blessures de guerre. Et finalement le spectateur reste planté – avec Adam lui-même – au bord de la rivière où dérive sa dépouille, à méditer sur la façon dont ses actions au cours des séquences qui précèdent ont contribué à cette lamentable fin.

Conclusion

- 19 Chez Haroun, l'ambiguïté plane et le personnage d'Adam ne demande pas notre pitié. Il n'est pas là non plus pour être exemplifié à des fins politiques. Il est intéressant à ce propos de noter simultanément que ce film représente, comme déjà suggéré, un retour – ou du moins un clin d'œil – au mode quasi documentaire des débuts de l'auteur par l'immédiateté pour ne pas dire l'actualité des événements et lieux qu'il représente, ainsi que par les conditions mêmes du tournage. Contrairement à *Abouna*, *Un homme qui crie* n'est pas seulement, ni

même essentiellement, un récit familial. Contrairement à *Darratt*, ce n'est pas non plus un drame shakespearien. Les tensions et conflits mis en scène par Haroun parlent au spectateur directement avec l'urgence du temps présent, ont la saveur immédiatement reconnaissable du reportage sur le terrain et frappent avec l'imprévisibilité, souvent l'incompréhensibilité de l'événement. *Un homme qui crie* entre ainsi sans difficulté dans la grille de lecture proposée par Bazin, et dans ce que Deleuze appelle *l'image-temps* qu'il conçoit comme la marque du cinéma moderne, avec des protagonistes qui sont :

[...] pris dans des situations optiques ou sonores [...], qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement et n'ont même pas la consolation du sublime [...] Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable qui est leur quotidienneté même²⁴.

20 Il ressort de ces réflexions que le protagoniste, dans *Un homme qui crie*, antihéros postcolonial selon Haroun, quitte le sentier tracé par la veine « classique » des pionniers du cinéma africain francophone. C'est peut-être en cela surtout que ce film signale un tournant. Par l'insistance sur ses défauts et ses tourments, le réalisateur fait sortir Adam de la dichotomie victime opprimée/rebelle en colère et il porte à l'écran des comportements jusque-là largement étrangers au cinéma et au discours postcolonial traditionnels. Il est « cet homme des origines », notre parent à tous. Haroun évite de charger ses protagonistes d'un symbolisme collectif flagrant. Son antihéros postcolonial est un individu qui essaie de « sauver les meubles » au milieu de conflits à répétition qui le frappent sans susciter le genre de cause ou de logique binaire qui mériterait un engagement. Dans ce contexte Haroun installe sans ménagement la réalité postcoloniale contemporaine devant sa caméra pour en donner une vision certes déconcertante mais dépourvue de compromis. Il faudrait néanmoins noter que cette vision désabusée ne conduit pas nécessairement au désespoir. Haroun insiste, dans une interview, sur le fait que « la vie n'est pas un spectacle. » C'est, après tout, le sens de la phrase de Césaire empruntée par Haroun pour donner un titre à son film. Il poursuit : « [...] il faut s'engager pour transformer notre quotidien dans la vie de la cité [et] ne pas se croiser les bras²⁵ ».

- 21 Il y a donc une lueur d'espoir. Adam perd un fils mais il sera bientôt grand-père. Une vision paisible, réparatrice de la continuité est donc possible. Il reste que, comme dans *Rome, ville ouverte*, l'espoir est tempéré par la perte d'un innocent pour qui il n'y a pas de lendemains qui chantent.

BIBLIOGRAPHIE

- BALLINGER Alexander et GRAYDON Danny, *The Rough Guide to Film Noir*, Harmondsworth, Penguin Books, 2007.
- BAZIN André, *What Is Cinema?*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1971.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1990.
- BROCKA Lino, *Manille/Maynila : Sa mga kuko ng liwanag*, Philippines, Cinema Artists, 1975.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956.
- CHAHINE Youssef, *Gare Centrale (Cairo Station-The Iron Gate)/Bab El Hadid*, Égypte, Talhami, 1958.
- CINÉ-CLUB DE CAEN, « 9 – Le néoréalisme », s.d.
<http://www.cineclubdecaen.com/analyse/neorealisme.htm#nr2>, consulté le 15 juin 2016
- COUSINS Mark, *The Story of Film*, Royaume-Uni, More4 (Channel 4), 1 octobre 2011.
- DELEUZE Gilles, « Au-delà de l'image-mouvement », in *L'Image-Temps*, Paris, éditions de Minuit, 1985. <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/livres/imagetemps.htm>, consulté le 15 juin 2016
- DELEUZE Gilles, in « Ciné-club de Caen », s.d. <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/livres/imagetempsv2.htm>, consulté 15 juin 2016
- DELEUZE Gilles, *L'Image-Mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983.
- DERRIDA Jacques et STIEGLER Bernard, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1996.
- DE SICA Vittorio, *Le Voleur de bicyclette*, Italie, Produzioni De Sica, 1948.
- DE SICA Vittorio, *Sciuscià*, Italie, Giuseppe Amato prod, 1946.
- EISENSTEIN Sergei, *Le Cuirassé Potemkine*, URSS, Goskino, 1925.
- GEORGE Terry, *Hôtel Rwanda*, Royaume-Uni, États-Unis, Italie et Afrique du Sud, United Artists, 2004.

GOUDET Stéphane (dir.), *L'Amour du cinéma : 50 ans de la revue Positif*, Paris, Gallimard, 2002.

HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », 16 mai 2010. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9479>, consulté le 16 juin 2016

HAROUN Mahamat-Saleh, « Plus l'Afrique est oubliée, plus il faut la ramener au souvenir du monde : entretien d'Olivier Barlet avec Mahamat-Saleh Haroun à propos de "Un homme qui crie" », 25 mai 2010, p. 2. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9501>, consulté le 16 juin 2016

HAROUN Mahamat-Saleh, *Un homme qui crie*, France et Tchad, Pili Films, 2010.

HAROUN Mahamat-Saleh, *Daratt/Saison sèche*, Tchad et France, Chinguitty Films, 2006.

HAROUN Mahamat-Saleh, *Abouna/notre Père*, France et Tchad, Duo Films, 2003.

HAROUN Mahamat-Saleh, *Bye Bye Africa*, France et Tchad, Images Plus, 1999.

HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma*, vol. 1 *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Londres, Routledge, 1985.

HITCHCOCK Alfred, *Fenêtre sur cour/Rear Window*, États-Unis, Paramount Pictures, 1954.

HONDO Med, *Soleil O*, France et Mauritanie, Grey Films, 1970.

HOVEYDA Fereydoun et RIVETTE Jacques, « Interviews with Roberto Rossellini », in HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma*, vol. 1 *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Londres, Routledge, 1985, p. 209-219.

MAHER Kevin, « A Screaming Man », *The Times Saturday Review*, 7 mai 2011, p. 7.

OMS Marcel, « Rossellini : du fascisme à la démocratie chrétienne », *Positif* 28, 1958, p. 12-16.

OZU Yasujiro, *Tokyo Story*, Japon, Shôchiku Eiga, 1953.

ROSSELLINI Roberto, *Rome, ville ouverte*, Italie, Excelsa Film, 1945.

ROSSELLINI Roberto, *Paisà*, Italie, Organizzazione Film Internazionali (OFI), 1946.

ROY Arundhati, *The God of Small Things*, Londres, HarperCollins, 1997.

SEMBENE Ousmane, *Borom Sarret*, Sénégal, African Film, 1963.

SEMBENE Ousmane, *Mandabi/Le Mandat*, Sénégal, Comptoir français du film Production (CFFP), 1968.

SEMBENE Ousmane, *Xala*, Sénégal, Films Domireew, 1975.

SEMBENE Ousmane, *Certificat d'indigence*, Sénégal, ministère de la Culture, 1983.

SEMBENE Ousmane, *Guelwaar*, France, Allemagne et Sénégal, Channel IV, 1993.

SEMBENE Ousmane, *Bamako*, Mali, Chinguitty Films, 2006.

NOTES

- 1 MAHER Kevin, « A Screaming Man », *The Times Saturday Review*, 7 mai 2011, p. 7.
- 2 CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 91.
- 3 HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », 16 mai 2010. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9479>, consulté le 16 juin 2016
- 4 *Ibid.*, p. 2.
- 5 BALLINGER Alexander et GRAYDON Danny, *The Rough Guide to Film Noir*, Harmondsworth, Penguin Books, 2007, p. 265.
- 6 BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1990, p. 263.
- 7 BAZIN André, *What Is Cinema?*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 60.
- 8 DELEUZE Gilles, « Au-delà de l'image-mouvement », *op. cit.*, sans pagination.
- 9 BARLET Olivier, in HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*
- 10 HOVEYDA Fereydoun et RIVETTE Jacques, « Interviews with Roberto Rossellini », in HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma*, vol. 1 *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Londres, Routledge, 1985, p. 215.
- 11 COUSINS Mark, *The Story of Film*, Royaume-Uni, More4 (Channel 4), 1 octobre 2011.
- 12 CINÉ-CLUB DE CAEN, « 9 – Le néoréalisme », s.d. <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/neorealisme.htm#nr2>, consulté le 15 juin 2016
- 13 HAROUN Mahamat-Saleh, « Plus l'Afrique est oubliée, plus il faut la ramener au souvenir du monde : entretien d'Olivier Barlet avec Mahamat-

www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9501, consulté le 16 juin 2016

14 BARLET Olivier, in HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*, p. 1.

15 *Ibid.*, p. 2.

16 HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*, p. 4.

17 HAROUN Mahamat-Saleh, « Plus l'Afrique est oubliée, plus il faut la ramener au souvenir du monde : entretien d'Olivier Barlet avec Mahamat-Saleh Haroun à propos de "Un homme qui crie" », *op. cit.*, p. 2.

18 DERRIDA Jacques et STIEGLER Bernard, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1996.

19 HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*

20 Bien que le personnage d'Adam soit joué par Youssouf Djaoro, célèbre acteur tchadien qui incarnait déjà le principal protagoniste dans *Daratt* (Haroun 2006). Djaoro s'est vu décerner le prix Hugo d'argent au 46^e Festival international du film de Chicago (2010).

21 BAZIN André, *What Is Cinema?*, *op. cit.*, p. 51.

22 *Id.*

23 *Ibid.*, p. 54.

24 DELEUZE Gilles, « Au-delà de l'image-mouvement », *op. cit.*

25 HAROUN Mahamat-Saleh, *Un homme qui crie*, France et Tchad, Pili Films, 2010, version DVD, informations supplémentaires.

AUTEUR

Hélène Gill

Université de Westminster, Londres

IDREF : <https://www.idref.fr/251313794>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14529058>

Bouleversement de l'autorité et déplacement social et culturel dans le système judiciaire anglophone camerounais

Étude du film *Sisters in Law*

Laurence Randall

DOI : 10.35562/celec.224

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

L'autorité judiciaire dans les mains des femmes

Le système judiciaire camerounais

La place de la femme dans la société camerounaise

Le déplacement sensible de l'autorité

Le glissement du pouvoir des hommes vers les femmes

Transformations sociales et culturelles induites par les décisions et jugements prononcés par la procureure et la présidente du tribunal

Une dislocation sociale latente et le refus de la corruption

Conclusion

TEXTE

- 1 En Afrique noire, le concept de l'autorité a été étudié dans le cadre de l'anthropologie et de l'ethnologie de manière quasi exclusive jusque dans les années cinquante. Comme l'analyse Jacques Boyron dans son article « Pouvoir et autorité en Afrique Noire : état des travaux¹ », ce genre d'études n'est pas dépourvu d'intérêt en science politique car elles tendent la toile de fond des enjeux autour des notions de pouvoir et d'autorité, ce qui précisément concerne notre propos. Il avance comme date pivot le congrès annuel de l'African Studies Association tenu à Boston en septembre 1959, où deux rapports furent présentés sur l'Afrique et la science politique. Le premier, du professeur James S. Coleman², avait pour objet de souligner tout ce que l'Afrique apportait à la science politique du fait de ses deux passés précolonial et colonial, offrant des approches nouvelles. Le

deuxième rapport, du professeur Rupert Emmerson³, observait en quoi la science politique contribue non seulement à l'étude de l'Afrique, mais aussi à celle de son avenir par l'exploration de ses formes de gouvernance et plus particulièrement dans ses rapports à l'autorité.

- 2 Depuis les années cinquante, les problématiques de l'autorité ont été abordées par un certain nombre de critiques qui ont dépassé ce premier cadre pour retracer l'évolution politique de l'Afrique noire, sans omettre les aspects économiques, sociaux et culturels, comme par exemple Georges Balandier « Le contexte sociologique de la vie politique en Afrique noire⁴ » ou sous la plume de politiciens africains tels que Nkrumah⁵ et Senghor⁶. Jean-François Bayart livra en 1981 son analyse de l'autorité des régimes de parti unique qu'il mit en doute dans *Le Politique par le bas en Afrique Noire*⁷, et des historiens comme Gérard Prunier⁸ ou Bernard Lugan⁹ ont tiré les leçons de l'expérience démocratique. La collusion entre les intérêts privés et les sphères du pouvoir a été particulièrement observée dans l'ouvrage de Patrick Chabal et Jean-Pascal Daloz, *L'Afrique est partie ! Du désordre comme instrument politique*¹⁰. Ces différents éclairages révèlent dans les schémas d'autorité la coexistence d'éléments précoloniaux, coloniaux et postcoloniaux qu'Edward Said¹¹, Gayatri Spivak¹² et Homi Bhabha¹³ ont analysés à travers la littérature anglophone. Ces trente dernières années, une nouvelle perspective a vu le jour, celle ouverte par les études postcoloniales francophones, notamment développées par Charles Forsdick et David Murphy¹⁴, Bancel *et al.*¹⁵, Jean-Marc Moura et Yves Clavaron¹⁶ pour n'en citer que quelques-uns.
- 3 Dans l'ensemble, il est admis qu'à un pouvoir politique calqué sur l'ancienne colonie, s'ajoute le poids du pouvoir traditionnel des chefferies. Le chef du village passe pour le garant de la transmission du savoir ancestral alors que d'autres lui attribuent un service à l'ordre colonial :

On peut raisonnablement supposer qu'il représente l'un des fidèles serviteurs de l'ordre colonial à qui on avait décerné le titre de « Chef de village » à la faveur des services rendus lors de la deuxième guerre mondiale. Il n'est donc pas – tant s'en faut – le détenteur attitré de la sagesse ancestrale¹⁷.

D'ores et déjà, force est de constater que la question coloniale et postcoloniale est complexe et que les paradigmes autorité et déplacement social et culturel varient au cours des siècles, voire des décennies.

- 4 Focalisé sur la question de l'autorité au sein du système judiciaire camerounais, cet article contribue à la recherche sur le déplacement des normes sociales et culturelles, phénomène dont les effets se ressentent pleinement sur le système judiciaire de Kumba, petite ville de la région anglophone du Cameroun.
- 5 Au titre des normes culturelles, rappelons au préalable que le Cameroun se distingue par la dualité de son passé colonial, partagé entre colonisation française et anglaise de 1916 à 1959, à l'origine de son découpage géographique et des langues officielles usitées, le français et l'anglais. En 1961, la réunification des provinces anglophones et francophones a entraîné l'inscription de la politique linguistique dans la constitution. Le Cameroun est ainsi devenu le premier pays africain à officialiser deux langues européennes. Cependant, le bilinguisme prôné par les autorités reste timide dans les faits. La langue française est prédominante puisqu'elle couvre les trois quarts du territoire avec 80 % de la population francophone. En effet, alors que la francophonie camerounaise occupe de plus en plus de place dans l'espace de la francophonie mondiale, la minorité anglophone du Cameroun se fait de moins en moins entendre. Il est intéressant de constater que cette situation va à contre-courant de la situation mondiale où prédomine la langue anglaise. Ce phénomène crée un déséquilibre non seulement entre les deux langues, mais aussi dans la perception des locuteurs de ces langues qui se trouvent en position d'autorité dans la langue majoritaire. La persistance de ce déséquilibre renferme les germes de quelques remous au niveau politique¹⁸.
- 6 Les Camerounais ne sont pas non plus restés passifs face aux langues étrangères imposées par le colonisateur. Ils se les sont appropriées, en ont modifié le style, l'ordre syntaxique, y ont ajouté des termes vernaculaires et ont transformé les mots en des créations lexicales. Les métamorphoses des langues française et anglaise ont donné naissance au camfranglais et au pidgin-English, langue dans laquelle est tournée une bonne partie de *Sisters in Law*¹⁹.

- 7 Il est intéressant de noter que ce phénomène n'a pas affecté les quelque vingt langues vernaculaires et deux cents idiomes au Cameroun toujours usités par deux cent cinquante ethnies²⁰. Bien que certains critiques, essentiellement le politologue Jean-François Bayart, avancent que ces différentes ethnies résultent d'une création de la colonisation²¹, notre propos n'est pas ici d'établir l'origine des langues au Cameroun, mais d'identifier grâce à elles quels sont les détenteurs du pouvoir dans la société camerounaise au XXI^e siècle, comment cette autorité s'exerce et comment les paradigmes de l'autorité et du déplacement évoluent dans la société postcoloniale camerounaise. Aussi, convient-il de vérifier comment les détenteurs de cette autorité cherchent à la conserver et à la renforcer afin de mieux rendre compte des résistances et des facteurs d'évolution.
- 8 Ces interrogations orientent notre étude sur un documentaire filmé dans la partie anglophone du Cameroun, à Kumba, par deux cinéastes, Florence Ayisi et Kim Longinotto, intitulé *Sisters in Law* (2006). Ce documentaire est en partie en anglais et en pidgin, avec sous-titrage en anglais. Le titre du film, *Sisters in Law*, est un jeu de mot anglais. En effet, les deux héroïnes du documentaire, la procureure Vera Ngassa et la présidente du tribunal de première instance Beatrice Ntuba sont à la fois des belles-sœurs et des sœurs en droit, puisqu'elles travaillent ensemble à Kumba. En filmant le quotidien de ces deux femmes magistrates, *Sisters in Law* rapporte plusieurs situations symptomatiques d'un changement profond mais encore discret de la société camerounaise. Le documentaire suit les procédures de cas de maltraitance de femmes et d'enfants qui renversent autant l'autorité que les conventions sociales et culturelles de la société camerounaise. Sur ce terrain d'observation, nous concentrerons notre propos sur les structures du pouvoir traditionnel et moderne. Pour ce faire, nous nous référerons en parallèle à deux scènes du film *Chef !* de Jean-Marie Teno²² (1999) qui illustrent elles aussi la place dévolue à la femme dans la famille camerounaise.
- 9 Notre article s'articule en deux parties de façon à situer ces procès dans leur contexte culturel avant de mesurer la portée des jugements rendus. En effet, s'agissant d'un documentaire présentant des femmes dans l'exercice du pouvoir judiciaire (situation assez improbable au

Cameroun), il est indispensable de revenir brièvement sur la construction de l'organisation juridictionnelle où nous décèlerons les empreintes de la colonisation anglaise, et de caractériser la place de la femme dans la société camerounaise contemporaine. À partir de ces éléments contextuels, il sera possible, dans un deuxième temps, d'apprécier l'ampleur des transformations sociales et culturelles induites par les décisions et jugements prononcés par la procureure et la présidente du tribunal et la possible dislocation sociale qui en découle. Parmi les affaires suivies par le documentaire, nous retiendrons deux cas d'espèce emblématiques d'un certain glissement du pouvoir des hommes vers les femmes. Tant les réponses apportées par les victimes que le sort des magistrates indiquent que ce renversement des rôles est encore bien fragile.

L'autorité judiciaire dans les mains des femmes

- 10 Malgré la soumission des femmes à l'époux, de rigueur dans la société camerounaise, le film *Sisters in Law* présente deux magistrates dans l'exercice de leur fonction, face à la maltraitance « coutumière » des femmes et des enfants. Afin d'analyser plus bas cette situation assez incongrue pour des femmes au Cameroun, il faut garder à l'esprit que le système judiciaire camerounais, pour des raisons historiques, laisse survivre la coutume et que celle-ci, qui régit l'ordre social contemporain, attribue à la femme un statut inférieur.

Le système judiciaire camerounais

- 11 Il convient, dans un premier temps, d'effectuer une rétrospective de l'histoire du droit camerounais afin de mieux appréhender la dynamique des transformations sociales et culturelles qui s'opèrent dans *Sisters in Law*.
- 12 Avant la colonisation, la justice était rendue par les chefs de village et les chefs de famille. Il existait aussi une autre forme de justice dite système de l'épreuve ou ordalie, pratiquée depuis la plus haute antiquité, qui consistait à faire ingurgiter au suspect une décoction toxique, lui mettre les mains dans de l'eau ou de l'huile de palme bouillante, ou encore lui faire tenir une barre de fer rouge. Si

l'accusé(e) s'en sortait sans aucun mal, alors son innocence était considérée comme prouvée²³.

- 13 Sans surprise, l'actuelle organisation judiciaire du Cameroun est héritée de la colonisation. Durant la période coloniale allemande, il existait deux systèmes parallèles de juridiction, l'une à l'usage exclusif des Européens et pour lesquels le droit allemand s'appliquait, l'autre dédiée aux Camerounais, où le droit coutumier faisait jurisprudence, mais toujours sous le contrôle et la supervision des Allemands²⁴. À la suite de la première guerre mondiale, l'article 9 de l'accord de la Société des Nations confère les pouvoirs d'administration de la région à la Grande-Bretagne et à la France. De ce fait, le Cameroun jouit d'un système judiciaire dual, puisqu'il a la particularité d'intégrer les deux systèmes légaux de la France et de la Grande-Bretagne avec, d'une part, le droit civil français et, d'autre part, la common law anglaise. Ces deux systèmes cohabitent avec quelques tiraillements. Dans la partie anglophone du Cameroun, les coutumes locales et institutions traditionnelles sont acceptées par la common law, sous réserve qu'elles ne soient pas une entrave ou incompatibles avec celle-ci. De façon moins officielle, les institutions traditionnelles et coutumes locales existent toujours dans la partie francophone du Cameroun. Ces modèles d'autorité mis en place sous la colonisation perdurent aujourd'hui, la colonisation française se voulant plus assimilationniste. L'analyse d'Yves Clavaron le décrit en ces termes :

La politique « assimilationniste » française est volontariste : elle impose les traditions, les coutumes et la langue de la France aux territoires colonisés, dont les sujets doivent devenir des « Français », même s'ils ne bénéficient pas des mêmes droits civiques [...]. Les Britanniques, adeptes de l'« indirect rule » voire du « divide and rule », alternent administration directe de certaines régions et gouvernement indirect d'autres, par l'intermédiaire d'un *political agent* « conseiller » des potentats locaux, qui exercent l'autorité sur le peuple. [...] La France tend à nier les séparations communautaires et à diffuser la langue tandis que le Royaume-Uni s'appuie sur les divisions ethniques et restreint parfois volontairement l'accès à la langue anglaise²⁵.

- 14 Dans son analyse du système judiciaire camerounais, Manga Fombad rappelle que plusieurs tentatives de réunification des deux systèmes

judiciaires ont été expérimentées, notamment par la nouvelle Constitution unitaire de 1972 qui a créé un système juridictionnel unifié, dans un souci de simplifier la structure juridictionnelle des deux États fédérés. Cependant, l'article 38 de cette constitution autorisait l'application des différentes lois dans les deux zones légales, dès lors qu'elles n'étaient pas contraires aux nouvelles lois. Dans ces conditions, les deux systèmes légaux ont perduré. De nouveau en 1996, l'article 68 dispose que

La législation applicable dans l'État fédéral du Cameroun et dans les États fédérés à la date d'entrée en vigueur de la présente Constitution reste en vigueur dans la mesure où elle n'est pas contraire à la présente Constitution, et aussi longtemps qu'elle n'a pas été modifiée par les lois ultérieures et les règlements²⁶.

- 15 Le traité de l'Organisation pour l'harmonisation en Afrique du droit des affaires (OHADA), signé le 1^{er} septembre 1996 par ses quatorze États membres, reflète bien la politique assimilationniste de la France et la tentative de capter l'autorité vers la partie francophone du Cameroun. En effet, bien que le système juridique camerounais soit officiellement resté dual, ce traité marque le déclin de la common law, du moins en droit des affaires, puisque les huit Actes uniformes sont non seulement basés sur la législation française, mais ont aussi été publiés uniquement en français. Ceci pourrait bien marquer une volonté de la part des francophones de dominer, voire d'effacer la culture anglophone au Cameroun.
- 16 Cette tendance ne touche pas encore les procédures civiles et pénales pour lesquelles survit la dualité de l'organisation juridictionnelle. Ainsi, dans la région anglophone du Cameroun, la common law est toujours d'actualité pour trancher les litiges du quotidien. Si elle favorise la survivance d'un droit coutumier, elle impose cependant un modèle de justice qui dépossède les « chefs » de leurs prérogatives et organise déjà un transfert de l'autorité. En renversant la structure traditionnelle du pouvoir, l'organisation de la justice a définitivement ouvert la société camerounaise au monde contemporain comme l'illustre *Sisters in Law*.
- 17 Ce documentaire nous immerge au cœur d'un système judiciaire qui a adopté la perruque des tribunaux anglais et leur grande robe,

abandonnant l'habit traditionnel du Cameroun. De même, l'audience se déroule dans un endroit fermé : le tribunal, alors que le chef du village rendait sa justice en plein air. Les magistrats appliquent les lois votées par l'autorité législative, quand le chef confondait dans sa main création et application de la loi. On est donc très loin du modèle traditionnel. L'aspiration au monde moderne se perçoit encore dans les habits européens de la femme procureure qui n'apparaît jamais en habits traditionnels, et ajoutons qu'elle utilise de préférence les moyens de communication modernes (téléphone, ordinateur...) pour convoquer le plaignant et l'accusé.

- 18 L'analyse de *Sisters in Law* est l'occasion de mettre en exergue les limites de la cohabitation du système précolonial avec le système judiciaire importé par la colonisation, notamment du droit coutumier toujours en vigueur dans les deux parties du Cameroun.

La place de la femme dans la société camerounaise

- 19 Afin de caractériser la place de la femme au sein de la société camerounaise, il est pertinent de se référer à la critique littéraire qui révèle la perception et l'évolution du statut de la femme. Tout d'abord, jusqu'aux années 80, la femme africaine est décrite d'un point de vue exclusivement masculin, puisque ce n'est qu'à cette date que la voix discursive féminine se fait entendre²⁷. Le Cameroun n'y échappe pas : à la même époque, la scène littéraire camerounaise est elle-même dominée par des écrivains comme Mongo Beti, Ferdinand Oyono, René Philombe et Francis Bebey, « colonnes de l'édifice littéraire camerounais » selon l'universitaire Marcelin Vounda Etoa²⁸. L'inégalité linguistique au profit du français se retrouve également dans le paysage littéraire et cinématographique camerounais. Néanmoins, Beti et Oyono sont traduits en anglais par les éditions britanniques Heinemann dans la collection « African Writers Series ». Dans son article « Le Cameroun : un pays et une littérature au carrefour des langues », Nathalie Courcy reconnaît que :

[...] ces derniers ont aussi préparé le terrain pour les auteurs anglophones, parmi lesquels on retrouve Sankie Maimo, Mbella

Sonne Dipoko et Bernard Fonlon. D'ailleurs, le Cameroun doit à Bernard Fonlon la fondation et l'édition de la revue *Abbia* qui, de 1963 jusqu'à la mort de l'auteur en 1986, a popularisé les écrits camerounais autant en français qu'en anglais. La revue a aussi encouragé la cohabitation des langues dans la littérature du Cameroun. Fonlon a, en effet, participé à la reconnaissance du bilinguisme officiel du Cameroun et à son application culturelle. Dans le contexte de la décolonisation, ces actions prenaient un sens particulier²⁹.

- 20 À cela s'ajoute l'inégalité sociale entre les sexes, puisque le discours littéraire féminin en Afrique noire francophone est présent mais peu audible. En effet, la Camerounaise Marie-Claire Matip a publié en 1958 *Ngonda*, une autobiographie, et en 1969 Thérèse Kuoh Moukoury *Les Rencontres essentielles*, deux œuvres remarquables mais qui n'ont pas eu un grand retentissement. La femme camerounaise se démarque déjà par sa position d'éclaireur dans l'écriture féminine en Afrique noire. Selon le critique Jean-Marie Volet, l'écriture féminine et sa reconnaissance par le grand public prennent leur envol à partir de 1975, l'Année internationale de la femme³⁰. C'est alors que les romancières africaines intéressent les grandes maisons d'édition et font leur entrée, quoique humble, dans le canon littéraire africain.
- 21 C'est sur la scène littéraire camerounaise que quelque temps plus tard, une romancière vient bousculer l'écriture conventionnelle par sa crudité, sa liberté de ton et son cynisme. Avec son premier roman sorti en 1987, *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Calixthe Beyala se démarque d'emblée du discours patriarcal et eurocentriste. En exil en France, elle publie 22 romans de la même veine et enchaîne les *best-sellers*, dont plusieurs sont récompensés par de prestigieux prix littéraires. Malgré ce succès international, son œuvre ne s'attire qu'une réception mitigée au Cameroun. Il est vrai qu'elle aborde des thèmes tabous comme le sexe, le traitement de la femme, la relation trouble entre mère et fille, ainsi que la situation de l'Afrique postcoloniale, en particulier le régime politique du Cameroun. Elle ne s'interdit aucun débat et ose des traits d'humour qui appartenaient jusque-là aux auteurs masculins.
- 22 Le même schéma semble se reproduire mais de façon plus discrète dans le cinéma camerounais. Quelques femmes camerounaises

deviennent cinéastes, comme Florence Ayisi (aussi maître de conférences en cinématographie à l'University of Wales) et Osvalde Lewat, laquelle a réalisé, notamment, *Une affaire de Nègres* (2009) et *Au delà de la peine* (2003), un documentaire qui part à la rencontre de Léppé, un prisonnier camerounais condamné à 4 ans de prison mais qui purge une peine de 33 ans en prison.

- 23 Dès sa genèse, la scène cinématographique camerounaise est dominée par les hommes, mais son essor est plus tardif que le roman camerounais. En effet, de jeunes Camerounais sont partis étudier en France dans les années cinquante, et c'est dans l'espace de Paris qu'ils se sont formés aux techniques cinématographiques. Citons par exemple Jean-Pierre Dikongué Pipa, Alphonse Béni et Daniel Kamwa. Toutefois, il faut attendre l'indépendance pour que les premiers films camerounais voient le jour. Ainsi, Jean-Paul Ngassa réalisa en 1962 *Aventure en France* et en 1966, Dia Moukouri sortit le premier long métrage : *Point de vue n° 1*³¹. La première femme camerounaise à avoir réalisé une œuvre cinématographique est Thérèse Sita Bella, connue pour son documentaire *Tam Tam à Paris* réalisé en 1963 sur la compagnie de danse nationale du Cameroun de passage à Paris. Néanmoins, hormis Osvalde Lewatt, Florence Ayisi ou Astrid Atodji qui s'est distinguée avec *Koundi et le jeudi national* (2010) et Joséphine Nadgnou avec *Paris à tout prix* (2013), peu de femmes sont aujourd'hui réalisatrices. Le septième art est emmené au Cameroun par des cinéastes au palmarès impressionnant comme Bassek Ba Kobhio, Jean-Marie Teno et Daniel Kamwa, lesquels réussissent à produire des films dans un contexte de distribution sans salles. Rappelons que depuis les années 1990, le cinéma camerounais souffre d'un cruel manque de moyens et dépend essentiellement des chaînes de télévision privées qui fleurissent au Cameroun³² depuis les années 2000. Derrière leur caméra, ils reviennent inlassablement sur la colonisation, la rencontre conflictuelle des cultures, les luttes de pouvoirs, la tentation ou le refus de la modernité et privilégient toujours autant les thèmes sociaux.
- 24 Néanmoins, l'un des films les plus représentatifs de la place de la femme dans la société camerounaise est sans conteste *Chef !* du cinéaste camerounais Jean-Marie Teno, réalisé en 1997 dans l'ouest du Cameroun. Dans ce documentaire, deux scènes illustrent la place de la femme dans la société camerounaise et viennent éclairer notre

analyse de *Sisters in Law*. La première zoome sur un calendrier où figure au dos « Le règlement intérieur du mari au foyer ». Six règles résument le statut de la femme au sein du foyer camerounais :

Article 1 – Le mari a toujours raison.

Article 2 – Le mari est toujours le chef de la famille.

Article 3 – La femme avant de se coucher doit demander la permission au mari avant de lui tourner le dos.

Article 4 – Si le mari porte la main sur sa femme et qu'arrive un visiteur, la femme doit sourire comme si rien ne s'était passé.

Article 5 – Le mari est toujours le chef, même au lit.

Article 6 – Même si la femme a raison, c'est l'article un qui s'applique³³.

25 Ce règlement intérieur nous renseigne sans équivoque sur le statut de la femme camerounaise chosifiée et sur la manière dont l'autorité maritale se fait ressentir. D'évidence, ce statut particulier confère au mari ce qu'il prend pour un droit légitime : maltraiter sa femme. Les cas de maltraitance rapportés par *Sisters in Law* exposent précisément ce point de vue.

26 La deuxième scène de *Chef !* révélatrice de la condition de la femme au Cameroun consiste en une juxtaposition de deux commentaires relatifs au mariage. Le premier provient de l'article 212 du Code civil, cité dans le film par le maire :

Les époux se doivent mutuellement fidélité et assistance. Fidélité partout. Fidélité en toutes circonstances. Parce qu'aujourd'hui l'infidélité conjugale est la clé des problèmes de tous les ménages³⁴.

Le second est l'avis d'une Camerounaise suite à la lecture du Code civil :

On dit dans le Code civil camerounais que l'adultère, c'est une cause péremptoire de divorce. Et en même temps, le mari ne peut être en état d'adultère que s'il commet cet acte-là dans son domicile conjugal. Ça veut dire que si vous habitez cet espace et que votre mari va une fois chez la dame d'en face, une autre fois chez la dame de droite, une autre fois chez la dame de gauche, il n'est pas en état d'adultère. Il faut qu'il aille de manière répétitive chez la dame d'en face pour être en état d'adultère. Alors que la femme, si on la retrouve dans n'importe quel hôtel de la ville, elle est en état d'adultère. Est-ce qu'il n'y a pas là une inégalité, une injustice³⁵ ?

- 27 La condition de la femme au Cameroun semble donc quelque peu anachronique selon ses dires. La société patriarcale au Cameroun fait de l'homme un roi au foyer. C'est d'ailleurs ce que corroborent les recherches du critique camerounais Ongoum Mumpini. La suprématie du masculin dans la société camerounaise et le rôle réservé à la femme se résument à deux fonctions : « *production économique et reproduction humaine*³⁶ ». La femme n'a pas droit à la parole. Néanmoins, dans cette partie francophone du Cameroun où *Chef!* a été tourné, nous assistons à une ébauche d'émancipation de la femme, puisque non seulement c'est une femme qui procède à la cérémonie de mariage, mais il est manifeste que les femmes n'ont pas peur de parler et de revendiquer l'égalité.
- 28 Il est temps à présent de confronter ces deux scènes au documentaire *Sisters in Law*, afin d'observer la condition de l'autorité et son éventuel déplacement dans la société camerounaise contemporaine. Afin de faciliter la compréhension de ce documentaire, nous traduirons en français les passages pertinents pour notre analyse.

Le déplacement sensible de l'autorité

- 29 Après une mise en relief du glissement du pouvoir vers les femmes, nous observons ici les transformations sociales et culturelles induites par les décisions et jugements prononcés par la procureure et la présidente du tribunal. En déliant la parole au sein des familles, le travail des magistrates renferme inévitablement un risque de

dislocation sociale et heurte les circuits de corruption dont les femmes sont le plus souvent la cible.

Le glissement du pouvoir des hommes vers les femmes

- 30 La première évolution dont témoigne ce film est vraisemblablement un début de féminisation des métiers judiciaires. Deux femmes ont été nommées à de hautes responsabilités habituellement endossées par des hommes dans le système judiciaire camerounais : il s'agit de la procureure Vera Ngassa et de la présidente du tribunal de première instance, Béatrice Tumba. Le documentaire met aussi en exergue le rôle d'une femme policier et d'une avocate prénommée Veraline.
- 31 En fait, dès les premières images de la vidéo, on assiste à un glissement des normes traditionnelles du Cameroun organisant la soumission de la femme vers une condition plus moderne, voire occidentale. En effet, la société traditionnelle camerounaise est construite sur un patriarcat où les femmes sont placées au service de l'homme et leur doivent le respect. Ici, le documentaire nous présente des situations totalement inversées :
1. L'homme policier se lève devant la procureure et se met au garde à vous ;
 2. Les tâches ménagères incombent aux femmes. Pourtant, c'est un homme qui balaye dans le bureau du procureur.
- 32 Ce basculement des rôles donne l'impression d'une société matriarcale, pas mieux équilibrée donc, où l'homme serait affecté au service de la femme, du moins dans l'espace juridique de Kumba. On se gardera bien évidemment de toute conclusion hâtive. Ce documentaire relate cinq cas de maltraitance : ceux de deux femmes violentées et violées par leur mari et ceux de trois enfants, l'une violée par un voisin et l'autre battue par sa tante, ainsi qu'un cas de kidnapping. Ces faits divers montrent assez le quotidien des enfants et des femmes, lesquelles n'ont pas toutes la chance d'être magistrates.
- 33 Tous les cas de maltraitance présentés dans ce film se sont soldés par un jugement en faveur des plaignantes et contre les maris ou les

hommes agresseurs. Tous ces jugements ont été traités et prononcés par des femmes. On assiste donc à un glissement de l'autorité, voire un déplacement de cette autorité qui appartient d'habitude au chef du village ou du quartier, en faveur de personnes de sexe féminin. Toutefois, il faut regarder comment ce déplacement de l'autorité a été reçu par les dirigeants camerounais. Apparemment, les deux magistrates ont été forcées de quitter la ville de Kumba et ont été mutées dans une autre région du Cameroun contre leur gré, sans doute, comme elles l'ont dit lors de la sortie du film, en raison des perturbations que provoquaient leurs jugements, ce qui est repris dans un article du *Monde*. Verra Ngassa s'exprime en ces termes :

Je sais que depuis que nous avons quitté Kumba (après être restées six ans dans la ville, les deux femmes ont été mutées), un magistrat a refusé d'enregistrer la plainte d'une femme victime de violences. Mais, au commissariat, les gens que nous avons formés sont toujours en place et il faut que les femmes passent par eux³⁷.

Afin de mesurer l'ampleur des perturbations sociales évoquées, nous retiendrons deux exemples, l'enlèvement et l'enfant battue.

Transformations sociales et culturelles induites par les décisions et jugements prononcés par la procureure et la présidente du tribunal

- 34 Le premier cas de maltraitance sur lequel nous nous arrêtons concerne l'enlèvement d'un enfant par son père. Quelques propos dans ce passage du documentaire trahissent un certain glissement de l'autorité dans la société camerounaise.
- 35 Ce cas met en scène une femme, son enfant, son père, et le père de son enfant. Elle souhaite porter plainte car son enfant a été kidnappé par le père de l'enfant. Nous observons, tout d'abord, comment le droit coutumier est toujours en vigueur au Cameroun, et comment il est représenté dans ce documentaire. La procureure s'assure que le mariage a bel et bien eu lieu et, s'il s'agit d'un mariage traditionnel, selon quelle tradition. Ces vérifications sont sans doute requises pour s'assurer du respect de la tradition et de la validité du mariage.

Lorsque la procureure a établi qu'il s'agit de la tradition Mbonge, après avoir entendu la mère de l'enfant qui dit avoir demandé à ses parents de ne pas accepter la dot, car elle ne souhaitait pas ce mariage, la procureure va plus loin dans le raisonnement. Elle demande si le père a joint les mains des futurs époux, et si le futur époux a dit qu'il prenait cette femme comme épouse à partir de ce jour. À défaut, la procureure peut justifier qu'ils n'ont pas été valablement mariés. De plus, il n'existe aucun certificat de mariage.

- 36 Devant ces mensonges flagrants et le non-respect de la tradition, la procureure demande à la mère de l'enfant : « Madame, que voulez-vous que je leur fasse³⁸ ? ». Dans cette société patriarcale et strictement hiérarchisée, elle ose demander à l'épouse de prononcer un jugement sur son mari et sur son père. Donner un tel pouvoir à la parole de la femme matérialise un renversement des valeurs hiérarchiques, la fille obtenant le droit de juger son père, l'épouse son mari. L'homme devient la partie soumise et endosse la culpabilité. Et la femme de répondre : « Je ne veux pas de problèmes³⁹ ». Par ces mots, nous comprenons que la femme camerounaise anglophone n'a pas confiance dans les changements latents de la société camerounaise.
- 37 Dans les différentes affaires traitées par la procureure, les femmes ont peur d'aller au tribunal. Il faut dire que la tradition camerounaise veut que les différends soient réglés dans le cadre de l'assise familiale où les parties opposées s'expriment, le père faisant souvent figure de juge. La procureure se permet non seulement d'attaquer le statut de l'homme, mais aussi de lui donner des ordres, voire de lui faire la morale : « C'est bien ce que vous faites les hommes. Vous semez des enfants partout sans vous marier avec les mères. Si vous avez une autre fille comme cela, ne faites plus cela. Vous avez bien compris⁴⁰ ? » L'homme est rabaissé au statut de l'enfant que l'on corrige. C'est une première dans la société camerounaise.
- 38 La procureure s'attaque aussi au système de la dot. Elle constate le caractère abusif de la transaction qui, dans ce cas, se résume à 80 000 francs CFA et à un cochon pour l'acquisition d'une épouse. Le système de la dot n'est pas perçu ici de façon positive. En effet, la procureure s'exclame : « C'est ce qui lui donne le statut d'épouse ? 80 £ et un cochon⁴¹ ? » La femme est traitée comme une

marchandise, et la procureure dénonce cette pratique. La dot est un code social qui fait couler beaucoup d'encre et qui est même au cœur de la célèbre pièce de théâtre de Guillaume Oyono Mbia, *Trois prétendants... un mari*⁴². La sociologue Irène Albert lie l'émergence de la monétarisation de la dot à la colonisation⁴³ et la notion d'individualisation sociale au modernisme :

On peut s'étonner de l'importance des transactions monétaires accompagnant le mariage coutumier. Initialement, celles-ci n'existaient pas. La dot a donc changé de nature au fil du temps et, plus particulièrement, sous l'influence de l'intégration marchande et de l'individualisation sociale⁴⁴.

- 39 Cependant, comme le souligne Simon David Yana, la femme camerounaise possède un certain droit de regard vis-à-vis de la dot, « la possibilité d'accepter ou de rejeter celui qui est proposé par la parentèle⁴⁵ [...] ». Les seules à ne pouvoir exercer ce choix sont les femmes peules du nord-Cameroun. Cependant, elles peuvent exprimer leur désaccord *a posteriori*, en divorçant⁴⁶.
- 40 Un examen approfondi du mariage au Cameroun révèle que le choix d'un conjoint est directement lié à l'observance de la tradition. C'est ce que met en avant l'ethnologue Patrick Mérand, et tout particulièrement que le mariage est lié « à l'autorité de ceux qui sont les piliers et les garants de cette société : les anciens⁴⁷ ». De ce fait, le choix d'un conjoint est un acte collectif, car l'expérience des anciens est considérée comme essentielle à la réussite d'un mariage. Par ailleurs, le mariage en Afrique ne signifie pas seulement unir deux individus, mais deux familles, voire deux clans, deux villages. Ainsi, cette union permet « le renouvellement de la lignée⁴⁸ ». La procureure va outre ces considérations, montrant résolument un esprit novateur. Nous avons évoqué la vision d'Ongoum Mumpini qui résumait le rôle de la femme camerounaise à deux fonctions, travaux agricoles et procréation⁴⁹. Or, du haut de sa fonction, la procureure s'approprie la parole, privilège, rappelons-le, qui n'appartient traditionnellement pas aux femmes, hormis celles âgées qui ont atteint la ménopause⁵⁰ et qui gagnent le droit à la parole par leur déféminisation.

- 41 Pourtant, la femme procureure est réaliste quant à la condition de la femme camerounaise au sein de la famille. Dans ce même cas de kidnapping d'un enfant par son père, la procureure déclare : « Même si elle est une femme, elle a le droit d'être avec son enfant⁵¹ ». Le « même si » convient en quelque sorte de l'infériorité du statut de la femme dans la société camerounaise. Malgré les positions nouvelles que défendent les magistrates, ces dernières n'engagent pas pour autant un combat destructeur des codes sociaux camerounais. Il serait imprudent de s'arrêter à l'image forte, certes, d'une femme qui admoneste un homme. Si les magistrates s'élèvent contre la hiérarchie sociale traditionnelle et la contraignent au respect du droit – conformément à leur mission –, seuls les abus sont visés. Au fond, le documentaire les montre garantes de la coutume camerounaise, laquelle emprunte simplement un autre vecteur, un autre masque.
- 42 Hormis dans ce cas d'espèce, la vérification de la bonne application de la coutume du mariage, la théâtralité de la procédure judiciaire ressemble étrangement à la palabre. Il semble opportun d'analyser ici la portée sociologique du terme. La palabre est « une institution qui garantit l'ordre social⁵² ». En effet, au moyen de la tradition orale, toute affaire concernant la communauté peut être réglée, qu'il s'agisse d'un événement heureux, comme un mariage, une naissance, ou malheureux, comme un décès. Elle peut aussi décider de l'orientation de la collectivité dans des alliances de paix ou de guerre⁵³. Ainsi, la palabre revêt différentes fonctions sociales. Le but de la palabre est de résoudre par le dialogue un problème posé ou les incidences d'une nouvelle situation en vue de rétablir l'équilibre social. Elle peut alors prendre un caractère « délibératif, judiciaire, démonstratif⁵⁴ » ou consister en un mélange de ces types d'échange.
- 43 Les deux magistrates utilisent les techniques de la palabre pour arriver à un consensus, et surtout pour faire raisonner l'accusé et l'amener à reconnaître ses torts. Puisque l'emplacement de la palabre lui confère un caractère public ou privé, dans ce dernier cas, elle se rapproche de nos conseils de famille. Les fonctions sociales de la palabre poursuivent différents objectifs dans la société africaine, lesquels visent à unifier le clan dans son espace social et dans le temps. Mais son but ultime tend à « [...] faciliter la communication entre les membres de la société par le dialogue, à renforcer l'esprit

communautaire, à rendre la justice et à assurer la pérennité de la culture ancestrale⁵⁵ ». La survivance de la culture ancestrale, en tant que véhicule de la tradition, est toujours très forte au Cameroun puisqu'elle a même imprégné le système judiciaire dans la partie anglophone du Cameroun.

Une dislocation sociale latente et le refus de la corruption

- 44 Le deuxième cas retenu concerne la maltraitance d'une enfant, Manka Grace, qui est brutalisée par sa tante. Il convient de rappeler que les enfants n'ont habituellement pas de droits au Cameroun, comme le confirme la critique littéraire et sociologique, mais aussi la présidente du tribunal, qui admet : « Dans la culture africaine, battre un enfant, c'est le redresser⁵⁶ ». De plus, les filles sont souvent considérées comme « une charge inutile⁵⁷ » dans une société patriarcale où l'avantage est à une descendance masculine⁵⁸.
- 45 Manka Grace est orpheline et élevée par une tante qui l'a battue à maintes reprises avec un porte-manteau comme le montre l'image. On assiste là aussi à un renversement des valeurs car, nous l'avons dit, les enfants ont peu de droits et la maltraitance est monnaie courante. Prendre le parti de dénoncer cette maltraitance dans un documentaire est inédit au Cameroun. En effet, il existe une hiérarchie très stricte au sein de la famille camerounaise et l'enfant figure au bas de l'échelle. Lorsque la famille de Manka, alertée par la police, prend les choses en main et demande à la tante fautive de présenter des excuses à l'enfant maltraitée, son action formalise le glissement de l'autorité dans la famille. Qu'un parent plus âgé présente des excuses à un enfant est proprement révolutionnaire. La tante se met même à genoux pour demander pardon à l'enfant. Le spectateur peut cependant s'interroger sur une telle théâtralisation des cas de maltraitance supposés filmés sur le vif.
- 46 Mais ce qui est encore plus étonnant, c'est que ce cas fera l'objet d'un jugement au tribunal et que la tante fautive sera condamnée à plusieurs années de prison : tout d'abord un an de prison pour n'avoir pas retourné l'enfant au gardien de famille, aggravé par dix-huit mois de prison pour avoir battu cruellement Manka Grace et encore dix-huit mois de prison assortis de travaux forcés pour avoir utilisé

Manka Grace à des travaux contre son gré (soit quatre ans de prison en tout).

- 47 Il est intéressant de noter la transformation qui se produit dans la société camerounaise au travers des paroles de Béatrice Ntuba, présidente du tribunal de première instance : « En Afrique, il est sous-entendu que taper un enfant, c'est le remettre sur le droit chemin. Mais quand cela va au-delà de la correction, il s'agit d'un acte criminel⁵⁹ ».
- 48 En sa qualité de juriste, elle n'est pas sans savoir que le Cameroun a signé, le 25 septembre 1990, la Convention internationale des droits de l'enfant et l'a même ratifiée le 11 janvier 1993, acceptant ainsi d'être juridiquement lié par ses dispositions. Un tournant législatif qu'elle est chargée de faire respecter par la population. Les paroles du juge confirment qu'il existe toujours une tendance à légitimer la maltraitance, mais aussi une volonté de rationaliser les comportements, de limiter la violence. Par conséquent, le renversement des valeurs présupposé s'applique strictement aux abus. En effet, la présidente du tribunal qualifie la tante de Manka de tyran et de sadique, elle trouve difficile dans ces circonstances de tempérer la justice par la miséricorde. Aussi, l'initiative est revenue à la famille, ce qui acte tout de même dans la société d'une certaine prise de conscience de la maltraitance, au risque de braquer les générations les unes contre les autres. Cette parole qui se délie petit à petit sur les maltraitements familiales est une tendance plutôt récente vis-à-vis d'une autre tradition, celle du silence.
- 49 Pour faire avancer les mentalités, il est impératif de considérer la place de la corruption dans la société camerounaise. Dans un « Rapport sur l'état de la lutte contre la corruption au Cameroun » en 2011 figure une appréciation de Paul Biya, président du Cameroun qui en dit long sur l'étendue du problème :

C'est la corruption qui, pour une large part, compromet la réussite de nos efforts. C'est elle qui pervertit la morale publique. Chacun [...] doit se sentir responsable de ce combat dans son domaine de compétence [...]. Le détournement de l'argent public, quelle qu'en soit la forme, est un crime contre le peuple qui se voit privé de ressources qui lui reviennent. Il doit donc être sanctionné avec la plus grande sévérité⁶⁰.

Lors d'un entretien pour *Le Monde*, la procureure Vera Ngassa déclarait, quant à la corruption : « Il suffit de refuser. En plus, une fois qu'on a donné l'exemple, les collègues sont très gênés pour la pratiquer⁶¹ ».

- 50 Quelques années avant la sortie de *Sisters in Law*, le journal camerounais *Mutations* révélait, avec ironie, le degré de corruption du Cameroun en 2014 dans le contexte mondial et à l'échelle de l'Afrique :

Champion du monde deux fois de suite, en 1998 et 1999, c'est au 6ème rang, sur l'échiquier des pays les plus corrompus du monde, que le Cameroun entre dans le 3ème millénaire, en l'an 2000. Depuis lors, son classement n'a cessé de s'améliorer. Notre pays, qui pointait en 9ème position l'année dernière, vient de gagner 7 nouvelles places, selon le rapport rendu public hier au siège de Transparency International à Yaoundé, par Me Akéré Muna, le représentant de cet organisme au Cameroun. Un 16ème rang mondial (7ème en Afrique) qui n'est certainement pas pour déplaire aux pouvoirs publics camerounais⁶².

- 51 En mars 2006, peu après la sortie de *Sisters in Law*, un dispositif a été mis en place au Cameroun pour lutter contre la corruption. Il s'agit de la Commission nationale anti-corruption (CONAC), organisme public indépendant chargé de contribuer à la lutte contre la corruption au Cameroun. En 2015, le Cameroun a été recensé deuxième pays le plus corrompu en Afrique après le Liberia⁶³. Il semblerait que ni la commission mise en place par Paul Biya pour lutter contre la corruption, ni le film *Sisters in Law*, n'aient eu un impact sur ce fléau endémique.

Conclusion

- 52 Nous avons démontré qu'il s'opère un certain glissement des modèles d'autorité au sein de la société camerounaise, tant dans la famille que parmi les magistrats investis du pouvoir de juger les cas de maltraitance. En effet, bien que le statut de la femme dans la société camerounaise soit toujours incertain, le documentaire *Sisters in Law* signale que la société traditionnelle camerounaise est en train d'évoluer sous l'influence de la modernité et de la dénonciation de

plus en plus forte de la domination abusive des hommes sur les femmes. La hiérarchie sociale, et en particulier l'asservissement des femmes, proviendrait selon Ranger de traditions inventées par les Européens :

Les hommes ont tendance à faire appel à la « tradition », afin de veiller à ce que le rôle croissant des femmes dans la production en zones rurales n'ait pas entraîné de diminution du contrôle des hommes sur les femmes en tant qu'actifs⁶⁴.

- 53 Les modèles européens de domination seraient donc la cause du mal⁶⁵ et la solution avancée par Ranger, en parlant des femmes, est de retourner au patrimoine culturel africain : « [...] elles pourraient chercher à utiliser les contre-propositions disponibles au sein de la culture africaine⁶⁶ ». Toutefois, bien que la thèse de l'origine coloniale des traditions et des ethnies africaines née dans l'élan postmarxiste des années 60 ne résiste pas à l'histoire ancienne du continent africain⁶⁷, elle met le doigt sur le déséquilibre, à nos yeux d'Occidentaux, de la relation entre homme et femme. Le remède passe certainement par le syncrétisme entre patrimoine culturel ancestral et modèle occidental d'où pourra enfin surgir la modernité à laquelle aspire la société africaine, une modernité qui suppose la considération de la parole de la femme.
- 54 Mais le glissement de l'autorité n'est pas sans conséquence et éveille des résistances au changement puisque les deux femmes ont finalement été chassées de la ville de Kumba. La corruption a-t-elle changé au Cameroun et les actes de maltraitances perpétrés envers les femmes ont-ils diminué ? Selon le *Huffington Post*, la réalité n'est pas très encourageante :

De là où je vous écris en 2016, les femmes sont liées par la corruption, les pots-de-vin et le chômage, et surtout, par des pratiques culturelles violentes perpétrées contre les femmes et les filles. Grand-mères et mères aplanissent les seins de leurs filles avec des pierres chaudes pour les maintenir le plus longtemps possible dans l'enfance ; c'est une faible tentative pour empêcher le regard masculin de tomber sur leurs proches. Dans ma vie, il est difficile de protéger les filles contre le viol et le mariage des enfants⁶⁸.

- 55 Notre analyse a montré la possibilité d'un déplacement social et culturel au Cameroun dont les effets se ressentent pleinement sur le système judiciaire de Kumba. Même si les caméras sont ici braquées sur un cas isolé qui n'est pas représentatif du rapport général de la population avec l'administration judiciaire, l'exposition de telles affaires de maltraitance de femmes et d'enfants et les jugements rendus bouleversent autant l'autorité que les conventions sociales et culturelles de la société camerounaise. Par le relais que ce documentaire assure au travail des magistrates, il joue un rôle éminemment pédagogique. Bien que les cas de maltraitance sévissent toujours, par la rupture du silence qu'il initie, *Sisters in Law* accomplit un effort de prise de conscience. C'est déjà un grand pas en avant vers un avenir plus serein.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ALBERT Irène, *Des Femmes. Une terre. Une nouvelle dynamique sociale au Bénin*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- ANYANGWE Carlson, *The Cameroonian Judicial System*, Yaoundé, CEPER, 1987.
- BA KOBHIO Bassek, *Cameroun. La fin du maquis ?*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal et VERGÈS Françoise, *La République coloniale. Essai sur une utopie*, Paris, Albin Michel, 2003.
- BARLET Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BAYART Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.
- BAYART Jean-François, MBEMBE Joseph-Achille et TOULABOR Comi-Molevo, *Le Politique par le bas en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2007.
- BHABHA Homi (dir.), *Nation and Narration*, Londres et New York, Routledge, 1990.
- CAZENAVE Odile, « Roman africain au féminin et immigration : dynamisme du devenir », in *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature*, vol. II, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 61.
- CHABAL Patrick et DALOZ Jean-Pascal, *L'Afrique est partie ! Du désordre comme instrument politique*, Paris, Économica, 1999.

CHERIAA Tahar, « Le groupe et le héros », in *Camera Nigra, le discours du film africain*, Centre d'études sur la communication en Afrique, Bruxelles, OCIC, Paris, L'Harmattan, 1984.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, éditions de l'Étoile, 1982.

CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, éditions de l'Étoile, 1982.

CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, PUSE, 2011.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, éditions de Minuit, Paris, 1985.

DOVEY Lindiwe, *African Film and Literature, Adapting violence to the screen*, New York, Columbia University Press, 2009.

EMERSON Rupert, *From Empire to nation. The rise to self-assertion of Asian and African people*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960.

FORSDICK Charles et MURPHY David (dir.), *Francophone Postcolonial Studies. A Critical Introduction*, Londres, Hodder Education, 2003.

GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997.

IRIGARAY Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1981.

LUGAN Bernard, *Décolonisez l'Afrique*, Paris, Ellipses Marketing, 2011.

LUGAN Bernard, *Osons dire la vérité à l'Afrique*, Monaco, Le Rocher Éditions, 2015.

MATTEI François, *Le Code Biya*, Paris, Balland, 2009.

MÉRAND Patrick, *La Vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

METANGMO-TATOU Léonie, *Cameroun 2001. Politique, langues, économie et santé*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MUMPINI, Ongom *Comprendre Trois prétendants... un mari de Guillaume Oyono Mbia*, Issy-les-Moulineaux, éditions Saint-Paul, 1985.

NKRUMAH Kwame, *I speak of freedom. A statement of African Ideology*, Londres, Melbourne, Toronto, Heinemann, 1961.

OYONO MBIA Guillaume, *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, éditions CLE, 1989.

RANGER Terence et HOBBSAWM Eric, *The invention of tradition in colonial Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 [1983].

SAID Edward, *Orientalism*, Londres, Penguin Modern Classics, 2003 [1^{re} éd. Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978].

SENGHOR Léopold-Sédar, *La nation et la voie africaine du socialisme*, Paris, Présence africaine, 1961.

SPIVAK Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason? Toward a History of Vanishing Present*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1999.

VOLET Jean-Marie, *La parole aux Africaines ou L'idée du pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

Articles de presse et revues

BALANDIER Georges, « Le contexte sociologique de la vie politique en Afrique noire », *Revue française de science politique*, vol. 9, n° 3, 1959, p. 598-608.

BOYON Jacques, « Pouvoir et autorité en Afrique noire : état des travaux », *Revue française de science politique*, vol. 13, n° 4, 1963, p. 993-1018.

COLEMAN James S., « The problem of political integration in emergent Africa », *Western political quarterly*, mars 1955, p. 44-57.

COURCY Nathalie, « Le Cameroun : un pays et une littérature au carrefour des langues », *Éthiopiennes*, n° 77, 2006. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1515>, consulté le 5 mars 2015

GUILLOU Anne, « Corps utile, corps fertile », *Les Cahiers du LERSCO*, n° 7, Nantes, Université de Nantes, CNRS, janvier 1985, p. 21.

PRUNIER Gérard, « Violence et pouvoir en Afrique », *Politique Africaine*, n° 42, 1991, p. 9.

SOTINEL Thomas, « Deux magistrates africaines inventent une utopie judiciaire », *Le Monde*, 7 mars 2006. http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/03/07/sister-s-in-law-deux-magistrates-africaines-inventent-une-utopie-judiciaire_748343_3476.html, consulté le 16 mars 2016

VOUNDA ETOA Marcelin, « Littérature camerounaise : entre sclérose et renaissance », *Patrimoine*, hors-série n° 002, 2003, p. 16.

YANA Simon David, « Statuts et rôles féminins au Cameroun », *Politique Africaine*, *L'Afrique des femmes*, n° 65, 1997, p. 36.

Documentation en ligne

ADVICE PROJECT MEDIA, « Dear future women of Cameroon », *Huffingtonpost*, 13 janvier 2016. http://www.huffingtonpost.com/the-advice-project/dear-future-women-of-came_b_8973838.html, consulté le 15 janvier 2016

BEN MOUSSA Younoussa, « Le Cameroun, 2^e pays le plus corrompu », *Camer.be*. <http://www.camer.be/47858/11:1/le-cameroun-2e-pays-le-plus-corrompu-cameroon.html>, consulté le 25 mars 2015

CULTURES & CINÉMAS. www.c-et-c.asso.cc-pays-de-gex, consulté le 2 septembre 2016

JOURNAL DU CAMEROUN. <http://www.journalducameroun.com/files/communiqués/3.pdf>, consulté le 17 mars 2015

MANGA FOMBAD Charles, « Researching Cameroonian Law », *Hauser Global Law School Program*, février 2011. <http://www.nyulawglobal.org/globalex/Cameroon1.html>, consulté le 26 juin 2015

MUTATIONS, 21 octobre 2004. <http://www.cameroon-info.net/stories/0,15441,@,corruption-le-cameroun-dans-le-16-mondial.html>, consulté le 25 mars 2015

Films

AYISI Florence et LONGINOTTO Kim, *Sisters in law*, documentaire 104 min, MK2 Video, 2006.

TENO Jean-Marie, *Chef !*, documentaire 61 min, Les Films du Raphia, Paris, 1999.

NOTES

- 1 BOYON Jacques, « Pouvoir et autorité en Afrique noire : état des travaux », *Revue française de science politique*, vol. 13, n° 4, 1963, p. 993-1018.
- 2 COLEMAN James S., « The problem of political integration in emergent Africa », *Western Political Quarterly*, mars 1955, p. 44-57.
- 3 EMERSON Rupert, *From Empire to nation. The rise to self-assertion of Asian and African people*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960, x-466 p. Index.
- 4 BALANDIER Georges, « Le contexte sociologique de la vie politique en Afrique noire », *Revue française de science politique*, vol. 9, n° 3, 1959, p. 598-608.
- 5 NKRUMAH Kwame, *I speak of freedom. A statement of African Ideology*, Londres, Melbourne, Toronto, Heinemann, 1961.
- 6 SENGHOR Léopold-Sédar, *La nation et la voie africaine du socialisme*, Paris, Présence africaine, 1961.
- 7 BAYART Jean-François, MBEMBE Joseph-Achille et TOULABOR Comi-Molevo, *Le Politique par le bas en Afrique Noire*, Paris, Karthala, 2007, reprise des articles publiés dans la revue *Politique Africaine*, n° 1, mars 1981, p. 53.
- 8 PRUNIER Gérard, « Violence et pouvoir en Afrique », *Politique Africaine*, n° 42, juin 1991, p. 9.
- 9 LUGAN Bernard, *Décolonisez l'Afrique*, Paris, Ellipses Marketing, 2011.

- 10 CHABAL Patrick et DALOZ Jean-Pascal, *L'Afrique est partie ! Du désordre comme instrument politique*, Paris, Économica, 1999.
- 11 SAID Edward, *Orientalism*, Londres, Penguin Modern Classics, 2003 [1^{re} éd. Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978].
- 12 SPIVAK Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason? Toward a History of Vanishing Present*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1999.
- 13 BHABHA Homi, *Nation and Narration*, Londres et New York, Routledge, 1990.
- 14 FORSDICK Charles et MURPHY David (dir.), *Francophone Postcolonial Studies. A Critical Introduction*, Londres, Hodder Education, 2003.
- 15 BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal et VERGÈS Françoise, *La République coloniale. Essai sur une utopie*, Paris, Albin Michel, 2003.
- 16 CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, PUSE, 2011.
- 17 OYONO MBIA Guillaume, *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, éditions CLE, 1989, p. 141, dossier à la fin de la pièce.
- 18 METANGMO-TATOU Léonie, *Cameroun 2001. Politique, langues, économie et santé*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 51.
- 19 AYISI Florence et LONGINOTTO Kim, *Sisters in Law*, documentaire 104 min, MK2 Video, 2006. Bien que ce documentaire ait été réalisé en 2005, il est sorti en salles de cinéma en 2006.
- 20 MATTEI François, *Le Code Biya*, Paris, Balland, 2009, p. 10-11.
- 21 BAYART Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 43.
- 22 TENO Jean-Marie, *Chef !*, documentaire 61 min, Les Films du Raphia, Paris, 1999.
- 23 MANGA FOMBAD Charles, « Researching Cameroonian Law », *Hauser Global Law School Program*, février 2011. <http://www.nyulawglobal.org/globalex/Cameroun1.html>, consulté le 26 juin 2015
- 24 *Id.*
- 25 CLAVARON Yves, *op. cit.*, p. 19.
- 26 MANGA FOMBAD Charles, *op. cit.* Nous traduisons « The legislation applicable in the Federal State of Cameroon and in the Federated States on the date of entry into force of this Constitution shall remain in force insofar as it is not repugnant to this Constitution, and as long as it is not amended by subsequent laws and regulations. »

- 27 GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 11.
- 28 VOUNDA ETOA Marcelin, « Littérature camerounaise : entre sclérose et renaissance », *Patrimoine*, hors-série n° 002, 2003, p. 16.
- 29 COURCY Nathalie, « Le Cameroun : un pays et une littérature au carrefour des langues », *Éthiopiennes*, n° 77, 2006. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1515>, consulté le 5 mars 2015
- 30 VOLET Jean-Marie, *La parole aux Africaines ou L'idée du pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 13.
- 31 CULTURES & CINÉMAS. www.c-et-c.asso.cc-pays-de-gex, consulté le 2 septembre 2016
- 32 *Id.*
- 33 TENO Jean-Marie, *Chef !*, *op. cit.*
- 34 *Id.*
- 35 *Id.*
- 36 MUMPINI Ongom, *Comprendre Trois prétendants... un mari de Guillaume Oyono Mbia*, Issy-les-Moulineaux, éditions Saint-Paul, 1985, p. 38.
- 37 SOTINEL Thomas, « Deux magistrates africaines inventent une utopie judiciaire », *Le Monde*, 7 mars 2006. http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/03/07/sisters-in-law-deux-magistrates-africaines-inventent-une-utopie-judiciaire_748343_3476.html, consulté le 16 mars 2016
- 38 AYISI Florence et LONGINOTTO Kim, *Sisters in Law*, *op. cit.* Nous traduisons « Madam, what shall I do to the two of them ? »
- 39 *Ibid.* Nous traduisons « I don't want any trouble. »
- 40 *Ibid.* Nous traduisons « That's what you do men. You just harvest children all over the place without marrying the women. Don't do that again ! Have you heard ? »
- 41 *Ibid.* Nous traduisons « That's what made her his wife. 80 000 CFA and a pig ? »
- 42 OYONO MBIA Guillaume, *Trois prétendants.... un mari*, *op. cit.*
- 43 ALBERT Irène, *Des Femmes. Une terre. Une nouvelle dynamique sociale au Bénin*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 20.

44 *Ibid.*, p. 27.

45 YANA Simon David, « Statuts et rôles féminins au Cameroun », *Politique Africaine, L'Afrique des femmes*, n° 65, 1997, p. 36.

46 *Id.*

47 MÉRAND Patrick, *La Vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, p. 74.

48 GUILLOU Anne, « Corps utile, corps fertile », *Les Cahiers du LERSCO*, n° 7, Nantes, Université de Nantes, CNRS, janvier 1985, p. 21.

49 MUMPINI Ongom, *op. cit.*, p. 38.

50 *Ibid.*, p. 12.

51 AYISI Florence et LONGINOTTO Kim, *Sisters in Law*, *op. cit.* Nous traduisons « Even if she is a woman, she has the right to be with her child. »

52 MUMPINI Ongom, *op. cit.*, p. 4.

53 *Id.*

54 *Id.*

55 *Id.*

56 AYIS Florence et LONGINOTTO Kim, *Sisters in Law*, *op. cit.* Nous traduisons « In African culture to beat up a child is to correct such a child. »

57 CAZENAVE Odile, « Roman africain au féminin et immigration : dynamisme du devenir », in *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature*, vol. II, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 61.

58 IRIGARAY Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1981, p. 28.

59 AYISI Florence et LONGINOTTO Kim, *Sisters in Law*, *op. cit.* Nous traduisons « It is understood in most African Cultures that to beat up a child is to correct such a child. When it goes beyond correction, it becomes criminal. »

60 JOURNAL DU CAMEROUN. <http://www.journalducameroun.com/files/communiqués/3.pdf>, consulté le 17 mars 2015

61 SOTINEL Thomas, *op. cit.*

62 MUTATIONS, 21 octobre 2004. <http://www.cameroon-info.net/stories/0,15441,@,corruption-le-cameroun-dans-le-16-mondial.html>, consulté le 25 mars 2015

63 BEN MOUSSA Younoussa, « Le Cameroun, 2^e pays le plus corrompu », *Camer.be*. <http://www.camer.be/47858/11:1/le-cameroun-2e-pays-le-plus-corrompu-cameroon.html>, consulté le 25 mars 2015

64 RANGER Terence et HOBBSAWM Eric, *The invention of Tradition in Colonial Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 [1983], p. 254. Nous traduisons « Men tended to appeal to “tradition” in order to ensure that the increasing role which women played in production in the rural areas did not result in any diminution of male control over women as economic assets. »

65 *Ibid.*, p. 258. Nous traduisons « They might seek to use the counter-propositions available within African culture. »

66 *Id.*

67 LUGAN Bernard, *Osons dire la vérité à l'Afrique*, Monaco, Le Rocher Éditions, 2015, p. 224.

68 ADVICE PROJECT MEDIA, « Dear future women of Cameroon », *Huffingtonpost*, 13 janvier 2016. http://www.huffingtonpost.com/the-advice-project/dear-future-women-of-came_b_8973838.html, consulté le 15 janvier 2016. Nous traduisons « From where I write in 2016, women are bonded by corruption, bribery, and unemployment, and most of all, by violent cultural practices perpetrated against women and girls. Grandmothers and mothers iron their daughters' breasts flat with hot stones to keep the girls looking as young and unwomanly as possible; it is a feeble attempt to prevent the male gaze from falling over their loved ones. In my lifetime, it is difficult to protect girls from rape and child marriage. »

AUTEUR

Laurence Randall

Université de Westminster, Londres

IDREF : <https://www.idref.fr/166838829>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000395854086>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16644315>

Partie 2 - Approches littéraires

Men's Folly/Women's Madness

Jacqueline Jondot

DOI : 10.35562/celec.227

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

A foolish son is ruin to
his father,
and a wife's quarreling is a
continual dripping of rain.
House and wealth are inherited
from fathers,
but a prudent wife is from
the Lord¹.

*

- 1 *Pillars of Salt*² by the Jordanian novelist Fadia Faqir is a story of resistance in a patriarchal society under colonial rule written in the postcolonial era. Two women, Maha and Um Saad, from both rural/Beduin and urban background oppose resistance to an authority which has lost its legitimacy through its own fault(s).
- 2 The novel begins with the traditional invocation to God: "In the name of Allah the Beneficent, the Merciful" (p. 1) who is repeatedly deemed "the Wise and Mighty" (p. 62, p. 225). Authority and wisdom are therefore closely linked together. In the novel, problems arise from a dissociation of the two. Fathers, husbands, brothers are supposed to hold authority and power over their daughters, wives, sisters. But when they do not show wisdom in the exercise of this power, it becomes illegitimate and is therefore rightly opposed by those who have to bear unjust rules and rulings. From the beginning, the novel shows a certain ambiguity as the Storyteller, who is supposed to be the voice of power, voices an underlying trend which undermines the

legitimacy of authority: “Eve, made out of our father Adam’s crooked rib, was cast out of heaven.” (p. 2). At the beginning was perversion: woman stems from something already perverted, so how could she be blamed for a fault which is not originally her fault.

The novel presents several male figures in their exercise of authority.

- 3 Maha’s father, Sheikh Nimer, was a wise, respected man (“Sheikh Nimer of Qasim, the tiger feared by the hawkish Hufour tribe”, p. 183) before the death of his beloved wife, Maliha, which weakens him (p. 31), both physically and intellectually. His mourning for his lost wife leads him to self-pity and one witnesses a displacement and reversal of roles in the household: “He was getting weaker while I was getting stronger” (p. 31). The father becomes like a child who needs to be looked after. Fear of the father is replaced by pity (“I pitied the old man [...]. I used to be afraid of him.”, p. 31); “I used to fear him when I was young, now my heart reached out to hold him.” (p. 77). As a consequence, whereas Maha still shows signs of respect for the old man (“I kissed his hand”, p. 77) because she can still see his uprightness (“[he] glowed like a pearl among fake beads”, p. 22), Daffash, her brother, becomes “the disobedient son who had never listened to his father” (p. 174).
- 4 The weakening of the father’s authority is partly the consequence of his feelings prevailing over his reason, which some will deem folly, but which actually verges on proper insanity when he mistakes his daughter for his wife (p. 172). But it is most certainly due to his wavering between what he thinks is right and what is traditional male solidarity. The two often clash, causing and/or because of his wavering between wisdom and folly. Seeing Maha’s hard work as opposed to her brother’s laziness, the father tries to make up for his inability to run his estate (“I always wanted to be strong and protect you, but Allah wrote something else.”, p. 180) and in his wisdom, he recognizes that Maha’s work deserves to be rewarded: “You are better than that scoundrel brother of yours. I wish you were a man because the land must go to its ploughman.” (p. 173-174) and he eventually bequeaths the land to her: “The land must go to its ploughman. No, ploughwoman. The land is yours, Maha. This is my will. I have said it in front of the imam and Raai. Daffash does not deserve one span of it.” (p. 180). But this is not without some degree of ambiguity. If he

departs from tradition by inscribing his children in a female lineage (“Welcome, daughter of Maliha.”, p. 77), and by making his daughter, rather than his son, the heiress, he nonetheless adds: “It belongs to your son after you.” (p. 180), reverting to a male lineage. Moreover, when Daffash in a fit of anger leaves his father’s house to go to the Pasha’s, the old man begs him to stay (p. 174), giving him full powers over his sister, thus going back on his promise: “You are the master of the house.” (p. 174). Yet at the same time, he refuses to “stay in the room of the disobedient son who had never listened to his father.” (p. 174). More than his actual weakness of body or mind, it is this wavering, this inability to stand for or against tradition, which opens space for disobedience. It is this constant ambiguity which undermines his symbolical authority and which makes a fool of him whom no one will respect in life or in death (p. 201).

- 5 Daffash, the disobedient son, takes advantage of the flaws in his father’s authority, to impose his power. He has no respect whatsoever for his father (“daughter of the dog”, p. 217). As the male in the family, since his father has relinquished authority, he assumes the right to rule over the household in a tyrannical way. His authority has no legitimacy because of his folly. Like his father, he wavers between tyranny and (some) guilt: after picking quarrels with his sister and abusing her, he “would apologize and give [her] a packet of foreign chocolates.” (p. 21). Although he plays the tyrant in his tribe, he is a slave to the Pasha and his masters, the English (“Our masters, the English.”, p. 161); “Slave to the English.” (p. 164); “He is sleeping in the lap of the English and of their servants.” (p. 173). In a colonial context, serving the occupiers amounts to being a collaborator or a traitor to his country. This finds an exact parallel in his total unconcern for the family estate. He cares so little for the land that he not only never works on it, but he also lets the foreigners destroy his sister’s planted plots and is ready to sell it to these foreigners (p. 7). If his desire for modernity is not to be blamed in itself, he proves a fool when he sells the traditional furniture to buy armchairs instead (p. 72). Daffash’s folly lies partly in his fascination for the city; he is “a city-worshipper” (p. 21), lured by the city and its ways without an awareness of when or how they can or cannot be adapted to their rural way of life. He wastes the family heirloom to look/act like a city dweller (p. 78)

because the city, the space of the foreigners, means power and he lusts for power.

- 6 His disobedience to a (once) respected father and his betrayal of his country –as opposed to Maha’s husband, Harb, who dies while fighting the English– discredit him as a true figure of authority. Therefore, he will exercise his power in a tyrannical way over the weak (his old father) and over women. His power is based on the debasement of those –especially Maha– who do not acknowledge his authority (“Lick my boots, lick the general’s boots. Obey your masters...”, p. 173), parallel to his lack of recognition by the English despite his servile efforts to please them. He reproduces the ways of an illegitimate colonial power. Moreover, in the same way as he is lured by the English, he is lured by their women who humiliate him by treating him, at best, as “a loyal dog” (p. 43). Because they ignore him (p. 60, p. 89), his frustration turns into violence over the women of the tribe whom he rapes (p. 12, p. 65-66) or beats almost lifeless (p. 202) when they oppose any resistance to his illegitimate perverse power over them.
- 7 Although Um Saad’s husband is not “a womanizer” (p. 21) like Daffash, he is also lured by sexual desire when he marries a second wife, younger and more physically attractive than Um Saad (p. 178) and turns the latter even more into a slave than she was (p. 179). Sexual appetite replaces reason and he cannot see the soundness of his first wife’s complaints about his lack of respect for her as the mother of his eight children and he turns violent (p. 179). Violence replaces reasoning as he foolishly relinquishes a well-run household for what he thinks is sexual “fulfilment”.
- 8 Daffash’s or Abu Saad’s power has no legitimacy as it is based on threat and violence rather than on an upright and just moral stance. Daffash justifies his violence as a means of “put[ting] some sense into those crazy women’s heads.” (p. 13). But what does *sense* mean when one is a fool?
- 9 “[Maliha’s] beauty exceeded the beauty of our master the prophet Joseph and her wisdom was as famous as the wisdom of our master Lord Luqman.” (p. 26). The origin of Maha inscribes her in a lineage of wisdom, passed on from mother to daughter.

- 10 The first step towards wisdom is good husbandry: “Maha’s mother, Maliha, taught her how to hold the axe, cook the best mansaf, and how to spin the wheel.” (p. 26). Even the Pasha has to accept Maha’s way of doing things because she knows (p. 155). Women’s space is inside the home (p. 20) but Maha extends her office to the groves as her men cannot or will not work the land. The family estate is prosperous under Maha’s wise tending. Although she is wary of the English and of their city ways, she is pragmatic when she sees that they can help her improve her crops (p. 133, p. 144, p. 173). Um Saad’s household too is prosperous as she also makes use of modern means to improve her work and the well-being of her household. Open-mindedness within the framework of traditional values is the basis of Maha’s wisdom. Whereas Daffash is always looking for confrontation, she tries to establish peace and harmony through “steady balance” (p. 14). *Steady balance* means a fragile equilibrium between conflicting tensions which needs foresight to reach. When Daffash is the slave of his immediate needs and reacts impulsively, Maha sees beyond appearances. That is why she does not react angrily when abused by Um Saad on their first meeting at the madhouse (p. 6) because she sees the latter’s despair beyond her aggressiveness.
- 11 Maha uses her own body with the same wisdom as her estate. Although madly in love with Harb, she knows better than to be lured by him before they are married. “Are you mad? For a girl to be out at night is a crime of honour. [...] Stupid idiots who risked honor for love. Did Harb think that Maha, too, the daughter of Maliha, was a fool?” (p. 10) Yielding to her desire would be folly and she knows how folly has led to the displacement of her friend Nasra to the margins of the tribe (“She was nothing now. [...] Absolutely nothing. A piece of flesh. A cheap whore.” (p. 11)). Foolishly risking an eye on a boy leads Um Saad still a child to be married off to an old man by her father. Wisdom teaches them to keep control over their desire.
- 12 Wisdom is a constant negotiation within the individual between the immediate fulfilment of needs (sexual, emotional...) and the postponed expectation of desire. This negotiation is expressed in Maha’s wisdom drawn from both a female and a male lineage, from women like Maliha or Scheherazade –Um Saad refers constantly to the *Arabian Nights* (p. 18)– as well as from the wise men of God, Solomon, Joseph and Luqman. She constantly refers to this double –

male and female– descent: “Daffash, my brother, the son of my mother, Maliha, my father Sheikh Nimer, and the grandson of my grandmother Sabha” (p. 215). Through this double lineage, her wisdom gives her a symbolical authority that otherwise would be denied her. Through her hard work and upright behaviour, Maha gains a de-facto authority over the estate and household. This displacement of authority from the father to the daughter, leaving the son out, would not be resented violently by Daffash if her authority did not enjoy a symbolical status through her double inscription.

13 This displacement of authority is not accepted by Daffash and the likes of him because Maha’s wisdom highlights his/their faults. Her father’s weakness is enhanced by her own competence and her brother’s laziness by her hard work. But her foolish father sees how efficient she is, which is evidence that he remains a wise man at heart, which, in turn, accounts for the respect that Maha shows him. Maha’s wisdom and uncompromising uprightness puts her between Daffash and his evil schemes, for instance when he tries to seduce a woman whom Maha saves from dishonour. Again, she has an authority which her father does not have because, in some cases, though condemning his son’s behaviour, he still supports the idea that women’s folly is responsible for his foolishness (“You [Nasra] should not have tempted him.”, p. 13), again wavering between what is right and what is patriarchal tradition.

14 Against women’s wisdom, there is little argument that incompetent male tyrants can come up with. Acknowledging women’s wisdom would mean acknowledging their own foolishness and accepting to relinquish their authority. It would mean acknowledging women as subjects, allowing them a status as equal which is not acceptable in a patriarchal society. To remain in power, they therefore use the only device left them and treat women as non subjects, denying them the right to speak. They treat them as animals, deprived of speech –and Daffash abuses Maha with lots of animal names– or individuals deprived of brains (“I don’t talk to women. No brain.”, p. 217). From stupid (“a stupid idiot”, p. 95) to crazy (“What is the use of talking to crazy women?”, p. 217), women are denied sense. The madhouse is the only alternative to the challenge that women’s wisdom represents for men’s folly and for their authority especially when women expose their faults publicly: “I don’t talk to rapists. [...] I don’t talk to

disobedient sons. [...] I don't talk to servants of the English." (p. 217). The only way to shut them up –in every sense of the word– is to remove them to a madhouse: "She is mad" (p. 207, p. 216).

- 15 In the madhouse, women are under control (p. 206, p. 208). Under a double control, patriarchal and colonial as the doctor is an English doctor. Their bodies –the object of men's folly– are under close control, handcuff (p. 206, p. 218), straightjacket (p. 17, p. 206), electric shock (p. 223) and their hair is shorn (p. 208, p. 223) –Samson taking revenge on Delilah?
- 16 Yet their speech cannot be controlled. Maha and Um Saad never stop talking in spite of all the attempts to silence them:

"You two never stop talking."

"Yes," we said together.

"I will increase the dose."

I looked at Um Saad's face [...]. She was laughing. I [...] started giggling. Um Saad suddenly roared with laughter. The doctor [...] gazed at us, baffled. (p. 110)

Laughter (p. 188, p. 223) is one of their means of asserting that "we are not mad." (p. 110). They still have enough authority to silence the male English doctor: "No, you, shut your foreign mouth." (p. 188)

- 17 In the madhouse, under male foreign control, they still embody the spirit of resistance, a spirit of resistance represented in the narrative by an elusive character, "Hakim, the embodiment of Arabs' anger and resistance." (p. 55), "Hakim, the wise old man, the spirit of Arab resistance" (p. 195). The narrator insists on the wisdom of the character by the redundancy *wise/Hakim*, in English and Arabic (p. 7, p. 190). Among the characteristics of Hakim are his everlastingness ("Hakim [...] never stopped breathing, would never die.", p. 55; "the everlasting Hakim.", p. 115) and clandestineness ("underground", p. 55). Hakim is a wanderer (p. 7), constantly displacing himself to avoid being taken. As a wanderer, he sets a pattern of resistance

throughout the narrative. Maha is also a wanderer (p. 7), so doubly in the wake of Hakim the resistance fighter.

- 18 The novel is shaped around a dialogue between two women, inside the madhouse. Their narratives provide their version of the events leading to their displacement into the madhouse through a misuse of authority by illegitimate tyrants. However, this dialogue is embedded in the framing text of the Storyteller who wanders in and out of the women's narratives at the same time as he claims to provide the patriarchal point of view. Does he indeed?
- 19 The Storyteller equates himself with the ultimate authority, God himself: "Allah the Mighty King revealed the Qur'an. [...] I, Sami al-Adjnabi [...] will reveal to you the tale of Maha." (p. 1). He, as a representative of men, grants himself authority over the narrative. However, through displaced signifiers, Maha is equated to the Prophet Muhammad: "Our prophet Muhammad whose soul is like the moon" (p. 1); "She [Maha] was like a perfect moon" (p. 4); her female narrative has therefore the same authority as the Prophet's. Then, the Storyteller delegates the narrative to his "monkey Maymoon" (p. 2), displacing the authority back to a male voice but a male made ambiguous by the signifier "moon". The Storyteller repeatedly deems himself "the yard-spinner" (p. 4) which identifies him with Maha whose spinning, inherited from her mother, is one of the leitmotifs of the novel (p. 26). The Storyteller is also a wanderer, like Hakim, the wise man, and Maha (p. 7), a new equation. So from the very beginning of the novel, the limits between genres are displaced so that the authority of the narrative which seemed to belong to patriarchy is in the hands of women, all the more so as the Storyteller's wise (p. 2) she-ass Aziza refuses to endorse "the accursed story" (p. 2) i.e. the patriarchal version of the story. Maha's words endure, even when she is shut up in the madhouse: "Listen, listen. I can still hear her words carried by the breeze." (p. 4) As the breeze carries her words from within the madhouse, so does the storyteller who seems to shut them up within a patriarchal discourse. As mentioned before, the narrative begins with an invocation to God, immediately followed by a quotation from the Qur'an, "Confound not truth with falsehood, nor knowingly conceal the truth." (2:42), warning the reader not to take the narrative at its face value. The warning will be repeated later: "[Poets] say that which they do not."

(p. 57). The Storyteller plays on the implicit and the explicit and uses irony to undermine the patriarchal system (p. 29). The limits of truth are constantly displaced: “As for poets, the erring follow them. [...] The erring follow storytellers to the abyss of their inner souls.” (p. 57), a constant displacement which allows space for subversion. Because patriarchal authority is considered as unjust, Maha and Harb twist the rules (“We can fool them”, p. 45). Subversion is one of the means through which *Pillars of Salt* displaces authority across genders.

- 20 The Storyteller wanders between both patriarchal and female narratives but in the end, the true narrative of authority surfaces: “to put the pieces together and give you a perfect moon, I went astray in every valley” (p. 57). The moon and the wanderer are Maha, who has the final word: “she combs the hair of the mighty king” (p. 227), Delilah-figure, while the land, in the hands of Daffash and fools, is laid waste (p. 224).
- 21 Woman cannot be foolishly tyrannically locked up into madness. She will always escape and start anew, wandering from land to land, like Hagar and Ishmael chased from Abraham’s house: “I saw footprints of a woman and a three-year-old child.” (p. 226).

NOTES

1 Proverbs, 19:13-14.

2 FAQIR Fadia, *Pillars of Salt*, Northampton (Mass.), Interlink Books, 1996. References to the novel will appear directly in the article.

RÉSUMÉ

Français

Dans *Pillars of Salt* (1996) de la romancière jordanienne d’expression anglaise, Fadia Faqir, l’autorité se déplace des personnages traditionnellement investis de cette autorité (pères, frères) vers les personnages féminins qui gagnent cette autorité à force de travail et de rectitude, de refus de compromissions. Sagesse contre folie. Ce déplacement de l’autorité contesté par les hommes conduit les femmes dans un asile d’aliénés. La structure narrative du texte cependant, par

l'intermédiaire du personnage ambigu d'un conteur, déplace les lignes de perception de cette autorité.

AUTEUR

Jacqueline Jondot

Université Jean Jaurès, Toulouse

IDREF : <https://www.idref.fr/086911198>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000002960073>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14621372>

Déplacement de l'autorité et critique endogène de la morale dans *Ninette de la rue du Péché* (1936) de Vitalis Danon

Samia Kassab-Charfi

DOI : 10.35562/celec.229

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Liminaires

Une voix féminine sous-jacente à l'autorité de l'auteur

Marginale dans la minorité

La critique du dedans par une *subalterne* : représentations des Juifs et de l'autorité religieuse

Conclusion

TEXTE

Liminaires

- 1 La littérature judéotunisienne d'expression française du xx^e siècle se caractérise par une grande diversité, dont il n'y a pas lieu pourtant, ici, d'épuiser l'ensemble des genres et tonalités. Nous nous positionnerons plutôt dans l'alignement de ce que requiert l'exploration du sujet qui nous retient pour l'heure, c'est-à-dire l'autorité et les types de déplacements qu'elle subit, en nous focalisant sur la production singulière d'un auteur judéotunisien des années 1930, Vitalis Danon, et plus spécifiquement sur son roman *Ninette de la rue du Péché*, paru originellement en 1936 aux éditions de la Kahéna à Tunis, et réédité par les bons soins de Guy Dugas en 2007 à Paris aux éditions Le Manuscrit, dans la collection « Pages d'Alliance ». Cette collection a été créée afin de procéder à la réédition de dizaines d'œuvres de la littérature judéomaghrebine – lesquelles sont devenues introuvables dans le commerce – et sans

doute aussi dans l'objectif de redonner une forme de visibilité à cette « littérature de minorités » qui constitue une composante très importante de l'histoire littéraire et culturelle du Maghreb colonial, mais aussi de la période qui succède à l'Indépendance. Si le roman est le récit des vicissitudes rencontrées par Ninette, jeune juive tunisienne née du mauvais côté de la société, il frappe d'emblée par le fait que c'est le personnage féminin lui-même qui prend en charge le récit, l'œuvre étant en effet conçue comme le long réquisitoire adressé par Ninette elle-même, contre l'autorité sociale et religieuse, au directeur de l'école de son fils.

Une voix féminine sous-jacente à l'autorité de l'auteur

- 2 *Ninette de la rue du Péché* est l'œuvre de Vitalis Danon (1898-1969), que les bibliographies et certains sites présentent comme un Juif originaire de Smyrne (Turquie) émigré à l'issue de la Première Guerre mondiale en Tunisie, où après une formation en France, il se voit confier une mission d'enseignement dans les écoles de l'Alliance israélite universelle à Tunis et à Sfax. C'est d'ailleurs dans cette ville du centre-est de la Tunisie qu'il rencontre sa future femme, juive tunisienne, là également qu'il achève l'écriture de *Ninette*, comme l'atteste la mention apportée en toute fin de manuscrit et reportée sur l'édition nouvelle de 2007 (« Sfax, octobre-décembre 1936 »). Le genre auquel appartient l'œuvre est quant à lui incertain, celle-ci étant tour à tour définie comme « nouvelle populiste » sur la couverture de l'édition tunisienne de 1936, puis comme « roman » sur celle de la nouvelle édition de 2007. Enfin, dans sa postface, Guy Dugas n'hésite pas à la rattacher au genre de la *novella* : « Il nous semble remarquable que le genre de la *novella*, que l'œuvre de Vitalis Danon illustre on ne peut mieux, ne se soit jamais totalement tari, en dépit de l'extraordinaire évolution de la littérature judéomaghrébine d'expression française après la guerre 1939-45¹. » Auparavant, Vitalis Danon aura été l'auteur d'un feuilleton paru en 1926 dans le journal parisien *L'Ère nouvelle*, curieusement intitulé *Le Roman de Manoubia* avant de donner, quelques années plus tard, *Aron le colporteur* (1933) puis, en 1934, *Dieu a pardonné*.

- 3 Comme le titre l'indique, Ninette est définie non par rapport à une quelconque filiation patronymique ou affiliation communautaire mais par rapport à un lieu hautement significatif en ses connotations morales, la rue du Péché, autrement dit la rue où les prostituées exercent à Sfax. Ce choix est éloquent quant à l'esprit du roman, dans la mesure où il signale déjà cette distance que prendra régulièrement Ninette, à chaque étape de son récit de vie, par rapport aux viatiques moraux de la communauté judaïque et aux conduites qu'ils impliquent, distance qui débouche sur l'acceptation lucide d'un destin de paria tout en écartant toute posture de contrition par rapport à son statut de marginale et aux compromissions qui en procèdent. Mais pour lucide qu'elle soit, cette acceptation n'en compose pas moins avec l'autodérision et l'ironie défensive, comme dans ce passage où Ninette juge son propre coefficient de chance :

Grand'mère – qu'elle repose en paix où elle est – disait : Ninette, ce n'est pas pour te faire de la peine, pour sûr que tu es née sous une mauvaise étoile.

Bon. Si les étoiles s'en mêlent, il n'y a plus rien à faire. Dommage seulement qu'elles soient si haut perchées et qu'on ne puisse même leur cracher à la figure et leur dire qu'elles sont pis que la gale de s'acharner contre une malheureuse comme moi. (NIN, p. 24)

- 4 Cette estimation du facteur chance est d'autant plus importante que la notion de fortune – au sens ancien – est centrale dans les imaginaires collectifs des communautés judéomaghrebine et arabo-musulmane. Le mot qui incarne cette notion réfère en arabe à la destinée dans son inflexion heureuse de « chance » – *saâd* – et devient, en particulier sous sa forme adjectivale, un prénom fréquemment attribué, que ce soit en arabe – très près de nous, une auteure comme Colette Fellous s'appelle en réalité Colette *Messaouda* Fellous, et commente assez souvent ce second prénom dans ses romans² –, en français – souvenons-nous de la Fritna de Gisèle Halimi, diminutif du prénom significatif de sa mère juive tunisienne, Fortunée, dans son récit éponyme³ –, ou même en hébreu, comme en atteste le roman de l'écrivaine juive algérienne Blanche Bendahan, *Mazeltob*⁴, prénom de l'héroïne du roman

signifiant « bonne chance », et dont la parution précède de six ans celle de *Ninette de la rue du Pêché*.

- 5 Par ailleurs, en ramenant le récit à un seul personnage qui parle et laisse exprimer ses tourments et ses opinions personnelles, en situant ce personnage dans un lieu inhabituel, Vitalis Danon prend lui-même une distance par rapport à la tradition des nouvelles et contes qui ont pour cadre la *Hara* ou ghetto de Tunis et témoignent de cette vie difficile, misérable dans les bas-fonds au début du xx^e siècle, témoignage qui atteint son point d'orgue avec la parution du récit autobiographique d'Albert Memmi en 1953, *La Statue de sel*. Vitalis Danon qui, un an plus tôt, en 1929, a été l'auteur d'un recueil de contes intitulé *La Hara conte... Folklore judéotunisien*⁵, s'engage seul dans un roman court dont l'héroïne se situe cette fois-ci hors du ghetto, mais un ghetto dont elle ne semble déplantée que pour mieux être marginalisée dans un autre espace de claustration, la rue des maisons closes, « hétérotopie d'illusion » s'il en est selon la désignation du philosophe Michel Foucault⁶, lieu où prend effet une mise en abyme qui suggère fortement l'aliénante contrainte sociale, dédoublée, qui pèse sur l'héroïne-narratrice.
- 6 Dans ces conditions, l'intention rhétorique première du roman semble s'annoncer comme étant largement moralisante. D'abord, et comme on peut le lire dans la page introductive de l'œuvre, celle-ci, et *a fortiori* la littérature dont elle procède, sont clairement conçues comme une émanation des écoles de l'Alliance : « la littérature des communautés juives en pays d'islam est indéniablement fille de l'Alliance Israélite Universelle » (NIN, p. 9), est-il mentionné dans la page introductive du roman – même si des auteurs comme Albert Memmi, Michel Valensi, Annie Goldmann, Marco Koskas ou Colette Fellous, échapperont à des degrés différents à ce conditionnement éducatif communautaire trop étroit. Ensuite, *Ninette de la rue du Pêché* est composée par un instituteur des écoles de l'Alliance, ce qui laisserait à penser que l'auteur prend le roman comme prétexte pour entreprendre une démonstration de type moraliste.
- 7 Or il n'en est rien. Certes, le récit de vie de Ninette est tout imprégné des accents de regrets et parfois même de remords de cette fille-mère désemparée, régulièrement confrontée à la misère sociale et

aux contraintes inhérentes à sa condition. Les indices de la subjectivité – sur lesquels nous reviendrons, notamment pour leur lien avec les intonèmes spécifiques au parler judéotunisien – fourmillent dans ce récit adressé, comme dans la procédure judiciaire de plainte, à l'équivalent d'un procureur, qui écoute et n'intervient presque jamais, si ce n'est à la fin du roman. Cet auditeur masculin qui recueille le témoignage de Ninette à l'occasion de chacune de ses visites n'accapare donc aucunement l'espace de la parole, entièrement dédié à l'expression des griefs de la jeune femme – celle-ci lui en sait d'ailleurs directement gré, comme on peut le constater dans ce passage :

Lui, c'est pas un type comme tout le monde, méprisant ou fier. Il vous écoute même que vous dites des choses peu intéressantes. Il ne vous coupe pas la parole et vous laisse dérouler jusqu'au bout votre pelote de bavardage (NIN, p. 29).

- 8 Le premier déplacement de l'autorité est donc dans cette délégation de la voix auctoriale au protagoniste féminin, celui-ci s'inscrivant dans la droite lignée du roman naturaliste, dans la tradition de Zola par exemple, où des filles perdues, *femmes damnées*, ouvrières ou filles de *petite vertu*, subalternes condamnées par la morale et le jugement social, livrent un témoignage pathétique de leurs conditions de survie en milieu hostile. Ninette, fille de ménage, lingère à l'occasion, sorte de Gervaise juive tunisienne, opposera à la morale abstraite du rabbin l'implacable logique pragmatique, celle de l'expérience, transformant le récit en exercice rhétorique de contradiction des inconséquences de la morale religieuse – nous y reviendrons. Si bien que le rythme du roman suit l'alternance entre le récit du vécu propre à la rue du Péché et à ses espaces périphériques, et la parole intermittente du rabbin, indirectement présente puisque c'est Ninette qui, à chaque fois, la rapporte et s'en fait la contradictrice attitrée, parole coupée de ce vécu et fonctionnant à vide dans un pur univers moraliste fermé au monde de la jeune femme.
- 9 La voix féminine qui prend en charge l'énonciation est ainsi, nous l'avons mentionné plus haut, fortement marquée par une subjectivité parfois débridée. Dans la bouche de cette jeune femme analphabète, qui signe le carnet de classe de son fils avec l'empreinte du « pouce

trempé dans l'encre » (NIN, p. 61), les exclamations, expressions d'indignation ou de désespoir, abondent. Les interrogations oratoires également, faisant du récit un monologue intérieur où Ninette se débat avec la nécessité, ou en tout cas le désir d'être en règle avec les attentes de la bonne morale. Le niveau de langue y est très souvent familier, dans un évident souci de réalisme :

Telle que vous me voyez, je n'ai que vingt-six ans. Et pourtant, il y a quinze ans que je travaille ; tantôt ici, tantôt là. Et mal payée, et grondée, et battue, oui des coups de pied ; et nourrie à la cuisine avec les chats de Madame !

Est-ce qu'il n'y a pas de quoi devenir enragée et haineuse quand des années, des jours et des nuits vous devez laver, frotter, rincer, astiquer, repasser, raccommoder, cuisiner de petits plats pour Madame – elle a l'estomac délicat, la pauvre – et pour M'sieur qui s'empiffre... (NIN, p. 13-14)

- 10 Les précautions oratoires qui accompagnent la formulation du mal, de l'interdit – « la rue du Péché, pour ainsi dire, sauf votre respect » (NIN, p. 11) – ont pour corollaire l'affirmation d'une sincérité de parole, qui vient à intervalles réguliers rassurer l'auditeur du récit sur la véracité des faits rapportés. C'est ainsi que l'on peut lire, à la fin du premier chapitre du roman, qui en compte huit en tout :

À la prochaine, M'sieur, en vie et en santé. Avec votre permission, Ninette viendra comme ça de temps à autre après la classe, prendre des nouvelles de son fils.

Et surtout, je vous en prie, M'sieur, dites, ne me questionnez pas. Il y a eu dans ma vie des choses si dégoûtantes ! Moi, vous savez, je m'en fiche, je suis nature. Je raconte tout et tout. Mais vous, M'sieur, comment pourriez-vous entendre une fille-mère plaquée qui habite la rue du Péché ? (NIN, p. 17)

- 11 La formulation du statut de « fille-mère » s'accompagne, on le voit aisément, de l'assertion clairement affirmée de cette sincérité du récit, comme si la protagoniste, dont le désir ultime est « d'ouvrir le robinet aux confidences et [de] raconter, raconter, raconter... » (NIN, p. 59), était en quête d'une validation authentifiant le caractère

spectaculairement traumatisant des épreuves traversées. Cette sincérité de la diction est renforcée dans le roman par une syntaxe souvent calquée sur le dialecte tunisien et judéotunisien, ce « géolecte » qui fonctionne comme un « vecteur identitaire » selon Danielle Dahan-Feucht⁷, comme en témoigne l'expression « ne riez pas sur moi » (NIN, p. 19), calque exact de cette même formule en tunisien, mais aussi certaines phrases du type « [...] quel goût me resterait pour que je laisse ma vie qu'elle continue à continuer ? » (NIN, p. 47), ou encore « Les autres, après le jugement du rabbin, comme des malfaiteurs, ils s'étaient sauvés » (NIN, p. 74). Parallèlement, la reprise typographiquement marquée de termes tunisiens spécifiques – *boukha* (NIN, p. 35), *chakchouka* (NIN, p. 36), *cab-cab* (NIN, p. 91) – accentue davantage l'illusion réaliste recherchée par l'écriture de Danon. Plus encore, Ninette a conscience, en parlant, de construire un roman : « mon roman », assume-t-elle au début du chapitre quatre (NIN, p. 41).

- 12 Mais l'être-femme qui annonce d'emblée les règles du jeu énonciatif en prévenant du caractère cru que pourraient avoir ces confidences faites au directeur de l'école prend également à sa charge l'expression, l'aveu même d'une féminité que nous définirons comme *participative*. En effet, à plusieurs reprises dans le roman, Ninette se reconnaît comme une part d'implication dans ses compromissions avec les hommes qu'elle a connus, allant jusqu'à concéder sa propre tentation du plaisir. C'est sans doute là que le lecteur peut percevoir un deuxième déplacement de l'autorité, dans la mesure où, tout en endossant constamment un statut de victime, Ninette infléchit le poids de ce statut en y introduisant un questionnement sur sa part de responsabilité qui va jusqu'à revendiquer la faiblesse de la chair. Ce faisant, en refusant de jeter unilatéralement la pierre à un accusé précisément, elle affirme son être-femme littéralement dans cette liberté qu'elle prend de se regarder lucidement, avec la clairvoyance nécessaire à un *mea culpa* humain :

Ça avait dû se passer un jour que nous étions mûrs à point, chauffés à blanc à l'idée de ce qui allait se passer. Une petite chanson intérieure chantait en chacun de nous, en silence, un joli duo, tout à fait comme au cinéma et où il est question de caresses pleines d'ivresse, d'amour qui dure toujours et de fleurs qui s'ouvrent aux baisers des papillons.

Et un tas de machins et de romances dans ce genre.

Mais qui de nous deux a le premier commencé, a appelé son copain du regard, lui a tendu ses mains, ses lèvres et puis sans un mot s'est offert entièrement ?

Il ne faut accuser personne, c'est tous deux qui l'avons voulu. Mais une fois qu'on a commencé, bien malin qui peut dire comment et où l'on va s'arrêter.

[...]

Dupe, je ne le fus jamais entièrement. Mais il y avait plus d'un an que je n'avais connu d'homme. J'avais de la réserve à dépenser. Crainte, pudeur, retenue, allons donc, je te les balance par-dessus bord et me jette à corps perdu dans le tourbillon de l'amour (NIN, p. 69-70).

Néanmoins, minorée à l'intérieur d'une communauté de Juifs *touânsa* eux-mêmes déjà minorés, Ninette n'en vit que plus difficilement cette trahison des siens perpétrée, entre autres, dans le roman, par la mère de son amant et par celui-ci.

Marginale dans la minorité

- 13 Assurément, et sans être toutefois un roman « ethnographique », *Ninette de la rue du Péché* constitue un document de première importance sur le vécu, les mœurs et les représentations des communautés hétérogènes qui composaient le tissu ethnique, confessionnel et culturel de la Tunisie de la première moitié du xx^e siècle – une Tunisie qui, au moment où le roman paraît, est sous protectorat français depuis déjà plus de cinquante ans. Il faut se rendre compte qu'en 1936, les Juifs *touânsa*⁸, catégorie la plus modeste de l'ensemble communautaire judéotunisien, sont des autochtones installés depuis des millénaires sur le sol tunisien⁹, à la différence des Juifs *grana* émigrés de Livourne au xvii^e siècle et bien plus aisés, et ils constituent avec ceux-ci une communauté minoritaire par rapport à la majorité arabe et musulmane.

- 14 Cette valeur documentaire, sinon testimoniale de l'œuvre de Vitalis Danon, peut être appréciée selon deux perspectives. Pour le lecteur peu informé du caractère très composite de cette société, le roman, qui échappe comme on l'a dit aux clichés de la littérature ethnographique, apporte des éléments de connaissance consistants. C'est ainsi que, décrivant cette rue du Péché, Ninette mentionne une très large variété d'appartenances :

Ce qui est embêtant, c'est que mon fils devient grandet et commence à comprendre. Car du soir au matin et du matin au soir voilà les tirailleurs, les spahis, les Sénégalais, les Arabes, les Bédouins, les Maltais, les Juifs, les Grecs ou Siciliens qui passent et repassent, choisissent d'abord de l'œil avant d'entrer avec une créature pour y goûter (NIN, p. 12).

- 15 Mais à l'intérieur de cette mosaïque de minorités, en une vertigineuse mise en abyme, Ninette apparaît comme une minorée au sein même de la communauté à laquelle elle est censée appartenir. Si le lien communautaire n'apparaît pas d'emblée dans le titre du roman, ni dans le patronyme de Ninette, lequel n'est mentionné que tardivement (à la page 56 du roman qui en compte 105), il s'incarne cependant spectaculairement dans le prénom qu'elle a choisi à son fils : Israël, qui se trouve être le prénom même du père, puis du fils de Vitalis Danon, Roger Israël Danon, né à Tunis en 1921. Un Israël qui naît en Tunisie, sans père, et qui devient en quelque sorte le tremplin dans le roman d'une implacable critique du dedans. Ainsi, lorsque Ninette fait le récit de sa rencontre avec le géniteur de son fils et qu'elle décrit le comportement de la mère juive et sa complicité avec ce fils, elle accentue le préjudice qui lui a été occasionné par des individus appartenant à sa communauté en rappelant que c'est le rabbin lui-même qui a délivré la lettre de recommandation la menant jusqu'à eux :

[...] quand le rabbin m'eut remis un bout de papier portant une recommandation pour ces nouveaux venus, je me félicitai moi-même [...].

La mère et le fils seulement, qu'avait dit le rabbin, et des gens distingués par-dessus le marché. [...]

Mais voilà, une chose me préoccupait. Qu'est-ce que ça veut bien dire « des gens distingués ». Peut-être qu'ils ne marchent pas, qu'ils ne parlent pas ou qu'ils ne mangent pas comme nous autres de la rue de Jérusalem, de la rue du Sinaï ou de la rue du Péché... [...]

De fil en aiguille une bonne intimité s'établit entre nous. À l'insu de la mère ? me demandez-vous. Que non ! Elle était assez intelligente pour vite comprendre. Et assez malhonnête pour tâcher de tirer parti de la situation au profit de son fils, c'est-à-dire à son profit. Je ne le sus que plus tard (NIN, p. 68).

- 16 Mais le premier préjudice intracommunautaire, ou endogène, que subit Ninette est le viol dont elle est victime à l'âge de treize ans et dont l'auteur n'est autre que son grand-oncle. Elle en relate avec précision les terribles péripéties au chapitre trois :

Puis, je ne sais comment, un beau jour le loup survint. [...]

De coquin de son espèce, non, je ne crois pas qu'il en existe une paire. [...]

Grand'mère m'avait dit comme ça que c'était un très proche parent à nous et que nous ne pouvions pas le renvoyer. Il en profita, le monstre, pour vivre sur notre dos et se soûler avec notre argent.

Peu de temps après, grand'mère mourut. Ce fut pour moi pis que si on m'eût arraché un membre. [...]

Non, je n'ai pas compris aussitôt ce qu'il m'avait fait. Sauf que j'avais la tête lourde, mal aux reins et aux jambes. Quelque chose d'humide et de chaud me mouillait tout le long des cuisses.

Du sang. Mon sang !

Je poussai un cri et m'évanouis.

Vous me demandez comment s'appelle donc ce mandoliniste de malheur, ce laveur de morts du diable ? [...]

Mais qui était-il ?

Mon oncle ! Et j'avais treize ans ! (NIN, p. 33-38)

- 17 Plus tard, une autre œuvre de la littérature judéotunisienne reprendra ce thème tragique, *L'Adolescence de Jéhovah*¹⁰ de Gérard Haddad, rendant compte de la promiscuité inhérente au mode de vie des Tunisiens de cette époque, des conséquences de l'exiguïté des logements où dormaient ensemble des familles très nombreuses, où tous les drames pouvaient survenir.
- 18 La représentation de la mère juive qui défend son fils et le couvre n'est pas sans reprendre non plus certains clichés que la littérature a longtemps véhiculés concernant les juives. C'est en ces termes que Ninette la décrit lors de la première rencontre :
- Ce fut la mère qui me reçut. Une Juive, ma foi, comme les autres Juives, grasse, joufflue, ventrue, vêtue de noir comme il convient à une veuve, mais avec un air sévère, hautain qui vous coupait la chique. Jeune ? Non, mais dans l'âge ingrat de la quarantaine largement dépassée. (NIN, p. 63)
- 19 Le sujet à ce propos est vaste : on choisira deux bornes temporelles, dont l'une anticipe et l'autre prolonge la transmission de ces clichés. L'on pourra d'abord se reporter au fameux récit de voyage de Maupassant dans *La Vie errante* en 1890 décrivant les Juives tunisiennes lors de son passage à Tunis¹¹, et dans lequel la description du physique de ces femmes typiques ne peut manquer de frapper les esprits. Plus tard, le témoignage de Gisèle Halimi dans *Fritna*, autobiographie de sa mère, reprendra certains stéréotypes fondés à l'origine sur des modes de vie et des valeurs esthétiques qui étaient, soit dit en passant, partagés par la communauté arabo-musulmane, dont le canon de beauté féminin n'était autre que la femme corpulente, plantureuse et très souvent autoritaire et abusive – « À la façon dont il disait : oui, maman, non, maman, je compris qu'elle le tenait en laisse et qu'il n'avait jamais quitté les jupes de la mère » (NIN, p. 64).

La critique du dedans par une *subalterne* : représentations des Juifs et de l'autorité religieuse

- 20 Aussi une véritable critique endogène, qui peut revêtir à certains moments une dimension clairement blasphématoire, se construit-elle peu à peu, à la faveur des flash-backs de Ninette. Cette *subalterne*, comme l'aurait désignée Gayatri Spivak¹², ne raconte pas seulement ses déboires : elle juge, réévalue certains événements, se pose des questions, construisant peu à peu les bases pragmatiques d'une morale issue de l'expérience personnelle.
- 21 Ce qui frappe dans ce roman des années 1930, écrit par la main d'un Juif méditerranéen bien ancré dans une culture judaïque patriarcale, c'est que cette critique passe par le détour d'une conscience féminine, comme si Vitalis Danon choisissait de porter le masque d'une jeune femme pour pouvoir exprimer ses propres doutes vis-à-vis des valeurs morales, des interdits et, somme toute, vis-à-vis de la validité d'une sagesse rabbinique universelle lorsqu'elle s'applique à l'univers judéotunisien.
- 22 Cette mise en cause des repères traditionnels s'opère à plusieurs niveaux. Le premier, qui dans un certain sens est en accord avec les principes de transmission maternelle de la judéité, affecte l'octroi d'une quelconque paternité pour le fils de Ninette. Le géniteur ayant failli à sa fonction de père puisqu'il abandonne Ninette lorsque celle-ci lui apprend qu'elle est enceinte, se voit relégué aux oubliettes de la filiation, et la description qu'en fait la narratrice lors de la scène d'annonce de sa grossesse commençante, en dit long sur le mépris qu'elle lui voue :

— Dans quelques mois, je serai mère. Et c'est de toi ! Vois ce qu'il te reste à faire.

Il pâlit d'abord, essaya de rire pour se donner une contenance puis se mit à réfléchir.

Mon Dieu, comme il avait le regard bête ! Dire que je m'étais donnée à pareille créature ! Il me venait des envies de le prendre par les épaules et de le jeter dehors à coups de pied. Non, ce n'était pas un homme, mais un mollusque, un poulpe sans consistance ni volonté que j'avais là devant moi (NIN, p. 73).

- 23 De fait, cette « orpheline de père et de mère » (NIN, p. 56) escamote d'autant plus aisément l'évocation d'une quelconque image paternelle au profit de la revendication d'une filiation généalogique mythique : « Ninette, toi tu es bien la petite fille de la petite-fille du Juif errant » (NIN, p. 75), se dit-elle à elle-même à la fin du chapitre quatre. La question du patronyme est d'ailleurs très problématique dans le roman : répondant au rabbin qui lui demande son nom de famille, Ninette affirme qu'elle se nomme Ninette Chouchan. Or il n'est pas anodin de souligner ici que « Chouchan » est également le patronyme octroyé en Tunisie aux esclaves transportés d'Afrique subsaharienne et noire, comme l'atteste un épisode d'un autre roman composé à la même période par un Français installé en Tunisie, Arthur Pellegrin qui, en 1932, publie aux éditions de la Kahéna *Les Aventures de Ragabouche*, dans lequel l'esclave Chouchane fait le récit de son transfert depuis le Soudan jusqu'en Tunisie puis de sa réduction en esclavage. Aussi, et à la faveur de ce rapprochement, les deux statuts de minorés se rejoignent-ils, par le hasard de la nomenclature ou de la patronymie artificielle, contribuant si besoin était à accentuer le caractère de minoré et la situation de servitude à laquelle est soumise la jeune Ninette.
- 24 La mise à distance de l'autorité paternelle, qui s'effectue *via* cette forme de raisonnement par l'exemple que constitue l'histoire du séducteur refusant d'assumer son statut de père, concourt ainsi à donner, par ricochet, une consistance plus forte à la parole de doléance. Mais un niveau supérieur est encore atteint lorsque la narratrice met à l'index les usages économiques en vigueur dans cette société, et spécialement ceux qui ont trait à l'usure. Dans le roman, la pratique usurière est doublement dénoncée, une première fois lorsqu'elle s'effectue aux dépens de la population arabe, surtout lorsque les usuriers en question ne sont autres que la mère juive et son fils suborneur :

Eux, sortaient toute la journée. À leur conversation que j'entendais par bribes, j'avais compris que du matin au soir ils couraient de chez l'avocat chez l'huissier et de chez l'huissier chez M. le juge.

Les Bédouins leur devaient de l'argent, beaucoup d'argent. Et eux couraient après pour tâcher moyen d'attraper quelque chose, céréales ou olives.

Souvent, il leur arrivait de s'absenter dès le matin, rentraient à midi, déjeunait en vitesse et repartaient aussitôt en auto accompagnés de l'huissier pour aller saisir quelque malheureuse propriété (NIN, p. 65-66).

- 25 La compassion pour la population « bédouine », qui transparaît dans le passage ci-dessus, laisse largement deviner le point de vue de Ninette, mais lorsque celle-ci décrit ses propres déboires avec les usuriers auxquels elle se trouve elle-même confrontée, le ton est autrement plus féroce :

Je travaillais à crédit et c'est ce qui me tuait.

Car dès qu'il y avait un peu d'argent entre les mains de « ces dames », vous pensez qu'on allait au plus pressé : proprio, médecin municipal, épicier. Et c'est à la fin des fins, s'il restait encore quelques ronds au fond des tiroirs qu'on pensait à Ninette.

Mais moi aussi j'étais affligée de ce malheur, le pire de tous : je devais.

C'est l'usurier du quartier qui faisait des affaires d'or, par exemple.

Je ne sais de quelle race il descendait, mais pour sûr qu'il ne devait pas être le fils à son père. Une tête de cochon qu'il portait sur ses épaules de taureau, une tête sans barbe ni moustaches avec des dents jaunes de vieille mule et un ventre bombé de femme enceinte et mûre dans son neuvième mois.

Il acceptait tout : bijoux, toilettes, ustensiles de cuivre, descentes de lit. Et quand on tardait à lui rembourser, fallait voir comme il devenait rosse ! Alors il vous menaçait de vendre vos pauvres petites

choses à la criée. Autant dire que ça vous rapporterait rien et que vous resteriez à lui devoir encore une bonne somme.

Depuis des années qu'il était installé parmi nous, comme une mouche à cheval dont on ne peut se débarrasser, les pattes et le bec bien enfoncés dans votre chair, s'engraissant de notre sueur, de notre sang (NIN, p. 93-94).

26 Ce procès retentissant adressé à l'usure et aux usuriers, appuyé par la description hideuse d'un personnage plus proche de l'animalité que de l'humain, participe de la critique du dedans opérée par la jeune femme, en accord avec la quête qu'elle mène des responsabilités multiples, y compris la sienne, engagées dans ses tourments – « Dans tout ce qui s'est passé, quelle fut ma part de responsabilité ? [...] Et la part de la société tout entière qui me doit des comptes pour tout ce qu'elle n'a pas fait pour moi ! » (NIN, p. 34). Responsabilité qui, à aucun moment, ne détourne Ninette des régulières prises à partie qu'elle adresse à l'autorité rabbinique – ultime déplacement de l'autorité, à la limite du sacrilège dans ce que ce déplacement engage de l'irrévérencieuse indignation d'une femme qui, quoique illettrée, s'emploie à chaque étape de son chemin de croix, à demander des comptes aux religieux en ébranlant les fondements de leurs tranquilles certitudes.

27 L'irrévérence salutaire se manifeste une première fois sous la forme de légers reproches, motivés par les récriminations qu'elle adresse au rabbin concernant l'applicabilité de la morale qu'il préconise. Ainsi, la contestation de l'autorité suprême revêt divers aspects dans le roman, en suivant une étonnante gradation. Le chapitre deux s'ouvre sur cette ironie frondeuse qui s'accorde parfaitement avec le pragmatisme populaire de Ninette :

Des fois je me dis : Moi, Ninette, si j'étais le Bon Dieu – une supposition, n'est-ce pas ? – ou quelque chose comme ça, j'aurais envoyé au monde un chambardement général. Et puis on partirait à nouveau, on recommencerait.

Mais il paraît – à ce que raconte le rabbin – qu'il l'a déjà fait une fois et que ça ne lui a pas réussi. Dommage, pas vrai ? Alors maintenant pour nous faire patienter, on nous promet le Messie.

Vous y croyez, vous, au Messie ?

Le samedi, c'est mon jour de congé, je prends mon fiston par la main et m'en vais à la synagogue entendre le rabbin. C'est un type de Djerba avec de grosses moustaches qui lui mangent la bouche et une longue, longue barbe noire qui n'en finit pas. Mais il est calé. Ah ! ça, il n'y a pas à dire, il parle bien. À l'entendre, le Bon Dieu a l'œil sur tout et sur tous (sur moi aussi, Ninette, voyez-vous ça d'ici ?).

Bref, plus tard, beaucoup plus tard, dans je ne sais plus combien d'années, je ne ferai plus de lessives, je ne m'esquinterai plus à la besogne, je ne courrai plus du matin au soir après un quignon de pain et deux oignons crus pour fiston et moi.

Il dit comme ça, que plus on aura eu d'embêtements ici-bas, plus on se rattrapera après. Par exemple, moi la malheureuse, l'abandonnée, je m'asseyerai sur un trône d'or, et puis, par terre, dans ma maison, des tapis et encore des tapis. Et dans les rues, partout des fleurs et de la verdure au lieu de ces sales ordures qui empestent.

Plus nécessaire d'aller à la fontaine publique et se disputer pour son tour, l'eau jaillira sous vos pas plus pure que le diamant.

Voilà ce que raconte ce djerbien.

Faut voir les mendiants, les vieux, les paralysés, les soûlards, les aveugles – toute la clientèle de ce rabbin – comme ils écarquillent les yeux en l'écoutant ! À tel point ils sont charmés qu'ils s'endorment et ronflent à plein nez, les pauvres.

Moi, à mon tour, je me sens comme bercée. Ah ! ça donc, que je me dis : est-ce qu'à moi aussi ce miteux a versé dans l'esprit quelques verres de sa parole forte comme la *boukha* de figes de son pays !

Je me secoue et crie en moi-même : Assez, assez de menteries ! c'est péché de tromper le pauvre monde. Tu dis des sottises plus grosses que ta trogne. Si c'est vrai, mais vrai pour de bon tout ce que tu racontes là, donne-m'en une petite partie dès à présent. Vivre dans

l'attente, le bec ouvert, je n'en peux plus, je me sens à bout (NIN, p. 19-21).

- 28 Diatribe éloquente, moqueuse et spontanée, contre les paroles du rabbin. Ces prises à partie où l'autorité religieuse que celui-ci incarne est mise à mal sont assez fréquentes dans le roman. Comme la contradiction pratiquée dans les exercices rhétoriques de controverse, elles interviennent dans une fonction de métarécit, comme un complément réflexif, autoréflexif en quelque sorte, faisant contrepoint à la narration des infortunes auxquelles est confrontée Ninette. Ces prises à partie ne sont par ailleurs jamais tempérées par l'auditeur, même lorsque l'indignation de la jeune femme augmente d'un cran, franchissant une limite nouvelle, comme dans cet extrait du chapitre trois – où est relaté le viol par l'oncle –, lorsque Ninette pointe cette fois-ci directement, par-delà le rabbin, la responsabilité divine, et demande des comptes :

Mais pourquoi se souvenir et pourquoi raconter ? Ça me donne des envies de demander au Bon Dieu et au rabbin qui est son copain ce qu'il me voulait et pourquoi il m'en voulait et pourquoi il laisse tant de mauvaises gens vivre dans la richesse et la tranquillité tandis que des innocents paient, paient. Combien ? Et jusqu'à quand durera cette justice de Dieu ? Et pourquoi lui qui peut tout il a fait des coquins pour tracasser les pauvres gens et des loups pour manger les jeunes filles ignorantes ? Oui, pourquoi ? Il faut qu'il me réponde pour que je sache ! (NIN, p. 33-34).

- 29 Progressivement, la dénonciation méthodique de la vacuité de cette morale religieuse est remplacée par l'affirmation, non seulement d'une logique mais aussi d'une opinion personnelle quant aux conclusions à tirer de ces événements qui frappent la protagoniste. Lorsqu'au dernier chapitre, Ninette s'en va voir le directeur pour lui annoncer que son fils entrera à l'école professionnelle et pour le remercier de l'intervention généreuse qu'il a consentie en ce sens, elle en profite pour imposer sa contre-morale, démentant le préjugé selon lequel un fils sans père serait destiné à la perte : « Le rabbin dit souvent que ce qui est tordu ne peut se redresser. Moi je ne crois pas » (NIN, p. 89), assène-t-elle avec assurance, la mise en emphase du pronom personnel opérant une forme d'égalisation énonciative, au niveau de la valeur, entre sa parole, supposée précaire et nulle, de

femme perdue et la parole magistrale du rabbin. Enfin, la controverse de la sagesse rabbinique atteindra son acmé à la fin du même chapitre, Ninette affirmant cette fois-ci sa conscience de constituer un contre-exemple éclatant à cette morale religieuse avec laquelle elle est incessamment en litige : « Alors, le rabbin djerbien avait raison ? Bon, sauf sur la question du Messie. Moi, je m'en irai lui dire comme ça qu'il change de discours en me citant en exemple » (NIN, p. 104).

- 30 Déjà, en 1896 en Algérie, des auteurs tels que Sadia Lévy et Robert Randau¹³ avaient fait paraître en France *Rabbin*, roman « de mœurs juives » très controversé et traitant, entre autres, de la polygamie d'un rabbin. Mais cette question de la récusation, voire du désaveu d'une morale dont les composantes pragmatiques présentent une applicabilité nulle sinon déficiente au vécu des Juifs *touânsa* semble être au centre du roman, que l'on pourrait facilement lire comme une « illustration » des mésaventures d'une pauvre fille du peuple. Il serait certainement intéressant de chercher à savoir comment le roman a été reçu au moment de sa parution, et quelles discussions il a pu engendrer. Là n'est cependant pas notre objectif. Nous nous contenterons de le lire au prisme du regard de Ninette, dont la malchance est contrebalancée tout le long de ce roman si attachant, « féministe » avant la lettre, par la saine défense polémique d'une jeune Tunisienne livrée aux vents mauvais, ceux du milieu dans lequel elle naît, et ceux des siens. Sans doute l'originalité du roman réside-t-elle dans cette thérapie par la parole à laquelle se livre la jeune femme, le directeur jouant le rôle d'un psychanalyste, écoutant le flux de la plainte et du souvenir, assistant à la révolte d'une conscience décidée à en découdre avec le *fatum*, *mektoub* ou hasard de la naissance, refusant toute prédestination et allant, de sa voix affirmée, à contre-courant des conditionnements.

Conclusion

- 31 Minorée et séparée – « Entre les gens et moi il y a – comment que ça se dit ? – une muraille contre laquelle je me heurte » (NIN, p. 23) –, Ninette apparaît pourtant comme l'esquisse d'un prototype en voie de constitution, celui de la femme libre – libre d'assumer sa « mauvaise étoile » (NIN, p. 24), de ne pas accepter le déterminisme du monde et

le fatalisme des rabbins. Annie Goldmann, dans son récit de témoignage¹⁴ sur la lente émancipation des femmes juives tunisiennes tout au long du xx^e siècle, reviendra en 1979 sur cette partie de la communauté judéotunisienne où la misère livrait les êtres à toutes sortes de dangers, y compris à l'arbitraire de la morale rabbinique, représentée par les tribunaux qui en relevaient, et dont Paul Sebag rappelle l'archaïsme terrible dans son ouvrage sur les Juifs de Tunisie¹⁵. Parallèlement, et à la même date, en 1979, une autre Juive tunisienne, Katia Rubinstein (née Bonan) publie chez Stock *Mémoire illettrée d'une fillette d'Afrique du Nord à l'époque coloniale*¹⁶, mémoire empathique qui fouille au-delà des mots et d'une syntaxe francisée, et s'efforce de restituer l'âme judéotunisienne de cette période. En créant le personnage de Ninette, en la faisant parler, Vitalis Danon a en quelque sorte voulu donner voix à ceux « qui n'ont point de bouche », pour reprendre la belle formule d'Aimé Césaire. Une voix qui ne craint ni le sacrilège, ni le blasphème, ni la diction crue et sincère des épreuves traversées et des traumatismes subis, au temps où les femmes étaient minorées parmi les minorés, et où seule une plume masculine empathique pouvait leur frayer une voie vers la possibilité d'attester leur présence au monde.

BIBLIOGRAPHIE

BEN DAHAN Blanche, *Mazeltob*, Paris, éditions du Tambourin, 1930.

DAHAN-FEUCHT Danielle, « Marlène Amar : Du silence à l'expression revendiquée d'une mémoire », in DUGAS Guy et ZLITNI-FITOURI Sonia (dir.), *Nouvelles expressions judéo-maghrébines*, in *Expressions maghrébines*, vol. 13, n° 2, 2014.

DANON Vitalis, *Ninette de la rue du Péché*, postface G. Dugas, Paris, Le Manuscrit, coll. « Pages d'Alliance », 2007.

DANON Vitalis, RYVEL et VÉHEL Jacques, *La Hara conte... Folklore judéotunisien*, Paris, Ivrit, 1929.

DUGAS Guy, *Tunisie. Rêves de partages*, Paris, Omnibus, 2005.

FELLOUS Colette, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », in *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. IV 1980-1988, éd. D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994.

GOLDMANN Annie, *Les Filles de Mardochée. Histoire familiale d'une émancipation*, Paris, Denoël, Gonthier, 1979.

HADDAD Gérard, *L'Adolescence de Jéhovah*, Paris, Julliard, 1963.

HALIMI Gisèle, *Fritna*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 2010 [1999].

RUBINSTEIN Katia, *Mémoire illettrée d'une fillette d'Afrique du Nord à l'époque coloniale*, Paris, Stock 2, coll. « Voix de femmes », 1979.

SEBAG Paul, *Histoire des juifs de Tunisie. Des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 2001 [1991].

SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak ? », in NELSON Cary et GROSSBERG Larry (dir.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

NOTES

1 DANON Vitalis, *Ninette de la rue du Péché*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Pages d'Alliance », 2007, p. 120. Nous désignerons désormais le roman par l'abréviation NIN suivie du numéro de page.

2 « Messaouda » signifie « chanceuse » ou « fortunée » en arabe. Voir FELLOUS Colette, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, 2001 : « Chance est mon deuxième prénom » (p. 219). On citera également, dans l'histoire judéotunisienne, le nom de Messaoud-Raphaël Al-Fâssî, qui fut au XVIII^e siècle « président du Tribunal rabbinique » et « grand rabbin de la communauté tunisienne » (voir SEBAG Paul, *Histoire des juifs de Tunisie. Des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 2001 [1991], p. 100.)

3 HALIMI Gisèle, *Fritna*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 2010 [1999]. Le prénom de Fortunée se rencontre d'ailleurs très fréquemment dans la communauté judéotunisienne.

4 BEN DAHAN Blanche, *Mazeltob*, Paris, éditions du Tambourin, 1930.

5 DANON Vitalis, RYVEL et VÉHEL Jacques, *La Hara conte... Folklore judéotunisien*, Paris, Ivrit, 1929.

6 Voir FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », in *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. IV 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994.

7 DAHAN-FEUCHT Danielle, « Marlène Amar : Du silence à l'expression revendiquée d'une mémoire », in DUGAS Guy et ZLITNI-FITOURI Sonia (dir.),

Nouvelles expressions judéo-maghrébines, in *Expressions maghrébines*, vol. 13, n° 2, 2014, p. 69.

8 Voir SEBAG Paul, *op. cit.*

9 Au début du chapitre VII, Ninette a cette formule : « nous autres Juifs indigènes » (NIN, p. 78).

10 HADDAD Gérard, *L'Adolescence de Jéhovah*, Paris, Julliard, 1963.

11 MAUPASSANT Guy de, « Tunis », *La Vie errante*, 1890 : « Sur leur corps monstrueux, masse de chair houleuse et ballonnée, flottent des blouses de couleurs vives. Leurs cuisses informes sont emprisonnées en des caleçons blancs collés à la peau. Leurs mollets et leurs chevilles empâtés par la graisse gonflent des bas [...]. Elles vont, à petits pas pesants, sur des escarpins qui traînent ; car elles ne sont chaussées qu'à la moitié du pied ; et les talons frôlent et battent le pavé. Ces créatures étranges et bouffies, ce sont les juives, les belles juives ! », in DUGAS Guy, *Tunisie. Rêves de partages*, Paris, Omnibus, 2005, p. 575.

12 SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak ? », in NELSON Cary et GROSSBERG Larry (dir.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

13 Voir http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biogHC_R_Randau.htm, consulté le 2 octobre 2016

14 GOLDMANN Annie, *Les Filles de Mardochee. Histoire familiale d'une émancipation*, Paris, Denoël, Gonthier, 1979.

15 Voir SEBAG Paul, *op. cit.*, p. 154-155 : « Le statut personnel des Israélites tunisiens, comme celui des Israélites de tous les pays, avant leur intégration dans des États modernes, était régi par les principes du droit mosaïque, tels qu'ils découlent de la Bible et du Talmud et qu'ils sont exposés dans de nombreux traités. Ayant épousé les vues de la nouvelle intelligentsia, M. Smadja n'hésite pas à en faire le procès. Il déplore entre autres : que la polygamie soit encore permise et qu'un homme puisse avoir plus d'une femme ; que la femme mariée, frappée d'incapacité légale, tombe dans l'entière dépendance de son époux ; que le mari puisse répudier son épouse par un acte unilatéral et sans avoir à se justifier ; que la femme dont le mari est mort sans laisser d'enfants soit tenue d'épouser son beau-frère, conformément aux principes du lévirat ; ou encore que le droit successoral mosaïque consacre des inégalités choquantes : accordant au fils aîné une part double de celle de ses frères puînés ; excluant les filles de la succession de leur père, dès lors qu'il y a des enfants de sexe masculin ; attribuant au

mari la totalité des biens de sa femme décédée, mais limitant les droits de la femme dans la succession de son mari au montant de sa dot, tel qu'il figure dans son contrat de mariage. Aussi bien affirme-t-il que les Israélites tunisiens ne demanderaient pas mieux que de renoncer à leur statut personnel particulier, pour être soumis aux dispositions générales du droit civil français ».

16 RUBINSTEIN Katia, *Mémoire illettrée d'une fillette d'Afrique du Nord à l'époque coloniale*, Paris, Stock 2, coll. « Voix de femmes », 1979.

AUTEUR

Samia Kassab-Charfi

Université de Tunis

IDREF : <https://www.idref.fr/077181301>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000053373936>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14404451>

Jeux de dialogues : de Saint-John Perse à Césaire, Glissant et Chamoiseau

Évelyne Lloze

DOI : 10.35562/celec.231

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Entre autorité et déplacement, entre possible génératif et principes de modélisation, entre jeux d'écarts, parentés fécondes et variations autour de certaines souveraines exemplarités, nous voudrions plutôt choisir de travailler ce commun du dialogue, qui, entre plusieurs auteurs, relève parfois plus d'un cadre productif et d'un espace exploratoire en partie similaires, avec vis-à-vis et tensionnalités singulières, que d'un ascendant (ou d'une filiation) purement fonctionnel. Un dialogue, une intelligence de contacts alors, générant des formes de connivences que nous aimerions ici évoquer, à travers une lecture centrée sur quatre des auteurs caribéens francophones les plus importants du ^{xx}e siècle, Saint-John Perse, Césaire, Glissant et Chamoiseau.
- 2 Notons tout d'abord qu'avec ces œuvres, la rencontre se fait sans amarres, intime des tourments de lecture qui assoiffent et combent tout à la fois, et auxquels on revient toujours, comme à d'indescriptibles rituels sachant nous initier à tout l'inépuisable de l'humain. Ainsi, avec Saint-John Perse, Césaire, Glissant et Chamoiseau, on a bien affaire à de pénétrants sillages : œuvres d'audace et de proue qui fouillent à déranger, desceller le sens et forcent à penser, « (œuvres-totems¹) », œuvres « poteaux-mitan » dont les rumeurs – goût d'idéal, cri et chœur mêlés –, travaillent à explorer la question du vivre. Œuvres de pleine autorité donc, et en cela, « œuvres migratrices² » « [ouvertes] sur l'homme tout entier³ ». Œuvres d'« insoumission⁴ », d'« insurrection⁵ » et de « savoir en devenir⁶ » aussi, œuvres d'« amour⁷ » enfin, « exhaussant (le) Divers en partage⁸ », chacune telle un véritable « point-focal [de] charmes, [d']enchante-merveilles⁹ » qu'aiguillonnent et une

constante et libératrice « mise-en-alerte¹⁰ » de l'imaginaire et d'inédites incarnations de l'écriture. Bref, des œuvres-culte et d'immenses figures littéraires qui couvrent l'ampleur quasiment¹¹ de quatre générations et occupent l'exacte dimension d'un siècle, de la première publication, celle d'*Éloges* en 1911, à aujourd'hui.

- 3 Inutile donc d'essayer ici de s'abstraire des affres du critique, soit en régressant dans des jeux de vagues corrélations commodément cérémonieux, soit en se résignant à basculer dans un naïf surplomb qui serait juste facteur de contorsions intellectuelles et d'assignations par trop réductrices ou même nébuleuses... Voilà en tout cas de quoi condamner le lecteur, toujours inquiet, on l'espère – surtout lorsqu'il s'agit de ne révoquer ni passion ni exigence du risque interprétatif –, à prendre le parti d'une approche aux amers certes limités, mais ne rétrécissant pas trop les possibles. Une approche aux lignes de force susceptibles de conjuguer une certaine cohérence (par l'émergence de problématiques évidemment communes) à un souci de cadrage de l'analyse au plus juste, sans glose, ni exclusive. À vrai dire, nulle démarche hérétique là, ni même d'idéal de posture, rien que l'humble exercice d'une interrogation sans autres correctifs ni ferrements que ceux offerts par la porosité comme par l'extension des notions centrales d'esthétique et d'éthique, liées ici assurément à de constants jeux d'adhésions et de dégagements, à de multiples manières d'éprouver la pleine vertu, à valeur d'événement, d'une rencontre avec une œuvre, sa puissance d'amorce inspiratrice, son autorité et sa portée, fondatrices autant que divinatoires.
- 4 Au-delà, en effet, des souveraines opacité et singularité de ces quatre œuvres qui tissent une part essentielle de la cartographie littéraire caribéenne – du moins en langue française –, au-delà des phénomènes d'innutrition, démarquages, emprunts ou empreintes entre elles qui tracent alliance ou font levain, au-delà d'un semblable lieu d'émergence avec la mer comme « table d'orientation¹² » et un paysage donnant mandat de Conteur¹³ à « lyre d'airain et de vent¹⁴ » et à « langue nouvelle¹⁵ », mandat de « veilleur¹⁶ » en quête d'« un écrire ouvert en toute langue¹⁷ », au-delà de ce qui s'agrège en cri, fastes et beauté, donne socle et essor et croît en devenir dans la portée extrême de ces voix ; nous voudrions ici ne pas en rester aux entours et cerner au plus près cet ajointement esthétique/éthique, fond commun majeur à notre avis dans les textes¹⁸ de nos quatre

auteurs, en repérer quelques manifestations, figures, ressources et tracées, et baliser ainsi le champ de pertinence de notre questionnement. Car il nous semble en effet qu'il faut, sans hésiter, dire combien ce lien esthétique/éthique génère ici d'exigences partagées et de sédimentations prodigues.

- 5 Pour entamer cette aventure visant juste à éclairer et faire émerger un certain nombre de soubassements structurant chacune de ces œuvres, sans émousser trop cette succulence verbale qui en illimite assurément l'autorité, et en puisant aux sources de leur constante mise en dialogue, on sera d'abord sensible, très simplement, et pour mieux assurer la rigueur du dispositif, à ce qui forme matrice et horizon, à ce qui communique un ébranlement, irrigue et porte à l'intensité créatrice, non l'engluement d'une assise bien sûr, plutôt « un marchepied d'envol¹⁹ » pour l'écrivain. Plus précisément : la pierre angulaire d'une situation et les inflexions de sèves, songes, et rythmes qu'elle engage, le pôle de gravitation d'un espace qui rassemble autant qu'il dispose à driver, expérience et utopie à la fois d'éclatante permanence, et puis ces brisants gravides de la mémoire, des mémoires, où se « (mêlent-et-maillent²⁰) » le divers des errances, émois et devenir. Ces modalités de départ ne feront pas que tisser un maillage plus serré de la réflexion, elles régiront en grande partie, par jeux de déclinaisons de paliers successifs les chemins empruntés, chemins surtout centrés sur la force d'attraction et la dynamique, ici portées à leur maximum de pouvoir expressif, des figures du poète conteur et visionnaire, si omniprésentes chez nos quatre écrivains. Ajoutons que nous essaierons de laisser autant de champ libre que possible au rituel citationnel pour non seulement faire résonner des voix, les « faire parler ensemble²¹ », rester nous-même en connivence, mais pour éviter également le prisme déformant d'un regard critique trop désaccordé du partage qui seul en mesure la justesse comme l'ambition.
- 6 Pour amorce bien sûr : le constat d'une sorte de communauté, non tout à fait une chaîne de filiation (hormis pour Glissant et encore plus pour Chamoiseau, mais n'oublions pas néanmoins la « Cérémonie vaudou pour Saint-John Perse²² » de Césaire...), plutôt un travail manifeste de confluences, reconnaissances, références, parfois même assez critiques²³, des auteurs qui s'interpellent, un ralliement d'élection mutuelle, sans sujétion ni immobilisme d'héritage

étroitement légitimant. Bref, il y a bien là une manière « archipélique » d'écrire avec, dans un inépuisable rhizome de tracés, échos et citations – pour Chamoiseau, de plus en plus fréquentes dans son œuvre –, dans les remous de marronnage de lectures extrêmement attentives. Des lectures moissonnant aux provendes des « aînés », « spectres improbables » parvenant à « fonder sans bâtir », communauté oui, d'un « trésor [qui] baille à leurs entrecroisements »²⁴... Nul choix de « modèle » là, ni de résorption dans une ascendance sans nuages, mais des invitations à rallier des absolus de beauté comme des exigences de pensée, qui inspirent, et cela, toujours dans des jeux d'écart tensionnels, sans renoncement aucun à la conviction d'une nécessaire intransigeance critique, distance seule à même de nourrir un « tourment de langage »²⁵ prodigue. On privilégie ainsi une forme d'imprégnation, on fugue et s'adosse aux levées obscures de ceux qui ont offert « le sentiment [...] d'un possible impossible »²⁶, on bande amarres à l'inextricable de leurs souffles mêlés, on brasse un enchantement de verbe dans l'intense de leur mémoire. Et l'écrire alors n'en finit pas d'allumer les « feux de brousse de la fraternité »²⁷. Cérémonies, hommages, reprises, parasitages, dédicaces multiples, erres (cf. Glissant), clins d'œil avec ou sans italiques, épigraphes, mentions explicites ou allusives, collages, détournements et relectures, charroi d'obsessions même parfois (cf. Chamoiseau), porosités des souffles convoqués en « Sentimenthèque » (cf. *Écrire en pays dominé*), tracés d'admiration et de passions qui font repère et creuset, qu'il s'agisse pour Glissant du « tambour du Tout » qui « flue » chez Saint-John Perse et « bat » chez Césaire²⁸, ou qu'il s'agisse pour Chamoiseau du « magnificateur de [...] la Relation mondiale »²⁹ de Saint-John Perse, de la « baptismale révolte »³⁰ de Césaire ou des « [livres-hiéroglyphes] » de Glissant « [descellant] » les « [imaginaires »³¹], voilà des « [rondes] de la voix démultipliée au monde »³² et dans les pages. Voilà des œuvres qui non seulement s'imposent comme autant de « lieux de la mémoire antillaise » mais qui, par leur « en-aller perpétuel » « [prophétisent] » également une « Poétique de la Relation »³³. Et de mener ainsi, avec la griserie de ces présences « d'ensemencement »³⁴, concert et « bacchanale »³⁵, témoigne à l'évidence d'une salutaire axiologie et forge aussi une esthétique, un vouloir de réenchantement « scellé au clair du rêve » et capable d'« [ensaliver] la terre »³⁶... D'îles en îles au juste, de ces Caraïbes

ouvertes au grand large, à ces écrivains qui les illuminent ou les magnifient avec des « [phrases trempées] de sel³⁷ » et un « boucan de poésie³⁸ » qui inlassablement interroge, les œuvres ne sont bel et bien elles-mêmes que « des îles que les vents inspirés mènent à déraider³⁹ », des gestes qui hantent, embarquent et savent donner foi. L'autorité est à lire ici, non pas comme geste de simple allégeance ou de résignation facile, mais plutôt comme façon de dire oui à la fécondité vitale d'un qui a précédé (ou de plusieurs), oui à cette exceptionnalité qui a fait brèche et ne cesse dès lors de remettre en tension l'écrire.

- 7 En ce sens, et pour mieux dresser notre portulan avec ces quatre univers scripturaux, il faut noter combien s'aimantent à une poétique/poéthique du lieu la matière de ces voix, lieux ici insulaires, ports et points d'ancrage en même temps, îles offrant tout l'allant possible de la Relation, et le magnétisme surtout d'un mobile demeurer. Comment s'étonner alors que les « (entrées) en conscience dans la totalité monde⁴⁰ » s'éprouvent chacune impliquée dans les transports et l'acuité d'expression d'une « Poésie, [...] route d'exil et d'alliance⁴¹ », l'espace originel dessinant un trajet comme un projet d'« errance enracinée⁴² » et tramant une odyssée de « parole » à tout jamais « ouverte⁴³ » ? La parole ainsi se trouve pleinement maillée à l'Histoire, à son bouillonnement de rumeurs muettes ou étouffées, une parole le plus souvent « baroque, inspirée de toutes les paroles possibles⁴⁴ ». Car au fond, et malgré ce qui oppose le Béké Saint-John Perse aux autres, il y a là comme un double plan d'allégeance, un espace-temps îlien, de la colonisation, le levain d'une situation, de circonstances à maints égards communes, et la prégnance de réaction de ces singularités-là.
- 8 Initiatrice mais surtout axiale et ondoyante, cette topographie n'a rien bien sûr de la véhémence de corsetage d'un conditionnement, plutôt faut-il y voir le centre de gravité de souverains dessillements, entre ces décapages du regard porté aux horizons⁴⁵ comme à l'éclaircissement des amonts, et ces ébullitions d'élan, de déports et de radicales libertés. Plutôt faut-il y voir, pour nos passeurs de beauté, une sorte de « forge du Divers⁴⁶ » réclamant une « éloquence » « [ouvrant] sur l'emportement⁴⁷ », s'amplifiant en « poétique du déferlement⁴⁸ », « se [réveillant] en vouloirs et questions⁴⁹ » et allant jusqu'à nous installer dans un débordement

d'imaginaires et de pensers comme dans la ferveur d'une
« architecture [de] vents, [de] solitudes visionnaires, [de] silences
symphoniques, et [d']oiseaux qui vont⁵⁰ »...

- 9 Au vrai, ce paysage-monument, si magnifiquement exploré par Glissant, un rien de « calebasse⁵¹ » pourtant qui résonne de tous les échos du monde, apparaît tel un octroi majeur chez chacun de nos quatre auteurs, et, en impulsant tensions, tourments et démesures, il compose « le tissu mouvant » d'un « ici-là⁵² » qui tend à raviver l'injonction d'écriture dans sa vocation de relais, écriture menant ainsi « à ce lieu fondateur. La rencontre⁵³ »... De fait, on a bien les Caraïbes pour périmètre commun, creuset composite pénétré de l'épars du monde, garant d'emmêlements et pourvoyeur d'enfièvements erratiques. Les Caraïbes sont toujours ici sources de « multi-temps », terres éperdument rétives à se clore en territoires, terres « d'horizons qui bougent⁵⁴ » même, toute l'étendue d'un archipel et, entre ovations de songe (Saint-John Perse), flamboiements rebelles (Césaire), audaces prophétiques (Glissant) et imaginaires en liesse (Chamoiseau), elles sont bien une mosaïque de mémoires où s'affûte un en-commun parce qu'en tout état de cause, « toute île est ouverte », quand elle n'invite pas, de surcroît, à l'allègement de l'en-aller ou ne couve pas, jusque dans sa démesure, un jubilatoire « appétit d'errance⁵⁵ »... En définitive, un effet de socle et le tramé de polarités dont on peut d'emblée cerner chez Saint-John Perse les amorces : exil, alliance et voix de veille inédite, entre chœur, chronique et houle épique, tous « éléments », registres et modalités de l'écrire dont se prévalent également Césaire, Glissant et Chamoiseau et qu'ils sollicitent et travaillent continûment.
- 10 Plus précisément, ce qui crée maille à notre avis et que l'on peut faire saillir et résonner dans la simple disparate d'une liste reprenant les amers les plus essentiels : un « souffle du large » d'abord, un « souffle voyageur », une « voile de sel » et le « ciel » pour « songe », « un chemin d'ailes » pour le « s'en aller ! S'en aller » de la « parole du prodige⁵⁶ » et aussi le vœu d'« (honorer) » « la faveur d'être », de témoigner « pour l'homme » que « la fierté de vivre est dans l'accès » avec pour « Lieu du propos : toutes grèves de ce monde⁵⁷ », et l'appel encore « d'œuvres nouvelles » et « séditieuses » aux « pensées parmi nous comme des tours de guet », des œuvres de « renouement » que des « pâtres du futur », « [Hommes infestés] du songe » nous

offrirait en partage au « plein midi de (leur) vision⁵⁸ »... Ce dit-là ouvre bien des champs de possibles, creuse un paysage de pensée et noue des jeux de rencontres et de dialogues qui, au-delà des inévitables écarts, ajouts, contrastes et élargissements/questionnements s'inscrivent clairement dans chacune des dérivées singulières des œuvres de Césaire, Glissant et Chamoiseau. Une communauté vagabonde certes, mais d'une vitalité de relation qu'on ne saurait méconnaître et ce, jusque tout près de nous : « Pourquoi fonder une permanence quand la matière humaine ne trouve grandeur qu'au devenir ?... [...] Ainsi, l'homme, ses héroïsmes infimes dans la pâte molle des jours, son écrire comme grand-voile... Aller, en devenir, dans l'estime toujours : le regard en inventeur du beau... seule permanence possible...⁵⁹ ».

- 11 Voilà que, par ailleurs, dans l'éclat de la matière discursive scellant ici l'éthique à l'esthétique, et donnant à lire l'autorité d'une « voix » (aussi bien discursive que narrative) dans toute son amplitude de postures diverses, se formule un pari, à entendre comme une charge et une exigence également : les magies du verbe ne s'invoquent qu'en mobilisant les figures magistrales du Conteur et du Visionnaire, créateur bifrons, mais s'inventant un véritable charroi d'appellations, une déboulée de masques et apparitions, une mosaïque de composantes, et autant de tâches et postures alors que de radiance... Car le paradigme associant ces deux figures, somme toute tutélaires, apparaît si fondamental chez nos quatre auteurs qu'il autorise une déclinaison quasi infinie : Conteur et Visionnaire, et aussi « récitant » (Saint-John Perse) et « guerrier de l'imaginaire » (Chamoiseau), « témoin » (Glissant) et « tête de proue » (Césaire), « lié [...] à l'événement historique » (S.-J. P.) et « [embrassant] au présent tout le passé et l'avenir » (S.-J. P.), « pacotilleur » (G.) et « driveur/griot » (G./Ch.), « Marqueur de paroles » (G./Ch.) et « ouvreur de routes » (C.), « scribe » (Ch.) « réactif » (G.) et « aventurier de l'âme » (S.-J. P.), « homme de recueillement » (C.) et de « divination » (Ch.)... Impossible à inventorier tant il se découvre essentiel et s'exalte à profusion dans les textes, un tel débord ôte toute prise au doute : en émergent surtout une ligne de tension continûment affirmée et un vouloir imposant une combinatoire de traits injonctifs qui confèrent bien un statut primordial à l'image du poète conteur-visionnaire, avec des dispositifs énonciatifs, des respirations et structurations

particulières du propos comme un *ethos*, des valeurs, des enjeux et un sens éthique. Le tout d'une extrême prégnance, déployé certes en variations personnelles, parfois reconfiguré ou rehaussé de quelque aventureuse incarnation, mais d'une ambition à chaque fois réactivée et faisant même résonner quelque forme de credo, toujours ici, il va de soi, inventif et généreux. Le conteur déploie une scène qui cède doublement à la fascination de l'histoire et de l'oralité, la vocation épique animant toute la dynamique scripturale et étendant son empreinte sur l'ensemble des œuvres, autant ressource d'un chatoiement baroque du verbe qu'inflexion proprement humaniste. Quant au visionnaire, en même temps qu'il fait moisson de tout l'inouï, de toutes les vertigineuses opacités de l'imaginaire, il fait retour au grand livre de l'univers qu'il épelle et loue dans une poésie cosmique de renouement à l'ici, et surtout, il invente une parole qui octroie à plein les fastes d'un essor invitant à connaître et partager, avec ces véritables « tracés magnétiques⁶⁰ » vers d'incertaines beautés et leur vrac de flamboiements et de « mises-en-relations » (G./Ch.), avec cet actif d'une « pensée poétique⁶¹ » sollicitant volontiers la démesure ouverte de rêves et d'utopies de voyants. Et justement, si le voyant n'évince pas le « marqueur de paroles », c'est que l'un appelle nécessairement l'autre ici, en remodèle le dire et ses trop-pleins ou dédales, en débouffe les gangues, en répercute les coups de force comme les clairvoyances, gardées à vif, alchimie d'une salutaire exigence et portée.

- 12 « Se tenir au difficile⁶² » alors, dans chacune des quatre œuvres, c'est par exemple donner lieu à l'évidence vitale du chant du conteur, au déroulé de tresse de son propos, aux « [fables] de grandeur⁶³ » ou d'abysses qu'il déploie, à ses ressassantes levées d'afflux : « C'est une histoire que je dirai, c'est une histoire qu'on entendra ; / C'est une histoire que je dirai comme il convient qu'elle soit dite, / [...] Et telle et telle [...] / Qu'elle nous soit faveur nouvelle et comme brise d'estuaire en vue des lampes de la terre⁶⁴ »... Voilà qui permet que « le récit cède devant le dire⁶⁵ », que l'Histoire se noue en rythme de houle, oraliture féconde, et surgisse en voix poétique. Voilà encore qui fait que ce que l'on serait tenté de rassembler en récits se mue en « [dits] d'errance⁶⁶ » avec leur charge de « mélopées, [de] traités de joyeux parler » et leurs « longues respirations sans début ni fin, où les temps s'enroulent⁶⁷ », voilà qu'un « marronnage créateur⁶⁸ » et sa

capacité réceptive tout autant que transgressive préside à l'avènement d'un chantre « porte racines⁶⁹ », « djoueur de l'âme collective⁷⁰ » et « gardien des mémoires⁷¹ » sachant le haut prix de veilles « [perdant] de [leur] clarté pour des hypnoses incantatoires », sachant se « (projeter) dans des liens à créer, inventeur de peuple⁷² » comme d'espoir.

13 Il y a là d'évidence une commune contamination qui ne relève ni seulement d'une sorte de dilution dans un certain baroque, ni simplement d'un processus de déviance, plutôt le choix d'une forme de confluence optimale associée à l'impact d'un verbe agrégeant musique et pensée, fulgurances de l'écrire et conscience politique, pulsion de la mémoire et trouble du connaître, et relevant pour l'essentiel d'une esthétique nomade par son « bougement » même d'effraction-conjonction, une « esthétique de la turbulence⁷³ » propre à exhausser l'« imaginaire de la Relation⁷⁴ ». Ajoutons que ces échappées de la parole du Conteur-Visionnaire, ces « cheminaisons⁷⁵ » inusitées qui dressent des tableaux indissociablement poétiques et historiques et dessinent des paysages notionnels éminemment critiques, sont « toujours (fondateurs) », « non pas pour régenter, mais pour lier et relier⁷⁶ », « imaginaires » plus que jamais « ouverts⁷⁷ » pour modeler l'écrire, si ce n'est en creuset d'harmonie ou « vent de connivence⁷⁸ », du moins en irruption de beauté, en matière perméable alors à tous les influx du Divers.

14 Et si l'on n'est aucunement plongé dans quelque frauduleux superlatif de « réalisme », les textes de nos quatre auteurs donnent bel et bien à voir le spectre entier de la condition humaine et du vivre, ici, ailleurs, passé et présent conjoints, le réel comme l'inventé, les stigmates comme les non-dits de l'Histoire, des lieux, des présences ou absences, un devenir, des avants..., tout cela que l'on interroge, reconsidère, met à nu, ravive et fait émerger sans pour autant ni sombrer dans un pathos moralisateur, ou encore se laisser absorber par les jeux de flou ou de stérile déréalisation parfois du langage. Car il s'agit plutôt là de porter au jour un cri, de neufs sédiments de pensée, des vérités, une chair de mots libératrice. Et dans un travail tout à la fois extrêmement lucide et d'une ferveur de rythme éperdue, sans plus aucune dérobaie car « la vie n'est pas un spectacle⁷⁹ », le poète devient effectivement peut-être « la mauvaise conscience de

son temps⁸⁰ ». Davantage encore, car en même temps « solitaire et solidaire⁸¹ », il « [préserve] les frémissements et l'ardeur des langues », nous « [fait] saisir le sens profond des paysages⁸² » et de la durée, porteur d'humanité profonde dans son expérience radicale et continue d'« apprentissage du monde⁸³ »...

- 15 Et chez chacun des quatre auteurs encore, notons qu'il y a, pour aller au plus loin d'un tel vouloir, l'ampleur généreuse de l'épique, sa capacité à exhumer, hériter, témoigner de toutes les mémoires, mémoires qui ici se refusent aux leçons mais disent le tramé oublié ou épars de leurs constellations, sa forme propre d'exaltation déclinant une vibration cosmique et des acmés de visions, sa dimension d'essor, hauteur de ton et tension des harmoniques privilégiant l'entêtante prégnance du ressassé, et son mode opératoire combinant les pouvoirs contrastés de l'oral et de l'écrit en vergues d'arabesques. À vrai dire, un « épique moderne » nécessairement défait de toute rigidité mythifiante ou excluante, qui se révèle donc le seul recours décisif à même aujourd'hui de « [dire] la conscience et la parole chahutées du Tout-monde⁸⁴ ». D'autant que cette provocation au surgissement de l'enfoui, cette texture pleinement mémorielle du propos s'accompagne toujours du rappel éclatant de l'ici-maintenant et découvre même les friches du devenir, élan vital d'une mémoire prospective qui, de fait, porte empreinte d'une « ombre prophétique » joignant « à l'empire du passé [...] l'empire du futur⁸⁵ ».
- 16 En d'autres termes, l'épique qui retient et requiert déjà chez Saint-John Perse, habite chacune des trois autres œuvres, un épique attirant dans ses mailles le Conteur-Visionnaire, un épique babélien, toujours ancré dans les multiples jeux concertants de la relation, l'indispensable du « penser avec le monde⁸⁶ ». Un épique qui a le souci en outre de faire œuvre, en n'oubliant ni le soc puissant de l'imaginaire ni l'imprévisible amplitude des opacités, qui nous guident ou nous débordent. Un épique qui désigne toujours cet « impossible⁸⁷ », utopie d'une connaissance émancipatrice, utopie dialogique ouvrant au « sens aigu d'une poétique de la relation⁸⁸ » et s'employant à appeler, faire vibrer jusqu'à nous non seulement toutes les « chimies hasardeuses du Vivant⁸⁹ », mais aussi combien de neuves alchimies du vivre-ensemble⁹⁰...

- 17 Au-delà de ce qui pourrait être considéré, dans un régime explicatif assurément trop simpliste, comme une forme d'autorité originelle et fondatrice de l'œuvre de Saint-John Perse, une œuvre pourtant qui amorce plus qu'elle n'assigne et qui nourrit plus qu'elle n'impose, il faut reconnaître que les jeux d'écart et de déplacements opérés par Césaire, Glissant et Chamoiseau maintiennent toujours au centre les mêmes amers. Le tropisme éthique de ces poétiques s'avère donc bien délibéré, ni étape, conquête ou simple aboutissement, plutôt un magnétisme profond, une force ascendante et un chemin constamment frayé dans l'invention de langue et de pensée des textes. Quatre poétiques donc, d'une « présence divinatrice » même, « allant au vivant⁹¹ » et, dans leur quête, dans leur ouverture « au cœur vivant de [soi-même] et du monde⁹² », des poétiques qui réclament un « humanisme nouveau⁹³ », convaincues que « l'utopie est ce qui manque au monde, le seul réalisme capable de dénouer le nœud des impossibles⁹⁴ »...

BIBLIOGRAPHIE

- CÉSAIRE Aimé, *La Poésie*, Paris, Seuil, 2006.
- CÉSAIRE Aimé, *Tropiques* [fac-sim.], n° 2, Paris, Jean-Michel Place, 1978.
- CÉSAIRE Aimé, *Tropiques*, n° 8, 1943.
- CÉSAIRE Aimé, *Tropiques*, n° 12, 1945.
- CHAMOISEAU Patrick, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.
- CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
- CHAMOISEAU Patrick, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012.
- CHAMOISEAU Patrick, *Les Neuf Consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.
- CHAMOISEAU Patrick, « Méditations à Saint-John Perse », *La Nouvelle Anabase*, n° 1, 2006.
- CHAMOISEAU Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.
- CHAMOISEAU Patrick, *Une enfance créole*, t. 3 *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.
- CHAMOISEAU Patrick et CONFIAnt Raphaël, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999.
- DARRAS Jacques, *Poésie 2002*, n° 93, 2002.

- DEPESTRE René, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT Édouard, *Les Entretiens de Bâton Rouge*, avec A. Leupin, Paris, Gallimard, 2008.
- GLISSANT Édouard, *L'Imaginaire des langues, Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010.
- GLISSANT Édouard, *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994.
- GLISSANT Édouard, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2010.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT Édouard, *Soleil de la conscience*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT Édouard, « Solitaire et solidaire », in LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- GLISSANT Édouard, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.
- GLISSANT Édouard et CHAMOISEAU Patrick, *L'Intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, Paris, Galaade, 2009.
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1972.
- WALCOTT Derek, *Le Royaume du fruit-étoile*, trad. C. Malroux, Saulxures, Circé, 1992.

NOTES

- 1 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 107. Il évoque avec cette expression l'œuvre de Glissant.
- 2 SAINT-JOHN PERSE, *Discours de Florence*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1972, p. 457.
- 3 CÉSAIRE Aimé, *Tropiques* [fac-sim.], n° 2, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 42.
- 4 SAINT-JOHN PERSE, *Discours de Stockholm*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 445.
- 5 CÉSAIRE Aimé, *Tropiques*, n° 8, 1943, p. 7-8.
- 6 GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 13.
- 7 SAINT-JOHN PERSE, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 445.
- 8 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 296.

9 *Id.*

10 *Ibid.*, p. 317.

11 Car seulement 15 ans de différence d'âge entre Césaire et Glissant.

12 SAINT-JOHN PERSE, « Note pour un écrivain suédois », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 570.

13 Terme fondamental chez chacun de nos quatre auteurs.

14 GLISSANT Édouard, *Les Indes*, in *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, p. 111.

15 CÉSAIRE Aimé, in DEPESTRE, René, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980, p. 58.

16 GLISSANT Édouard, *Le Sel noir*, in *Poèmes complets*, *op. cit.*, p. 187.

17 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 289.

18 Nous nous centrerons ici sur les œuvres poétiques et les textes de réflexion ou essais, écartant délibérément de notre corpus les textes narratifs ou de théâtre pour préserver la cohérence du propos dans le jeu de dialogue et de vis-à-vis mis en place ici. Nous nous permettrons toutefois de citer quelques extraits de textes narratifs de Chamoiseau lorsqu'ils évoquent notamment Saint-John Perse, Césaire et Glissant.

19 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 263.

20 *Ibid.*, p. 225.

21 *Ibid.*, p. 186.

22 CÉSAIRE Aimé, *Noria*, in *La Poésie*, Paris, Seuil, 2006, p. 484.

23 Ne serait-ce que vis-à-vis de Césaire, voir *Éloge de la créolité* et *Écrire la parole de nuit* notamment.

24 CHAMOISEAU Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 341, 331 et 292.

25 GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 111.

26 CHAMOISEAU Patrick, *Un dimanche au cachot*, *op. cit.*, p. 197.

27 CÉSAIRE Aimé, *Les Armes miraculeuses*, in *La Poésie*, *op. cit.*, p. 70.

28 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 140.

- 29 CHAMOISEAU Patrick et CONFIAnt Raphaël, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999, p. 222.
- 30 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 63.
- 31 *Ibid.*, respectivement p. 92 et 100.
- 32 GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 51.
- 33 *Ibid.*, respectivement p. 51, 54 et 54.
- 34 CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, in *La Poésie*, *op. cit.*, p. 44.
- 35 CHAMOISEAU Patrick, *Un dimanche au cachot*, *op. cit.*, p. 145.
- 36 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, c'est l'un des vœux de la dernière page (p. 351).
- 37 WALCOTT Derek, *Le Royaume du fruit-étoile*, Saulxures, Circé, 1992, p. 13.
- 38 GLISSANT Édouard, *Soleil de la conscience*, Paris, Gallimard, 1997, p. 43.
- 39 GLISSANT Édouard, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p. 163.
- 40 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2010, p. 122.
- 41 SAINT-JOHN PERSE, *Discours de Florence*, *op. cit.*, p. 459.
- 42 GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 77.
- 43 *Id.*
- 44 *Ibid.*, p. 89.
- 45 Le large tout entier : éléments, intimités, rêves et futurs, pensées, et celui de l'ici inexploré également...
- 46 CHAMOISEAU Patrick, « Méditations à Saint-John Perse », *La Nouvelle Anabase*, n° 1, 2006, p. 24.
- 47 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 135. Il évoque ici Césaire.
- 48 GLISSANT Édouard, cité par DARRAS Jacques, *Poésie 2002*, n° 93, 2002, p. 55. Glissant associe dans cette formule Saint-John Perse et Césaire.
- 49 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 101. Une référence ici à *Malemort* de Glissant.
- 50 CHAMOISEAU Patrick, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 577. Il évoque ici bien sûr Saint-John Perse.
- 51 CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 22.

- 52 GLISSANT Édouard, *Une nouvelle région du monde*, *op. cit.*, respectivement p. 108 et 96.
- 53 CHAMOISEAU Patrick, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012, p. 256. À ces derniers mots de l'ouvrage, on pourrait associer ce que dit Chamoiseau dans sa *sentimenthèque* à propos de Glissant : « Contre l'universel généralisant, nomme ton lieu incontournable : il fonde alliance au monde... » (*Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 119.)
- 54 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-monde*, *op. cit.*, respectivement p. 223 et 65.
- 55 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, respectivement p. 269 et 268.
- 56 SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, respectivement : *Chronique*, p. 389 et 391, *Amers*, p. 321 et 268 et *Vents*, p. 209.
- 57 SAINT-JOHN PERSE, respectivement : *La Gloire des rois*, p. 79, *Amers*, p. 331, *Vents*, p. 226, *Amers*, p. 338 et *Vents*, p. 229.
- 58 SAINT-JOHN PERSE, respectivement : *Amers*, p. 293 et 248, *Vents*, p. 226, *Chronique*, p. 401 et *Vents*, p. 223.
- 59 CHAMOISEAU Patrick, *Une enfance créole*, t. 3 *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 295.
- 60 GLISSANT Édouard, *Une nouvelle région du monde*, *op. cit.*, p. 129.
- 61 *Id.*, p. 188.
- 62 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 210.
- 63 SAINT-JOHN PERSE, *Vents*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 200.
- 64 SAINT-JOHN PERSE, *Amers*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 260.
- 65 CHAMOISEAU Patrick, *L'Empreinte à Crusoé*, *op. cit.*, p. 247.
- 66 CÉSAIRE Aimé, *Cadastre*, in *La Poésie*, *op. cit.*, p. 237.
- 67 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-monde*, *op. cit.*, p. 63.
- 68 GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 85.
- 69 CÉSAIRE Aimé, *Cadastre*, *op. cit.*, p. 229.
- 70 GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 83.
- 71 CHAMOISEAU Patrick et CONFIAINT Raphaël, *Lettres créoles*, *op. cit.*, p. 81.

- 72 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, respectivement p. 185 et 187.
- 73 GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 169.
- 74 *Ibid.*, p. 145.
- 75 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 40.
- 76 CHAMOISEAU Patrick, *La Nouvelle Anabase*, *op. cit.*, p. 33.
- 77 GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, *op. cit.*, p. 126.
- 78 CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 29.
- 79 *Ibid.*, p. 21.
- 80 SAINT-JOHN PERSE, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 447.
- 81 GLISSANT Édouard, *Les Entretiens de Bâton Rouge*, avec A. Leupin, Paris, Gallimard, 2008, p. 111.
- 82 GLISSANT Édouard, « Solitaire et solidaire », in LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, respectivement p. 82 et 80.
- 83 GLISSANT Édouard, *Les Entretiens de Bâton Rouge*, *op. cit.*, p. 111.
- 84 *Ibid.*, p. 78.
- 85 SAINT-JOHN PERSE, *Discours de Florence*, *op. cit.*, p. 456.
- 86 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 87.
- 87 *Ibid.*, p. 82.
- 88 GLISSANT Édouard, *L'Imaginaire des langues, Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 76.
- 89 CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 350.
- 90 Voir à ce sujet les entretiens de février 2009 (France Inter) de Chamoiseau avec Calvi.
- 91 CHAMOISEAU Patrick, *Les Neuf Consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, respectivement p. 271 et 244.
- 92 CÉSAIRE Aimé, *Tropiques*, n° 12, 1945, p. 157.
- 93 SAINT-JOHN PERSE, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 455.
- 94 GLISSANT Édouard et CHAMOISEAU Patrick, *L'Intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, Paris, Galaade, 2009, p. 35.

AUTEUR

Évelyne Lloze

Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/026992140>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000115565395>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/11913176>

Autorité, déplacement et genres

Images du masculin et du féminin dans la littérature postcoloniale anglophone des Caraïbes et de l'Inde

Florence Labaune-Demeule

DOI : 10.35562/celec.232

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Autorité et genre : quand le masculin déplace le féminin

Autorité et aliénation : la dislocation du genre et de l'identité

TEXTE

- 1 Établir une relation entre autorité, déplacement et genres (au sens de *gender*) dans un contexte postcolonial revient souvent à s'interroger sur la place de la femme dans le contexte social de référence, à ceci près que son statut s'apparente à celui d'un être doublement opprimé :

In many different societies, women, like colonized subjects, have been relegated to the position of "Other", "colonized" by various forms of patriarchal domination. They thus share with colonized races and cultures an intimate experience of the politics of oppression and repression. It is not surprising therefore that the history and concerns of feminist theory have paralleled developments in post-colonial theory¹.

- 2 La femme apparaît ainsi soumise aux diktats du genre autant qu'aux contraintes de la colonisation ou d'un passé colonial, ce que Kirsten Holst Petersen et Anna Rutherford ont justement qualifié de « double colonisation des femmes » dans leur ouvrage *A Double Colonisation : Colonial and Postcolonial Women's Writing*² (1986). Ce concept est également repris par John McLeod :

Peterson and Rutherford argue that colonialism celebrates male achievement in a series of male-oriented myths such as “mateship, the mounties, explorers, freedom fighters, bushrangers, missionaries” (p. 9), while women are subject to representation in colonial discourses in ways which collude with patriarchal values. Thus the phrase “a double colonisation” refers to the fact that women are twice colonised –by colonialist realities and representations, and by patriarchal ones too³.

- 3 Toutefois, cette vision assez restrictive, qui placerait la femme essentiellement dans une position d'infériorité, subissant différentes formes de déplacement en raison de multiples manifestations d'autorité, peut être étendue à la position de tout individu considéré comme « subalterne ». Ainsi, lorsque Gayatri Chakravorty Spivak définit ce qu'elle appelle les subalternes, elle analyse nécessairement les relations de pouvoir entre les différents membres d'une même communauté soumise au colonialisme – dans ce cas, la communauté indienne. Dans un premier temps, elle reprend la classification établie par Ranajit Guha, qui fait apparaître une hiérarchisation administrative, politique, économique, sociale et culturelle :

He proposes a dynamic stratification grid describing colonial social production at large. Even the third group on the list, the buffer-group, as it were, between the people and the great macro-structural dominant groups, is itself defined as a place of in-betweenness. The classification falls into: “dominant foreign groups”, and “dominant indigenous groups at the all-India and at the regional and local levels” representing the elite and “the social groups and elements included in [the terms ‘people’ and ‘subaltern classes’] represent[ing] the demographic difference between the total Indian population and all those whom we have described as the ‘elite’⁴ [...]”.

- 4 En dénonçant l'absence de représentation des subalternes dans l'histoire et l'absence de voix ou de discours pour les caractériser, G.C. Spivak établit aussi un lien entre la hiérarchisation ainsi établie et la question de leur genre :

Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. [...] The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division

of labor, for both of which there is “evidence”. It is, rather, that both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the contest of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow⁵.

- 5 Pour G.C. Spivak, le masculin domine tant dans l'historiographie que dans la division sexuelle du travail, et pour le subalterne féminin, l'effacement apparaît encore plus évident : sans histoire, sans voix, la femme subalterne est encore plus invisible en raison de son appartenance au sexe dit faible, soumise à la loi du sexe dit fort.

Il apparaît donc clairement que la relation entre autorité et genre est une des caractéristiques des textes postcoloniaux. Qu'en est-il alors du lien entre ces deux notions et celle de déplacement ?

- 6 Ce dernier concept peut s'entendre selon plusieurs acceptions. Tout d'abord, le déplacement se définit en termes d'espace mais aussi en termes de dynamique : il est lié à l'espace dans lequel on peut évoluer, et par conséquent au mouvement. Cet espace peut être vaste, voire illimité, non borné. Il s'oppose alors à un ancrage fixe, voire à un lieu intime, comme peut l'être la maison, à la fois perçue comme lieu de résidence (« house ») ou comme foyer (« home »⁶). Il peut aussi s'opposer à un ancrage plus vaste et parfois moins facile à définir, comme l'espace national ou l'espace culturel (« homeland »). Aussi Caren Kaplan, dans son ouvrage *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, insiste-t-elle sur le sens de déplacement (*dis-placement*), en mentionnant certaines des formes les plus courantes de déplacement spatial :

Yet each metaphor of displacement includes referentially a concept of placement, dwelling, location, or position. Thus exile is always already a mode of dwelling at a distance from a point of origin. Tourism is travel between points of origin and destinations. Diaspora disperses the locations of dwelling into an interstitial habitus. Nomadism is the most attenuated concept in relation to location. Yet even theories of nomadic rhizomes include “nodes” –those sites of intersecting movements or “lines of flight”. Thus most notions of displacement contain an oppositional notion of placement and vice versa⁷.

Elle associe également ce terme à la notion de dis-location, et à celle, jumelle, de dislocation :

In this book [Questions of Travel] I inquire into categories that are so often taken for granted, asking how and when notions of home and away, placement and displacement, dwelling and travel, location and dislocation, come to play a role in contemporary literary and cultural criticism in Europe and the United States⁸.

- 7 Le déplacement géographique, qui occasionne une rupture entre deux états, deux temporalités, deux espaces, engendre aussi soit une re-localisation (*re-location*), soit une dis-location, c'est-à-dire un entre-deux, souvent caractérisé par l'absence d'ancrage (*flux*). En effet, le déplacement n'étant pas seulement géographique, mais aussi culturel, social, linguistique, religieux, psychologique, etc., le terme dislocation est aussi lié à l'absence d'ancrage intérieur dès lors que la confrontation à l'Autre suscite un questionnement ou un repositionnement de soi, ce qu'explique Gillian Jein :

Dislocation, on the other hand, does not imply a resolution of any such kind [i.e. an end of travel]. [...] Dislocation is often an end in itself, a break from normative boundaries that generates alternative modes and expressions of existence. In this sense, dislocation is neither simple movement, nor is it a complete negation of one situation in order that another can exist in full security. Rather it implies a state of being that is always in-between; in flux –but not chaotic; in existential relation with difference as its condition of being⁹.

- 8 La dislocation, perçue comme une rupture de limites normatives, donne lieu à d'autres modes d'existence fondés sur le mouvement (« *flux* ») qui vise, non pas à désorganiser, mais à ordonnancer différemment (« *not chaotic* »). Tout ce qui a trait à l'acculturation, à l'aliénation, voire à l'aliénation mentale, est donc une forme de déplacement plus métaphorique.
- 9 De même, la dis-location ne s'entend pas toujours négativement ; elle peut permettre l'ouverture de nouveaux espaces de création, ce que l'on observe particulièrement avec l'explosion des littératures francophones et anglophones de ces dernières décennies :

[...] while dislocation implies alienation, disruption and the disintegration of meaning, it may also be viewed as a productive state or experience, which gives rise to new expressive potentialities and orders of discourse. For the authors of the chapters that follow, manifestations of dislocation within French textual and visual culture may be seen to generate fruitful narrative, interpretive or ethical spaces. Dislocation appears as an uncertain positioning occupied by the artist or reader with the potential to bring about innovative accounts of subjective experience¹⁰.

Ainsi s'ouvrent de nouveaux champs d'exploration créative et fructueuse, permettant à l'artiste d'exprimer des expériences personnelles par des moyens novateurs.

- 10 Selon ces définitions, nous nous proposons d'analyser les liens entre ces trois notions d'autorité, de déplacement et de genre (« *gender* ») dans les littératures postcoloniales anglophones des Caraïbes et de l'Inde, en nous focalisant d'abord sur le déplacement du féminin par le masculin, puis en montrant comment, à travers l'aliénation, identité et genre sont finalement disloqués. Pour conclure, nous montrerons comment l'écriture postcoloniale permet un repositionnement en offrant un nouvel espace de créativité.

Autorité et genre : quand le masculin déplace le féminin

- 11 Comme cela a été mentionné plus haut, selon G.C. Spivak, K. Holst Petersen et A. Rutherford, les femmes sont, dans la société coloniale ou postcoloniale, doublement soumises à l'autorité : à celle de la puissance colonisatrice, et à celle des hommes. En effet, l'impérialisme britannique a souvent véhiculé les valeurs patriarcales de la société victorienne, qui considérait que les hommes avaient tout pouvoir décisionnel puisque leurs épouses n'étaient que des êtres fragiles et infantiles. On peut donc observer, dans un premier temps, que l'autorité déplace le féminin au sein de la communauté, reléguant ce dernier à une place d'infériorité.
- 12 On retrouve cette perception de la supériorité masculine exprimée de multiples manières et dans des contextes variés dans les

littératures anglophones des Caraïbes et de l'Inde, et si ces univers ont chacun leurs spécificités propres, comme nous le verrons, il n'en demeure pas moins que cette observation s'applique avec constance aux deux aires géographiques concernées.

- 13 Prenons tout d'abord la mesure de cette situation dans le milieu excessivement patriarcal de la plantation caribéenne. Le déplacement spatial le plus significatif qui illustre l'autorité impérialiste dans cette partie du monde colonial est sans nul doute la traite des Noirs et le *Middle Passage* d'une part, et la traversée des Eaux noires (ou *Kala Pani*) encouragée par le système de travail sous contrat (*indentureship*) d'autre part, système qui a conduit de nombreux Indiens pauvres à migrer vers les îles de l'océan Indien ou vers les Antilles. Ainsi, le lieu où s'exerce cette autorité masculine de manière exacerbée est bien la plantation : hiérarchisée à l'extrême, elle est dominée par l'autorité du maître blanc, qui se trouve au sommet de la pyramide et, suivant un mouvement vertical décroissant, l'autorité est ensuite confiée à une succession d'hommes différents. Au pouvoir illimité du planteur succède celui du fils du planteur, puis celui du régisseur et des autres contremaîtres, tous masculins. Si la violence de la plantation peut s'exercer à l'encontre de tous les esclaves, hommes ou femmes, comme c'est le cas avec la flagellation de Kampta dans *The Counting House* de David Dabydeen¹¹ ou celle de Chapel dans *The Longest Memory* de Fred D'Aguiar¹², les personnages féminins sont – parfois davantage encore – en butte à l'autorité excessive de certains hommes blancs ou métis.
- 14 Dans *The Longest Memory*, par exemple, la jeune servante noire, Cook, promise en mariage au vieil esclave Whitechapel, est ainsi violée plusieurs fois par le régisseur, Sanders Senior, qui n'est autre qu'une brute raciste. La féminité de Cook n'est perçue que comme objet de plaisir et d'assouvissement des pulsions du régisseur, alors même que la jeune esclave, comme toutes les autres femmes de son espèce, n'est décrite par ce dernier que comme du bétail acheté au marché¹³. Du statut d'animal et de bête de somme, elle passe au statut d'objet sexuel. L'autorité masculine de ce dernier déplace non seulement la féminité, mais aussi, dans une certaine mesure, l'humanité de Cook.

- 15 Même dans la famille du planteur, la femme ne jouit que d'une liberté relative. Si son statut social lui octroie une certaine préséance et une autorité toute domestique, elle n'en demeure pas moins soumise aux décisions familiales des personnages masculins. Ainsi, Lydia, la fille de M. Whitechapel pourra voyager vers Boston, mais exclusivement à la condition d'être chaperonnée par sa mère, et placée sous l'autorité de son père et de ses frères. Ce dont elle doit se préoccuper se limite aux vêtements qu'elle devra prendre dans ses bagages alors même qu'on lui fait comprendre que toute autre décision ou affaire d'intérêt ne doit pas la concerner, ni même attirer son attention.
- 16 De même, elle est terrorisée par l'autorité paternelle, perceptible dans l'attitude physique de son père, décrit comme « standing with his legs apart and his hands on his hips » ; sa voix tonitruante est aussi celle dont il use pour réprimander les esclaves (TLM, p. 92) ¹⁴. De plus, Lydia doit apprendre les manières dévolues à son rang, s'exerçant à avoir un port majestueux en entassant les volumes des classiques de la littérature anglaise sur sa tête, dévoyant ainsi la portée de leur contenu, dans le but de trouver un mari parmi les prétendants qui défilent dans la maison de son père – choix que ce dernier devra valider (TLM, p. 93).
- 17 On retrouve partiellement ce schéma même quand le monde hiérarchisé des planteurs est décrit comme anéanti. Les valeurs patriarcales y sont tenaces, perdurant à l'encontre des femmes, bien qu'elles soient parfois véhiculées par des hommes de couleur qui s'octroient le pouvoir. La domination masculine subsiste toujours pour déplacer les femmes hors des cercles de pouvoir et les priver de toute autorité. Le roman de Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* constitue, à ce sujet, un excellent exemple. Il décrit le microcosme de la plantation de Coulibri après la mort du vieux planteur Cosway – monde de la période post-émancipation – comme un paradis perdu aux yeux de la jeune Antoinette, sa fille. Dans ce renversement social et la décadence qui succèdent à l'émancipation des esclaves, la mère d'Antoinette, Annette, ruinée, remariée, mais devenue folle, est confiée à la garde de gens de couleur qui la maltraitent psychologiquement et sexuellement, ce qu'observe Antoinette, témoin d'une scène d'attouchements :

One day I made up my mind to go to her, by myself. Before I reached her house I heard her crying. I thought I will kill anyone who is hurting my mother. I dismounted and ran quickly on to the veranda where I could look into the room. I remember the dress she was wearing –an evening dress cut very low, and she was barefooted. There was a fat black man with a glass of rum in his hand. He said, “Drink it and you will forget.” She drank it without stopping. [...] Then she seemed to grow tired and sat down in the rocking-chair. I saw the man lift her up out of the chair and kiss her. I saw his mouth fasten on hers and she went all soft and limp in his arms and he laughed¹⁵.

- 18 Lors qu'Antoinette se trouve au couvent, elle craint les jeunes gens qui l'ennuient sur le chemin et redoute aussi de devoir suivre malgré elle un étranger qui l'obligerait à vivre loin de chez elle. Dans ses rêves prémonitoires, un homme l'entraîne de force, évoquant par anticipation son mariage désastreux avec l'Anglais qui la contraint à quitter les Antilles pour l'enfermer dans le froid grenier de son château.
- 19 Alors que la plantation esclavagiste occidentale n'est pas un espace que l'on retrouve dans la littérature indienne, la même violence faite aux femmes est perceptible dans la société indienne, qu'il s'agisse de violence psychologique ou de violence physique. Là encore, le système colonial et/ou le système des castes relèguent bien souvent la femme à un rôle subalterne. L'autorité masculine se déplace alors souvent dans l'espace privé, où le rang de la femme est une fois encore rabaissé par rapport à celui de l'homme.
- 20 Ainsi, dans le roman d'Anita Nair, *Mistress*¹⁶, le mari de Radha, Shyam (dont les sonorités rappellent le mot « shame »), impose son pouvoir à son épouse de plusieurs manières. Dans la sphère publique, tout d'abord : bien que le domaine ait appartenu à Radha, c'est Shyam qui l'administre, ce qu'il perçoit comme une juste récompense de ses efforts personnels et comme une forme de dédommagement pour avoir épousé une femme jugée trop libre. Il lui impose aussi son autorité dans la sphère privée de leur foyer en la contraignant à avoir des rapports intimes non consentis, qui contrastent avec le plaisir qu'elle éprouve aux côtés du journaliste anglais Chris, son amant. La domination sexuelle est ici le moyen que Shyam utilise pour affirmer son pouvoir sur sa femme, tout comme il est l'expression de sa

cupidité, car en épousant Radha, il a obtenu une fortune impressionnante. Dans le même temps, ce pouvoir matériel est l'expression de son impuissance à la rendre amoureuse de lui. La violence sexuelle est donc, pour ce personnage masculin, le signe d'une volonté d'asseoir son autorité tout en exprimant son incapacité à le faire réellement.

- 21 De même, on retrouve la pression sociale masculine exercée à l'encontre des femmes dans le roman d'Arundhati Roy *The God of Small Things* : la jeune Ammu, mariée à un alcoolique travaillant sur une plantation de thé, devient l'objet d'une transaction sexuelle – ses charmes vendus en échange de l'emploi sauvegardé de son mari. Le mari alcoolisé, violent, ne cesse de la frapper :

He proposed to Ammu five days after they first met. Ammu didn't pretend to be in love with him. She just weighed the odds and accepted. She thought that anything, anyone at all, would be better than returning to Ayemenem. [...] Over coffee, Mr Hollick proposed that Baba go away for a while. [...] And for the period of time that he was away, Mr Hollick suggested that Ammu be sent to his bungalow to be "looked after".

Ammu watched her husband's mouth move as it formed words. She said nothing. [...] He grew uncomfortable and then infuriated by her silence. Suddenly he lunged at her, grabbed her hair, punched her and then passed out from the effort. (GST, p. 42)

- 22 En épousant Baba, Ammu avait choisi de fuir la violence de son propre père, capable de lacérer ses bottes en caoutchouc toutes neuves dans un accès de colère quand elle était enfant, capable de lancer un vase de cuivre au visage de sa mère (GST, p. 48) et de battre cette dernière à de multiples reprises. La description de la photographie du père est sans appel. Être rigide, anglophile, il est un imitateur (« *mimic* ») des colons anglais dans son costume trois pièces impeccable, mais la cravache qu'il tient à la main est une métaphore explicite de sa violence et de sa haine, destinée à imposer son autorité au sein de la famille¹⁷. Alors que Mammachi était particulièrement douée en violon et aurait pu devenir concertiste, le père d'Ammu avait mis fin aux cours de violon de son épouse, brisant en elle tout rêve d'indépendance et d'affranchissement de sa tutelle.

- 23 On le voit, l'autorité qu'exercent les hommes sur les femmes, dans ses manifestations les plus brutales, peut être transférée de l'espace public à l'espace privé de la maison, du foyer. Comme dans la plantation, l'autorité masculine prédomine au cœur du foyer, devenu le lieu d'expression de l'autorité paternelle ou, à défaut, fraternelle. Ainsi, le discours du frère d'Ammu, Chacko, est toujours caractérisé par l'expression emblématique « in his Reading Aloud voice » (GST, p. 54) et par le rappel fréquent de ses « Oxford Moods », ton péremptoire de supériorité masculine que lui octroie son éducation anglaise au sein d'une famille anglophile.
- 24 De la même façon, le roman de V.S. Naipaul *A House for Mr Biswas*¹⁸ confère aux deux garçons de la famille étendue indienne des Tulsi une autorité excessive que Mohun Biswas dénonce ironiquement en les surnommant « the little Gods » (HB, p. 110, p. 132), comme il surnomme Seth, l'homme fort de la famille, « the Big Boss » (HB, p. 104).
- 25 La sphère familiale est aussi, dans le roman d'Anita Desai *In Custody* (1984), le lieu où Deven Sharma, professeur d'hindi assailli par la pauvreté et hanté par la désillusion, traite son épouse de manière péremptoire, ne supportant pas ses questionnements, refusant de lui parler, l'obligeant à quitter le domicile pour qu'elle retourne dans sa famille lorsqu'il le souhaite (IC, p. 158-9). Même lorsque Sarla revient dans leur maison, il refuse de changer d'attitude, de peur de perdre son pouvoir sur elle :

He considered touching her, putting an arm around her stooped shoulders and drawing her to him. [...] But he could not make that move: it would have permanently undermined his position of power over her [...]. (IC, p. 213-4)

L'évolution se fait selon une ligne qui conduit de l'autorité sociale et communautaire à l'autorité sociale et familiale, toutes deux restant fondées sur le système de valeurs patriarcales.

- 26 Toutefois, dans tous les cas, l'autorité est liée au concept d'aliénation, exprimant la volonté de rendre l'autre étranger à lui-même pour le faire rentrer – ou tenter de le faire rentrer – dans le rang social. Or, l'une des missions revendiquées du roman postcolonial consiste à

dénoncer l'aliénation et la relation d'infériorité de certains par rapport à d'autres. En condamnant les rapports de pouvoir politique, économiques, sociaux ou culturels entre centre et marge, en donnant une voix aux plus opprimés, le roman postcolonial exprime, grâce à sa palette de nuances, comment l'autorité des uns conduit à l'aliénation des autres, au déplacement des personnalités et de l'identité.

Autorité et aliénation : la dislocation du genre et de l'identité

- 27 Comme nous l'avons mentionné en introduction, le déplacement peut être perçu comme une forme de dis-location qui conduit bien souvent à la dislocation des personnages en les aliénant de leur espace familial, de leur environnement premier. Le type de déplacement que l'on vient de voir, où l'autorité des valeurs patriarcales relègue le féminin à un rôle subalterne, ne va pas sans une forme de dislocation de l'identité. Mais plus généralement, on peut dire que toute forme d'autorité excessive peut générer une aliénation et une perte d'identité pour les personnages, quel que soit le genre auquel ils appartiennent : cela reste vrai si l'autorité s'exerce aux dépens d'un personnage masculin, comme on peut le voir dans certains cas de matriarcat. La perte d'identité demeure tout aussi significative.
- 28 Ainsi, dans le roman de V.S. Naipaul *A House for Mr Biswas*, lorsque Mohun Biswas épouse Shama Tulsi, la fille d'une riche famille de commerçants de Trinidad, il ne pense pas que l'autorité naturelle conférée à un mari indien dans sa communauté puisse être remise en question. Or, confronté à la puissance de la famille étendue des Tulsi, il est bientôt témoin d'une inversion du schéma social de base : à la mort de Pundit Tulsi, le chef du clan, son épouse, imposante par sa taille et par son autorité naturelle, que tous appellent révérencieusement « Mai », acquiert l'autorité du défunt pandit. Le renversement des rôles est aussi un renversement des genres, le patriarcat ayant cédé le pas au matriarcat, au moins temporairement. Alors qu'il croit pouvoir rester indépendant, comme le suggère la devise qu'il proclame (« to paddle one's canoe »), Biswas est bien vite rappelé à la réalité du microcosme Tulsi : comme on n'y attend aucune individualité de la part de quiconque – homme ou femme –, il

est censé se fondre dans l'anonymat de Hanuman House, gigantesque maison qui paraît engloutir ses habitants. À l'instar de Chinta, l'une des filles Tulsi dont l'identité s'est dissoute en une seule lettre insignifiante « C » (HB, p. 89), Biswas n'est qu'un mari dont l'identité et la personnalité propres importent peu. Lorsqu'il en prend conscience, il est déjà trop tard :

The husbands, under Seth's supervision, worked on the Tulsi land, looked after the Tulsi animals and served in the store. In return they were given food, shelter and a little money; their children were looked after; and they were treated with respect by people outside because they were connected with the Tulsi family. Their names were forgotten; they became Tulsis. [...] They had married Shama to him simply because he was of the proper caste, just as they had married the daughter called C to an illiterate coconut-seller.

Mr Biswas had no money or position. He was expected to become a Tulsi. (HB, p. 97)

- 29 Contre cette autorité aliénante, Biswas est le seul de tous les gendres Tulsi à avoir le courage de se rebeller. On voit donc ici que l'autorité créatrice d'aliénation ne s'exerce pas seulement au détriment des femmes, mais qu'elle peut s'exercer aussi à l'encontre des personnages masculins. Ce qui importe, en fait, est le désir, voire le besoin, de niveler les personnalités rebelles. Avec l'effondrement du microcosme Tulsi et l'anarchie qui règne au sein du clan dans le domaine de Shorthills, c'est pourtant Biswas qui finit par l'emporter, inversant l'autorité clanique et imposant son autorité individuelle de père et de mari à sa femme Shama et à ses enfants.
- 30 Toutefois, l'aliénation est souvent plus forte si l'autorité s'exerce sur le féminin, et elle peut même aller jusqu'à l'aliénation mentale, c'est-à-dire la prise de contrôle et la manipulation totales d'un personnage.
- 31 Le personnage d'Antoinette dans *Wide Sargasso Sea* nous en offre une excellente illustration. Lorsque son époux anglais cherche à dominer la jeune femme et à lui imposer ses valeurs victoriennes comme seul élément de référence, supprimant de ce fait toutes les valeurs antillaises qui ont caractérisé la vie passée d'Antoinette, il parvient à ses fins en usant de ce qu'Antoinette appelle sa propre forme d'*obeah*,

de vaudou : après avoir sciemment déstabilisé Antoinette en la trompant avec la servante Amélie, après avoir conduit sa jeune épouse à boire plus que de raison, l'Anglais l'oblige à accepter le prénom anglais par lequel il la renomme – Bertha – l'aliénant ainsi de son identité propre et de son passé. Enfin, en la séparant de Christophine, la seule personne qui ait vraiment veillé sur elle, il se libère de toutes les emprises antillaises sur sa propre personne pour mieux resserrer son étau sur une jeune femme désormais dépourvue de volonté, devenue, comme il se plaît à le dire, sa propriété, sa marionnette :

“Bertha”, I said.

“Bertha is not my name. You are trying to make me¹⁹ into someone else, calling me by another name. I know, that’s obeah too.” (WSS, p. 88)

I could see Antoinette stretched on the bed quite still. Like a doll. (WSS, p. 90)

I’ll take her in my arms, my lunatic. She’s mad but mine, mine. [...] Antoinetta. [...] My lunatic. My mad girl. (WSS, p. 99)

Devenue sa chose, sa possession, elle se transforme en une poupée sans volonté ni résistance :

She had followed me and she answered. I scarcely recognized her voice. No warmth, no sweetness. The doll had a doll’s voice, a breathless but curiously indifferent voice. (WSS, p. 102)

- 32 Si cet exemple nous ramène à la vision sexuée des relations de pouvoir et d'autorité entre hommes et femmes, il est surtout important de noter que l'aliénation peut prendre des proportions extrêmes, allant jusqu'à la dépossession de soi, de son nom, de sa volonté, de sa voix et de ses sentiments, en un mot, allant jusqu'à l'anéantissement de l'identité.
- 33 Cependant, la transgression de la loi des genres par une forme d'indifférenciation sexuelle peut aussi être un moyen de transgresser une autorité sociale qui classe tout et ne tolère aucune forme de

liberté hors des classes établies. Dans le roman d'Arundhati Roy *The God of Small Things*²⁰, le déplacement du masculin et du féminin par l'autorité s'exprime différemment. Tout d'abord, concernant les jumeaux Rahel et Estha, le désir de retrouver le moment béni de l'indifférenciation *ante-natale* dans le corps de leur mère correspond à la recherche d'une sécurité édénique où l'absence de genre évoque l'absence de faute, de péché originel. Déplacer le masculin et le féminin est pour eux le moyen d'échapper à l'autorité en trouvant refuge dans l'indissociation de la gémellité. Ainsi, avant que n'existe la transgression dans leurs vies, les jumeaux d'Ammu vivent dans un monde qui leur est propre, un monde où toute communication est instinctive et ne nécessite aucune verbalisation. Ils savent spontanément ce que pense l'autre, ce que rêve l'autre, ce que ressent l'autre. Ils ont même la capacité de lire à l'envers et de s'exprimer ainsi, ce qui fait dire à Miss Mitten qu'ils sont, paradoxalement, l'incarnation de Satan : « She told Baby Kochamma that she had seen Satan in their eyes » (GST, p. 60). En tant que jumeaux, leur relation inhabituelle dans la société conduit à ce qu'ils soient par avance condamnés par cette même société, placés hors du champ social usuel.

- 34 Et lorsqu'ils sont séparés l'un de l'autre, chacun d'eux devient étranger à l'autre mais aussi à lui-même : Estha, muré dans un mutisme coupable, s'interdit toute activité autre que celles du foyer, développant une obsession pour la propreté qui devient symboliquement l'expression de son souhait de se laver constamment de ce qu'il perçoit comme une faute – la dénonciation de Velutha (GST, p. 91). Rahel, quant à elle, semble vivre à côté de sa vie, observatrice extérieure de ce qui est devenu un grand vide intérieur :

What Larry McCaslin [Rahel's husband] saw in Rahel's eyes was not despair at all, but a sort of enforced optimism. And a hollow where Estha's words had been. He couldn't be expected to understand that. That the emptiness in one twin was only a version of the quietness of the other. That the two things fitted together. Like stacked spoons. Like familiar lovers' bodies (GST, p. 20).

- 35 Comme nous l'avons vu, ce que cherchent les jumeaux, alors que la violence de la société les a séparés en entités distinctes en raison de

leurs transgressions supposées, c'est le retour à l'indistinction *ante-natale*, à un état de grâce d'avant la conscience :

In those early amorphous years when memory had only just begun, when life was full of Beginnings and no Ends, and Everything was For Ever, Esthappen and Rahel thought of themselves together as Me, and separately, individually as We or Us. As though they were a rare breed of Siamese twins, physically separate, but with joint identities. (GST, p. 2)

- 36 De manière différente, mais non moins émouvante, la transgression du genre par une forme d'inversion des caractéristiques genrées des personnages peut apparaître comme une tentative d'échapper à une autorité sociale qui classe à outrance en exigeant des personnages qu'ils puissent appartenir à une caste ou à un genre bien défini. Or, cette tentative ne peut qu'échouer dans une société trop rigide.
- 37 Ainsi, les deux autres personnages principaux du roman d'Arundhati Roy, Ammu, et son amant intouchable Velutha, illustrent bien ce point. La transgression sociale qu'ils commettent consiste en ce qu'une femme de haute caste, déjà mise au ban de la société en raison de son divorce²¹, puisse tomber amoureuse d'un intouchable et avoir des relations sexuelles avec lui. Tout aussi scandaleux est le fait que cet intouchable n'ait pas su garder son rang, qu'il ne se soit pas contenté de demeurer invisible. Mais à cette transgression sociale impardonnable se superpose une transgression supplémentaire qui est liée à leur appartenance à un genre sexué qui se trouve flouté, rendu indistinct : Ammu, jeune femme libre, adopte des attitudes masculines, tandis que Velutha semble avoir des penchants féminins équivoques. Ce que le narrateur appelle « Ammu's Unsafe Edge » (GST, p. 44), correspond en effet à la propension du personnage à agir contre les règles sociales indiennes qui privent les femmes de liberté : elle danse, fume, écoute de la musique moderne, marche parfois d'un pas différent, et prend des bains de minuit. Elle paraît même se transformer en une créature surnaturelle.
- 38 De la même manière, Velutha est un personnage dont le genre masculin est remis en cause par le jeu des enfants, qui lui demandent de s'habiller en sari pour un jeu de rôles, et de se mettre du vernis à ongles. Ce vernis à ongles est justement un élément que les policiers

retiendront comme preuve de sa déviance sexuelle et sociale, et qui servira à justifier le déchaînement de violence à son encontre (GST, p. 310-311²²).

Ces différentes formes de transgression doivent être payées au prix fort, d'abord par une aliénation extrême qui conduit à une véritable déshumanisation, et ensuite par la mort.

39 Par conséquent, lorsque la transgression des amants est révélée, c'est une véritable tempête qui se lève, comme l'indique le mot « Terror » souvent répété dans des locutions comme « the Terror unspooled » (GST, p. 257). Ammu, d'abord enfermée à clé dans sa chambre, est rejetée hors de la famille par son frère Chacko²³ et meurt seule, abandonnée, tandis que Velutha est passé à tabac par des policiers devenus inhumains. La violence sociale est source d'aliénation identitaire pour tous : Ammu, malade, est méconnaissable aux yeux de Rahel lors de leur dernière entrevue et Velutha n'est plus qu'un amas de chair informe sous les coups des policiers²⁴, qui sont eux-mêmes devenus des brutes animales, inhumaines. Représentants de l'ordre absolu et brutal, les policiers sont d'abord comparés à des personnages de fiction, irréels, aux yeux des enfants²⁵. La désincarnation de la police au moment du passage à tabac est restituée par l'insistance sur les seuls sons perçus par les enfants, témoins de la scène (GST, p. 308²⁶). Les policiers, représentants de l'ordre institutionnel, ne font donc partie d'aucune catégorie sexuée, ni hommes, ni femmes, seulement les « hommes de main de l'histoire » (« history's henchmen » GST, p. 308), dont le rôle est de détruire ce qui ne peut être ni soumis ni vénéré²⁷. Leur rôle consiste à garder la société pure de toute faute, à prévenir le chaos en faisant respecter les règles sociales, quitte à provoquer les excès de la Terreur.

40 De la même manière, la violence extrême qui caractérise les tontons macoutes à Haïti, dans le roman d'E. Danticat *The Dew Breaker*²⁸ (2004), conduit l'opposant politique qu'est le prédicateur de l'Église Baptiste des Anges à parler des excès politiques de la dictature non comme l'expression de la haine d'un homme, mais comme l'expression du Mal, de Satan, et précisément de la Bête, insistant de ce fait sur la déshumanisation induite par la brutalité :

In his radio sermons, later elaborated on during midmorning services, the preacher called on the ghosts of brave men and women in the Bible who'd fought tyrants and nearly died. [...] "And what will we do with our beast", the preacher encouraged his followers to chant from beside their radios at home, as well as from the plain wooden pews of his sanctuary. [...] "We are Christians," they would say. "When we talk about a beast, we mean Satan, the devil." (DB, p. 158)

- 41 Lorsque le prêtre est « interrogé » dans les locaux de la milice, on est de nouveau frappé d'observer que la violence institutionnelle est véhiculée par une voix désincarnée, qu'il appelle « The Voice » (DB, p. 186-7). Violence et intolérance déplacent donc toute signification du masculin et/ou du féminin.
- 42 L'indifférenciation sexuelle peut donc aussi bien représenter une transgression de l'autorité (ce que représentent les jumeaux, Ammu et Velutha), que l'expression extrême de cette autorité (comme le montrent la police indienne, ou la milice haïtienne). Même dans un cadre plus privé, comme celui de la famille ou du foyer, l'indifférenciation des genres peut aussi trouver son origine dans une autorité aliénante.
- 43 Ainsi, dans son roman *Fasting, Feasting*, Anita Desai introduit l'aliénation de l'enfant, de la jeune fille puis de la jeune femme qu'est Uma, comme le résultat de la fusion du couple parental : Uma est constamment dévalorisée, traitée comme une servante, son statut familial entièrement soumis à l'autorité du couple indissoluble formé par ses parents²⁹. Devenus une seule entité « MamandPapa. MamaPapa. PapaMama³⁰. », ne parlant que d'une seule voix, les parents aliènent Uma en lui interdisant par exemple de se rendre à l'école pour aider au foyer après la naissance de son jeune frère (FF, p. 18) : face à cette indistinction chaotique de l'autorité dans le microcosme familial, elle aurait aimé se réaliser dans l'ordre méthodique et l'organisation rassurante du couvent de Mother Agnes (FF, p. 20). La seule solution pour Uma serait de s'échapper, ce qu'elle ne parvient pas à faire.
- 44 On voit donc ici que les relations entre autorité, déplacement et genres reposent sur une multitude de combinaisons, l'autorité déplaçant les relations entre masculin et féminin tandis que, de façon

réci-proque, ces dernières peuvent aussi avoir une incidence sur l'autorité. Pourtant, les littératures postcoloniales sont aussi le lieu d'un autre repositionnement : celui d'un discours qui cherche à exprimer et à dénoncer l'autorité, mais aussi à lui résister. En mettant au jour les excès de l'autorité et en les portant à la connaissance de tous, les littératures postcoloniales proposent un autre espace littéraire dans lequel les tensions entre ces concepts sont reconsidérées. On peut ainsi mentionner la constance avec laquelle Jean Rhys avait voulu invalider la vision stéréotypée des femmes antillaises que l'époque victorienne avait véhiculée, par exemple à travers le roman de Charlotte Brontë *Jane Eyre*. Dans une lettre à Francis Wyndham, Jean Rhys écrit :

*Then when I was in London last year it "clicked in my head" that I had material for the story of Mr Rochester's first wife. The real story – as it might have been*³¹.

Et dans une lettre à Selma Vaz Dias, elle ajoute :

*For me [...] she [Antoinette] must be right on stage. She must be at least plausible with a past, the reason why Mr Rochester treats her so abominably and feels justified, the reason why he thinks she is mad and why of course she goes mad, even the reason why she tries to get everything on fire, and eventually succeeds*³².

- 45 Se réapproprier l'espace discursif en y apportant un point de vue différent de celui des auteurs canoniques était bien un des buts premiers des auteurs postcoloniaux. Proposer de nouvelles perspectives, restaurer une vision jugée plus juste, était l'une des motivations avouées de Jean Rhys. S'il était trop long d'expliquer ici précisément les méthodes qui permettent une telle réappropriation (palimpsestes, polyphonie, juxtaposition de genres, intermédialité, etc.), il convient néanmoins de dire que les auteurs postcoloniaux sont parvenus à définir leurs propres territoires littéraires, différents de ceux des écrivains européens, en imposant leur identité individuelle à travers leurs points de vue et leurs voix personnels.
- 46 Alors que la vision masculiniste et impérialiste ou colonialiste a pu prédominer pendant des décennies, plaçant l'autorité des hommes sur l'avant-scène pendant fort longtemps, reléguant la position des

femmes à l'arrière-plan, il est clair qu'une vision plus moderne et plus féministe se dégage incontestablement des romans cités ici. Comme le dit Gillian Rose dans son ouvrage *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*³³, qui analyse le monde contemporain, il est essentiel que la vision masculiniste dominante du monde, reflet de l'homme « blanc bourgeois et hétérosexuel », soit contrebalancée par une autre perception :

*Essentially important to my arguments is the manner in which that white bourgeois heterosexual man perceives other people who are not like him. From his position of power he tends to see them only in relation to himself. He understands femininity, for example, only in terms of its difference from masculinity. He sees other identities only in terms of his own self-perception; he sees them as what I shall term his Other*³⁴.

47 Or, dans les discours postcoloniaux, cette autre vision ou, selon les cas, cette volonté d'affirmer son identité propre, est liée au fait que le discours postcolonial est caractérisé par une perception novatrice du même et de l'autre, ainsi que par une remise en question de toute forme d'autorité, comme le montre le titre désormais extrêmement célèbre de l'ouvrage de Bill Ascroft, Gareth Grifitths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*. Par conséquent, s'il est essentiel de souligner que les relations entre déplacement, autorité et genres ne sont pas forcément caractérisées par les théories féministes, il n'en demeure pas moins que les buts recherchés par féminisme et postcolonialisme se rejoignent souvent, comme l'explique Deepika Bahri³⁵ :

*As one might expect, feminist criticism emphasizes the significance of gender issues in history, politics, and culture. Inherently interdisciplinary, feminism examines the relationships between men and women and the consequences of power differentials for the economic, social, and cultural status of women (and men) in different locations and periods of history. Feminist perspectives have been central to postcolonial studies from its inaugural moment, sharing many of the broad concerns of postcolonialism, but also revising, interrogating, and supplementing them*³⁶.

- 48 D'ailleurs, le texte littéraire postcolonial dans son ensemble n'a-t-il pas pour but d'offrir un espace pacifique de confrontation de ces visions où, pour reprendre une expression que Claire Joubert emploie pour parler de la poétique féminine, le lecteur pourrait accéder à chacune de ces visions, s'appliquant « à la lire, avec la folle idée qu'à force, on finirait par l'entrevoir ; l'entendre, l'entre-dire, et non plus l'interdire³⁷. » ?

BIBLIOGRAPHIE

ASCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen (dir.), « Feminism », in *The Post-Colonial Studies Reader*, Oxford et New York, Routledge, 2006.

ASCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literature*, Londres et New York, Routledge, 1994.

BAHRI Deepika, « Feminism in/and postcolonialism », in LAZARUS Neil (dir.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 199-220.

CONNON Daisy, JEIN Gillian et KERR Greg (dir.), *Aesthetics of Dislocation in French and Francophone Literature and Art, Strategies of Representation*, New York, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009.

DABYDEEN David, *Terres maudites [The Counting House]*, trad. A. D. Nirsimloo, Paris, Dapper, 2000 [1996].

D'AGUIAR Fred, *The Longest Memory*, Londres, Vintage, 1995.

DANTICAT Edwidge, *The Dew Breaker*, Londres, Abacus, 2004.

DESAI Anita, *Fasting, Feasting*, Londres, Vintage Books, 2000.

DESAI Anita, *In Custody*, Londres, Vintage Books, 1984.

HOLST PETERSEN Kirsten et RUTHERFORD Anna (dir.), *A Double Colonisation : colonial and post-colonial women's writing*, Mundelstrup, Dangaroo Press, 1986.

JEIN Gillian, « Dislocating Travel : New York as Anti-Domus in Beauvoir's Amérique au jour le jour », in CONNON Daisy, JEIN Gillian et KERR Greg (dir.), *Aesthetics of Dislocation in French and Francophone Literature and Art. Strategies of Representation*, New York, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009.

JOUBERT Claire, *Lire le féminin. Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*, Paris, Messène, 1997.

KAPLAN Caren, *Questions of Travel, Postmodern Discourses of Displacement*, Durham et Londres, Duke University Press, 1996.

McLEOD John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

NAIPAUL V.S., *A House for Mr Biswas*, Londres, Penguin Books, 1969.

NAIR Anita, *Mistress*, Black Amber, Arcadia Books, 2007.

RHYS Jean, *Wide Sargasso Sea. A Norton Critical Edition*, New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1999 [1966].

ROSE Gillian, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

ROY Arundhati, *The God of Small Things*, Londres, Flamingo, 1997.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1999.

NOTES

1 ASCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen (dir.), « Feminism », in *The Post-Colonial Studies Reader*, Oxford et New York, Routledge, 2006, p. 233.

2 HOLST PETERSEN Kirsten et RUTHERFORD Anna (dir.), *A Double Colonisation : colonial and post-colonial women's writing*, Mundelstrup, Dangaroo Press, 1986.

3 McLEOD John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 175.

4 SPIVAK Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1999, p. 271.

5 *Ibid.*, p. 274.

6 Notons que dans cet espace « ancré », le mouvement reste possible, devenant un déplacement dans un lieu clos.

7 KAPLAN Caren, *Questions of Travel, Postmodern Discourses of Displacement*, Durham et Londres, Duke University Press, 1996, p. 143.

8 *Ibid.*, p. 1.

9 JEIN Gillian, « Dislocating Travel : New York as Anti-Domus in Beauvoir's Amérique au jour le jour », in CONNON Daisy, JEIN Gillian et KERR Greg (dir.), *Aesthetics of Dislocation in French and Francophone Literature and Art. Strategies of Representation*, New York, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009, p. 36.

- 10 CONNON Daisy, JEIN Gillian et KERR Greg (dir.), *Aesthetics of Dislocation in French and Francophone Literature and Art. Strategies of Representation*, op. cit, p. 1. Les auteurs analysent le champ des littératures francophones, mais cela peut également s'appliquer aux littératures anglophones.
- 11 DABYDEEN David, *Terres maudites [The Counting House]*, Paris, Dapper, 2000 [1996].
- 12 D'AGUIAR Fred, *The Longest Memory*, Londres, Vintage, 1995.
- 13 *Ibid.*, p. 43.
- 14 Ceci ne saurait manquer d'évoquer la caricature de Cecil Rhodes enjambant le continent africain. (Voir LINLEY SAMBOURNE Edward, *The Rhodes Colossus*, 1892).
- 15 RHYS Jean, *Wide Sargasso Sea. A Norton Critical Edition*, New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1999 [1966], p. 80-81. WSS en abrégé.
- 16 NAIR Anita, *Mistress*, Black Amber, Arcadia Books, 2007.
- 17 « In the photograph he had taken care to hold his head high enough to hide his double chin, yet not so high as to appear haughty. His light brown eyes were polite, yet maleficent, as though he was making an effort to be civil to the photographer while plotting to murder his wife. [...] A sort of contained cruelty. He wore khaki jodhpurs though he had never ridden a horse in his life. His riding boots reflected the photographer's studio lights. An ivory-handled riding crop lay neatly across his lap. » (GST, p. 51)
- 18 NAIPAUL V.S., *A House for Mr Biswas*, Londres, Penguin Books, 1969.
- 19 L'utilisation de la structure « make me into » insiste sur le rôle actif joué par l'époux. Le processus de transformation aliénante est engagé.
- 20 ROY Arundhati, *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997. Abrégé GST.
- 21 Voir GST, p. 3 et p. 45 par exemple.
- 22 « That was when they noticed his painted nails. One of them held them up and waved the fingers coquettishly at the others. They laughed. "What's this?" in a high falsetto. "AC-DC?" One of them flicked at his penis with his stick. "Come on, show us your special secret. Show us how big it gets when you blow it up." Then he lifted his boot [...] and brought it down with a soft thud ». (GST, p. 311)
- 23 La description de l'enterrement de Sophie Mol, dès les premières pages du roman, insiste sur l'ostracisme dont Ammu et les jumeaux sont victimes,

ce que souligne aussi l'emploi du verbe passif « were allowed », qui montre qu'ils sont soumis à l'autorité masculine de Chacko (GST, p. 5).

24 « The lockup was pitch-dark. He was naked, his soiled mundu had come undone. Blood spilled from his skull like a secret. His face was swollen and his head looked like a pumpkin, too large and heavy for the slender stem it grew from. A pumpkin with a monstrous upside-down smile. [...] Swollen eyes opened. Wandered. Then focused through a film of blood on a beloved child. Estha imagined that something in him smiled. Not his mouth, but some other unhurt part of him. His elbow perhaps. Or his shoulder. » (GST, p. 320).

25 « The Kottayam Police. A cartoonplatoon. New-Age princes in funny pointed helmets. Cardboard Lined with cotton. Hairoil stained. Their shabby khaki crowns. » (GST, p. 304).

26 « They heard the thud of wood on flesh. Boot on bone. On teeth. The muffled grunt when a stomach is kicked in. The muted crunch of skull on cement. The gurgle of blood on a man's breath when his lung is torn by the jagged end of a broken rib. » (GST, p. 408).

27 « Man's subliminal urge to destroy what he could neither subdue nor deify. » (GST, p. 308).

28 DANTICAT Edwidge, *The Dew Breaker*, Londres, Abacus, 2004. Abrégé DB.

29 Voir DESAI Anita, *Fasting, Feasting*, Londres, Vintage Books, 2000, p. 3-5 : le roman s'ouvre sur une série d'impératifs, d'ordres que l'on veut voir exécuter dans l'instant. Abrégé FF.

30 *Ibid.*, p. 5. La fusion des trois mots « mama », « and » et « papa » dans le nom « Mamandpapa » témoigne de la dissolution de l'identité des deux personnages en une seule entité fusionnelle.

31 RHYS Jean, Letter to Francis Wyndham, 19 March 1958, *op. cit.*, p. 135-136.

32 RHYS Jean, Letter to Selma Vaz Dias, 9 April 1958, *op. cit.*, p. 136.

33 ROSE Gillian, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

34 *Ibid.*, p. 6.

35 BAHRI Deepika, « Feminism in/and postcolonialism », in LAZARUS Neil (dir.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 199-200.

36 *Ibid.*, p. 200.

37 JOUBERT Claire, *Lire le féminin. Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Jean Rhys*, Paris, Messène, 1997, p. 9.

AUTEUR

Florence Labaune-Demeule

Université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/114579989>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000118731387>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15792029>