

1 | 2017

Identité/Identités

🔗 <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=145>

Référence électronique

« Identité/Identités », *Nouveaux cahiers de Marge* [En ligne], mis en ligne le 31 août 2017, consulté le 26 février 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=145>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.145



Domingo Pujante González
Introduction - Identités en quête

Michèle Clément
Avant-propos

Première partie : Textes et performances

Littératures

Latifa Sari Mohammed
Concilier le même et l'autre : *Les Identités Meurtrières* d'Amin Maalouf

Karine Bénac-Giroux
De Marivaux à Scribe : les illusions de l'identité

Arts de la scène

Béatrice Alonso
Émilie Jouvét et le Queer X Show : identité queer vs stéréotypes de genres et de sexualités

Marie Sonnette
La mise en scène des appartenances post-coloniales au sein d'œuvres de rappeurs contemporains en France

Deuxième partie : Images

Cinémas

Sheila Petty
Espaces de mobilité et identités transvergentes dans *Bedwin Hacker* de Nadia El Fani

Frédérique Devaux Yah
Films berbères et identités

Alberto Da Silva
Les changements des représentations de la masculinité dans le cinéma brésilien des années 1980, à travers les films d'Arnaldo Jabor

Arts plastiques

Sophie Limare
L'autoportrait de Rembrandt à Esther Ferrer : égarements et constructions identitaires dans le temps

Stéphane Léger

Lynda Benglis – Robert Morris (1974), une économie plastique des corps par-delà l'identité

Thomas Cepitelli et Daniela Ricci

Post-face : Interdisciplinarité et hybridité : de la nécessité du décroisement dans la recherche scientifique

Introduction – Identités en quête

Domingo Pujante González

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

1. Identités et genres
2. Identités et migrations
3. Identités et littératures
4. Identités et arts de la scène
5. Identités et cinémas
6. Identités et arts plastiques
7. Identités et politiques

TEXTE

1. Identités et genres

- 1 Catherine Halpern dans son article « L'identité. Histoire d'un succès »¹ qui sert d'introduction au volume collectif *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, expose clairement les raisons pour lesquelles nous parlons tant d'identité de nos jours, jusqu'au point que certains jugent cette notion « galvaudée », voire « lâche ». Cette large diffusion se serait opérée dans les années 1960 aux États-Unis et elle serait le reflet de deux facteurs essentiellement : la montée en puissance des minorités et l'affirmation de l'individu. Ainsi, l'identité est toujours liée au concept d'altérité et aux rapports qu'entretient l'individu avec le groupe. De ce fait, l'identité tourne souvent autour de notions et de processus complexes comme la construction de soi y compris la perspective de genre.
- 2 Nul ne questionne de nos jours que les identités se construisent, se font et se défont au cours du temps. Comme le souligne Hervé Marchal parmi tant de sociologues, même les identités qui nous paraissent les plus déterminées biologiquement « relèvent de processus sociaux et connaissent des évolutions »². Comme l'on sait,

ce sont les théories « queer » de la philosophe américaine Judith Butler³ qui ont fait fortune concernant les réflexions sur le genre et la construction sociale de la différence sexuelle à partir de représentations et de rôles assignés. Comme il se fait pour d'autres variables identitaires, ce travail sur la déconstruction des identités sexuelles a permis la relativisation de l'hétérosexualité comme seule catégorie sexuelle « naturelle » et « normative », au détriment d'autres identités non normatives, et la reconnaissance des « minorités » sexuelles (lesbiennes, gays, bisexuels, transsexuels, intersexuels et queers). Désormais, l'hétérosexualité n'est qu'une manière parmi d'autres de définir la sexualité perdant de la sorte son caractère universel.

- 3 En France, les débats autour du pacte civil de solidarité (PACS) « se comprennent au regard de l'importance prise par les études sur le genre qui invitent en effet à réinterroger la légitimité politique et juridique d'identités sexuelles ignorées jusque dans les années 1990 »⁴. En ce sens, force est de reconnaître l'importance des travaux sur la déconstruction des genres et les apports des subcultures (trans, butch, SM), les sexualités dissidentes et les politiques sexuelles de l'activiste et sociologue française Marie-Hélène/Sam Bourcier, très critique vis-à-vis des politiques françaises concernant les identités sexuelles LGBTIQ et leur instrumentalisation⁵.

2. Identités et migrations

- 4 Les problèmes identitaires sont également au centre des débats autour des migrations et de l'héritage postcolonial. Comme le rappellent Pierre-W. Boudreault et Denis Jeffrey dans l'introduction du volume *Identités en errance*, un individu « construit ses marques identitaires à partir du lieu de naissance mais aussi du territoire dans lequel il s'installe, sur lequel il fait sa vie »⁶. Ainsi les identités que l'on pourrait appeler « diasporiques », ou encore « en errance », sont essentielles pour comprendre la thématique qui nous occupe. En effet, les questions liées aux déplacements des populations et à l'acceptation plus ou moins problématique de l'Autre sont fondamentales à l'heure actuelle. La personnalité serait « le masque (persona) que se façonne chacun, face au milieu extérieur, face aux autres, pour

exprimer ce qu'il est tout en cachant des parts de lui-même par pudeur, par respect des autres, par peur d'exclusion »⁷.

- 5 Il arrive souvent, surtout dans les démocraties instables ou dans les pays où les droits de l'homme et la liberté d'expression ne sont pas assurés, que les écrivains soient obligés d'émigrer afin de poursuivre leurs créations. Les raisons qui incitent un artiste à quitter sa terre natale pour en chercher une autre d'accueil peuvent être nombreuses (politiques et personnelles, sans négliger l'aspect économique) mais ils illustrent fort souvent une même constante : une profonde blessure, un sentiment de perte de référents et de grand désarroi, voire un exil matériel qui devient exil intérieur. Cependant, ce double exil constitue également une richesse identitaire unique et extraordinaire grâce à la fusion de la culture originaire et de celle d'accueil, ayant un lien étroit avec l'idée de transition et d'errance, de perpétuelle construction de l'identité, d'appartenance à un entre-deux, à un tiers ou un nouvel espace⁸, situé dans les recoins de l'âme, mais aussi dans les interstices de la mémoire nostalgique de l'enfance⁹. Souvent, l'artiste migrant au sens large, comme tout autre migrant, est victime de l'exclusion sociale et dans l'espace de départ et dans l'espace d'arrivée. En effet, il s'aventure dans un douloureux processus de (re)conquête de l'identité où les origines se diluent et les schémas traditionnels appuyés sur des valeurs sûres se déconstruisent. Cela engendre une nouvelle identité, hybride, installée dans un « autre » espace, inter, pan ou trans, englobant tous les autres territoires.

- 6 Cet ouvrage, qui décline toutes ces thématiques est structuré en deux parties. La première partie intitulée « Textes et performances » est consacrée à la littérature et aux arts de la scène. La deuxième partie appelée « Images » aborde la production cinématographique et les arts plastiques.

3. Identités et littératures

- 7 Latifa Sari Mohammed analyse l'essai *Les Identités meurtrières* de l'écrivain franco-libanais Amim Maalouf où l'auteur expose les conflits liés à l'identité et à l'acceptation des appartenances multiples en prenant comme exemple le cas d'un homme né en Allemagne de parents turcs, tiraillé par le « besoin » qu'il s'est créé, ou que l'on lui a fait croire, de choisir entre l'une ou l'autre identité. Maalouf essaie

d'éclaircir ce raisonnement qui emprisonne la personne dans un binarisme simpliste pour conclure que l'identité ne nous est pas donnée une fois pour toutes et qu'elle se construit et se transforme tout au long de notre existence. Sari Mohammed tâche donc de démontrer les rapports qui se tissent entre l'être humain, l'identité et les appartenances ethniques et culturelles.

- 8 Il ne faut pas oublier l'importance que Maalouf accorde à l'impact de la mondialisation sur la question identitaire, en insistant sur l'étrangeté, la discrimination et la ségrégation comme étant les conséquences directes de cette nouvelle réalité globale. Comme le signale Michel Wieviorka à juste titre, les discussions sur la mondialisation ont eu pour vertu « de nous obliger à réfléchir à nouveaux frais au fait que les identités ne sont pas limitées, inscrites une fois pour toutes dans l'État-nation. Elles ont apaisé le débat sur le multiculturalisme, qui se retrouve quelque peu dépassé par ces identités qui vont et viennent, et relèvent de réseaux diasporiques, transnationaux »¹⁰.

- 9 Karine Benac-Giroux nous fait regarder en arrière et plonger dans un autre siècle et un autre contexte, celui de la production théâtrale en France au XVIII^e siècle. En effet, elle a travaillé dans ses recherches sur l'identité personnelle, l'éclatement de la notion de « moi » et la construction de l'individu en société à l'époque des Lumières par le biais de l'analyse théâtrale en relation avec la philosophie du moment, s'appuyant notamment sur John Locke, Étienne Bonnot de Condillac et Claude-Hadrien Helvétius. Pour cet ouvrage, elle nous propose un parcours théâtral qui va de Pierre de Marivaux à Eugène Scribe afin de s'interroger sur la dichotomie qui s'établit entre l'identité féminine et masculine dans le contexte des relations conjugales (avant et après le mariage). Le but serait de mettre en valeur l'héritage et les apports du jeu dialogique marivaudien entre homme et femme et les évolutions des relations interpersonnelles sur la scène comique dans la transition entre le XVIII^e et le XIX^e siècle en France.

4. Identités et arts de la scène

- 10 Béatrice Alonso s'intéresse à la définition de l'identité queer et à la déconstruction des stéréotypes et des catégories de genre. Pour ce faire, elle se penche sur le *Queer X Show* d'Émilie Jouvét afin de nous démontrer que l'artiste, par le biais de ce spectacle subversif qui

deviendra film documentaire ou « docufiction » (*Too Much Pussy ! Feminist Sluts in the Queer X Show*, 2010), s'efforce de déconstruire les stéréotypes de genre. En ce sens, ce projet-performance tournée serait en accord avec le milieu socioculturel dans lequel il a été produit où l'on questionne, d'une manière interactive et ludique, voire burlesque, les différentes identités de genre et la pluralité des pratiques sexuelles. En effet, Jouvett s'inspire fortement des positionnements féministes pro-sexe qui se servent de la pornographie et de la prostitution en tant qu'outils politiques en vue de mettre en valeur les sexualités plurielles. Le but serait d'interroger la visibilité des minorités et des sexualités non normatives afin de questionner les modèles dominants et les normes établies en proposant de nouvelles identités queer, fluides et ouvertes.

- 11 Marie Sonnette a consacré sa recherche, essentiellement sociologique du point de vue de l'engagement des artistes, aux manières critiques de faire du rap. Dans l'ouvrage que nous présentons, elle analyse les problèmes identitaires dans le contexte du rap français, une musique qui établit de forts liens et de constants transferts entre une nouvelle identité collective et une nouvelle identité musicale. S'inspirant fortement des expériences socio-économiques vécues par les rappeurs et leur entourage, liées notamment aux conséquences du (post)colonialisme, mais également aux migrations, à la marginalisation et à l'exclusion, l'auteure met en valeur des traits communs résultant d'un sentiment d'appartenance à un groupe social marqué par la pauvreté, la couleur de peau, voire les origines, et les conditions de vie dans des quartiers populaires et des espaces périphériques. C'est le cas de rappeurs comme D' de Kabal, Médine, Skalpel et Youssoupha, entre autres.

5. Identités et cinémas

- 12 Nous voudrions insister sur l'opportunité du questionnement d'une vision propre à la femme à travers les productions culturelles en général et le cinéma en particulier. Le numéro 9 de la revue *OutreScène* intitulé « Metteuses en scène » posait précisément la question du « genre » au théâtre que l'on pourrait élargir au reste de productions culturelles. La coordinatrice du numéro, Anne-Françoise Benhamou, avoue que le consensus sur ce sujet n'est pas évident. Le

fait de catégoriser des artistes et leurs œuvres selon leur « sexe » est, en principe, un choix discutable et pourrait contribuer à « une ghettoïsation préjudiciable ». Néanmoins, cette idée de la « différence » dans l'approche artistique se présente spontanément et peut intéresser par ce qu'elle engage « d'intime, de subjectivité, de rapport à l'expérience vécue »¹¹. Force est de reconnaître l'important apport relativement récent des femmes dans tous les domaines artistiques, surtout dans le paysage des arts visuels, traditionnellement très « masculin ».

13 Le premier cinéma « au féminin », comme celui d'Agnès Varda en France ou de Chantal Akerman en Belgique, était fortement imprégné, bien évidemment, des idées féministes. La femme prend la parole dans le cinéma, d'une manière impudique très souvent, pour parler de sa « différence », de son corps, de son intimité, de ses désirs, de ses relations amoureuses et familiales, de son aliénation et de sa réification par le regard de l'homme. Il s'agit généralement d'un cinéma intellectuel, d'introspection, revendicatif, qui cherche un langage propre. En ce sens, le fait de poser à la création la question de l'identité de genre constitue une façon aiguë d'interroger les pratiques artistiques. L'artiste, quel que soit son genre et son évolution, regarde le monde avec son expérience propre, « travaille sur des relations humaines où la séduction, l'érotisme, les fantasmes aussi, ont leur part ». Sa singularité est essentielle mais aussi la façon dont son identité, plus ou moins définie ou en construction, « sait se mettre au point de confluence des imaginaires des autres »¹².

14 En effet, l'idée d'une lecture « genrée » des productions culturelles liée à celle d'identité traverse plusieurs contributions à cet ouvrage. S'il est vrai que les nouvelles générations d'artistes préfèrent souvent que l'on parle de leur travail artistique plutôt que de leur identité et que les féminismes historiques s'effacent progressivement des consciences, il n'est pas moins vrai que la perspective de genre, et les théories sur la construction mouvante et performative de l'identité (sexuelle et/ou culturelle) sont au centre des réflexions et des pratiques artistiques aujourd'hui, spécialement dans des domaines particulièrement propices à ce type de questionnement, comme le sont les arts performatifs, spectaculaires et visuels. Dans toutes ces réflexions, la thématique du regard, du désir et de la sexualité, historiquement liés à la vision masculine d'un côté, et à la représentation,

voire à la performance ou à la caméra, de l'autre, ne pouvait qu'enrichir ce vif débat.

- 15 Pour approfondir cette idée par rapport à la « spécificité » de la réalisation filmique au féminin, nous pourrions faire allusion aux idées d'Estelle Bayon¹³ pour qui les cinéastes femmes disent autrement le discours des désirs de la chair à l'image. Sur ce « dire autrement le désir », la réalisatrice belge Marie Mandy a fait en 2001 un excellent film documentaire intitulé *Filmer le désir (voyage à travers le cinéma des femmes)* où elle donne la parole à quinze femmes cinéastes de différents pays (Catherine Breillat, Jeanne Labrune et Agnès Varda pour la France, Paule Baillargeon et Léa Pool pour le Québec, Moufida Tlatli pour la Tunisie, Safi Faye pour le Sénégal, pour ne nommer que les francophones) afin qu'elles s'expriment précisément sur cette question du regard ou du cinéma « au féminin ».
- 16 À partir de la question « être une femme change-t-il pour vous votre manière de filmer le corps, l'amour, le désir et la sexualité ? » et illustrant leurs propos par des extraits de leurs films, elles réfléchissent sur la possibilité d'un langage cinématographique de femme et le désir de fantasmer et rêver une nouvelle image d'elles-mêmes. Elles abordent donc ouvertement des questions identitaires, leur propre vision de la sexualité, des tabous et des interdits, et signalent, d'une manière générale, que le fait de vivre dans un corps de femme joue son rôle dans leurs choix artistiques, dans leur travail sur le cadrage, dans le traitement de l'image et, bien évidemment, dans les histoires qu'elles racontent. Toutes partent de leur frustration en tant que spectatrices et le constat du manque d'authenticité dans la représentation de leurs désirs ou de l'absence du regard de la femme sur le sexe dans les films faits par les cinéastes hommes. Elles insistent sur les rapports de pouvoir étroitement liés à des questions comme le sexe et la maternité. Une autre constante est le recours, sous un autre prisme, à la sexualité, plus ou moins crue, plus ou moins voilée, selon les pays et la personnalité de chaque réalisatrice. Elles essaient toutes de rendre visible cet autre regard, un miroir plus fidèle à ce qu'elles ressentent intimement¹⁴.
- 17 En ce sens, Sheila Petty analyse, dans sa contribution à cet ouvrage, les espaces de mobilité dans le film *Bedwin Hacker* (2002) de l'activiste féministe franco-tunisienne Nadia El Fani, menacée de mort à

cause de son documentaire *Ni Allah ni maître* (appelé postérieurement *Laïcité Inch'Allah*, 2011) où elle défend la laïcité et discute dans la rue avec des Tunisiens sur la place de la religion dans la société. Dans *Bedwin Hacker*, la réalisatrice, comme le signale Petty, crée des histoires relationnelles de « transvergence » et des espaces mobiles d'interactivité où le spectateur devient co-créateur de la signification. Elle se servirait de l'écran médiatique « transvergent » comme site de débat et de résistance contre tout ce qui représente l'autorité répressive.

- 18 En effet, dans ce film où la musique électronique a une grande importance, la belle Kalt, libre et bisexuelle, pirate les ondes, depuis le sud de la Tunisie, en brouillant les images pour y insérer un petit drame-daire appelé *Bedwin Hacker* afin de diffuser des messages politiques et de conscience sociale sur les télévisions européennes. El Fani montre une image valorisante de la femme tunisienne émancipée et résistante tout en essayant d'inverser les rapports Nord-Sud, en vue de mettre en relief le pouvoir de l'information et de la télévision, l'importance des médias audiovisuels et d'Internet pour la contestation mais aussi pour la manipulation.
- 19 Frédérique Devaux s'intéresse dans son article aux cinéastes d'origine berbère en Algérie et au Maroc. Comme l'auteure l'explique, ceux-ci ont pris conscience, dès le milieu des années 1990, des importantes transformations subies ou désirées par les populations berbères, particulièrement repliées sur leurs différences culturelles. Ils interrogent les désajustements provenant soit des Berbères, soit du reste de la population algérienne ou marocaine. Ces derniers ont parfois du mal à prêter attention à ces us et coutumes et, en tout premier lieu, à la langue native, l'amazigh.
- 20 C'est d'ailleurs en revendiquant la préservation et l'usage de cette langue minoritaire que sont apparus les premiers films berbères. En ce sens, il faudrait remarquer que le Festival international des films berbères à Paris est à sa deuxième édition biannuelle (2013 et 2015). En 2013, l'Algérie était à l'honneur avec au programme une rétrospective de films tournés en langue amazighe de réalisateurs comme Jamel Bendedouche, Belkacem Hadjadj, Amor Hakkar, Azzedine Medour ou Kamel Tarwiht. L'ambition du Festival est de montrer de nouvelles pratiques cinématographiques et d'autres visions du monde

au-delà des frontières occidentales. Les questions identitaires liées au passé colonial et aux rapports interculturels sont fortement présentes.

- 21 Alberto da Silva, quant à lui, aborde dans son travail, d'autres représentations de la masculinité dans le cinéma brésilien des années 1980 qui essaient d'échapper aux visions stéréotypées et hétérodoxes de l'homme. Da Silva nous explique qu'à la fin des années 1970, le Brésil vivait le début d'un processus d'ouverture de la dictature civile-militaire. Dans ce contexte de transformations politiques, sociales et économiques, certains cinéastes se tournent vers les questions identitaires. Parmi eux, Arnaldo Jabor, issu du mouvement Cinéma Novo, réalise *Eu te amo* (1981) et *Eu sei que vou te amar* (1986), traduit en français comme *Parle-moi d'amour*. Grâce à une pertinente étude des personnages masculins, nous constatons, en effet, l'important changement de paradigmes identitaires.

6. Identités et arts plastiques

- 22 Dans le domaine des arts plastiques, Stéphane Leger se penche sur deux images de Lynda Benglis et Robert Morris (1974), se situant au carrefour de la performance artistique ou iconique et de la publicité, qui mettent en scène la plasticité et l'ambiguïté sexuelle de leurs corps, afin de souligner les failles des attributs « genrés », les communications et les transferts qui se produisent entre les corps et l'entre-deux identitaire lié à la visualisation du mouvement entre abstraction et concrétude du genre. Ainsi, l'auteur essaie de questionner l'autorité du regard (et du discours) phallocentrique à l'aide de ces images qui déstabilisent le spectateur grâce à la mise en jeu de complexes subterfuges de réappropriation et de réinterprétation.
- 23 Enfin, Sophie Limare, par le biais de l'analyse de différentes démarches artistiques axées sur l'autoportrait, de Rembrandt à Esther Ferrer, mettant en évidence le dédoublement et l'éclatement identitaires, insiste dans son travail sur l'idée de la (dé)construction et de l'évolution de l'identité dans le temps, une voie qui est loin d'être droite et facile, pleine de complexités, mirages et égarements. En effet, comme le remarque elle-même, l'identité est un concept impossible à définir d'un seul point de vue, faute d'un décentrement du regard permettant d'unifier la perception évolutive de nous-

mêmes. Elle ne peut être fixée par un « arrêt » sur une image stable qui élude notre évolution dans le flux de la réalité.

7. Identités et politiques

24 Il est évident que la revendication des identités plurielles et nomades demande un effort de nomination ou d'explicitation, voire de visibilité. Néanmoins, une définition « dure » des identités pourrait aider à créer un certain mythe qui sous-tend toute construction identitaire. Comme le rappelle Hervé Marchal, l'excessive catégorisation ou typification des groupes culturels entraînerait le risque de personnification des identités collectives, de les réifier et d'en faire des essences. En d'autres termes, « trop de diversité compromet les chances de mettre en œuvre concrètement des processus de diversité, ce qui revient à dire qu'il peut y avoir diversité culturelle sans mixité »¹⁵. Or, nous convenons avec Marchal que la mixité est nécessaire pour que « la diversité ne rime pas avec la radicalité, ce qui suppose de concevoir une certaine perméabilité des identités culturelles pour penser et réaliser les conditions du mélange, du brassage... En aucun cas la diversité culturelle ne doit laisser penser qu'elle se fait à partir d'identités pures »¹⁶.

25 À cet égard, Milena Doytcheva propose de revoir les idées de Judith Butler en dépassant les problématiques concrètes du genre pour les appliquer à tout processus de construction et d'assignation identitaire concernant les politiques identitaires des minorités dans un contexte multiculturel. Cette conception déconstructiviste et « subversive » des identités questionnerait la notion même d'identité car celle-ci constituerait, en tout cas dans la tradition occidentale, « une métaphysique de la substance »¹⁷. En ce sens, dans quelle mesure, interroge Butler, l'identité ne serait-elle pas un idéal normatif plutôt qu'un fait descriptif de l'expérience ? Le fait de « mobiliser des catégories identitaires à des fins de politisation c'est toujours courir le risque imminent de voir l'identité devenir l'instrument du pouvoir auquel on s'oppose »¹⁸. Comme le souligne Doytcheva, Butler nous invite donc à supposer « l'incomplétude essentielle de la catégorie identitaire »¹⁹ pour en faire « un site de signification toujours ouvert à la contestation »²⁰. Ce sont donc ces problématiques et ces identités « contestataires » en continuel devenir que cet

ouvrage voudrait mettre en valeur, au-delà des cloisonnements méthodologiques et des barrières disciplinaires.

NOTES

- 1 Catherine Halpern, « L'identité. Histoire d'un succès », in Catherine Halpern (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences Humaines éditions, 2009, p. 7-14.
- 2 Hervé Marchal, *La diversité en France : impératif ou idéal ?*, Paris, Ellipses, 2010, p. 63.
- 3 Voir Judith Butler, *Défaire le genre* [2004], Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- 4 Hervé Marchal, *op. cit.*, p. 65.
- 5 Voir Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs* [2001], Paris, Éditions Amsterdam, 2006. Voir également, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005 et *Queer Zones 3. Identités, cultures et politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.
- 6 Pierre-W. Boudreault et Denis Jeffrey (dir.), *Identités en errance. Multi-identité, territoire impermanent et être social*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 12.
- 7 *Ibid.*, p. 12-13.
- 8 Voir Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994], Paris, Payot, 2007.
- 9 Voir Ana Rosa Calero Valera, Domingo Pujante González, Miguel Teruel Pozas (dir.), « Cruzando la frontera », *Quaderns de Filologia*, n° 12, Universitat de Valencia, 2007.
- 10 Michel Wieviorka, « Identités culturelles, démocratie et mondialisation », in Catherine Halpern (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, *op. cit.*, p. 308.
- 11 Anne-Françoise Benhamou, « Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ? », *OutreScène*, n° 9, mai 2007, p. 4-6.
- 12 *Ibid.*
- 13 Voir Estelle Bayon, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007.

14 Voir Domingo Pujante González, *Ob/Scena. L'obscène au féminin au tournant du XXI^e siècle*, Paris, L'Improviste, 2013.

15 Hervé Marchal, *La diversité en France : impératif ou idéal ?*, Paris, Ellipses, 2010, p. 75.

16 *Ibid.*

17 Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Paris, La Découverte, 2005, p. 83.

18 *Ibid.*, p. 49-50.

19 Milena Doytcheva, *Le multiculturalisme*, Paris, La Découverte, 2011, p. 50.

20 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 82.

AUTEUR

Domingo Pujante González

Groupe de recherche GIUV2013-144 : HYBRIDA. Hybridations culturelles et identités migrantes, Université de Valencia

Avant-propos

Michèle Clément

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

TEXTE

- 1 « Citoyen du monde », tel se présentait Socrate. À l'heure des murs – de béton, de barbelés ou de papier – qui montent dans tant de pays de notre monde, ce postulat du cosmopolitisme semble bien irréal. L'identité – clé de la construction de l'individu et des groupes – devient une arme de guerre. Un décret du 31 mai 2007 instaurait en France un « Ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Codéveloppement ». En novembre 2010, ce ministère, controversé, disparaît dans sa dénomination et sa fonction de « Ministère de l'Identité nationale ». Ce proche passé, mais aussi le passé plus lointain de la « Révolution nationale », celui de la colonisation ou celui, déjà légendaire, de la fondation de la République française, nous remettent devant les malaises que véhicule l'identité politique et nationale, appuyée originellement sur une Déclaration des droits de l'homme et du citoyen en 1791, devenue « universelle » en 1948 dans un bel élan utopique d'après-guerre... qui oubliait les peuples colonisés. Difficile compagnonnage de l'universalité et de l'identité ! Trouble d'une identité universalisable mais toujours tellement particularisante ! On a, avec ces seuls exemples, la preuve de la nécessité de penser individus et groupes à travers la pluralité d'identités qui les construisent : quelle identité pour cette impossible citoyenne en 1791 qui mènera Olympe de Gouges à écrire son fabuleux pastiche et programme en 1793 ? Quelle identité de ce virtuel citoyen du monde qu'est le citoyen français ? Quelle identité nationale ou internationale pour « ce peuple souverain » construit en 1791 ? Ces actes d'un colloque organisé par des doctorants, faits de paroles de doctorants ou de jeunes docteurs venus de plusieurs disciplines des lettres et des arts, prennent à bras-le-corps ce difficile concept d'identité, font se croiser, dès le titre du projet, identité et identités et soumettent la notion à une interrogation déplacée – hors du discours politique identitaire ou anti-identitaire – vers les lieux où

se construisent, se partagent et se réaffirment continûment nos identités : la littérature, le cinéma, le théâtre, la musique. L'éventail des analyses ouvre à une compréhension internationale, c'est peut-être la première force de ce recueil, mais aussi à une compréhension pragmatique : les identités ne sont pas une donnée stable et définitive mais reposent sur une expérimentation heureuse ou malheureuse de sa différence, toujours rejouée au gré des appartenances sociales, religieuses, des événements politiques ou épidémiologiques, des performances artistiques ou linguistiques... L'école doctorale « Lettres, Langues, Linguistique & Arts » a soutenu ce projet et redit, au moment de la publication des résultats, la nécessité de laisser ouverte et vive la réflexion sur les combinaisons identitaires contre le poison de l'identité unique, mortifère.

AUTEUR

Michèle Clément
Université Lyon 2

Première partie : Textes et performances

Littératures

Concilier le même et l'autre : *Les Identités Meurtrières* d'Amin Maalouf

Latifa Sari Mohammed

DOI : 10.35562/marge.238

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Nous tenterons à travers *Les identités meurtrières* de démontrer les rapports qui se tissent entre l'Homme, l'identité et l'appartenance ou les appartenances ethniques, culturelles et culturelles. Dans cette œuvre, Amin Maalouf affiche sa volonté de rendre compte de l'impact de la mondialisation sur la question identitaire, en décrivant les conséquences que pourrait engendrer ce phénomène à savoir l'étrangeté, la discrimination et la ségrégation. La question qui nous interpelle : comment l'auteur arrive-t-il à mettre l'homme face à la diversité, à se positionner par rapport à l'Autre, à s'intégrer tout en demeurant intègre à lui-même ?

English

We will attempt through the text *Murderous identities* to demonstrate the relationships between man, identity and Ethnic, cultural and religious affiliation. In this text, Amin Maalouf shows its willingness to report on the impact of globalization on the identity issue, describing the possible consequences of this phenomenon can generate as strangeness, discrimination and segregation. The question that challenges us: How does the author manage to confront man with diversity, to position himself in relation to the Other, to integrate while remaining integral to himself?

INDEX

Mots-clés

Identité, Altérité, Étrangeté, Mondialisation, Diversité, Interculturalité

Keywords

Identity, Otherness, Strangeness, Diversity, Interculturalism

TEXTE

- 1 Notre étude s'inscrit dans un champ de recherche touchant au plus près à des questionnements relatifs au phénomène de la mondialisation et à l'entrecroisement des identités, des cultures et des langues. Le besoin de se situer par rapport à l'autre, d'affirmer son identité appartient à tout individu, toute collectivité, toute culture. Cela devient de plus en plus complexe dans la fluidité du monde contemporain.
- 2 Nous nous proposons d'étudier la manière dont Amin Maalouf approche et interprète la question identitaire, dans *Les identités meurtrières*¹, en partant de sa propre expérience. Maalouf interroge et remet en question la notion d'identité, pour la déconstruire, parce que comme il l'écrit : « Nous croyons tous savoir ce que ce mot veut dire, et nous continuons à lui faire confiance même quand, insidieusement, il se met à dire le contraire. »².
- 3 L'auteur, emblème lui-même d'une complexité identitaire et d'une multiplicité d'appartenances, part de son vécu pour étayer une analyse d'un phénomène plus large. Pour mieux comprendre le sens de son travail, nous commençons par dresser un portrait succinct de l'écrivain, en essayant de retracer sa trajectoire. Nous allons ensuite prendre en considération la notion d'identité pour la resituer à la croisée de plusieurs disciplines, en nous référant à des théoriciens avec divers horizons. Ensuite, nous focaliserons notre attention sur le contexte sociohistorique, propre à Maalouf, reflétant l'identité de l'Orient et ses relations avec l'Occident, en soulignant les raisons qui l'ont amené à s'occuper de cette question urgente et, actuellement, de plus en plus brûlante. Notre démarche vise à mettre en lumière l'ancrage de la crise identitaire dans la réalité, par le biais de thèmes d'actualité à savoir la mondialisation, l'altérité, l'étrangeté, la marginalisation et l'interculturalité, thèmes récurrents chez Maalouf. Nous voulons explorer comment dans ses écrits, l'auteur cherche une conciliation et des façons de réconcilier le même.
- 4 Nous voulons interroger les textes d'Amin Maalouf dans leur articulation entre l'identité, l'altérité et l'ouverture à l'Autre ; nous interroge-

rons aussi la réciprocité linguistique et culturelle afin de faciliter le passage d'un monde à l'autre.

- 5 Nous commençons par examiner la notion d'identité, ses interprétations et représentations, ses effets et ses dérives, pour mieux saisir l'impact sur les individus et la société. La notion d'identité, apparemment simple ou banale, s'avère en effet très complexe, comme le démontrent également les études sur cette question, auxquelles nous faisons référence. Elle serait un « mot-valise » selon Claude Dubar³, un terme qui « a tendance à signifier trop (quand on l'entend au sens fort), trop peu (quand on l'entend au sens faible), ou à ne rien signifier du tout (à cause de son ambigüité intrinsèque) »⁴. Initialement, l'identité se forge à partir des rapports, des relations avec l'environnement dans lequel évolue la personne, et qui dépend du contexte temporel et socio-historique. Alex Micchielli affirme à ce propos : « le sentiment d'identité est un processus toujours inachevé qui tient à cet équilibre entre le sentiment d'unité personnelle et celui de continuité dans le temps et l'espace »⁵.
- 6 Certains sociologues (Jean-Claude Kaufmann⁶, Claude Dubar⁷) pensent que la notion d'identité est une forme de quête d'une définition satisfaisante d'un individu dans un contexte donné. Qu'il s'agisse de l'identité personnelle ou des identités collectives, elle est le produit des interactions sociales. Ce terme désigne aussi bien ce qui est identique (unité) et ce qui est distinct (unicité), ainsi le paradoxe est au cœur du concept d'identité⁸. La construction de l'identité est donc inséparable de la notion d'altérité, et cela à tous les niveaux, qu'elle concerne l'individu, le groupe ou la société.
- 7 La quête de connaissance (se connaître/s'identifier) et de reconnaissance (reconnu par l'Autre) peut revêtir des formes variées qui se déclinent en une série de « besoins identitaires ». Elle peut s'effectuer dans la réciprocité, l'échange et le respect mutuel ou bien s'inscrire dans la lutte, le conflit et la violence. Ajoutons à cela le fait que nous considérons l'identité non pas comme une donnée génétique, « un attribut » mais comme un processus, une construction qui se fait petit à petit dans le contact avec les autres : « par identifications et différenciations successives à ce qu'ils sont, à ce que nous croyons qu'ils sont et à ce que nous percevons de l'image qu'ils ont de nous »⁹.

- 8 Manifestement, les textes d'Amin Maalouf offrent une large place à la question identitaire. Il est intéressant de remarquer que l'auteur part de sa propre condition identitaire, et décrit cette notion dans toute sa complexité dans son essai. En tant qu'écrivain de langue française et d'origine libanaise résidant en France, Maalouf porte en lui cette pluralité culturelle et identitaire. D'une part, l'auteur a évolué dans une culture typiquement orientale, issu d'une famille qui a connu plusieurs périple, Maalouf a pu s'octroyer des origines diverses, de la Turquie à l'Égypte, de la Montagne libanaise à la grande ville. Son identité est, par essence, plurielle ; il est un arabe chrétien de mère melkite/orthodoxe et de père protestant. C'est l'exil qui l'a amené à adopter la langue française. Maalouf raconte :

Quand on a vécu au Liban, la première conviction que l'on devait avoir, c'était celle de la coexistence. Dans la fréquentation de l'autre en permanence le Liban a constamment essayé de trouver des solutions à la coexistence des différentes communautés. Il a une relation intense avec l'Occident et il est au sein de l'Orient, c'est ce qui lui permet d'avoir un regard particulier et d'être une sorte de conciliateur, d'être en mesure de créer des passerelles. C'est ce que j'essaie de faire en espérant que l'avenir sera meilleur que le présent.¹⁰

- 9 Fuyant un Liban ravagé et déchiré par la guerre et le conflit, Maalouf en 1976 s'est installé à Paris exerçant comme journaliste dans *Jeune Afrique*. Il souligne dans un article publié dans ledit magazine :

Jeune Afrique a adouci pour moi les rigueurs de l'exil. Du jour au lendemain, je m'étais retrouvé au sein d'une équipe où se côtoyaient Français, Guinéens, Malgaches, Tunisiens, Algériens, Marocains, Maliens, Italiens ou Argentins, les uns chrétiens, les autres musulmans ou juifs, parfois croyants, parfois athées ou agnostiques. J'étais pleinement en France, mais dans une France où je ne me sentais nullement étranger. J'avais atterri, à mon insu, et pour ma chance, dans un îlot véritablement républicain où les différences de nationalités, de couleurs, de croyances étaient instantanément abolies.¹¹

- 10 Maalouf, de par sa formation en sociologie, de par son expérience en matière d'actualité puisqu'il a été journaliste au Moyen Orient, suit de

très près les événements de la Méditerranée orientale, il nourrit son œuvre d'un matériau enraciné dans le terroir et conditionné par un caractère identitaire. Il explique dans une entrevue : « L'encre, comme le sang, s'échappe forcément d'une blessure. Généralement, d'une blessure d'identité – ce sentiment douloureux de n'être pas à sa place dans le milieu où l'on a vu le jour ; ni ailleurs dans aucun autre milieu. »¹²

Quelques années plus tard, élu à l'Académie Française, il prononce dans son discours :

J'apporte avec moi tout ce que mes deux patries m'ont donné : mes origines, mes langues, mon accent, mes convictions, mes doutes, et plus que tout peut-être mes rêves d'harmonie, de progrès et de coexistence. [...]. Un mur s'élève en Méditerranée entre les univers culturels dont je me réclame. Mon ambition est de contribuer à le démolir. Telle a toujours été ma raison de vivre, d'écrire, et je la poursuivrai au sein de votre Compagnie.¹³

- 11 En ce troisième millénaire, Maalouf trouve donc qu'il est temps de surmonter et de dépasser les maux et les conflits qui rongent l'humanité en tentant de « bâtir une civilisation commune, fondée sur les deux principes intangibles et inséparables que sont l'universalité des valeurs essentielles et la diversité des expressions culturelles »¹⁴. Invité à collaborer aux travaux qui portaient sur l'identité de l'Europe, l'auteur a vu que le moment était venu pour intervenir en faveur de la diversité des cultures et la pluralité des appartenances que revendique la mondialisation. Cette diversité pourrait être une ouverture sur l'Autre et une voie qui mène à l'entente et à la cohabitation.

Maalouf part d'une question insignifiante à laquelle il était souvent confronté. Réfléchissant sur la notion d'identité sur les passions qu'elle suscite, sur ses dérives, l'auteur s'interroge :

Pourquoi est-il si difficile d'assumer en toute liberté ses diverses appartenances ? [...] L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre.¹⁵

- 12 Puisant dans son expérience personnelle, ainsi que dans l'histoire et l'actualité, l'auteur réserve une place considérable aux questions d'identité, d'intégration ou d'exclusion ainsi qu'aux représentations collectives et leur rapport à l'altérité. Il démontre que l'identité n'est pas donnée par la naissance mais qu'elle se construit tout au long de l'existence en étant toujours spécifique à chacun. Il souligne à ce propos :

Le fait d'être chrétien et d'avoir pour langue maternelle l'arabe, qui est la langue sacrée de l'islam, est l'un des paradoxes fondamentaux qui ont forgé mon identité. Ainsi en considérant séparément ces deux éléments de mon identité je me sens proche, soit par la langue, soit par la religion, d'une bonne moitié de l'humanité, en prenant ces deux mêmes critères simultanément, je me retrouve confronté à ma spécificité.¹⁶

- 13 Pour Maalouf, les notions d'identité et d'appartenance représentent un élément fondamental dans ses écrits. Souvent ses personnages reflètent l'identité de l'auteur, ils ne sont jamais marqués par leur appartenance ou par leur ethnicité, parce que, comme il l'explique dans un entretien : « chacun d'entre nous a une identité qui est faite de nombreuses appartenances »¹⁷. À cette échelle, Maalouf précise : « Pour moi, l'identité d'une personne se forme par accumulation, par sédimentation, et non par exclusion. Chaque élément de mes origines ou de mon propre parcours a sa place. »¹⁸ Ainsi, les personnages d'A. Maalouf sont caractérisés par « leur plurilinguisme, leur curiosité, leur capacité et leur volonté d'intégration et d'adaptation, leur humanisme cosmopolite »¹⁹. Ces derniers sont toujours porteurs des valeurs de tolérance, de respect pour l'Autre et de compréhension. Pour mieux illustrer les propos de l'auteur, il est utile de citer en exemple *Léon l'Africain*²⁰, un personnage historique qui incarne plusieurs identités. L'auteur trouve en cette figure un idéal qui illustre le mixage de diverses appartenances identitaires. À travers ce personnage, Maalouf trace le parcours d'un individu qui a sillonné la Méditerranée, certes, mais pour s'intégrer dans la société de ces villes, il a voulu embrasser leur culture, leur identité, et leur religion : « [...] je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées. [...] toutes les langues, toutes les prières m'appar-

tiennent, je n'appartiens à aucune. »²¹*Léon l'Africain* se présente comme une synthèse des influences musulmanes, chrétiennes, juives, espagnoles, africaines, maghrébines et romaines. Il est porteur d'un désir d'universalité et de tolérance partagée sous la forme d'un multiculturalisme assumé et ouvert à l'autre.

- 14 Amin Maalouf examine nombre de variables et des processus qui fondent l'identité des individus. Il nous montre comment l'identité se forge à partir des rapports et des relations qu'une personne entretient avec l'autre. La construction de l'identité est donc inséparable de la notion d'altérité. L'auteur rend compte de l'influence du contexte sur le processus de construction identitaire, ainsi que du processus d'exclusion et de manifestation de haine envers l'Autre. Il nous montre également les conséquences de cette haine sur les relations entre l'Occident et l'Orient, ou leurs cultures. Par le détour de la réflexion que suscite cette notion, Maalouf tente de rétablir la relation à soi et aux autres.
- 15 Dans cette perspective, l'auteur soulève le problème de la mondialisation pour rendre compte de l'impact de cette dernière sur la crise identitaire, décrivant ainsi les conséquences que ces changements pourraient engendrer sur la vie des gens, à savoir l'échange et un enrichissement réciproque ou, au contraire, l'étrangeté, la discrimination. Il remet en question les critères qui fondent cette notion en soulignant les paramètres liés à la rencontre de deux identités : celle de l'Occident et celle de l'Orient.
- 16 Comment peut-on définir l'identité d'un individu, (quelle que soit son origine) dans le mouvement des échanges et des interactions humaines, au moment où la globalisation et la modernisation durant ces dernières décennies revendiquent l'ouverture et la pluralité ? La mondialisation instaure une nouvelle conception de l'interaction entre les individus et les cultures. Elle inaugure une ère d'identités plurielles et composites et marque l'avènement d'un monde multiple, multi-centré et animé par une dynamique inédite qui articule le local et le global²². Face à cette réalité, l'homme en tant que citoyen du monde a besoin de s'identifier par rapport à l'autre et d'affirmer ses appartenances et sa culture. Ce sujet demeure, en effet très récurrent dans l'histoire de l'humanité et suscite des débats et des tensions portant sur le regard de l'Autre.

- 17 Maalouf affirme à ce propos que l'identité ne peut prendre forme qu'à travers ce regard ou le regard de l'Autre « car c'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances et c'est notre regard qui peut aussi les libérer »²³. Maalouf part de l'analyse des effets du regard de l'autre que fait Stuart Hall : « Ce "regard" ou le regard de l'Autre, comme l'explique Stuart Hall, nous fixe non seulement dans sa violence, son hostilité, son agressivité, mais aussi dans l'ambivalence de son désir. »²⁴
- 18 Maalouf se réfère à l'Histoire pour expliquer le parcours du monde arabe et sa confrontation parfois choquante avec la modernité issue de la culture de l'Autre - souvent perçue comme universelle. Il étudie aussi les facteurs qui sont à l'origine du radicalisme religieux, et la place qu'il occupe sur la scène politique et médiatique. Les événements²⁵ sociohistoriques et les conflits politiques ont, ces derniers temps, marqué l'imaginaire occidental et ont permis à ce dernier de se forger des images négatives du Monde Arabe. Cette crise identitaire finit par engendrer des comportements marqués par l'intolérance, l'enfermement intégriste, le fanatisme et la mort.
- [...] Lorsqu'on sent sa langue méprisée, sa religion bafouée, sa culture dévalorisée, on réagit, en affichant avec ostentation les signes de sa différence [...]. Ceux qui ne peuvent pas assumer leur propre diversité vont se transformer en tueurs identitaires, s'acharnant sur ceux qui représentent cette part d'eux-mêmes qu'ils voudraient faire oublier... ils ont... la haine de soi.²⁶
- 19 Ce phénomène qui prend de l'ampleur depuis la fin du siècle écoulé jusqu'à ce jour pousse ceux qui perçoivent leur identité menacée parce que disqualifiée et agressée à monopoliser la religion et à bâtir des remparts pour se défendre et à transformer leur territoire en citadelle de fanatisme.
- 20 D'ailleurs, les textes de Maalouf montrent bien comment ce n'est pas l'identité en soi qui préoccupe, mais l'identité par rapport à autrui. C'est bien le couple « moi-autre » qui fonde l'identification culturelle comme si l'existence de l'autre présupposait la conscience de soi, comme si l'Autre était en réalité un second moi-même. Autrement dit, on a tendance à considérer l'autre comme un miroir de soi. Si le

reflet renvoie une image qui ne répond pas à nos valeurs, on prend peur et on la rejette.

- 21 Amin Maalouf étudie le processus de la genèse de l'identité des individus et l'influence qu'elle peut avoir dans l'apparition de la haine pour l'autre, quand la différence est perçue comme menace, quand l'autre est perçu comme un ennemi. Il nous montre également l'effet stigmatisant et les résultats de cette haine sur les relations difficiles entre Orient et Occident.
- 22 Il analyse aussi l'exclusion que peut entraîner le déclenchement du repli identitaire, réflexe de défense d'individus ou de groupes lorsqu'ils se sentent menacés dans leurs droits fondamentaux, comme le droit d'exister et de pouvoir librement exprimer ses valeurs et sa culture.
- 23 À vrai dire, la question qui suscite notre intérêt est de comprendre si l'Occident dispose d'une politique de mondialisation pour gérer une co-relation entre Occident et Orient. Et si l'on va plus loin, on peut affirmer que cette vision des choses doit supposer une cohabitation à la fois sereine et tranquille entre l'Orient et l'Occident. Il s'agit donc bien d'un enjeu central, non seulement à un niveau théorique, mais pour les effets que des relations peuvent avoir sur l'existence des individus.
- 24 Par exemple, dans la deuxième partie de son essai, « Quand la modernité vient de chez l'autre », Amin Maalouf se concentre surtout sur la place des religions dans la revendication de l'identité. Il en déduit que c'est l'interprétation subjective des textes religieux qui sert de filtre à une certaine vision du monde. Il rejette la prétendue opposition entre la chrétienté moderniste et l'Islam obscurantiste en rappelant qu'à une époque, ces caractéristiques étaient inversées : l'islam protégeait les différentes religions du Livre (sacré) alors que la chrétienté ne montrait aucune tolérance, bien au contraire. Cela montre bien qu'il s'agit là des mauvaises interprétations des Écritures sacrées, pouvant donner lieu à des fanatismes et à des dérives justifiées par une lecture déformée des valeurs religieuses. On peut trouver dans le passé de quoi justifier toutes les attitudes, et leurs inverses. Les exemples positifs sont moins narrés par les médias, mais si l'on veut, au contraire de l'actualité, voir la coexistence entre les Francs²⁷ et les

Arabes, on peut trouver sans difficulté de nombreux exemples de coopération ou d'entente²⁸.

25 Concernant l'impact de la mondialisation sur l'identité, il est triste de remarquer que lorsque la modernité porte la marque d'une identité différente de la sienne, les gens en arrivent souvent à mettre en avant les symboles de la tradition et de l'archaïsme pour protéger leur propre identité. L'exemple du Khédive d'Égypte Muhammed-Ali, du XIX^e siècle est très parlant : il était parvenu à faire de son pays une puissance régionale moderne et favorable au progrès des technologies occidentales. Mais les états européens se sont coalisés parce qu'ils jugeaient le développement de l'Égypte trop dangereux, menaçant leur propre puissance²⁹. Les Arabes ont conclu que l'Occident ne voulait pas qu'on lui ressemble, mais seulement qu'on lui obéisse. La modernisation ne pouvait plus être perçue par le monde musulman et non-occidental comme une nécessité que l'on pouvait atteindre sereinement. Elle s'accompagnait forcément d'arrière-pensées liées à la culture occidentale³⁰.

26 À ce propos, Maalouf explique dans les échanges épistolaires entre le maître de l'Égypte et les chancelleries que le Monde Arabe a reçu un coup fatal à une époque où l'Égypte sortait d'une longue somnolence en gardant l'espoir d'amorcer une certaine forme de modernisation. Muhammed-Ali se demandait pourquoi on cherchait à le sacrifier, il écrit dans une de ses lettres : « Je ne suis pas de leur religion, mais je suis un homme aussi, et l'on doit me traiter humainement. »³¹ C'est dans l'interaction avec l'autre que se définit la position identitaire. L'aliénation entraîne souvent la différenciation, fondée sur les préjugés.

27 Dans la troisième partie de son essai, « Le temps des tribus planétaires »³², Maalouf tente de montrer comment la mondialisation généralisée peut provoquer une crise de l'identité. Il constate que la mondialisation est perçue par un grand nombre de personnes comme une tendance visant l'unification qui appauvrit la variété culturelle, comme une menace contre laquelle les sociétés pensent qu'il faut réagir pour préserver leur culture, leur identité et leurs valeurs.

28 L'étude des écrits de Maalouf donne une perspective d'ouverture, qui peut porter les individus à se percevoir différemment dans leur

propre existence. Maalouf souligne l'importance de comprendre la construction historique des représentations collectives et le rapport à l'altérité, de trouver un équilibre pour inscrire les références au passé dans une coexistence pacifique et non dans une dynamique de violence. L'Occident devrait changer son approche à l'Altérité, par exemple à l'Orient en proposant une autre gestion du passé et une nouvelle vision pour affronter les défis du troisième millénaire. Ce que nous pouvons retenir c'est que notre identité ne peut se construire, ne peut être entièrement complète qu'avec les rapports que nous entretenons avec les autres.

- 29 L'auteur nous invite, en tant que citoyen du monde, à nous positionner par rapport à l'autre, à chercher l'intégration dans des cultures différentes, chercher la relation tout en demeurant intègres à nous-mêmes. En effet, Maalouf vise continuellement à établir des passerelles entre l'Occident et le monde arabe. Les questions de l'identité, de la rencontre de l'altérité sous différentes formes, de l'ouverture vers l'Autre, la conciliation de deux mondes apparemment adverses, l'interaction linguistique et culturelle visée facilitent la compréhension ou au moins la connaissance réciproque et le passage d'un monde à l'autre.
- 30 Dans son œuvre, l'Orient et l'Occident s'interpénètrent. L'un se reconnaît dans le miroir de l'autre. L'auteur témoigne sans cesse de ce besoin de renouvellement, dans un dialogue dynamique avec l'Autre. Il nous propose la possibilité d'un monde solidaire pour nous rendre plus ouverts et nous permettre de dépasser les clivages de la modernisation dérèglée et imposée, ainsi que la peur des différences. Comme il le souligne dans *le Dérèglement du monde* :

Le moment est venu de les transcender toutes ; d'apprivoiser leurs apports, d'étendre au monde entier les bienfaits de chacune, et de diminuer leur capacité de nuisance ; pour bâtir peu à peu une civilisation commune, fondée sur les deux principes intangibles et inséparables que sont l'universalité des valeurs essentielles et la diversité des expressions culturelles.³³

- 31 Ceci dit, on peut avancer que l'un des rêves de Maalouf est d'abolir les frontières entre communautés et aspirer à un multiculturalisme et à une identité plurielle faite de plusieurs appartenances ethniques,

religieuses et culturelles, qui pourraient être vécue librement. S'il recourt au passé en fouinant dans l'histoire de l'humanité, c'est dans l'espoir de trouver quelque solution aux conflits qui menacent le présent en mettant en avant des héros qui symbolisent la paix et luttent pour une unité faite de diversités. Dans ce sens, Antoine Sassine trouve que « l'œuvre de Maalouf est ouverte sur la destinée humaine dans toute sa complexité »³⁴.

- 32 L'espoir que nourrit Maalouf est que l'ensemble de l'humanité puisse parvenir à vivre dans toute sa multiplicité identitaire, culturelle et culturelle tout en plaidant pour la diversité, la coexistence et le respect de la différence.
- 33 À partir de notre étude nous pouvons déduire que l'une des préoccupations qui tiennent à cœur à Maalouf est d'inventer, à travers l'écriture, un univers où règnent la coexistence et la paix. Il se veut un trait d'union entre les deux mondes (l'Orient et l'Occident) tentant d'installer un espace de dialogue et de compréhension. Vu comme l'un des plus grands humanistes de son époque, Maalouf tend à unir les divers peuples de la Méditerranée et d'inviter l'Occident et l'Orient à se réconcilier et à cohabiter laissant derrière eux les conflits et l'intolérance.

BIBLIOGRAPHIE

Argand Catherine, « Amin Maalouf : "Le sentiment d'appartenir à une minorité détermine tout dans la vie" » [en ligne], *L'Express*, 2000, disponible sur https://www.lexpress.fr/culture/livre/amin-maalouf-le-sentiment-d-appartenir-a-une-minorite-determine-tout-dans-la-vie_805544.html

Bores-Alengrin Alba Rosa Lara, *La quête identitaire dans l'œuvre narrative de l'écrivain mexicain José Agustín (1964-1996)*, Thèse de doctorat en Études romanes, sous la direction de Adriana Castillo de Berchenko, Université Aix-Marseille 1, 2003.

Brubaker Rogers, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, n° 1, 2001, p. 66-85

Dubar Claude, *La socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1991.

Hall Stuart, *Identité culturelle et diaspora. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2007.

Hedoux Jacques, « Dubar (Claude), *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation* [compte-rendu] », *Revue française de pédagogie*, vol. 139, 2002, p. 158 ; El Tibi Zeina, « Entretien avec A. Maalouf », *La Revue du Liban*, n° 3954, 19-26 juin 2004.

Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.

Maalouf Amin, *Le Dérèglement du Monde*, Paris, Grasset, 2009.

Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

Maalouf Amin, *Léon l'africain*, Paris, J.-C. Lattès, 1986.

Maalouf Amin, « Examen d'identité », *ENA Mensuel*, n° H.S., 2001.

Maalouf Amin, « Identité et appartenances. Entretien », entretien avec Maurice Tournier, *Mots*, n° 50, mars 1997.

Mucchielli Alex, *L'identité*, PUF, 1986.

Picard Dominique, « Quête identitaire et conflits interpersonnels », *Connexions*, n° 89, 2008.

Sassine Antoine, « Entretien avec Amin Maalouf : l'homme a ses racines dans le ciel », *Études francophones*, 1999, vol. 14, n° 2, p. 25-36.

Solon Pascale, « Écrire l'interculturalité : l'exemple de l'écrivain francophone Amin Maalouf ». in Hans-Jürgen Lüsebrink et Katharina Städtler (dir.), *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. État des lieux et perspectives de la recherche*, Oberhausen, Athena, 2004.

Volterrani Egi, « Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix » [en ligne], entretien avec Amin Maalouf, décembre. 2001, disponible sur <http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/>

NOTES

1 Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

2 Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, op. cit., p. 15.

3 Jacques Hedoux, « Dubar (Claude), *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation* [compte-rendu] », *Revue française de pédagogie*, vol. 39, 2002, p. 158.

4 Rogers Brubaker, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, n° 1, 2001, p. 66-85.

5 Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, PUF, 1992, p. 38.

- 6 Jean-Claude Kauffmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.
- 7 Claude Dubar, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1991.
- 8 Alba Rosa Lara Bores-Alengrin, *La quête identitaire dans l'œuvre narrative de l'écrivain mexicain José Agustín (1964-1996)*, Thèse de doctorat en Études romanes, sous la direction de Adriana Castillo de Berchenko, Université Aix-Marseille 1, 2003.
- 9 Dominique Picard, « Quête identitaire et conflits interpersonnels », *Connexions*, vol. 89, n° 1, 2008, p. 75.
- 10 Zeina El-Tibi, « Entretien avec Amin Maalouf », *La Revue du Liban*, n° 3954, 19-29 juin 2004.
- 11 Amin Maalouf, « Amin Maalouf et J.A » [en ligne], *Jeune Afrique*, 17/11/2010, disponible sur <http://www.jeuneafrique.com/194223/societe/a-min-maalouf-et-j-a/>
- 12 Amin Maalouf, « Examen d'identité », *ENA Mensuel*, n°H.S., 2001.
- 13 Amin Maalouf, « Discours de réception de Amin Maalouf » [en ligne], *Académie française*, 14/06/2012, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-amin-maalouf>
- 14 Stanley Péan, « Amin Maalouf : Identités multiples » [en ligne], *Les libraires*, 01/06/2001, disponible sur <http://revue.leslibraires.ca>
- 15 Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, op. cit., p. 8.
- 16 Amin Maalouf, « Examen d'identité », *ENA Mensuel*, n° H.S., 2001.
- 17 Amin Maalouf, « Identité et appartenances. Entretien », entretien avec Maurice Tournier, *Mots*, n° 50, mars 1997.
- 18 Egi Volterrani, « Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix » [en ligne], entretien avec Amin Maalouf, décembre. 2001, disponible sur <http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/>
- 19 Pascale Solon, « Écrire l'interculturalité : l'exemple de l'écrivain francophone Amin Maalouf ». in Hans-Jürgen Lüsebrink et Katharina Städtler (dir.), *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. État des lieux et perspectives de la recherche*, Oberhausen, Athena, 2004, p. 167.
- 20 Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris, Lattès, 1986.

21 *Ibid.*, p. 9.

22 Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, p. 8.

23 *Ibid.*, p. 29.

24 Stuart Hall, *Identité culturelle et diaspora. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 321.

25 Les événements historiques qui ont marqué, ces dernières décennies le Proche-Orient : la guerre du Golfe (1991), l'intervention d'Israël au sud du Liban (1996), la 2^e guerre du Golfe (2003), l'intervention israélienne au Liban contre Hezbollah (2006), la guerre civile en Syrie (2012), la crise politique en Egypte (2012).

26 Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 29, 53, 46.

27 « Francs : (Franjs en arabe), nom donné aux Français de langue d'hoc et d'oïl, Allemands et Anglais pour les distinguer des Byzantins chrétiens orthodoxes. Les Franjs se divisent entre princes et barons, petits chevaliers occidentaux fraîchement débarqués et fanatisés, "poulains" nés en Terre Sainte et ayant adopté nombre de coutumes locales, marchands italiens ne cherchant qu'à commercer. » Amin Maalouf, *Les Croisades vues par les Arabes*, Paris, J'ai Lu, 1999.

28 Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 87.

29 *Ibid.*, p. 88-90.

30 *Ibid.*, p. 89.

31 *Ibid.*, p. 90.

32 *Ibid.*, p. 97.

33 Amin Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009, p. 273.

34 Antoine Sassine, « Entretien avec Amin Maalouf : l'homme a ses racines dans le ciel », *Études francophones*, 1999, n°14 (2), p. 25-36.

AUTEUR

Latifa Sari Mohammed

Enseignante/chercheuse à la faculté des Lettres et Langues, Université de Tlemcen (Algérie), membre/chercheuse au laboratoire de recherche LLC (Langues, Littératures, Cultures). Ses recherches s'articulent autour de la littérature francophone contemporaine entre le Maghreb et le Machrek. Elle a publié

plusieurs articles et contribué à des projets de recherche nationaux et internationaux portant sur l'immigration, l'identité/altérité et l'interculturalité.

De Marivaux à Scribe : les illusions de l'identité

Karine Bénac-Giroux

DOI : 10.35562/marge.250

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux (1730) au *Valet de son rival* de Scribe (1816), quelles évolutions connaît la représentation de l'identité ? Si les deux intrigues s'avèrent déceptives pour les personnages, marqués par un déterminisme social et psychologique certain, l'émergence d'un sujet pluriel, déjà latente chez Marivaux, trouve chez Scribe à se manifester dans le recours à la métathéâtralité du faux valet mais vrai rival, dont le jeu avec la fiction révèle un espace de mouvance identitaire qui préserve quelque peu la légèreté d'une comédie marquée par ailleurs d'un cynisme éclatant et de codifications sociales et genrées très figées.

English

From *Le Jeu de L'Amour et du Hasard* of Marivaux (1730), to *Le Valet de son rival* of Scribe (1816), what are the evolutions of the representation of identity? If both intrigues are disappointing for the characters, who are determined socially and psychologically, the plural subject, already present in Marivaux's writing, appears through the theatre in the theatre of the wrong jack but real rival, whose playing with the fiction reveals a mobile identity which protect a little the lightness of a cynical comedy where social and gendered codifications are motionless.

INDEX

Mots-clés

Marivaux, Scribe, Représentation, Sujet pluriel, Jeu

Keywords

Marivaux, Scribe, Representation, Plural Subjects, Play

PLAN

- I. Le jeu de l'amour-propre exacerbé
- II. Construction genrée et fixités des constructions identitaires
- III. La lutte pour la reconnaissance
- IV. Émergence d'une identité plurielle

TEXTE

- 1 En 1816, Scribe fait jouer *Le valet de son rival*, comédie inspirée du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730) de Marivaux. Dans cette pièce, un colonel, Senneville, devance Beauclair, militaire de ses amis, appelé à épouser Lise, en usurpant son identité. Beauclair, ayant de son côté décidé de se faire passer pour valet après avoir vu la comédie de Marivaux et découvrant son rival dans la place, joue alors le rôle de valet de ce dernier. Le canevas est donc similaire à celui de Marivaux mais recouvre cependant des différences importantes : Lise notamment, contrairement à Silvia, n'utilise d'aucun stratagème et se trouve confrontée à deux prétendants également séduisants. Écartant Beauclair qui ne saurait trouver grâce à ses yeux sous son identité usurpée, Lise choisit Senneville qu'elle prend pour un bandit (ce qui est conforme à ses rêves romanesques) et qu'elle découvre au dénouement être le neveu d'un ministre.
- 2 De Marivaux à Scribe, quelles évolutions connaît la représentation de l'identité ? Chez Marivaux, c'est l'amour-propre qui semble soutenir la construction identitaire¹, tandis que l'inconstance, corollaire de l'homme sensible, passionné, inquiet et en quête de soi parmi les autres, s'avère désormais indissociable de l'amour : la comédie a donc désormais partie liée avec le caractère insaisissable du « moi » et de ses désirs. Qu'en est-il chez Scribe ? En amenant les personnages, masculins notamment, à changer de costume, de nom, la dramaturgie permet-elle que se déploie en filigrane, dans cette comédie d'intrigue somme toute assez légère, un questionnement sur les soubassements et les enjeux des différentes composantes de l'identité personnelle ? Si certains personnages paraissent de fait très figés au point que toute découverte d'une identité autre, voire toute

rencontre avec l'altérité de manière générale paraisse compromise ou illusoire, l'espace de la métathéâtralité ouvert par le jeu de l'échange des identités demeure peut-être le biais par lequel une identité composite, échappant à aux déterminations et aux catégories fixistes, bref au type même du personnage de jeune premier, puisse se manifester.

I. Le jeu de l'amour-propre exacerbé

- 3 Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, la question de l'identité est au cœur de l'intrigue, puisque les deux jeunes premiers décident de jouer à être valets afin d'épier à son insu celui à qui ils sont destinés. Il s'agit donc à la fois de dérober son identité individuelle et sociale, de jouer à être autre et de découvrir qui est l'autre. On le sait, ce jeu aboutira à une surenchère dans l'illusion, Dorante découvrant dans un dénouement pour le moins grinçant que la soubrette pour qui il était prêt à tout risquer est en réalité la jeune fille de la maison qui l'a manipulé, sous les yeux de son père averti par le propre père du jeune homme de la machination prévue. Impossible en ce cas d'affirmer que l'échange des identités a pu éclairer les personnages sur leur identité personnelle, puisque chacun se montre au fond prisonnier de configurations familiales, sociales et fantasmatiques interdisant toute véritable rencontre avec soi ou avec l'autre². Les constructions identitaires apparaissent bien comme ce qui constitue l'individu et ce qui se dérobe constamment.
- 4 Notre réflexion sur l'identité peut ainsi nous mener au bilan suivant : de manière générale l'identité personnelle repose toujours, chez Marivaux, sur la prééminence de l'amour-propre, valeur cardinale d'où procèdent toutes les autres, pour le dramaturge-philosophe. Cet amour-propre est à la fois moteur de l'action et désir de rencontrer l'autre sous le masque (Silvia veut savoir qui est vraiment son futur mari pour se préserver de mauvaises surprises), et ce qui fait obstacle à cette rencontre puisque pour Marivaux tous les sentiments dérivent finalement de l'amour de soi. La quête d'un savoir sur l'autre ou sur soi mène à une impasse, l'autre ne constituant qu'un écran de projection de désirs illusoires et de constructions imaginaires. La noble attitude de Dorante ne constitue ainsi qu'un jeu de rôles dont il est la

première dupe³. L'amour-propre de Silvia, quoique justifié selon Jean-Paul Sermain dans une certaine mesure par la situation totalement inégalitaire des femmes au XVIII^e et un désir légitime donc d'inverser temporairement cette configuration, ne peut l'amener à savoir qui est vraiment Dorante puisque chacun est pris au piège d'une fausse image de l'autre, sublimée.

- 5 En revanche, l'échange des identités peut mettre en évidence une complémentarité entre identité des maîtres et identité des valets : nous avons montré ailleurs⁴ comment les premiers accèdent ainsi au désir, tandis que les seconds découvrent le passage par la culture et la représentation. L'identité sociale et personnelle des uns et des autres se trouverait en somme complexifiée et étoffée par cet échange de costumes qui donne l'occasion aux valets de tenir un langage de maîtres et aux maîtres de découvrir l'immédiateté du désir. C'est donc en dernier ressort le jeu dramaturgique fondé sur le dédoublement qui déploie une extension possible de la notion de l'identité. Celle-ci devient véritablement « plurielle », pourrait-on dire, dans la mesure où chacune s'enrichit de possibilités offertes par l'autre, sans que la fin de la comédie ne mette véritablement de terme à ce jeu de résonances. L'identité est donc d'ores et déjà à comprendre comme un processus tandis que le sujet empirique apparaît bien comme un sujet en quête de soi, agi aussi bien par son désir d'évincer les autres que par l'amour-propre de l'autre qui cherche également à assouvir ses intérêts – autre constitué ici par M. Orgon. L'identité est bien à concevoir sur fond de lutte des individus pour leur « gloire », dans la lignée du combat social mis en évidence par Thomas Hobbes, combat qui fait se heurter entre eux les désirs concurrentiels⁵.

II. Construction genrée et fixités des constructions identitaires

- 6 Dans la comédie de Scribe, l'intrigue est recentrée sur le point de vue masculin. Lise est l'enjeu du duel masculin et la femme est manipulée cette fois par les deux prétendants. Ainsi, il s'agit de savoir qui obtiendra la jeune fille, de Beauclair ou de Senneville.

Senneville

Mon hôte, grand bavard, m'apprend que mademoiselle d'Estival doit se marier à M. de Beauclair, jeune officier français ; qu'on n'a jamais vu le futur ; mais l'amitié, la parenté, les convenances, que sais-je enfin ? que tout est d'accord, et qu'on n'attend plus que le prétendu... Je laisse notre hôte au milieu de son récit ; je remonte en voiture, j'entre au château, je me dis Beauclair, tout m'est ouvert ; tu m'introduis, et je te dois la réussite de mon projet ⁶.

- 7 De plus, la ruse est présentée comme la conséquence d'une première lutte pour une conquête, dont Senneville était sorti perdant :

Senneville

Oui, j'ai connu dans mes campagnes un M. de Beauclair fort aimable ; je me suis même trouvé avec lui dans une situation assez piquante. Nous étions rivaux sans le savoir..., et, comme le chevalier de Grammont, il m'obligea de lui servir de domestique, et de garder son cheval pendant qu'il en contait à ma belle.

Germain

Je vous connais ; vous vous êtes fâché ?

Senneville

Point du tout ; le tour m'a paru plaisant, et je lui renvoyai son cheval, en lui promettant de lui rendre la pareille si j'en trouvais l'occasion. ⁷

- 8 Ainsi la femme devient-elle pur objet du désir, enjeu de la rivalité masculine mais jamais actrice. Le point de vue est inversé par rapport à Marivaux. La jeune fille est amoureuse, inquiète, naïve. Elle n'a aucune épaisseur psychologique et l'accent n'est pas mis sur la rencontre amoureuse elle-même, qui n'est en fait pas une donnée nouvelle ou inattendue. En effet, ce qui détermine le choix de Lise c'est un hors-scène : sa rencontre avec Senneville, alors inconnu, au cours d'un bal et le souvenir enchanteur qu'elle a gardé de cette rencontre. Ce souvenir est lui-même opacifié par les propos de Senneville, lequel présente son choix comme un pari totalement désabusé : s'il est le premier à faire sa déclaration, alors sous le coup du travail de l'émotion et de l'imagination, la jeune fille le choisira.

Germain

C'est bien... Que n'avez-vous aussi quelque bon ordre du ministre pour empêcher M. De Beauclair d'arriver !... car enfin tout

se découvrira.

Senneville

Qu'importe ? je serai le premier venu ; le premier j'aurai dit à Lise que je ne puis vivre sans elle ; que depuis trois mois je l'aime, je l'adore...

Me croyant son futur, elle ne s'offensera pas d'un tel aveu... A moins que son cœur n'ait parlé pour un autre, une jeune personne est toujours disposée à voir favorablement celui que ses parents lui destinent ; elle s'efforce de le trouver aimable ; elle cherche à l'aimer, et songe si elle pourrait commencer à en prendre l'habitude. On me découvrira, je le sais ; mais le coup sera porté, l'impression sera produite, et Beauclair arrivera trop tard.⁸

- 9 La jeune fille a en somme intégré les codes qui font d'elle une demoiselle bonne à marier. Son identité genrée est conforme aux canons de l'époque. L'identité féminine, uniforme et conforme à une image stéréotypée, est ainsi en accord avec l'absence de déguisement puisque seuls les deux hommes se déguisent ici. Hommes et femmes correspondent à des rôles fixés d'avance : l'homme est conquérant, séducteur, audacieux ; la jeune fille est réservée, timide, entière. Par ailleurs Lise manifeste une identité sociale suggérant comme chez Marivaux un enfermement dans un *habitus*⁹. De fait, elle se sent supérieure à toute figure de domestique et rabroue le faux valet qui la courtise, alors même que contrairement au valet de Marivaux, il s'agit là de son véritable prétendant. Le préjugé de classe constitue ici un obstacle à tout lien amoureux, identités genrée et sociale rendent impossibles toute vraie rencontre amoureuse. De fait, Lise accorde sa main à celui qu'elle croit être Beauclair et assassin. Elle est en somme, si nous transposons la situation, dans la situation du Dorante du jeu, qui croit épouser une suivante. L'effet de leurre (qui fait travailler l'imagination, le personnage croit vivre une aventure exceptionnelle et aimer un être hors du commun) procure en réalité à Lise un mariage avec un homme, neveu du ministre, à qui de fait tout est possible et dont on suppose qu'il aurait de toute façon obtenu Lise. Comme Dorante dans la comédie de Marivaux, Lise risque d'être très déçue au dénouement. Le travail de l'imagination contredit en conséquence les emprisonnements identitaires. La jeune femme apparaît comme prisonnière d'un travail sclérosant de l'imagination et d'une conscience de classe qui l'empêchent de voir l'autre en Jasmin. L'identité personnelle féminine est fondée à la fois sur un travail de l'imagination très stéréotypé (les lectures féminines, bandit) et un amour de

soi prévalent, comme le prouve la scène de dispute au cours de laquelle Senneville accuse Lise de prêter attention au valet, ce qui la met très en colère – il y a un vrai comique de cette scène dans laquelle les deux personnages ne peuvent se comprendre, Senneville réagissant sous le coup de la jalousie. L'identité féminine, si elle hérite de la grossesse marivaudienne de l'amour-propre, perd en revanche toute l'ingéniosité et le travail fertile de l'imagination qui caractérisaient les héroïnes marivaudiennes¹⁰ et se présente comme une construction genrée sans surprise pour le spectateur¹¹ ni pour les personnages.

- 10 L'identité genrée, fondée sur et légitimant la supériorité masculine et la fertilité de l'imagination virile, voue la femme à aller de déception en déception. Dans cet ordre d'idées, l'action dramatique se déroule conformément aux attentes de ceux qui apparaissent comme les personnages principaux, Senneville et Lise. Pourtant Beauclair et Senneville sont tous deux jeunes, beaux, spirituels, de bonne famille. Ils pourraient également plaire et théoriquement, Lise sera placée devant un choix que Silvia n'avait pas. Mais l'intrigue se déroule conformément aux prédictions de Senneville, puisque Lise ne se laisse pas séduire par le charmant valet, qu'elle regarde avec mépris. La jeune fille est conforme à la description qu'en fait Senneville, privée de mystère ou de surprise et le déguisement de Beauclair s'oppose finalement à tout succès possible auprès d'elle, au lieu de créer une épaisseur porteuse de possibles ou de nouveauté.

III. La lutte pour la reconnaissance

- 11 Du côté des hommes, il y a double déguisement et rivalité réelle, entre les maîtres donc, là où chez Marivaux il n'était question ni de choix ni de rivalité. Pas de choix possible en effet chez Marivaux, puisque Arlequin ne pouvait décemment constituer un rival de son maître. Cependant, nous l'avons vu, cette gémellité pointait du doigt, en filigrane, la constitution d'une identité plurielle, d'une subjectivité fondée sur une complémentarité des postures opposées de la parole. Chez Scribe, la représentation du même (le maître se dédouble en somme entre maître et valet) paraît ici insister sur une tautologie peu féconde : l'altérité est bien une mêmeté, réitération soulignée

d'ailleurs par le souvenir de l'anecdote qui avait déjà fait se rencontrer les deux hommes autour d'une femme, laquelle avait vu triompher Beauclair. Cette inversion suppose que la place de l'un ou de l'autre homme est tout à fait indifférente et que les deux hommes s'équivalent au fond, comme le suggère le jeu étourdissant des lettres appartenant à Beauclair et dénonçant Senneville. Chacun est ainsi un visage de l'autre, luttant pour le même objet, à savoir la reconnaissance de sa valeur.

- 12 Peut-on savoir qui est l'autre ? Chez Marivaux, la fausse réponse à la question venait de l'effet de leurre : chacun croyait être amoureux d'un autre. Et sans doute, dans une certaine mesure, Dorante se découvrait-il *in fine* autre, capable d'un héroïsme inattendu. Ici, l'autre n'est, comme le suggère le titre de la pièce de Scribe, que celui qui suscite le désir du désir de l'autre, celui dont il s'agit de triompher ; il est aussi et en même temps, comme nous l'avons déjà suggéré, une fausse altérité, renvoyant à la fois au même (Senneville ne vaut pas mieux que Beauclair) et à l'ordre établi, aux constructions identitaires intangibles (Senneville est un faux bandit et un vrai colonel neveu du ministre, tandis que Beauclair est un faux valet, un vrai-faux assassin, n'ayant finalement même pas blessé son camarade et un vrai militaire séducteur).
- 13 Le désir du désir de l'autre constitue bien un vecteur de l'intrigue de Scribe. Dans un monologue indiquant son dilemme (scène 16), Senneville hésite à laisser le champ libre à Beauclair et son cri d'amour repose sur l'amour-propre blessé. Au fond, c'est la lutte entre les deux hommes qui donne tout son prix à Lise : on est dans le désir mimétique cher à René Girard. De fait, Beauclair ne dit jamais rien de ses sentiments éventuels pour Lise, qu'il a seulement entrevue, il est vrai, à la scène 7. Son monologue¹² ne met l'accent que sur le plaisir de lutter pied à pied avec son adversaire :

Allons, M. de Senneville prend sa revanche... Après tout, c'est ce que je désire... Je voulais une épreuve, je ne pouvais pas mieux rencontrer. Un rival redoutable, qui a tous les avantages et qui sait en profiter... Quelle gloire si mon mérite pouvait percer à travers ma livrée !... (*Gaiement.*) Chimère des âmes tendres, bonheur d'être aimé pour soi-même, je pourrai donc vous réaliser une fois ; car à coup sûr, si je triomphe, ce ne sera pas à mon habit que je le devrai.

- 14 Ce que Beauclair recherche, c'est donc la possibilité de se prouver qu'il peut plaire pour lui-même, ce qui est une nouvelle manifestation d'amour-propre. Il tient les propos que tenait Silvia dans *Le Jeu*. Et que révèle finalement d'eux l'épreuve ? Que le plus fort a triomphé. Que Senneville a obtenu ce qu'il voulait, en triomphant de la rivalité mimétique (« Rien qu'en la voyant danser, je l'adorai. Dès que j'eus causé avec elle, je jurai qu'elle serait ma femme. »¹³) et que Beauclair est beau joueur et s'incline devant l'adversité sans qu'il soit question d'amour. C'est donc l'amour-propre là encore qui est la source des actes des protagonistes. En d'autres termes, l'identité individuelle masquée de Senneville, par la rivalité qu'elle occasionne, permet de donner libre cours aux fondements de l'identité personnelle, à savoir amour-propre, désir de reconnaissance et désir du désir de l'autre, violence et rivalité mimétique. Ceux-ci semblent constituer le vrai moteur de la relation amoureuse. Nous rejoignons ici la philosophie hobbienne, qui innerve, selon Babara Carnevali, toute la construction de l'individu moderne¹⁴.
- 15 Ici, cette référence trouve sa résonance dans la référence à l'agression qui a eu lieu hors-scène entre les deux jeunes gens, et qui charge implicitement la comédie de connotations brutales. Le meurtre évoqué, autre hors-scène, rappelle celui d'*Œdipe-roi*. Œdipe était le meurtrier de son père sans le savoir. Ici, Beauclair est dans la situation d'*Œdipe*, puisqu'il a tué il ne sait qui. Il est donc symboliquement dans la position de l'usurpateur et doit d'ailleurs quitter les lieux à la fin de la pièce, sous peine d'être arrêté. Que révèle cette référence omniprésente au dénouement ? Elle déplace hors scène la violence sous-jacente à l'intrigue, qui consiste à porter tous les coups possibles pour obtenir Lise (ce que fait Beauclair en donnant de son rival la pire image possible). L'amour est fondé littéralement sur une lutte à mort entre les deux hommes qui donne son prix au sentiment et à l'objet de la conquête. Le sentiment amoureux n'existe qu'en tant qu'il naît du réseau des désirs, du désir du désir de l'autre et du combat qui en résulte. La violence est très girardienne ici. Le sentiment est à l'image de l'identité des personnages : un leurre. Ainsi, sommé de se nommer, Beauclair se dérobe : la coïncidence avec soi-même, le nom, et ce qui l'accompagne, la possibilité d'obtenir Lise, sont moins importantes que la possibilité de se sauver, de poursuivre le jeu, l'aventure ou la destinée humaine, en se préservant soi-même.

Beauclair demeure donc toujours un individu en mouvement, un individu plongé dans l'action¹⁵, notion chère aux moralistes du XVIII^e et qui trouve ici de beaux prolongements. Arrivant après Senneville, Beauclair s'adapte à la situation proposée, avant de quitter les lieux puis de revenir accompagné du notaire. Il est bien celui qui incarne la mobilité et, comme le personnage de Sophocle, il semble malgré tout en quête d'une identité qui ne cesse de se dérober.

IV. Émergence d'une identité plurielle

- 16 A *priori* pourtant, l'usurpation de l'identité ne semblait pas porteuse de promesses chez Scribe. Endossé au nom d'une subjectivité triomphante, sûre de son bon droit et trouvant sa caution dans une identité sociale bien assise, le jeu de masques ne paraît pas occasionner de nouvelles constructions identitaires dans ce canevas tout à fait prévisible. Au contraire, la fausse identité laisse entrevoir une identité individuelle construite sur des certitudes, un rapport au monde marqué par la possessivité et un amour-propre exacerbé, ainsi que le désir effréné de l'emporter sur l'autre. Scribe s'inscrit donc là, nous l'avons dit, dans cette logique hobbienne de la lutte pour la reconnaissance dont nous avons dégagé quelques fondements chez Marivaux.
- 17 Notons cependant qu'avec les personnages du « maître » et celui du « valet rival de son maître », nous avons affaire à deux modes d'action du sujet du désir : d'un côté nous voyons se manifester le désir aventureux/aventurier de s'emparer de ce qui n'est pas à soi ; de l'autre le désir de rencontrer l'altérité voire, par la médiation que constitue le costume du valet, sa propre altérité. L'individu souhaite percer sous le masque. Se présentent donc deux motifs bien distincts d'action, qui supposent deux rapports au monde : chez Beauclair la construction de soi se fait sur le mode imaginaire, celui de la fiction ou de la théâtralisation du réel. L'individu vise à la reconnaissance de ce qu'il est en passant par le recours à une fiction connue de tous, qui garantirait le succès de son entreprise. Ce choix suppose que soit mis en place un obstacle (l'identité de valet) que le jeune homme souhaite tenter de lever. Chez Senneville, le désir individuel vise simplement à se conforter dans sa légitimité : l'usurpation de l'identité, en prolon-

geant la rencontre qui a déjà eu lieu dans la danse, permet au désir réciproque de trouver une issue socialement correcte, puisque prendre l'identité de promis c'est déjà, potentiellement endosser celle de mari. Senneville, pourrait-on dire cyniquement, prolonge directement le sans-gêne d'Arlequin au sujet de « la cérémonie, qui est une bagatelle », remarque qui mettait Silvia hors d'elle dans une scène célèbre¹⁶.

- 18 La stratégie de Beauclair, nous l'avons observé, échoue à susciter le désir de Lise, qui ne saurait enfreindre une barrière sociale. Le refus de Lise suppose une construction identitaire sociale close. Mais que dévoile de l'identité individuelle de Beauclair ce choix du masque, au-delà de la force du désir mimétique qui le meut ? Le recours au théâtre, lieu de la *mimesis*, de l'illusion, peut-il faire émerger une rupture identitaire, ou encore un processus là où jusqu'à présent nous n'avons rencontré que pérennité ? De fait ce passage par l'illusion, donc par la métathéâtralité, se révèle pour le moins créatif. D'un côté, Beauclair, qui a attaqué un homme et sort de ses poches des lettres de ses conquêtes paraît également dans une identité genrée de mauvais garçon séducteur. Pourtant, le choix du costume de valet (corollaire du risque encouru à ne pas se dévoiler) et la manière dont il se moque de Senneville renouvellent profondément la relation à soi-même et à l'autre. En effet, confronté aux questions du père de Lise cherchant à savoir mieux qui est son gendre, Beauclair prend l'avantage sur son rival en le présentant comme un séducteur invétéré. Pour ce faire il sort de ses proches avec aplomb des lettres de ses propres conquêtes en les faisant passer pour celles de Senneville (qui rappelons-le a usurpé son identité). Or ce faisant, il se discrédite paradoxalement lui-même, tout en cherchant à l'emporter sur son rival¹⁷. En outre, en se représentant soi-même comme un mauvais garçon et un Dom Juan, il met à distance cette définition de soi qui prend de fait le statut de « représentation » et non celui de vérité essentialiste. Ce jeu sur le dédoublement et la mise à distance de soi, qui relève en même temps de la franchise et de la dissimulation, de l'aveu et du jeu, crée un rapport ludique à soi et à l'existence, qui diffracte l'identité en un faisceau de possibles et rend donc à cette notion sa complexité véritable¹⁸ : Beauclair est-il ou non un mauvais garçon ? Un pur séducteur ? Un rival dénué de scrupules ? Un véritable ami ? Un assassin ? En montrant les lettres il prend son

rival à son propre piège, tout en respectant les règles du jeu. Se montrant offensif à l'intérieur du rôle qui lui est imparti, brouillant les pistes identitaires en instaurant une confusion totale entre Senneville et lui-même, Beauclair crée par rapport à soi une distance ludique et réflexive qui, par le travail de l'imagination et du jeu, s'avère propice à la manifestation d'une identité plurielle. Faux menteur mais vrai séducteur, faux brigand (grâce au jeu du hasard) mais vrai offenseur, Beauclair, faux valet rival de son maître, ouvre à l'intrigue un véritable espace de mouvance identitaire. Là où identité sociale et identité genrée sont source d'enfermement, l'identité individuelle de Beauclair, qui vole en éclats à la faveur de la situation dramaturgique, laisse transparaître une identité individuelle labile et dont le spectateur est le complice. En effet, ce dernier, lors de la scène des lettres, est le seul à pouvoir apprécier ce jeu de dupes. Le spectateur devient ainsi le témoin, ou le garant de la promesse – celle faite implicitement à Senneville de ne pas le trahir – promesse que Ricoeur présente comme la manifestation de l'un des deux pôles constitutifs de l'identité, à savoir *l'ipse*, ou fidélité à soi-même à travers le temps en dépit des changements possibles affectant la personne¹⁹. Il y a donc à la fois fidélité à la parole donnée – à strictement parler Beauclair ne parle que de lui et dit une vérité qui ne concerne que lui, il ne dévoile rien de Senneville – et exhibition ludique des diverses composantes de son identité. L'identité ou continuité du « soi » se dit et se scelle dans ce oui à l'autre, en même temps qu'elle échappe définitivement à toute tentative de vouloir la fixer, grâce à ce passage par une méta-théâtralité qui pointe du doigt sous le jeu de rôles attendu les tours de passe-passe occasionnés par la construction identitaire. Ce faisant, Beauclair se dissocie d'ailleurs de son ami dans la mesure où il utilise la situation pour se moquer de l'autre et de soi-même, ce que ne fera jamais Senneville que ses paroles et ses actes montrent plutôt assez inquiet et somme toute fort peu joueur. D'ailleurs il ne risque jamais rien à proprement parler, tandis que Beauclair lui risque de perdre Lise (qu'il perd en effet) ainsi que sa réputation. Ainsi Beauclair se montre-t-il non seulement mobile mais aussi inventif dans différents domaines – l'amour, l'amitié, la relation à son beau-père, la relation à soi – tandis que Senneville, lui, ne prend de pari avec Beauclair qu'une fois averti que son ami est recherché.

- 19 Si cette comédie échappe à toute vraie visée morale pour verser dans la comédie d'intrigue²⁰, elle ne se désolidarise pas pour autant de sa matrice, la comédie marivaudienne, à plusieurs niveaux. Sur le plan de la construction dramaturgique et des relations interpersonnelles, les effets déceptifs qui attendent les personnages sont similaires, et tout droit venus des *habitus* mondains ou bourgeois susceptibles de faire croire aux personnages, l'espace d'un instant, qu'ils peuvent échapper pour partie à leur condition sociale et à leurs déterminismes. Pas plus que Marivaux, Scribe ne met les personnages en situation de frayer avec quelque inférieur social, contrairement à ce qu'avait amorcé en ce sens, sur le mode grotesque et subversif à la fois, Collin d'Harleville dans *Malice pour Malice*²¹. La question de l'identité, qui voyait d'une part émerger chez Marivaux un sujet pluriel à travers l'échange des rôles entre maîtres et valets, et d'autre part la construction d'un sujet empirique fondé sur l'amour-propre, l'imagination, la quête de soi assortie d'un désir d'emprise sur l'autre, trouve un prolongement assez direct chez Scribe. Le sujet pluriel ressurgit ici à l'occasion du travestissement et de l'espace de la méta-théâtralité dont use avec brio Beauclair.
- 20 Certes les illusions identitaires font pour partie de cette comédie une pièce terriblement cynique, déroulant un déterminisme psychologique et social parfaitement huilé. Ainsi Lise choisit-elle un faux mauvais sujet pour assouvir son désir, sans laisser aucune chance à celui qui pourrait vraiment l'être, Beauclair, de la conquérir. Ce dernier, par ailleurs, brouille les pistes en acceptant les règles imposées par son adversaire et, ce faisant, se trouve pour partie victime de son goût du jeu. Senneville quant à lui, est, non pas fils de... mais neveu de..., un abuseur qui se donne des allures romanesques pour échapper à sa condition sociale, à laquelle il recourt cependant pour continuer à régner en maître – il demande ainsi l'appui de son oncle le Ministre, figure terrifiante, nommé plusieurs fois dans la pièce y compris au dénouement, pour rechercher celui qui l'a agressé. Seule la logique absurde, farcesque même à laquelle aboutit le jeu de Beauclair, produisant ses propres lettres pour discréditer son rival, confère à l'action dramatique un peu de légèreté et de fantaisie et produit ce décalage par rapport à soi qui laisse apparaître, subrepticement il est vrai, le vertige d'une identité plurielle et le choix de l'endosser, manifestation de la liberté individuelle²².

BIBLIOGRAPHIE

Bara Olivier, « Figures d'esclaves à l'opéra. Du Code Noir à L'Africaine d'Eugène Scribe (1842-1865), les contradictions de l'imaginaire libéral », in Sarga Moussa (dir.), *Littérature et esclavage XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Desjonquères, 2010.

Bénac-Giroux Karine, « Dédoublement et théâtralité : de la stratégie sociale à l'énigme du soi dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* », *Revue Marivaux*, n° 5, 1995.

Bénac-Giroux Karine, « Dissensions langagières et efficacité de la parole dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* », *Champs du signe*, 1997.

Bénac-Giroux Karine, « De l'amour et de ses surprises dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », in Catherine Ailloud-Nicolas (dir.), *Marivaux : les préjugés vaincus ?*, Paris, PUF, 2009.

Bénac-Giroux Karine, « L'amour-propre au fondement de la subjectivité dans la comédie du XVIII^e siècle » [en ligne], *Malice*, n° 2, 3 février 2012, disponible sur ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/254

Bénac-Giroux Karine, « Quelques héritiers du marivaudage », in Catherine Gallouët et Yolande G. Svhutter (dir.), *Marivaudage. Théories et représentations d'un discours*, Oxford, Oxford University, Voltaire foundation, « Studies on the Enlightenment », 2014, p. 165-178.

Bénac-Giroux Karine, « La coquetterie chez Marivaux ou "l'indécision de la vie" » [en ligne], *Malice*, n° 5, juillet 2015, disponible sur cielam.univ-amu.fr/node/1503

Carnevali Barbara, *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*, Genève, Droz, 2012.

Démoris René, « Violence et loi du père chez Marivaux », in Pierre Frantz (dir.), *Marivaux : jeu et surprises de l'amour*, Paris, PUPS, 2009.

Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

Marc Edmond, « La construction identitaire de l'individu », in Catherine Halpern (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2009.

Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dans *Théâtre complet. I*, Henri Coulet et Michel Gilot (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1993.

Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points », 1990.

Rueff Martin, « Morale et mœurs », in Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.

Scribe Eugène, *Le valet de son rival*, Paris, Colas fils, Barba & Martinet, 1816.

Sen Amartya, *Identité et violence*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Sermain Jean-Paul, « Le “Marivaudage”, essai de définition dramaturgique », *Coulisses*, n° 34, 2006.

NOTES

1 Voir à ce sujet nos articles « L'amour-propre au fondement de la subjectivité dans la comédie du XVIII^e siècle » [en ligne], *Malice*, n° 2, avril 2012, disponible sur <http://cielam.univ-amu.fr/node/254> ; « De l'amour et de ses surprises dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* » in Catherine Ailloud-Nicolas (dir.), *Marivaux : les préjugés vaincus ?*, Paris, PUF, 2009, p. 23-51.

2 Pour éclairer ce que le père et le frère de Silvia appelleront une « insatiable vanité d'amour-propre », Jean-Paul Sermain a pu montrer que la femme dans la société du XVIII^e et dans le discours de Silvia, est « comme une servante » : l'artifice est en ce sens un moyen d'inverser la hiérarchie, de restaurer fantasmatiquement la dignité féminine. Mais cette restauration ne saurait durer que le temps du jeu. Le choix de l'identité d'emprunt, met également en évidence la naissance de l'amour comme leurre, lié à l'habitus : « Mais le marivaudage dramaturgique (tel que nous l'avons reconstitué ou plutôt construit), fait entendre un tout autre propos : l'inégalité entre l'homme et la femme dans le mariage (liée aux droits de l'homme et à sa double vie au foyer et en société) ne saurait être levée, tout au plus Silvia peut espérer une sorte de levée métaphorique de cet obstacle (dans le geste fou d'amour, lui-même passablement affaibli non seulement par son inscription dans un monde irréel, mais parce que l'amour tout entier est fondé sur un leurre : la perception de l'habitus mondain comme une vérité exceptionnelle chez une domestique). » in Jean-Paul Sermain, « Le “marivaudage”, essai de définition dramaturgique », *Coulisses*, n° 34, 2006, p. 121-122.

3 Voir l'analyse de René Démoris : « Il [Dorante] s'est cru héroïque et en somme l'a été, pour s'apercevoir ensuite qu'il a été manœuvré. ». René Démoris, « Violence et loi du père chez Marivaux », in Pierre Frantz (dir.), *Marivaux : jeu et surprises de l'amour*, Paris, PUPS, 2009, p. 171.

4 « Dédoublement et théâtralité : de la stratégie sociale à l'énigme du soi dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard* », *Revue Marivaux* n° 5, 1995, p. 17-27 ; « Dissensions langagières et efficacité de la parole dans *Le Jeu de l'Amour et*

du Hasard », *Champs du signe. Sémantique, Poétique, Rhétorique*, n ° 7, 1996, p. 89-104.

5 Pour un plus ample développement de cette question fondamentale, voir notre article « La coquetterie chez Marivaux ou “l’indécision de la vie” » [en ligne], *Malice*, n° 5, 7/02/2015, disponible sur <http://cielam.univ-amu.fr/publication/1416>

6 Eugène Scribe, *Le valet de son rival*, Paris, Colas fils, Barba, Martinet, 1816, scène 4, p. 9.

7 *Ibid.* p. 11.

8 *Ibid.* p. 10.

9 Voir sur ce point l’analyse de Jean-Paul Sermain, *op. cit.* p. 119 : « [...] Silvia et Dorante sont ici les victimes aveugles du piège monté pour voir la vérité : ils sont amenés à méconnaître les effets de la bonne éducation et de l’aisance mondaine, d’autant plus marqués que toute la pièce repose sur la conscience de ces écarts sociaux et culturels, de ce qu’un valet peut gagner et un maître perdre par une mésalliance (c’est pourquoi la relation confusément amoureuse des valets joue un rôle important). »

10 Isabelle Ernot, « Des femmes écrivent l’histoire des femmes au milieu du XIX^e siècle : représentations, interprétations » [en ligne], *Genre & Histoire*, n° 4, 2009, disponible sur <http://genrehistoire.revues.org/742>

11 Voir, sur le statut des femmes au XIX^e, l’analyse de Michèle Riot-Sarcey : « De Rousseau à Kant, de Kant à Hegel, les femmes restent étrangères à l’élaboration philosophique de la pensée moderne qui préside à l’organisation sociale et politique des sociétés. Au cœur de ce dispositif théorique, le statut de sujet leur échappe. [...] De ce fait, placées au centre de la famille, les femmes sont la condition d’existence de l’ordre social dont la formation des règles leur échappe. », « Pouvoir(s) », *Le genre en questions Pouvoir, politique, écriture de l’Histoire (recueil de textes 1993-2010)*, Créaphis éditions, 2016, p. 137.

12 Eugène Scribe, *op. cit.*, scène 8, p. 20.

13 *Ibid.*, scène 4, p. 8.

14 Barbara Carnevali, *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*, Genève, Droz, 2011 : « Non seulement Hobbes a inscrit la question de la reconnaissance à l’ordre du jour de l’enquête anthropologique, mais il l’a désignée comme prioritaire et l’a articulée selon

ses deux grandes lignes problématiques, à la fois sur son versant psychologique où elle permet d'interpréter l'anatomie et l'équilibre de l'âme humaine, le 'système' des passions, et sur son versant social où, l'amour-propre apparaissant comme une cause de conflit, elle introduit à côté du paradigme matérialiste de la lutte des intérêts le modèle alternatif et complémentaire d'une lutte intersubjective pour l'acquisition des biens symboliques. » ; Karine Bénac-Giroux, « La coquetterie chez Marivaux ou "l'indécision de la vie" », *op. cit.*

15 « Qu'il s'agisse de s'instituer comme sujet neuf dans un monde ou de se restituer comme sujet dans un monde neuf, ce qui fait un individu moral, ce n'est certes pas son intériorité, le fond de son cœur : c'est son histoire. Roman de jumeaux, d'orphelins, de naufragés : nous nous intéressons à l'aventure, à l'histoire, en tant qu'elle affecte la constitution de ces individus. », Martin Rueff, « Morale et mœurs », in Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 854.

16 « Arlequin : Un domestique là-bas m'a dit d'entrer ici, et qu'on allait avertir mon beau-père qui était avec ma femme.

Silvia : Vous voulez dire Monsieur Orgon et sa fille, sans doute, Monsieur ?

Arlequin : Eh oui, mon beau-père et ma femme, autant vaut ; je viens pour épouser, et ils m'attendent pour être mariés, cela est convenu, il ne manque plus que la cérémonie, qui est une bagatelle. »

Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, in *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Gallimard, 1993, p. 623.

17 « Beauclair : C'est une fureur, on se l'arrache... Les femmes le craignent, et les hommes ne peuvent pas le souffrir... C'est le jeune homme le plus à la mode de Paris. Eh ! parbleu, j'ai là une lettre d'une femme à laquelle j'étais chargé de répondre ; vous sentez qu'il ne peut pas suffire à tout. (*Lui donnant une lettre et lui faisant lire l'adresse.*) A Monsieur de Beauclair... Quel feu !... Vous verrez le délire de la passion !... le vague du sentiment. Ah ! ah !... vous connaissez cela ?... » *Le Valet rival de son maître*, *op. cit.*, scène 9, p. 25.

18 « L'identité peut se décliner en de multiples composantes : identité pour soi et identité pour autrui ; sentiment de soi (la façon dont on se ressent) ; image de soi (la façon dont on se voit, dont on s'imagine) ; représentation de soi (la façon dont on peut se décrire) ; estime de soi (la façon dont on s'évalue) ; continuité de soi (la façon dont on se sent semblable ou changeant) ; soi intime (celui que l'on est intérieurement)/soi social (celui que l'on montre aux autres) ; soi idéal (celui que l'on voudrait être)/soi vécu

(celui que l'on se ressent être)... » Edmond Marc, « La construction identitaire de l'individu », in Catherine Halpern (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2009, p. 29.

19 « [...] la fidélité à soi dans la parole donnée marque l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même, et donc atteste pleinement l'irréductibilité des deux problématiques l'une à l'autre. », Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points », 1990, p. 143.

20 « On retient pourtant de Scribe son éloignement résolu vis-à-vis de toute orientation sociale ou morale de la comédie, sa prédilection pour la comédie d'intrigue héritée de Beaumarchais et de Picard. » Olivier Bara, « Figures d'esclaves à l'opéra. Du *Code Noir* à *L'Africaine* d'Eugène Scribe (1842-1865), les contradictions de l'imaginaire libéral », in Sarga Moussa (dir.), *Littérature et esclavage : XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 113.

21 Voir à ce sujet notre article, « Quelques héritiers du marivaudage », in Catherine Gallouët et Yolande G. Schutter (dir.), *Marivaudage : théories et représentations d'un discours*, Oxford, Oxford University, Voltaire foundation, 2014, p. 165-178.

22 « La reconnaissance de cette identité plurielle, et de tout ce qui en découle, s'accompagne de la nécessité impérieuse de comprendre le rôle de notre choix dans la détermination de notre identité – forcément plurielle – et dans l'affirmation de sa pertinence. » Amartya Sen, *Identité et violence*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 27.

AUTEUR

Karine Bénac-Giroux

Karine Bénac-Giroux est maîtresse de conférences habilitée à diriger les recherches en littérature française (9e-18e sections du CNU) à la faculté des lettres de Martinique (UA). Elle est coordonnatrice du GESCA, (Genre et société dans la Caraïbe, axe 3 de l'équipe FRACAGE du LC2S-UMR 8053) et chercheuse associée de l'IHRIM. Ses travaux portent sur la question de la subjectivité et de la réécriture dans la comédie du XVIII^e, sur les relations de Marivaux avec ses contemporains et héritiers, ainsi que sur les stéréotypes raciaux/genrés dans la danse contemporaine. Elle a notamment publié *L'Inconstance dans la comédie du XVIII^e*, Paris, L'Harmattan, 2010 et *Destouches : masques et métamorphoses du moi*, Rennes, PUR, 2011.

Arts de la scène

Émilie Juvet et le Queer X Show : identité queer vs stéréotypes de genres et de sexualités

Béatrice Alonso

DOI : 10.35562/marge.272

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Ce texte propose d'observer comment dans le *Queer X Show* - que nous appréhendons ici par les captations vidéo d'Émilie Juvet - est questionnée l'identité QUEER dans sa pluralité, par le biais X, celui de la pornographie, dans la pratique spectaculaire (dans le sens étymologique du terme) du SHOW (ce qu'on montre) burlesque (mouvement artistique féministe né aux États-Unis, dans les années 1990, associé à la contre-culture). Le propos est de montrer comment le QXS participe de la construction identitaire *queer*, ou de quelle manière une œuvre d'art peut-elle acter une identité construite sur le refus des stéréotypes. Le terme « monstration » traduit au mieux le caractère spectaculaire des performances proposées (montrer, faire show de ce qu'on montre) mais aussi et leur « monstruosité » performative.

English

This paper proposes to analyse how in the *Queer X Show* - which we apprehend here by the video by Émilie Juvet - is questioned the QUEER identity in its plurality, through X, that of pornography, in spectacular practice (in the etymological sense of the term) of the burlesque (a feminist artistic movement born in the United States in the 1990s, associated with counter-culture) SHOW (to show). The purpose of this paper is to show how the QXS participates in the construction of the queer identity, or how an art expression can act as an identity constructed on the refusal of stereotypes. The term "monstration" best reflects the spectacular character of the performances proposed (show) but also and their performative "monstrosity".

INDEX

Mots-clés

Queer, Construction identitaire, Show, Stéréotypes

Keywords

Queer, Identity Construction, Show, Stereotypes.

TEXTE

- 1 S'interroger sur la question de l'identité *queer* c'est se questionner sur celle des identités, diverses et variées, identités fragmentées de sexualités et de genres qui ne peuvent se cantonner à une seule définition. C'est penser l'identité comme le refus de toute catégorisation, dans une réappropriation des stigmates et des mots infamants propres à la contre-culture.
- 2 Dans le trailer du film fait à partir de la tournée¹, on retrouve chacune des intentions du projet. *Queer*, mot anglais signifiant « étrange », « peu commun », souvent utilisé comme insulte envers des individus aux orientations sexuelles et aux genres variés, a été très vite adopté et revendiqué, par ironie et par provocation, par des militants et intellectuels, ainsi que par toute personne refusant la catégorisation du genre, de ses sentiments amoureux et/ou de sa sexualité. Ce terme est apparu à partir des années 1990, selon le même phénomène d'appropriation du stigmatisme que lors de la création du mot *négritude*. Il sert de point de ralliement pour ceux et celles qui ne se reconnaissent pas dans une société hétérosexiste et hétérocentrée, et par ceux et celles qui cherchent à questionner les identités de genre, de sexe et de sexualité en prenant appui sur les travaux de Judith Butler. Se définissent ainsi comme *queer* des personnes aux pratiques et/ou préférences sexuelles non exclusivement hétérosexuelles ou ayant des caractéristiques qui ne correspondent pas aux normes liées à leur sexe, ou à leur genre, mais qui ne souhaitent pas se (voir) définir plus précisément, que ce soit par leur sexe (mâle ou femelle), leur genre (homme ou femme) ou leurs pratiques sexuelles. Émanation et écho du milieu socio-culturel dans lequel il a été produit, le *Queer X Show* d'Émilie Juvet n'est pas seulement la revendication *queer* d'une identité transgressive. Il interroge le rapport à soi et à l'autre, les identités de genre et les orientations sexuelles, qu'il trouble, dans une pratique spectaculaire interactive et jouissive.

- 3 Sadie Lune présente le QXS comme un « *gang-bang* presque normal d'artistes de Berlin, Paris et San Francisco » : la pornographie, l'identité *no straight* donc *queer*, et la performance burlesque, le *show*, sont immédiatement convoqués, ainsi que le caractère international mais fondamentalement identitaire des villes d'origine des performeuses. La chanson accompagnant le *trailer* (*I'm a bitch* de Noblesse Oblige) revendique le sous-titre du DVD, *Feminist sluts*, ce que reprend Wendy Delorme dans ses commentaires. Il y a à la fois beaucoup d'humour et de militantisme féministe (pro-sexe) dans cette minute de bande-annonce. En plus du *trailer*, nous commenterons deux extraits du DVD², le premier exposant les partis-pris d'une des performances, celle de Sadie Lune, et l'autre en coulisses, expliquant le choix du titre du film, *Too Much Pussy* !
- 4 L'organisation de cet article est donc simple : il s'agit d'observer comment dans le QXS est questionnée l'identité *queer* dans sa pluralité, par le biais X, celui de la pornographie, dans la pratique spectaculaire (dans le sens étymologique du terme) du *show* (ce qu'on montre) burlesque (mouvement artistique féministe né aux États-Unis, dans les années 1990, associé à la contre-culture. Il s'agit de performances scéniques réalisées par des artistes légèrement vêtues ou pratiquant le strip-tease), bien loin de l'édulcoré et très masculin *Tournée* de Mathieu Amalric !
- 5 Davantage présentation qu'analyse du *Queer X Show*, que nous appréhendons ici par les captations vidéo d'Émilie Juvet, le propos est de montrer comment le QXS participe de la construction identitaire *queer*, ou de quelle manière une œuvre d'art peut-elle acter une identité construite sur le refus des stéréotypes identitaires ?
- 6 Né des rencontres et des expériences personnelles d'Émilie Juvet et de Wendy Delorme, le QXS a pour intention première de donner la parole à des artistes (actrices, chanteuses, danseuses, performeuses) issues du mouvement féministe pro-sexe (*feminist sluts*), ayant toutes en commun le militantisme *queer*.
- 7 Issue des Beaux-Arts et de l'École Nationale Supérieure de la Photographie, Émilie Juvet est réalisatrice et photographe. En 2005 elle réalise le premier long métrage *queer porn* lesbien et transgenre français : *One Night Stand*. Durant l'été 2009, elle monte, avec Wendy

Delorme, une troupe éphémère de performeuses, pour une tournée européenne, afin de tourner son deuxième long-métrage *Too Much Pussy ! Feminist Sluts in the Queer X Show*, un *road-movie*, documentaire militant féministe sorti dans les salles de cinéma en Europe en 2011. Le film a remporté de nombreuses distinctions. Le QXS est composé de concerts live, de performances burlesques, de lectures mises en scène, de danses et de projections vidéo, développant, en mots et en images, une réflexion sur les relations entre expression artistique, mise en scène des corps, identité *queer* et nouvelles sexualité. Quant au film, *Too Much Pussy*, c'est un docu-fiction sur la tournée : docu parce qu'on suit les artistes dans les coulisses.

- 8 Wendy Delorme, Judy Minx, DJ Metzgeri, Mad Kate, Sadie Lune et Madison Young, sont les sept artistes performeuses du QXS. Elles se définissent elles-mêmes comme militantes, féministes, artistes, écrivaines, musiciennes, travailleuses du sexe, *porno stars*, lesbiennes, bisexuelles, *queers*, *pin-up vintage*, *punkettes*, androgynes, *drag kings*, *fems* ou femmes fatales. Elles viennent d'Europe et des États-Unis, et leurs identités comme leurs orientations sexuelles sont diverses et multiples, plurielles. Cependant, elles se revendiquent toutes comme féministes pro-sexe. Elles militent par conséquent en faveur de la liberté pour quiconque de disposer de son corps (héritage de la première vague féministe) et ce sans restrictions, dans les limites du respect et du consentement mutuel entre partenaires adultes, y compris pour des échanges marchands. Elles défendent les droits sociaux des travailleurs et travailleuses du sexe, et leur respect dans la société, afin de lever le stigmate qui pèse sur elles. Elles sont en cela inspirées par la révolution initiée dans les années quatre-vingt par Annie Sprinkle aux États-Unis, du féminisme pro-sexe des années quatre-vingts qui, plutôt que de condamner le X, a préféré en proposer un autre, différent, moins normé, où tous les corps sont possibles, et qui ne soit pas rythmé uniquement sur le plaisir masculin et la domination masculine. Actrice porno dès l'âge de dix-huit ans, devenue artiste et militante féministe, cette dernière propose une pédagogie du sexe qui questionne les stéréotypes genrés et défend le travail du sexe. Dans ses performances, elle remet en cause le rôle d'objet sexuel souvent dévolu aux femmes dans l'industrie du sexe et propose aux femmes de tirer pouvoir de leur sexualité (sa performance la plus célèbre est

Public Cervix Announcement durant laquelle elle invite le public à contempler son col de l'utérus au moyen d'un spéculum inséré dans son vagin, performance reprise dans le *Queer X Show* par Sadie Lune et qui intéresse particulièrement notre propos.

- 9 Ces sept performeuses jouent librement avec les genres et les sexualités, et réinventent de nouvelles représentations des désirs et de la jouissance, en déconstruisant stéréotypes et préjugés. Elles placent le corps, les genres et la sexualité au centre et à l'origine de leur inspiration et de leur création artistique. À elles sept, elles représentent un panel de diverses attirances et orientations sexuelles et posent donc la question des identités, multiples et plurielles.
- 10 Wendy Delorme, qui a choisi son prénom pour la fiancée de Peter Pan, se définit elle-même comme une femme de lettres, performeuse et militante activiste *queer*. Elle s'est produite sous les pseudonymes de Wendy Babybitch et Klaus Engel, au sein des troupes néo burlesques « The Kisses Cause Trouble », « Le Drag King Fem Show », « Le Cabaret des Filles de Joie » et le « Queer X Show ». Ses livres parlent, sans périphrase, de la sexualité féminine et des différentes façons de la vivre.
- 11 Judy Minx (son pseudo est à la fois un hommage à Judith Butler et la revendication de son statut de « catin ») est une actrice française de films pornographiques *mainstream* et/ou lesbiens et *queers*. Travailleuse du sexe, militante, activiste féministe, syndicaliste au STRASS, elle organise également des ateliers d'éducation sexuelle. Elle voit dans la sexualité un domaine qui doit être investi par les femmes et les minorités sexuelles, en faisant du corps, du plaisir et du travail sexuel, des outils politiques dont les femmes doivent s'emparer.
- 12 Madison Young est une actrice de films pornographiques, réalisatrice, écrivaine, activiste *queer* et performeuse américaine (elle dirige la galerie d'art *Femina Potens* à San Francisco et soutient la création féminine et les artistes issuEs des minorités sexuelles) tout comme Sadie Lune, elle-aussi performeuse, écrivaine, militante féministe et activiste *queer*.
- 13 Metzgerei est une DJ allemande de la scène alternative *queer* berlinoise comme Mad Kate, performeuse berlinoise et américaine.

- 14 Les lieux de représentation choisis pour les shows l'ont été a priori pour leur qualité d'accueil, de mixité et d'ouverture d'esprit : « Metro Annessens », Bruxelles ; « Le Tango », Paris ; « Chez Régine », Paris ; « Les Souffleurs », Paris ; « Tsunami Club », Cologne ; « L.U.X. Club », « Barbie Deinhoffs », « BKA Theater », « Monster Ronsons », « Schwarzer Kanal » à Berlin ; « Salt Club » et « Art Rebels Gallery » de Copenhague ; « D'NYE », Malmö ; « Kolingsborg », Stockholm.
- 15 Après avoir regardé le générique du film, nous constatons que chaque performeuse est ici présentée en fonction de ce qu'elle apporte en terme d'acte et d'identité au *show* (par exemple Madison Young devant un *peep-show* ou Sadie Lune en prêtresse *new age*), revendiqué comme féministe, pornographique, *queer* et burlesque (selon ce qui est montré à l'écran).
- 16 Le *show* burlesque et la pornographie actent à la fois un refus du repli identitaire et paradoxalement la construction d'une nouvelle identité, transgressive. Le déroulement des représentations et leur réception révèlent le caractère éminemment performatif de chaque représentation (dont le titre variait parfois en fonction du lieu, de la participation d'autres performeurs ou performeuses amiEs locaux/ales et du public attendu). Le terme « monstration » nous sert à traduire à la fois le caractère spectaculaire des performances proposées (montrer, faire *show* de ce qu'on montre) mais aussi leur caractère « monstrueux », c'est-à-dire troublant ou d'inquiétante étrangeté freudienne.
- 17 La performance est un mode d'expression contemporain qui consiste à produire des gestes, des actes, au cours d'un événement dont le déroulement temporel constitue l'œuvre, et qui contient souvent une part d'improvisation. La performance est souvent associée à l'idée d'une forme d'expression originale qui change à chaque présentation en fonction du contexte de création. Elle ne doit avoir lieu, par conséquent, qu'une seule et unique fois. Son processus et le résultat qu'elle produit, peuvent être enregistrés, filmés, et reproduits. La performance a été inventée pour couvrir des pratiques qui résistaient à toute catégorisation, en rendant compte d'une variété de manifestations qui n'incluent ni n'excluent l'idée de représentation (mais dans la conception artaudienne de la représentation). Comme l'écrit Patrice Pavis : « Le *performer* [...] qu'il chante, danse ou récite, réalise

ces actions réelles en tant que lui-même, en tant que *performer* et non en tant que personnage feignant d'être un autre en se faisant passer comme tel aux yeux du spectateur. Si on emploie de plus en plus souvent le terme de *performer* [...] c'est pour insister sur l'action accomplie par l'acteur, par opposition à la représentation mimétique d'un rôle. Le *performer* est d'abord celui qui est physiquement et psychiquement présent devant le spectateur. »³

- 18 Un autre extrait nous intéresse particulièrement, c'est la manière dont Sadie Lune montre ce qu'elle est ou ce qu'elle a, selon ses propres dires dans le *making-off* du film, lors de la présentation du *Cervix Show* dans un squat berlinois avant une représentation du soir. Cette performance est, selon nous, une métonymie du spectacle.
- 19 Exposer son intimité est pour Sadie Lune, comme cela l'était pour Annie Sprinkle, un moyen de dédramatiser et désacraliser la fascination paradoxale qu'exerce l'appareil génital féminin (qui est aussi un appareil reproductif) en montrant et en expliquant calmement les choses.
- 20 Peu de personnes voient un col de l'utérus. Le montrer à qui souhaite le voir, c'est tenir un discours sur le corps des femmes, sur les genres, sur les identités, au pluriel, un discours fortement féministe. La nudité elle-même des corps durant le *show* est un discours politisé sur l'identité de genre et la sexualité car c'est montrer, exposer, la diversité des corps, des sexes, des genres, des sexualités, qui résiste à toute forme de catégorisation, de généralisation, de naturalisation et d'identification.
- 21 Les performances du *show* sont donc toujours politiques, éducatives, remettant en cause les rôles sociaux et sexuels (stéréotypes de genre, de classe ou de « race ») pour lesquels les individus semblent être programmés en proposant la diversité, la multiplicité, la pluralité des propositions, avec beaucoup d'humour.
- 22 Le *show* met en images et en actes les études de genre et les questionnements récurrents autour du rapport au corps, au sexe, aux identités de genre. Le caractère « pornographique » du *show* vient bien sûr de la performance scénique et de la nudité (certaines performances sont très « crues » et tout est montré en très gros plans, comme on vient de le constater), mais malgré l'insistance sur le

caractère X du *show* et du film qui en est tiré (interdit au moins de 18 ans), Émilie Juvet affirme qu'il n'y a rien de pornographique dans son travail : « Je n'appelle pas ça de la pornographie. On voit des seins et des culs partout dans l'art, mais ce qui dérange c'est la différence d'intention. [...] Ce qui perturbe peut-être, c'est quand le modèle est dans une attitude forte de sujet désirant, et pas d'objet. C'est pareil avec la représentation du corps. On est envahi d'images de très jeunes femmes minces, féminines, glabres et aux désirs visiblement hétérosexuels, posant nues pour vendre des yaourts ou une voiture, mais quand c'est une personne dont le désir très frontal n'a rien à vendre, dont l'orientation sexuelle prête à confusion, ou grosse, ou non épilée, ou avec un genre indéfini, ça peut mettre certaines personnes en rage, alors que d'autres vont y trouver de la beauté, de l'émotion ». Ce qui l'intéresse c'est plutôt la sexualité comme outil politique « car c'est un territoire où se jouent en catimini les structures sociales de pouvoir et d'oppression. Mais cela peut être aussi un territoire de liberté et de réflexion. La sexualité a une influence sur nos vies beaucoup plus large que ce qui se passe dans un lit. À partir du moment où les droits des individus sont inégaux en fonction de leur orientation sexuelle, de leur sexe ou de leur genre, c'est même un énorme impact. Les mouvements LGBTQI se sont définis par rapport à leur sexualité, afin d'obtenir l'égalité mais aussi pour lutter contre l'invisibilisation de leurs identités multiples. Personnellement, je vois l'orientation sexuelle ou le genre comme un continuum, non pas comme un système binaire. Avec un curseur qui se déplace selon les gens et au cours de leur vie. On peut même penser en plusieurs dimensions : le sexe, le genre, l'orientation sexuelle, et l'intensité du désir (d'asexuel à très sexuel) [...] On pourrait penser qu'un *show* composé par de telles artistes serait forcément pornographique. Or, elles redéfinissent le mot de « pornographie » au sens premier du terme, le réinvestissent, le re-signifient de façon conscientisée, politisée, avec générosité et créativité. [...] (cf. les analyses célèbres de Michel Foucault in « Histoire de la sexualité, Tome I – La volonté de savoir » et plus récemment les écrits de la philosophe Elsa Dorlin sur le sujet). » †Pornographie‡, du grec *pornê* (prostituée) et *graphê* (écriture), vise moins la sexualité que le discours qui se tient sur elle, l'image qui la présente, la symbolise, la sublime ou la dégrade, le regard qu'elle porte sur elle-même. Si a priori chaque fois qu'il y a

sexualité, il y a représentation, dans le QXS, il y a aussi, performance et monstration dans un but éducatif et militant.

- 23 Il s'agit bien de parler de sexe, de pornographie, de jouissance, de féminisme, et de montrer, de faire acte de monstration. Chaque geste, chaque parole, chaque performance, est dirigée vers une réflexion sur la place des femmes dans la société, sur les potentiels d'un corps libre, libéré, et divers.
- 24 Pour conclure, nous nous intéressons à la réception problématique du *Queer X Show* : « *Too much pussy* », dit Wendy. Ce qui gêne, selon elle, c'est qu'il y ait trop de « chattes », trop de femmes qui envisagent leur identité sexuelle et leur corps dénudé comme un manifeste de libération. Le propos féministe sous-tend l'ensemble du discours et fait corps pour ainsi dire avec le discours *queer*. Le rejet constaté par Wendy est intéressant car il montre bien le caractère militant du *show* burlesque pornographique mais aussi le caractère identitairement dérangeant du projet (*no straight*)
- 25 Ce type de manifestation artistique, interroge, *in fine*, la visibilité des femmes et des minorités (de sexe, de sexualité et de genre) et ce qu'on considère comme des transgressions et des remises en question des modèles établis, des stéréotypes de genre, des préjugés et de la norme sexuelle dominante, en proposant d'autres identités, ouvertes et non-sectaires. L'identité *queer* est celle qui trouble le discours identitaire et fait le lien entre les diverses revendications de visibilité des minorités dans une société encore dominée par la norme mâle, blanche et hétérosexuelle. Comme le dit Émilie Jouvét : « L'art c'est aussi découvrir des univers différents et d'autres visions du monde [...] En ce moment la montée de la haine en France est très inquiétante, et les mouvements extrémistes se battent pour l'interdiction de certaines représentations, comme s'il ne fallait surtout pas que certains textes ou certaines images soient accessibles au public. Ils ont compris que l'image peut être source d'émancipation et/ou de réflexion. La censure et le contrôle de l'image aident à maintenir l'ignorance ».
- 26 Or « être vu, avec ses désirs et ses interrogations, c'est exister, c'est résister, c'est partager. Se mettre à nu, avec une certaine jubilation, c'est montrer que d'autres routes sont possibles », que d'autres identités sont possibles.

BIBLIOGRAPHIE

Bénabent Juliette, « Too Much Pussy ! Feminists Sluts, a Queer X Show » [en ligne], *Télérama*, juillet 2011, disponible sur <http://www.telerama.fr/cinema/films/too-much-pussy-feminists-sluts-a-queer-x-show,424565,critique.php>

Bourdieu Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, « Liber », 1998.

Butler Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, [1990], Paris, La Découverte, 2005.

Butler Judith, *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du "sexe"* [1993], Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Butler Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, éditions Amsterdam, 1997.

Butler Judith, *Défaire le genre*, [2004], Paris, éditions Amsterdam, 2006.

Despentes Virgine, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006.

Foucault Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

« Émilie Juvet : "Il n'y a rien de pornographique dans mes photos" », [en ligne], *Les Inrocks*, 26 février 2014, disponible sur <https://www.lesinrocks.com/2014/02/26/style/emilie-juvet-il-ny-a-rien-de-pornographique-dans-mes-photos-11841285/>

Pavis Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 64.

Quignard Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

NOTES

1 Émilie Juvet, *Too Much Pussy ! Feminist Sluts in the Queer X Show* [en ligne], 2009, disponible sur <https://www.emiliejuvet.com/too-much-pussy-film-juvet>

2 Émilie Juvet, *Too Much Pussy ! Feminist Sluts in the Queer X Show*, Paris, Solaris Éditions, 2011.

3 Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 64.

AUTEUR

Béatrice Alonso

Professeure agrégée de lettres modernes au lycée Pablo Picasso de Perpignan, sur poste spécifique Théâtre, Béatrice ALONSO est aussi chercheuse affiliée à l'Axe Texte du CRESEM de l'UPVD. Elle obtient en juin 2005 son doctorat de Lettres et Humanités, en spécialité littérature de la Renaissance, sous la direction de Michèle Clément, à l'Université Lumière Lyon 2. Ses domaines de recherche privilégiés sont les Euvres de Louise Labé, l'étude de la Louenge des femmes (De Tournes, 1551), l'éloge paradoxal... Membre de la SIEFAR (Société Internationale pour l'Étude des Femmes sous l'Ancien Régime) et de RHR (Renaissance, Humanisme et Réforme), elle a co-dirigé avec Eliane Viennot et rédigé la préface du recueil d'articles Louise Labé 2005 paru en 2005 aux Presses de l'Université de Saint-Étienne, ainsi que de nombreux articles.

La mise en scène des appartenances post-coloniales au sein d'œuvres de rappeurs contemporains en France

Marie Sonnette

DOI : 10.35562/marge.177

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose d'observer au sein des œuvres de plusieurs rappeurs de quelles manières les thématiques plurielles s'inspirent des expériences et des trajectoires de vie singulières de chacun des artistes. Certaines de leurs caractéristiques sociales communes, permettent de voir émerger de grands motifs : l'histoire coloniale, les trajectoires migratoires, les expériences de la pauvreté ou encore du racisme. Ceux-ci construisent des sentiments d'appartenances à un groupe social aux contours indéfinis : celui de la jeunesse pauvre, non-blanche et des quartiers populaires.

English

This article proposes to observe how multiple themes within their work are inspired by the unique life experiences and paths of rap artists. Some of their common social traits point to a number of broad patterns: the history of colonialism, migration trajectories, the experience of poverty or even racism. These patterns fashion a sense of belonging to a social group with undefined contours: that of the poor, non-white and working-class area youth.

INDEX

Mots-clés

Rap, Histoire coloniale, Migrations, Appartenance

Keywords

Rap, Colonial history, Migrations, Belonging

PLAN

- I. Une grille de lecture postcoloniale pour l'interprétation des œuvres étudiées
- II. L'histoire coloniale et l'impérialisme contemporain : un devoir de mémoire en musique
- III. Trajectoires migratoires et vécus immigrés : témoigner et laisser une trace
- IV. Classes et quartiers populaires : récits de vie et sentiments d'appartenance
- V. Conclusion

TEXTE

Alors que je me suis attaché pendant hyper longtemps à préserver une écriture noire, parce que je suis noir et qu'à un moment donné c'était important pour moi qu'on reconnaisse ça dans mon écriture, mon album *Autopsie d'une sous-France*, je l'ai fait sans penser à ça. Je l'ai fait comme un Français qui se pose des questions sur son pays, dans lequel il vit et dans lequel il élève ses enfants. [...] J'étais en Suisse au moment des élections françaises et j'étais estomaqué. Le six [mai 2007 – élection de Nicolas Sarkozy à la présidentielle] au soir, j'ai commencé à écrire.¹

- 1 Dans cet extrait d'entretien, le rappeur D' de Kabal évoque les moteurs de ses processus créatifs : il puise aussi bien au cœur de ses problématiques identitaires passées et intériorisées (l'histoire de l'esclavagisme et les héritages antillais) qu'au sein des appartenances construites au présent par le contexte social et politique contemporain. L'entrecroisement de ces thèmes appelle une réflexion intersectionnelle prenant en compte les logiques complexes de catégorisation, à la croisée de plusieurs rapports sociaux (« race », classe, genre, espace notamment). Dans cet article, je vais observer au sein des œuvres de plusieurs rappeurs² de quelles manières les thématiques plurielles s'inspirent des expériences et des trajectoires de vie singulières de chacun des artistes. Certaines de leurs caractéristiques sociales communes, permettent de voir émerger de grands motifs : l'histoire coloniale, les trajectoires migratoires, les expé-

riences de la pauvreté ou encore du racisme. Ceux-ci construisent des sentiments d'appartenances à un groupe social aux contours indéfinis : celui de la jeunesse pauvre, non-blanche et des quartiers populaires. Ce travail fournit l'occasion d'observer comment les trajectoires des artistes se retrouvent au sein de leurs productions artistiques en influençant des préoccupations récurrentes.

I. Une grille de lecture postcoloniale pour l'interprétation des œuvres étudiées

- 2 Dans leur acception large, les études postcoloniales traitent des relations entre les ex-colonisés et les ex-pays colonisateurs ainsi que de la perpétuation et du renouvellement de ces rapports de dominations. Le terme « post » ne cherche pas à signifier la période qui suit les époques coloniales – reléguant alors celles-ci à un moment révolu – mais désigne ce qu'il reste et se perpétue après le colonialisme. La société française serait donc, dans ses politiques intérieures et extérieures, reconfigurée par les relations de domination géopolitiques, économiques et symboliques bâties durant la colonisation : « le devenir postcolonial a donné naissance à de nouvelles réalités sociétales non seulement là-bas, dans les anciennes colonies mais aussi au cœur de l'hexagone »³.
- 3 Au sein de son étude littéraire de paroles de rap, Bettina Ghio note une continuité entre son corpus d'œuvres et la littérature postcoloniale. Tous deux sont empreints de questionnements portant sur la colonisation, l'esclavagisme ou leurs suites :

Les textes de ces rappeurs abordent la question coloniale, esclavagiste et postcoloniale sous des perspectives diverses où nous pouvons reconnaître les traits essentiels de l'écriture francophone postcoloniale caractérisée par une sorte de « trauma » littéraire résultant du « passé colonial [qui] reste présent comme une trace, une empreinte douloureuse ».⁴

- 4 En plus du « passé historique » et des « récits mémoriels », les textes de rap étudiés se penchent également sur la persistance des poli-

tiques coloniales à l'heure actuelle. Par exemple, dans la chanson « Nom, prénom, identité », Philippe du groupe La Rumeur se définit comme un « colonisé en retard » face aux discours et représentations d'une classe dirigeante : « Énarque ou en Polytechnique / Qu'on formate à leurs techniques / Me disent complexe comme un conflit ethnique / Et dans c'contexte j'ai des réflexes de colonisé en retard / Tellement à part dans notre *te-men-apar* »⁵. En remontant à l'époque coloniale, les artistes étudiés fournissent des explications aux discours et à pratiques dominantes contemporaines. Comprendre les filiations et les héritages leur permet d'appliquer un jugement sans appel vis-à-vis du racisme et des discriminations actuelles, s'approchant, dans leurs structures, des anciens rapports de pouvoir entre colons et colonisés. C'est ainsi que les sous-parties suivantes de cette contribution sont construites : en reprenant l'ensemble des situations perçues comme résultantes et persistances de la période coloniale dans les discours des artistes enquêtés.

II. L'histoire coloniale et l'impérialisme contemporain : un devoir de mémoire en musique

- 5 Parmi les chansons des rappeurs étudiés, nombreuses sont celles qui se rapportent à l'histoire coloniale internationale : l'empire colonial français, la colonisation des Amériques ou encore la traite négrière et l'esclavagisme font partie de leurs représentations historiques principales. Elles sont également accompagnées d'œuvres traitant des guerres menées au XXI^e siècle, perçues comme des politiques de « néo-colonisation » visant, pour les puissances occidentales, à réinvestir certains territoires. Un travail de recherche et de récits mémoriels est alors entrepris afin de comprendre et de transmettre une part de l'Histoire considérée comme celle de ces rappeurs. Les chansons écrites sont souvent en rapport avec leur origine familiale.
- 6 Deux des rappeurs d'origine antillaise, D' de Kabal et Philippe de La Rumeur relatent la période de l'esclavagisme ainsi que les douleurs qui persistent et s'illustrent de façon sensorielle chez les descendants d'esclaves. Dans « Nature morte »⁶, Philippe parle de ses « douleurs fortes » – « C'est ma nature morte mes douleurs fortes / Qui de

Guadeloupe à Gorée se glissent sous leurs portes » – puis fait le compte de ses « 365 cicatrices »⁷ dans le morceau du même nom : « Ils ont enchaîné nos pères pour qu'ils les regardent violer nos mères / Et merde si aujourd'hui on en subit les séquelles / Mais qu'est-ce que quelques années environ quatre cents / Et si la fin colle au début ça finira dans un bain de sang ». D' de Kabal évoque sa chair marquée par les souffrances de ses ancêtres – « C'est un hymne à nos ancêtres les esclaves / Entravés humiliés tués à la tache / C'est une prière pour nos pères et nos mères / Pour notre Histoire celle qu'on nie qui marque nos chairs »⁸ – mais également la transmission de la rage de survivre : « Ce qui nous tient c'est de savoir que nous sommes les descendants de survivants incassables / Ce qui nous lie c'est de sentir gronder en nous cette folie cette rage incassables »⁹.

- 7 Skalpel, fils de réfugiés politiques uruguayens, s'arrête quant à lui sur la colonisation de l'Amérique du sud : dans « 500 ans »¹⁰, il revient sur le génocide opéré par les colons européens : « Pour l'argent l'or et les épices / Ils héritaient de la mort de père en fils / Génocide un continent des cicatrices / Latino Indiens Blancs Noirs et Métis ». Au travers de la forme littéraire et chansonnière du *story telling*, Médine a développé de nombreuses histoires des guerres de colonisation ou d'occupation occidentales : « Enfant du destin [Petit Cheval] »¹¹ se penche sur l'histoire d'un Indien d'Amérique, « Enfant du destin [Sou Han] »¹² sur une enfant de la guerre du Vietnam, « Enfant du destin [Kounta Kinté] »¹³ sur un esclave mandingue capturé puis vendu aux États-Unis. Toutefois, sa biographie familiale est également traitée, notamment à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance de l'Algérie. Son morceau « Alger pleure »¹⁴ revient sur l'histoire de la guerre d'Algérie : « On n'avait pas d'une séparation de crise / De n'avoir choisi qu'entre un cercueil ou une valise / Nous n'avions pas non plus d'une Algérie française / Ni d'une France qui noie ses indigènes dans l'fleuve de la Seine ».

- 8 Le rôle de la France en Afrique et les relations de domination économique englobés sous le terme de « Françafrique » figurent aussi en bonne place au sein des albums étudiés. Youssoupha rappelle certains faits historiques dans « Rap franc CFA »¹⁵ : « Tous nos vestiges millé-millénaires mais cependant / Ils disent que ça fait seulement cinquante piges qu'on est indépendant / Qu'on obéisse et qu'on se couche mec / Pendant qu'ils font du *biff* sur la misère de

l'Afrique comme Bernard Kouchner ». De son côté le groupe Kalash mentionne régulièrement le cas rwandais et consacre une chanson au rôle de la France dans le génocide Tutsi : « Un génocide c'est presque rien dans ces régions / Voilà c'qu'on entendait de l'Élysée à Matignon [...] / Comment ils laissent crever l'Afrique »¹⁶.

- 9 Enfin, les guerres contemporaines sont traitées. Quelques morceaux s'y consacrent longuement : Médine s'attaque au centre de détention de Guantanamo à deux reprises avec « Guantanamo »¹⁷ et « Camp delta »¹⁸ et MAP dédie une chanson à la seconde guerre du Golfe avec « Sheherazade »¹⁹. La question palestinienne revient très régulièrement, comme parangon de l'oppression des peuples arabes. Outre les mentions faites au cours de nombreux morceaux, plusieurs d'entre eux lui sont entièrement consacrés : « Génération Palestine » de Skalpel, « Enfant du destin [David] » de Médine, « Palestine (N'harJedid) » de MAP, « Inscrit ! Je suis Arabe » de ZEP (qui reprend et traduit un texte du poète palestinien Mahmoud Darwich) et « Guerriers sans arme » de Kalash²⁰.

III. Trajectoires migratoires et vécus immigrés : témoigner et laisser une trace

- 10 Si les paroles de rap étudiées font état de revendications et de colères exprimées à l'encontre des rapports de domination et d'exploitation, elles prennent aussi valeur de témoignage. Les rappeurs font part de situations singulières : de l'histoire de leur famille aux récits de leurs propres conditions de vie naissent des œuvres qui évoquent aussi bien les trajectoires migratoires, l'installation en France ou encore le vécu des immigrés. Les artistes peuvent s'inspirer fortement de leur vie réelle ou romancer à partir de leurs connaissances de ces situations.
- 11 À propos des trajets migratoires, plusieurs des rappeurs étudiés se sont essayés à cet exercice de récit fictionnel s'attachant à retranscrire des expériences. Ainsi, Médine relate l'immigration d'un homme sénégalais, parti d'Afrique pour arriver en France et voir finalement brûler son immeuble vétuste dans « Boulevard Vincent Auriol »²¹. Il

utilise le même procédé dans « 17 octobre »²², évoquant le parcours de migration d'un Algérien, arrivé en France pour finir noyé dans la Seine lors de la répression de la manifestation du 17 octobre 1961. Il fait alors apparaître la dureté des conditions d'immigration précédant ces dénouements tragiques : « Bluffé par leur manque d'hospitalité / Ainsi sont-ils moralisateurs sans moralité / Démoralisé je reprends le chemin / Lequel me conduira dans les quartiers maghrébins / Nanterre monticule de bidonvilles / Habitation précaire pour mon entrée en vie civile ».

- 12 Certains préfèrent des récits autofictionnels : ils prennent leur vie et leurs ressentis comme matériaux narratifs. Dans son couplet de la chanson « Les mains noires »²³, Hamé offre un résumé de ses souvenirs d'enfance, empreints d'Algérie et culture algérienne, de la guerre encore proche ainsi que de la situation de grande pauvreté de son père lors de son installation en France :

Je suis né juste après l'extinction d'un feu / Dont j'garde des braises
fumantes au creux / De ma gorge de ma langue de mes yeux / À
c'pays de sable je n'ai jamais dit adieu / On m'a porté à bout d'bras
jusque ici / Dans la poussière d'un septembre après-midi / Dans des
langes dépliés par le bruit / Dans l'espoir d'entrevoir un peu la vie /
Ça n's'oublie pas un être humain qui n'a plus rien / Et qui s'arrache
pour mettre à table un bout de pain / C'est comme la peur du noir
dans une chambre sans fenêtre / C'est comme les mots rares d'un
analphabète / Et puis j'ai grandi en apprenant / Des noms de
géants / Féraoun Fanon Kateb Yacine / Comme le trésor de guerre à
la fin du film / D'un bout à l'autre de ma trajectoire / L'Algérie
s'évade et revient me voir / Tout comme je verrai jusqu'à l'ultime
soir / Le pas de mon père et ses mains noires.

- 13 De ces vécus immigrés, les rappeurs étudiés en retiennent notamment l'expérience du racisme, omniprésente au sein de leurs œuvres. Cependant quelques-unes de leurs chansons traitent plus particulièrement de cette oppression subie. Parmi elles, « Soldat lambda », « Nom, prénom, identité » et « Je suis une bande ethnique à moi tout seul » de La Rumeur, « Révoltés » de Skalpel, « Négros, bicots, basanés et pauvres » et « 44 négros » de D' de Kabal, « Double discours » et « Don't panik » de Médine, « La chasse est ouverte » de

MAP, « La gueule du patrimoine » et « Je me soigne » de ZEP ou encore « Notre échec » et « Les yeux ouverts » de Kalash²⁴.

IV. Classes et quartiers populaires : récits de vie et sentiments d'appartenance

- 14 Au sein des œuvres étudiées, les rappeurs font régulièrement apparaître le décor des quartiers populaires. Lorsque ce n'est pas dans les paroles des chansons que sont décrits ces lieux, ce sont sur les pochettes des albums qu'ils sont représentés : les grands bâtiments, la ville ou encore les espaces de vie communs y sont souvent photographiés ou dessinés. Outre l'histoire de la colonisation ou de l'immigration, ce qui semble rassembler les artistes étudiés sont ces conditions de vie partagées. Les récits de ces vécus des classes populaires et des catégories immigrées prennent donc place au sein des morceaux de rap. Régulièrement, l'idée est soulevée que ces conditions de vie sont héritées de l'époque coloniale. Les dominations subies sont alors comparées (directement ou au moyen de figures littéraires) à celles vécues par leurs ancêtres : la pauvreté, la misère, les pratiques des institutions coercitives et répressives (de la police et des établissements pénitenciers) occupent une bonne place dans les thématiques abordées. Le « quartier » est le lieu où se déroulent de nombreuses actions narrées au sein des chansons. Il est représenté différemment selon les auteurs et selon les morceaux : tantôt participant de la construction d'un « entre-soi », tantôt lieu cible de maux et d'oppressions. Les rappeurs ont aussi bien parfois la tentation de vouloir le « représenter », d'exprimer la fierté d'y vivre que la volonté d'expliquer le besoin de s'extraire de ces conditions de vie indigentes.
- 15 Dans certaines chansons, les rappeurs clament leur appartenance à ces quartiers populaires. Le groupe La K-Bine et le rappeur D' de Kabal utilisent le pronom « nous » pour relater les expériences de vie des quartiers populaires. Les forts sentiments d'appartenance sont alors liés à la dénonciation de la pauvreté et des violences subies : « Nos enfants ne sont pas pires qu'avant / Comme leurs aînés ils ont connu les mêmes bâtiments / À perte de vue dur pour un fils quand au taf son père se tue / Le mal se perpétue avec un frère qui a les

diplômes et pas de taf / Donc y'a plus d'étude alors on cherche les tunes »²⁵ ; « Nous sommes nés en ces lieux primitifs / Élevés dans l'imagerie qui depuis toujours enferme nos esprits / Nous sommes laissés convaincre sur notre non-potentiel à survivre en dehors de nos murs / Alors nous avons choisi de mutualiser nos points de sutures »²⁶. De nombreuses autres chansons témoignent des vécus et retranscrivent un visage sombre de ces quartiers : Médine évoque le chômage et la précarité qui règnent au Havre – « On a des gueules d'après guerre des gens pas très clairs avec des emplois précaires / On est des rats de conteneurs qu'on gagne ou qu'on perde / On choppe le cancer en même temps qu'nos salaires »²⁷ – et Youssoupha compare les bâtiments sinistres et vétustes des quartiers populaires de France : « Tous à la même adresse banlieues malsaines bidonvilles de Marseille / Bâtiments de Sarcelle la misère qui harcèle / Prends le mal à sa genèse et tu comprendras pourquoi on aime siffler la Marseillaise »²⁸.

- 16 De façon plus précise, certains textes de rap étudiés se concentrent sur des traitements spécifiques ou des expériences récurrentes au sein des quartiers populaires. Les relations à la police ou les modes de résistance émeutière, notamment depuis la révolte des quartiers populaires de la fin 2005, imprègnent les albums. Ils sont au cœur de « Requiem »²⁹ de La Canaille – « Toi t'as réveillé le malaise de trente années de chômage / Trente années d'austérité qui ont fait des ravages / Des mêmes fous d'rage inconscients et suicidaires / Il est beau l' résultat d'ta politique sécuritaire » – et de « Qui ça étonne encore ? »³⁰ de La Rumeur – « C'est ni l'pied ni la gloire quand tout crame / C'est même pas une réponse à la hauteur du drame / [...] Si on se jette dehors avec le diable au corps / C'est qu'on refuse de vivre sans honorer nos morts ». Ils expriment une des réponses collectives aux violences subies, émanant des quartiers eux-mêmes.

V. Conclusion

- 17 Au cours de ce panorama des thématiques des œuvres, interprétées au prisme des études postcoloniales, je me suis avant tout intéressée aux paroles des chansons étudiées. Pourtant, c'est souvent au sein des éléments musicaux du rap que se repèrent certaines des dimensions postcoloniales des œuvres étudiées. Comme le note le socio-

logue Morgan Jouvenet, une des techniques de création des DJ/producteurs de musique rap est d'agencer ensemble des sons et des musiques disparates afin de produire une nouvelle instrumentalisation : « le musicien triture un matériau musical déjà constitué pour produire un bricolage musical [...]. Pour cela, le compositeur multiplie les sources, manipulant (*via* son ordinateur) des sons aussi bien tirés d'œuvres musicales [...] que captés dans la rue ou extraits de films »³¹. En ce qui concerne les œuvres étudiées, les artistes mêlent souvent des musiques ou des instruments se rapportant à leurs divers héritages et influences. Une « hybridité postcoloniale »³² se repère à l'écoute des œuvres, décelée dans le mélange des genres. La musique hip-hop apprise par la socialisation avec les pairs, les sonorités et les instruments des pays d'origine ainsi que la chanson héritée des institutions socialisatrices et des industries culturelles françaises sont autant d'esthétiques musicales qui forment et influencent les créations des artistes étudiés. Les hybridations de *chaâbi* et chanson française, rock et funk, accordéons et derboukas, platines et guitares avec des pratiques esthétiques du genre rap francophone sont autant de traces des héritages complexes majoritairement issus de la situation postcoloniale.

- 18 En ayant observé que les thématiques principales des œuvres des rappeurs étudiés s'articulaient autour des héritages des luttes anticoloniales et antiracistes, de l'histoire coloniale et impériale ainsi que des récits de l'immigration et des conditions de vie des classes et des quartiers populaires, j'ai pu examiner une part importante de leurs éléments se rapportant au postcolonialisme. Sans attribuer aux récits fictionnels un pouvoir de représentation ou de description scientifique du monde social, les sociologues peuvent s'emparer des œuvres afin de questionner les rapports sociaux et leurs représentations. Les œuvres étudiées peuvent, par exemple, permettre d'interroger les rapports de domination tels qu'ils sont pensés par les enquêtés³³. Ici, on s'aperçoit que les histoires familiales forment un terreau fertile qui nourrit les points de vue et les positionnements sur la période coloniale, le destin actuel des pays anciennement colonisés et le traitement de l'immigration en France. La socialisation primaire des artistes étudiés, qui s'est majoritairement déroulée au sein des classes et des quartiers populaires, a engendré des œuvres illustrant des

expériences des discriminations liées à la « race » et à la « classe sociale ».

BIBLIOGRAPHIE

Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

Bancel Nicolas, Bergnault Florence, Blanchard Pascal, Boubeker Ahmed, Mbembe Achille et Vergès Françoise, *Ruptures post coloniales : Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 9-34.

Dorlin Elsa, « Vers une épistémologie des résistances », in Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, p. 5-18.

Ghio Bettina, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, Thèse de doctorat en Littératures française et francophone, sous la direction de Bruno Blanckeman, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2012.

Jouvenet Morgan, *Rap, techno, électro... : Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, La Maison des Sciences de l'Homme, 2006.

Sonnette Marie, *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2013.

Sonnette Marie, « Des mises en scène du “nous” contre le “eux” dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe », *Sociologie de l'Art*, n° 23-24, p. 153-177.

NOTES

1 Entretien avec D' de Kabal, 15/12/2008.

2 C'est un terrain singulier dont il s'agit puisque ma thèse porte sur les parcours et les œuvres de rappeurs se revendiquant comme « contestataires ». Marie Sonnette, *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2013.

3 Nicolas Bancel, « Introduction : De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales », in Bancel Nicolas, Bergnault Florence, Blanchard Pascal, Boubeker Ahmed, Mbembe Achille et Vergès Françoise, *Ruptures post colo-*

niales : *Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 11.

4 Bettina Ghio, *Le rap français : Désirs et effets d'inscription littéraire*, Thèse de doctorat en littérature, sous la direction de Bruno Blanckeman, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012, p. 400.

5 Philippe, « Nom, prénom, identité », dans La Rumeur, *Regain de tension*, Paris, EMI, 2004.

6 Le Bavar, « Nature morte », dans La Rumeur, *Du cœur à l'outrage*, Paris, La Rumeur Records, 2007.

7 Le Bavar, « 365 cicatrices », dans La Rumeur, *L'ombre sur la mesure*, Paris, EMI, 2002.

8 D' de Kabal, « Ancêtres », *Incassable(s)*, Paris, Asphaltiq', 2006.

9 D' de Kabal, « Incassable(s) », *Ibid.*

10 Skalpel, « 500 ans », *Kommando Malik*, Paris, La K-Bine prod, 2007.

11 Médine, « Enfant du destin [Petit Cheval] », *Jihad : le plus grand combat est contre soi-même*, Le Havre, Din Records, 2005.

12 Médine, « Enfant du destin [Sou-han] », *11 septembre : Récit du 11^e jour*, Le Havre, Din Records, 2004.

13 Médine, « Enfant du destin [Kounta Kinté] », *Arabian panther*, Le Havre, Din Records/Because, 2008.

14 Médine, « Alger pleure », *Made in*, Le Havre, Din Records/Because Music, 2012.

15 Youssoupha, « Rap franc CFA », *En noir et blanc : en attendant l'album Noir Désir*, Paris, BomayéMusik, 2011.

16 Kalash, « Comment ils laissent », *La valse des invisibles*, Paris, La sierra prod/Because music/Musicast, 2012.

17 Médine, « Guantanamo », *Jihad : le plus grand combat est contre soi-même*, *Op. cit.*

18 Médine, « Camp delta », *Arabian panther*, *Op. cit.*

19 Ministère des Affaires Populaires, « Sheherazade », *Debout là d'dans !*, Paris, Booster, 2006.

20 Skalpel, « Génération Palestine », *Chronique de la guerre civile*, Paris, Bboykonsianprod, 2011 ; Médine, « Enfant du destin [David] », *11 septembre : Récit du 11^e jour*, Le Havre, Din Records, 2004 ; Ministère des Affaires Popu-

lares, « Palestine (N'harJedid) », *Les bronzés font du Ch'ti*, Paris, Pias, 2009 ; Zone d'Expression Populaire, « Inscrit ! Je suis Arabe », *Zone d'Expression Populaire*, Lille, Balle populaire, 2011 et Kalash, « Guerriers sans armes », *À l'aurore du come-back*, Paris, Sierra Maestra/Musicast, 2007.

21 Médine, « Boulevard Vincent Auriol », *L'album blanc*, Le Havre, Din Records, 2006.

22 Médine, « 17 octobre », *Table d'écoute : en attendant Arabianpanthers*, Le Havre, Din Records, 2006.

23 Zone Libre vs. Casey et Hamé, « Les mains noires », *Angle mort*, Paris, La Rumeur Records, 2009.

24 La Rumeur, « Soldat lambda », *Regain de tension*, Paris, EMI, 2004, « Nom, prénom, identité », *Ibid.* et « Je suis une bande ethnique à moi tout seul », *Du cœur à l'outrage*, Paris, La Rumeur Records, 2007 ; Skalpel, « Révoltés », *En attendant le 3^e album*, Paris, La K-Bineprod, 2007 ; D' de Kabal, « Négros, bicots, basanés et pauvres », *Contes ineffables*, op. cit. et « 44 négros », *Incassable(s)*, Paris, Asphaltiq', 2006 ; Médine, « Double discours », *Jihad : le plus grand combat est contre soi-même*, Le Havre, Din Records, 2005 et « Don'tpanik », *Arabianpanther*, Paris, Because/Din Records, 2008 ; Ministère des Affaires Populaires, « La chasse est ouverte », *Les bronzés font du Ch'ti*, Paris, Pias, 2009 ; Zone d'Expression Populaire, « La gueule du patrimoine », *Zone d'Expression Populaire*, Lille, Balle populaire, 2011 et « Je me soigne », *Ibid.* ; Kalash, « Notre échec », *Flot d'mots*, Paris, Brief Records, 1999 et « Les yeux ouvert », *La valse des invisibles*, Paris, La Sierra prod/Because music/Musicast, 2012.

25 La K-Bine, « Insécurité », *Légitime défense*, Paris, Bboykonsian Prod, 2009.

26 D' de Kabal, « Prisonniers », *Autopsie d'une sous-France*, Bobigny, R.I.P.O.S.T.E., 2008.

27 Médine, « LH », *Table d'écoute 2*, Le Havre, Din Records, 2011.

28 Youssoupha, « La même adresse », *Sur les chemins du retour*, Paris, Bomayé Musik / Hostile / EMI, 2009.

29 La Canaille, « Requiem », *La Canaille*, Paris, La Canaille/Sober and gentle/Discograph, 2009.

30 La Rumeur, « Qui ça étonne encore ? », *Du cœur à l'outrage*, Paris, La Rumeur Records, 2007

31 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... : Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p. 59.

32 Le concept d'hybridité culturelle, appliquée aux théories postcoloniales, a été développé par Homi K. Bhabha. Le théoricien de la littérature y perçoit le moyen de dépasser les oppositions entre le « soi » et « l'autre ». À propos de l'ouvrage *Les lieux de la culture*, Marie Cuillerai explique : « Au-delà du langage binaire, maître et esclave, colons et opprimés, l'hybride retrace les modalités d'une contamination mutuelle. [...] Hybridation qui apparaît alors comme un pharmakon, poison intérieur de l'autorité coloniale et remède, forme même de la résistance du corps colonisé. » (Marie Cuillerai, « Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ? » [en ligne], *Acta Fabula*, « Dossier critique : Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha », disponible sur <http://www.fabula.org/revue/document5451.php>). En effet, Homi K. Bhabha propose « la conceptualisation d'une culture internationale, fondée non pas sur l'exotisme du multiculturalisme ou la diversité des cultures, mais sur l'inscription et l'articulation de l'hybridité de la culture » (Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 83).

33 À ce propos, voir Marie Sonnette, « Des mises en scène du “nous” contre le “eux” dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe », *Sociologie de l'Art - OpuS*, n° 23-24, p. 153-177.

AUTEUR

Marie Sonnette

Marie Sonnette est maitresse de conférences en sociologie à l'Université d'Angers. Elle a soutenu une thèse de sociologie en octobre 2013, sous la direction de Bruno Péquignot à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, qui portait sur les pratiques d'engagements politiques de rappeurs dans la France contemporaine. Elle est rattachée au laboratoire ESO - CNRS/UMR 6590 et associée au Cerlis – CNRS/UMR 8070.

Deuxième partie : Images

Cinémas

Espaces de mobilité et identités transvergentes dans *Bedwin Hacker* de Nadia El Fani

Sheila Petty

DOI : 10.35562/marge.160

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Cet essai étudie la façon dont *Bedwin Hacker* de Nadia El Fani (Tunisie/France/Maroc, 2002) crée des histoires relationnelles de *transvergence* et des espaces mobiles d'interactivité où le spectateur devient co-créateur de la signification. L'essai démontre aussi comment El Fani se sert de l'écran médiatique *transvergent* comme site de débat et de résistance contre tout ce qui représente l'autorité répressive.

English

This essay explores how Nadia El Fani's feature film, *Bedwin Hacker* (Tunisia/France/Morocco, 2002), creates relational histories of *transvergence* and spaces of interactivity in which the viewer becomes co-creator of meaning. The essay also demonstrates how El Fani uses the *transvergent* cinema screen as a site of political pressure, resistance and debate.

INDEX

Mots-clés

Transvergence, Mobilités, Identités, Résistance, Interactivité

Keywords

Transvergence, Mobility, Identities, Resistance, Interactivity

PLAN

I. Introduction

II. Migrations et appartenances : *Bedwin Hacker* et « transvergence »

III. En guise de conclusion

TEXTE

I. Introduction

- 1 La décennie 2000 a vu se déclencher un bouleversement global, amorcé par nombre d'événements, crises ou désastres ayant des répercussions nationales et/ou planétaires¹. La mort du roi Hassan II du Maroc en 1999 a, par exemple, marqué le début de la transformation socioculturelle de ce pays. En 2001, le 11 septembre a chamboulé le monde tel que nous le connaissions, nous forçant à prêter attention à la nouvelle donne migratoire mais aussi aux politiques publiques visant à enrayer les phénomènes émergents qui menacent nos sociétés. Au début de 2011, l'avènement du Printemps arabe a immédiatement attiré l'attention internationale sur le Maghreb, région du monde arabe occidental souvent éclipsée par l'intérêt porté au Mashreq (monde arabe oriental), par la montée récente de l'État islamique et les répercussions internationales qui en découlent.
- 2 Andrea Khalil² soutient que les cinéastes maghrébins font désormais plus que recréer à l'écran des tensions « postcoloniales » entre colonisateur et colonisé : ils produisent des films reflétant un espace plus diasporique ou mondial. Au cours des années 2000, l'Algérie a vécu une renaissance certaine dans les domaines des arts et de la culture, alors qu'elle se débarrassait des dernières traces de la « décennie noire », celle des années 1990. « La guerre contre les civils », comme la désigne Benjamin Stora, a entraîné la mort d'environ 200 000 personnes, des années d'innombrables crimes et de violence contre les femmes. Il faut compter aussi l'assassinat du poète berbère Tahar Djaout par le Groupe armé islamique, en raison de son point de vue sur le sécularisme et par la crainte que ses écrits aient une influence négative sur la vie islamique³. En 2004, le président tunisien, Ben Ali, remporte son quatrième mandat, alors que bien des pays occidentaux ferment les yeux face au népotisme et à la corruption de son régime. La télévision par satellite (surtout Al Jazeera), les médias sociaux et WikiLeaks servent de plateforme à une agitation croissante, l'auto-immolation de Mohamed Bouazizi en décembre 2010 marquant alors le point de non-retour. C'est justement dans ce contexte que, depuis

2000, une extraordinaire innovation dans le domaine des arts et du cinéma a émergé en l'Algérie, en Tunisie et au Maroc, représentant l'héritage divers et complexe de la région ainsi que ses rêves et aspirations.

- 3 Il est ici utile de convoquer les écrits de Arjun Appadurai quand il écrit que « les flux disjonctifs » de la « mondialisation » ont produit des « populations flottantes, des politiques transnationales au sein des frontières nationales et des configurations mobiles de technologie et d'expertise » qui, à leur tour, créent « des problèmes qui se manifestent sous des formes extrêmement locales mais dont les contextes ne sont pas locaux du tout »⁴. Dans la mesure où 60 % de la population du continent africain est âgée de moins de 18 ans, il n'est pas surprenant que le « mouvement » sur le continent, à l'extérieur de celui-ci et au sein de la diaspora, se poursuive à un rythme soutenu alors que la jeunesse maghrébine, tente, en particulier, de reconquérir et de redéfinir ses propres espaces, identités et droits linguistiques : en bref, des « culture(s) de mobilité » naissent en conséquence des contacts internes et externes⁵. Et en absence de démocratie, de dignité et de justice sociale dans nombre de pays arabes, l'au-delà (la France) devient un paradis-refuge pour certains, et un mirage pour beaucoup d'autres.

II. Migrations et appartenances : Bedwin Hacker et « transver- gence »

- 4 Partant de ce terrain complexe, comment est-il possible de forger un sentiment d'appartenance au sein des espaces *high-tech* de la migration, dans lesquels la technologie (par exemple les caméras de surveillance) sert à contrôler les frontières ? À ce propos, la théorie du « tout-monde » d'Édouard Glissant est éclairante puisqu'elle est ancrée dans l'idée que la planète est mondialisée, métissée et créolisée – ce qui, comme le dit l'écrivain martiniquais, ajoute un élément d'imprévisibilité. Glissant répétait souvent en guise d'invitation : « agis dans ton lieu, pense avec le monde »⁶. Le *tout-mondisme* place à l'avant-scène la décentralisation et la déconstruction des points de vue hégémoniques et eurocentriques, suggérant ainsi des espaces

fluides qui ne sont pas seulement physiques ou géographiques, mais aussi culturels, psychologiques. La notion de cosmo/afropolitain chez Valérie K. Orlando, « être-dans-le-monde » c'est-à-dire « située dans de nombreux espaces »⁷, est une prolongation naturelle du « tout-monde ».

- 5 Dans son étude sur le cinéma féminin maghrébin, Florence Martin propose le concept de « transvergence »⁸, méthode lui permettant de recenser les complexités cinématographiques des films dans lesquels le positionnement du sujet est fluide, souvent hybride et en constant devenir et repositionnement. Compte tenu de ce contexte, cet essai va s'intéresser à la façon dont le film franco-maghrébin, *Bedwin Hacker*⁹ de Nadia El Fani crée des identités et des histoires relationnelles de transvergence, ainsi que des espaces d'interactivité et de mobilité où le spectateur devient co-créateur de la signification.
- 6 Pour Nadia El Fani, cinéaste activiste franco-tunisienne, le film est un moyen d'explorer l'histoire et la culture tunisienne ainsi que les questions identitaires qui imprègnent ses travaux, de ses premiers courts-métrages jusqu'à son premier long-métrage, *Bedwin Hacker*, qu'elle a produit avec moins de huit cent mille euros¹⁰, sans aucun doute le premier *cyber-thriller* du Maghreb dans lequel une pirate informatique diffuse, à partir d'un site montagneux reculé et insoupçonné, des messages politiques et soi-disant « terroristes » sur Internet. Dans son étude sur le cinéma du Moyen-Orient et du Maghreb, Josef Gugler dépeint la lutte d'El Fani pour obtenir le financement de son film. Elle a dû également surmonter les demandes de censure imposées par le ministère de la Culture en Tunisie concernant les scènes de nudité et d'homosexualité. Grâce à sa ténacité, elle a réussi à garder ces images. *Bedwin Hacker* a été sélectionné comme film d'ouverture au Festival de Carthage (Tunisie) en 2002, mais la réalisatrice n'a pas été invitée à participer à l'événement. Ce film n'est sorti dans les salles en Tunisie qu'en 2006, malgré le fait que sa projection faisait la fierté des dignitaires de l'État tunisien, lors de leurs visites diplomatiques en France et aux États-Unis¹¹. Le film a obtenu la mention spéciale du jury au Festival Vues d'Afrique à Montréal en 2003 et le Prix TV5 du meilleur film maghrébin au Festival international du film de Mons (Belgique) en 2003 ainsi qu'au Festival du film Best of Fest à Sarasota (États-Unis) en 2004. Florence Martin a fait valoir que les films d'El Fani interrogent « l'identité et les histoires du

passé qui ont contribué au caractère hybride des Tunisiens d'aujourd'hui »¹². Elle poursuit en déclarant que la double culture et la double nationalité d'El Fani contribuent à l'identité fluide et à la transvergence de son cinéma, en perpétuel devenir. Tahar Chikhaoui attribue à El Fani des « glissements identitaires [...] liés à des facteurs d'histoire et de géographie, mais [qui] ne sont pas sans rapport avec les transformations du statut même du cinéma, devenu un élément dans un tout cyberculturel. L'errance des personnages, la présence lancinante de la matérialité du monde extérieur, la traversée des frontières sont l'expression de ce mouvement. »¹³

- 7 Cette notion de glissements identitaires que suggère Chikhaoui fonctionne extrêmement bien avec la métaphore d'« interface » et les espaces d'interactivité où le spectateur devient co-créateur de la signification.
- 8 L'histoire de *Bedwin Hacker* s'organise autour du personnage de Kalt, une jeune Tunisienne bisexuelle ayant étudié à l'École polytechnique de Paris et qui voyage sans cesse entre la France et la Tunisie. Elle mobilise ses compétences en informatique pour perturber la Direction de la surveillance du territoire (DST) sous le pseudonyme de « Bedwin Hacker ». Ainsi, elle pirate le serveur de la police afin de convaincre l'administration que son amie, la chanteuse algérienne Frida, est la nièce du roi du Maroc, lui épargnant ainsi la déportation en tant qu'immigrée clandestine. La référence à la famille royale traduit le poids et l'autorité que la monarchie marocaine exerce sur les milieux sécuritaires en France.
- 9 Par la suite, Kalt va se lancer dans une aventure avec un jeune journaliste franco-tunisien nommé Chams, qui écrivait alors une histoire sur Frida et d'autres femmes immigrées en situation illégale. Elle passera la nuit avec lui le jour même de l'arrestation de Frida. Chams a déjà une copine, Julia, qui travaille pour la DST sous le nom d'agent Marianne. Sa mission est de localiser et d'arrêter le créateur de *Bedwin Hacker*. Le code de l'ordinateur et la stratégie de piratage lui rappellent un *hacker* très célèbre, Pirate Mirage, mais aussi une personne avec qui elle a eu des relations intimes à l'École polytechnique.
- 10 Frida et Kalt partent pour Midès dans le Sud-Ouest tunisien, près de la frontière algérienne, où Kalt exerce ses activités de pirate informa-

tique dans une maison regorgeant de technologie prévue à cet effet. Très vite, des chameaux de dessins animés, accompagnés de messages signés « Bedwin Hacker », commencent à apparaître sur les chaînes de télévision européennes. Les autorités françaises sont alors convaincues qu'il s'agit là d'actes terroristes. Julia devient de plus en plus obsédée par la poursuite de Kalt, une voie qui va, plus tard, la conduire en Tunisie où Chams a déjà rejoint Kalt et son groupe de libérationnistes. Julia arrive difficilement à le convaincre de la complicité de Kalt et ne parvient pas à le persuader qu'il doit accéder au disque dur de Kalt. Il se sent comme un pion de la DST ce qui, au début, le rend hostile à toute collaboration avec Julia.

- 11 Tout se passe dans une atmosphère de musique et de danse, où bières et vins abondent. La relation de couple est à son paroxysme. L'expression du corps fait de la nudité un droit naturel dont peut jouir toute femme au-delà des restrictions sociales ou religieuses. Sexe, boisson et paix semblent être la devise du groupe, malgré la situation périlleuse et courageuse dans laquelle il se trouve, alors que la réalité tunisienne est somme toute différente et relativement conservatrice. Contrôlé par des barrages policiers, le groupe semble sûr de sa cause. Kalt poursuit la résistance comme pour dire à l'autre : « J'existe et je ne suis pas un mirage ». Suzanne Gauch a fait valoir que « les amis tunisiens de Kalt représentent à la fois une spécificité tunisienne et un activisme transnational, contre-culturel ; ce sont des artistes, des barmen et des étudiants qui travaillent de façon intermittente et mènent des vies mobiles et sans contraintes »¹⁴.
- 12 El Fani crée un espace activé qui réconcilie « les rencontres temporelles et spatiales entre les spectateurs et les objets technologiques, entre les corps et l'écran. De ce processus, naît une façon potentiellement novatrice de lire l'écran » qui fait que les expériences des interacteurs deviennent parties intégrantes de l'œuvre elle-même¹⁵. Le scénario de *Bedwin Hacker* repose sur une intrigue à suspense de cause à effet, au sein de laquelle les événements sont présentés en séquences alternant sites tunisiens et français. Cette structure fait avancer l'histoire en créant un espace qui permet au spectateur de réfléchir à l'information fournie et, éventuellement, de se forger sa propre opinion – une stratégie cinématographique habile de la part d'un cinéaste qui affirme réaliser toujours des films provocateurs : « Notre responsabilité est pour chacun de dire sa vérité, et tant pis si

ça ne plaît pas », insista-t-elle pendant une table ronde au Festival des cinémas d'Afrique en Pays d'Apt¹⁶. Il est intéressant d'observer que la narration ne procède pas toujours d'une manière linéaire, comme le veut un *thriller* ou un film policier conventionnel, dans lequel une enquête est résolue par un policier ou détective après une série de scènes se déroulant de cause à effet. Dans un film de ce genre, le personnage du criminel et celui du détective sont généralement clairement définis et représentés quasiment comme un couple de contraires. Dans le film d'espionnage, le suspense revêt une importance capitale et l'espion, en tant que protagoniste, doit souvent vaincre les maux de la société. El Fani mélange un échantillonnage d'éléments de genres pour créer un sous-genre de type nouveau, défiant les simples binarismes et exigeant un spectateur actif, participant à la recherche de la signification et décidant pour lui-même quel devrait être le dénouement du film. Par exemple, un certain désordre dans le déroulement des séquences cache une réalité profonde, c'est-à-dire la piraterie. Selon Suzanne Gauch, *Bedwin Hacker* s'écarte des « conventions du *cyber-thriller* » parce qu'il comporte des écrans en configuration superposée afin de représenter des « changements d'endroits », emploie des « scénarios qui s'entrecroisent » et parce qu'il refuse une clôture formelle¹⁷. Mais c'est ce désordre même, ces histoires entrecroisées qui permettent à Kalt, en tant que protagoniste, d'utiliser la piraterie pour poursuivre sa quête narrative : liberté de mouvement pour elle et les autres et liberté de vivre sa vie comme elle l'entend. Dans le rôle du personnage principal, Kalt ne se présente pas comme une activiste traditionnelle manifestant dans les rues, mais comme une activiste « technologique » profitant des technologies de l'information.

- 13 Finalement, El Fani crée une nouvelle forme de structure narrative, comparable aux pérégrinations nomades des Bédouins le long de chemins qui s'entrecroisent. Comme le souligne Dale Hudson, il est difficile de cerner « *Bedwin* »¹⁸. Dans l'imaginaire populaire, le Bédouin évoque des notions romantiques d'habitant du désert qui ne s'attarde jamais longtemps au même endroit mais qui adhère aux notions traditionnelles d'appartenance et de responsabilité collective, et qui partage souvent chants, danses et récitation de poèmes afin de transmettre la culture traditionnelle de génération en génération. Le mot bédouin vient de l'arabe *bādiyah* ou *el badia*, ce qui veut dire la

campagne ou le désert, l'endroit isolé d'où Kalt pirate et brouille les ondes. Finalement, celle-ci existe simultanément dans de multiples espaces et interfaces, tant métaphoriques que psychologiques, entre la France et la Tunisie, comme une incarnation naturelle du « être-dans-le-monde » d'Orlando et du « tout-monde » d'Édouard Glissant. Gauch a décrit la « tribu » bédouine de Kalt en Tunisie comme un « groupe à l'esprit indépendant qui rejette les rôles attribués à chaque sexe, les structures familiales, les normes sociales, l'essentialisme culturel et les programmes politiques prévisibles du courant dominant »¹⁹.

- 14 *Bedwin Hacker* aborde des histoires qui s'entrechoquent, mais aussi des histoires superposées et complexes. Ceci est probant dès les premières images du film alors qu'elles présentent les trois espaces/sites qui seront reliés : le WorldWideWeb, la Tunisie, la France. Les premiers plans dévoilent la quête narrative – une séquence d'archives d'un discours prononcé en 1945 par Harry Truman où il affirme que « Nous avons maintenant cette énorme responsabilité au lieu de nos ennemis. » La rhétorique de la guerre froide est interfacée avec une voix *off* d'aujourd'hui annonçant : « ennemi à droite », alors qu'un chameau apparaît à droite sur l'écran. Les sous-titres décrivent la puissance nucléaire alors qu'une voix *off* prévient : « ennemi à gauche » et que le même dessin ressort sur l'écran à gauche. Puis il s'affiche au milieu de l'écran alors que la voix *off* poursuit : « attention – il y en a un derrière ! ». Le motif du chameau revient tout au long du film accompagné de messages en arabe et en français tels que : « je ne suis pas une erreur technique », ou bien : « nous ne sommes pas des mirages – et vous ? ». Il représente la « liberté de mouvement », l'image de l'animal nomade entre les espaces, au sein des interfaces du « Nord » et du « Sud » ainsi que dans le cyberspace, par le biais de glissements identitaires. Dans un article sur la remédiation faisant autorité, Jay Bolter et Richard Grusin font valoir que « dans le cas des hypermédias, le sujet est défini comme une succession de relations par le biais de diverses applications ou médias. Elle oscille entre les médias [...] et ce sont ces oscillations qui déterminent sa subjectivité »²⁰. Le film d'El Fani est en réalité un texte écran médiatique transvergent qui conjugue un large éventail de stratégies médiatiques – photographie, transmission vidéo, texte imprimé, animation, etc. – créant ainsi une interface où

le spectateur peut définir sa propre subjectivité, mais toujours dans un contexte de résistance. Tandis que Truman déclare : « Cette incroyable source d'énergie peut nous permettre de vivre la plus grande époque de tous les temps », le motif du chameau envahit l'écran et l'image se fond en noir. Le plan suivant, général, est en légère plongée et dépeint le vaste canyon de Midès. On aperçoit, dans la partie inférieure droite de l'écran, cinq ou six écoliers suivant un chemin, sacoches au dos, tandis que le générique du film se déroule. Ils approchent de la caméra menant un âne avec gaîté. Ces images laissent place aux plans rapprochés d'un homme, cigarette dans la bouche, qui crie dans une embrasure de fenêtre : « Kalt, c'est déjà commencé ». Une jeune femme à l'intérieur, dos à la fenêtre, se tourne vers l'homme en souriant. Les plans statiques sont suivis de plans mouvementés. Au moment où Kalt apparaît sur le seuil de la porte, ajustant un casque militaire sur sa tête, le titre du film est surimprimé sur l'image de Kalt. C'est elle, donc, la Bedwin Hacker ? Kalt se précipite vers l'homme et la caméra travaille à le suivre. Suivent des panoramiques du village tandis que les écoliers arrivent vers Kalt et l'homme. À la tête des écoliers, la fille, Q'mar, s'exclame : « je savais que tu l'achèverais Tantie ; tu es la meilleure ! ». La caméra filme, en gros plans et en contre-plongée, une parabole faite à la main tandis que la dédicace, « À ma grand-mère "Bibi", qui m'inspire toujours le courage de résister... » est surimprimée aux images. El Fani veut faire savoir aux spectateurs que son interface à elle est imprégnée de la notion de résistance.

15 El Fani se sert aussi de l'écran médiatique transvergent comme site de débat et de résistance contre la « mentalité de forteresse » de l'Europe, telle que décrite par Ginette Verstraete dans son essai sur les « stratégies de résistance des femmes dans une Europe multiculturelle ». Elle soutient que lorsqu'il est dirigé vers « l'autre transnational », ce comportement obstructionniste des nations européennes suscite « des stratégies de résistance institutionnalisées de la part des migrants récents ou non »²¹. Le blocage des voies légales ouvre la voie d'illégalité, en l'occurrence la piraterie.

16 Dans *Bedwin Hacker*, Julia, sous son nom de code « agent Marianne », est celle qui fait office de garde et qui contrôle l'accès à la citoyenneté française. Ce nom, agent Marianne, est une référence ironique à Marianne, l'allégorie de la République française incarnant la démo-

cratie et la liberté face aux dictatures. Le portrait de Marianne, sous forme de statue dans les mairies et place de la Nation à Paris, est souvent associé à la devise nationale de la France, « Liberté, Égalité, Fraternité », devise qui, néanmoins, ne signifie pas justice sociale pour tous les citoyens français. En fait, Marianne, ou « Madame la France », comme la désignent de nombreux immigrants maghrébins, est devenue symbole de discrimination. Lorsqu'est sorti *Bedwin Hacker* en 2002, le gouvernement français introduisait de nouvelles politiques restrictives d'immigration. Entre 1982 et 2006, le gouvernement a autorisé la légalisation du statut de plus de 200 000 « sans papiers », mais en 2006, la loi relative à l'immigration et à l'intégration a aboli le mécanisme automatique de légalisation des immigrants ayant vécu en France pendant dix ans ou plus, sans cartes de séjour. Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur, avait également annoncé l'augmentation du nombre d'expulsions du territoire français. Et le pays que l'on considérait à une époque comme le phare de la liberté et de la justice pour tous s'est orienté vers « l'immigration choisie » où seuls, les travailleurs hautement qualifiés sont présentés pour changer la configuration du champ migratoire, où l'on profite alors de l'exode des cerveaux affectant les pays du Sud. De nombreux organismes de défense des droits de l'homme ont dénoncé cette pratique comme étant celle d'une « immigration jetable » car axée sur l'économie et non sur la société, renforçant ainsi l'idée de Verstraete, décrivant avec justesse une « Europe qui veut être connectée au niveau économique et technologique mais pas encore au niveau social »²². La question migratoire est, de nos jours, vivace dans la société française, exprimée radicalement par Marine Le Pen et le Front national à travers un discours de haine envers les immigrants maghrébins et subsahariens, dans un contexte international de montée de l'extrême droite en Europe et aux États-Unis.

17 Dans *Bedwin Hacker*, c'est l'agent Marianne qui détient la pierre angulaire, mais l'infiltration passe par Chams. Il est le collaborateur « colonisé » involontaire, craignant que sa participation nuise à sa demande en cours de citoyenneté française. Ceci est en parfait contraste avec Kalt, qui, elle, en vertu de la loi relative à l'immigration et à l'intégration, ayant terminé ses études à la prestigieuse École polytechnique de Paris, aurait immédiatement accès à l'immigration choisie. Mais elle tourne le dos, littéralement et métaphoriquement, à

cette « possibilité ». Dans les dernières images du film, Chams et Julia, en plan d'ensemble et dans une légère plongée, s'éloignent main dans la main derrière les murs effondrés de la forteresse ancienne de Midès. Le tout dernier plan du film est en angle rapproché, en contre-plongée de Kalt, son regard dirigé hors cadre à droite, comme si elle regardait le couple. Lentement, elle se tourne et lorsqu'elle fait face à la caméra/au spectateur, elle sourit triomphalement, comme si elle prévoyait le début d'un événement majeur.

III. En guise de conclusion

- 18 Ces derniers temps, de nombreux artistes maghrébins apportent de nouvelles formes de militantisme politique à la plate-forme médiatique. En effet, l'un des exemples les plus remarquables de résistance et de pression politique est survenu en Tunisie lorsque Hamada Ben Amor, artiste de hip-hop qui fait carrière sous le nom d'El General, a mis en ligne une vidéo de quatre minutes critiquant le régime du président d'alors, Zine al Abidine Ben Ali. Cette vidéo est devenue instantanément célèbre et a été diffusée sur des chaînes d'information telle qu'Al Jazeera. El General a produit une autre chanson intitulée « Tunisie, notre pays » et a été arrêté pour présomption de trahison, mais relâché trois jours plus tard quand le gouvernement a jugé que sa libération apaiserait les manifestants. Seulement deux semaines après, le gouvernement est tombé et le Président fuyait le pays²³. L'œuvre d'El Fani a contribué à cette « Révolution de la dignité », terme créé par l'universitaire et historien tunisien Amira Aleya-Sghaier, qui déclare que « ce n'était ni rouge, ni orange, ni jasmin... c'était spécial parce que spontané, sans leadership centralisé, sans idéologie clairement définie et sans programme politique préétabli »²⁴. Il précise aussi que la révolution concernait tous les Tunisiens et, fait marquant, la première de ce siècle à avoir utilisé Internet et la télévision à si grande échelle²⁵. Paradoxalement, cela s'est produit dans un pays que Reporters sans frontières qualifiait d'« ennemi d'Internet » et que le magazine *Forbes* considérait comme un des régimes les plus dictatoriaux vis-à-vis de l'utilisation d'Internet²⁶. Mais, dans les faits, l'utilisation des médias sociaux à des fins de changements sociaux et politiques au Proche-Orient et en Afrique du Nord reste sans précédent et a abouti à la chute de plusieurs dirigeants éminents, littéralement abattus par l'action des

révolutionnaires, avec l'aide des médias sociaux qui ont joué un rôle crucial dans la mobilisation des masses. Les glissements identitaires fluides d'El Fani la placent dans un espace de mobilité d'une Tunisie pluraliste, nouvellement démocratique, laïque et digne, où l'on respecte et célèbre la différence, la liberté de mouvement, et comme Valérie Orlando l'a si bien décrit, le fait d'« être-dans-le-monde »²⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- Aleya-Sghaier Amira, « The Tunisian Revolution: The Revolution of Dignity », *The Journal of the Middle East and Africa*, vol. 3, n° 1, 2012.
- Appadurai Arjun, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, 2000.
- Barlet Olivier, « Apt 2011 : les débats du Printemps arabe », *Africultures*, n° 87, 2011.
- Bolter Jay et Richard Grusin, « Remediation », *Configurations*, vol. 4, n° 3, 1996.
- Chikhaoui Tahar, « Maghreb : de l'épopée au regard intime », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine*, Paris, Cahiers du Cinéma/Arte Éditions, 2004.
- Engler Marcus, « France » [en ligne], *Focus Migration*, n° 2, 2007, disponible sur <http://focus-migration.hwwi.de/France.1231.0.html?&L=1>
- Gauch Suzanne, « Jamming Civilizational Discourse: Nadia El Fani's *Bedwin Hacker* », *Screen*, vol. 52, n° 1, 2011.
- Glissant Édouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- Gugler Josef (dir.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, 2011.
- Hudson Dale, « Surveillance and Disinformation Hacked : Nadia El Fani's "Bedwin Hacker" » [en ligne], *Flow*, vol. 15, n° 2, 2012, disponible sur www.flowjournal.org/2012/05/surveillance-disinformation-bedwin-hacker/
- Khalil Andrea (dir.), *North African Cinema in a Global Context*, Londres/New York, Routledge, 2008.
- Martin Florence, *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2011.
- Mbembe Achille, « Afropolitanisme » [en ligne], *Africultures*, 26/12/2015, disponible sur http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=4248§ion=rebonds

Mondloch Kate, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

Orlando Valérie K., « Being-in-the-World in the Global Age: Marginal Spaces as Alternative Places in the Belgian-Moroccan Transnational Cityscape of *Les Barons* », *African Studies Review*, vol. 57, n° 2, 2014.

Perkins Kenneth, *A History of Modern Tunisia*, New York, Cambridge University Press, 2014.

Stora Benjamin, *La Guerre invisible : Algérie, années 1990*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.

Verstraete Ginette, « Women's Resistance Strategies in a High-Tech Multicultural Europe », in Katarzyna Marciniak, Anikó Imre et Aine O'Healy (dir.), *Transnational Feminism in Film and Media*, New York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 115.

Willis Michael J., *Politics and Power in the Maghreb: Algeria, Tunisia and Morocco from Independence to the Arab Spring*, New York, Columbia University Press, 2012.

Wright Janet, *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*, New York-Londres-Toronto-Sydney, Simon & Schuster, 2011.

NOTES

1 Je tiens à remercier Brahim Benbouazza pour son aide précieuse pour cet essai.

2 Andrea Khalil (dir.), *North African Cinema in a Global Context*, Londres/New York, Routledge, 2008.

3 Benjamin Stora, *La Guerre invisible : Algérie, années 1990*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001, p. 15.

4 Arjun Appadurai, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, 2000, p. 5-6.

5 Achille Mbembe, « Afropolitanisme » [en ligne], *Africultures*, 26/12/2015, disponible sur

<http://www.africultures.com/>

[index.asp?menu=revue_affiche_article & no=4248§ion=rebonds](http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=4248§ion=rebonds)

6 Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 87.

7 Valérie K. Orlando, « Being-in-the-World in the Global Age: Marginal Spaces as Alternative Places in the Belgian-Moroccan Transnational Cityscape of *Les Barons* », *African Studies Review*, vol. 57, n° 2, 2014, p. 167.

- 8 Florence Martin, *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2011.
- 9 Nadia El Fani, *Bedwin Hacker*, Tunisie/France/Maroc, Z'Yeux Noirs Movies / Canal Horizons / 2M-Soread, 2002, 103 min.
- 10 Josef Gugler (dir.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, 2011, p. 289.
- 11 Josef Gugler, *op. cit.*, p. 289-290.
- 12 Florence Martin, *Screens and Veils : Maghrebi Women's Cinema*, *op. cit.*, p. 133.
- 13 Tahar Chikhaoui, « Maghreb : de l'épopée au regard intime », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine*, Paris, Cahiers du Cinéma/Arte Éditions, 2004, p. 36.
- 14 Suzanne Gauch, « Jamming Civilizational Discourse : Nadia El Fani's *Bedwin Hacker* », *Screen*, vol. 52, n° 1, 2011, p. 36.
- 15 . Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. XIII.
- 16 Olivier Barlet, « Apt 2011 : les débats du Printemps arabe », *Africultures*, n° 87, 2011, p. 142.
- 17 Suzanne Gauch, *op. cit.*
- 18 Dale Hudson, « Surveillance and Disinformation Hacked : Nadia El Fani's "Bedwin Hacker" » [en ligne], *Flow*, vol. 15, n° 2, 2012, disponible sur www.flowjournal.org/2012/05/surveillance-disinformation-bedwin-hacker/.
- 19 Suzanne Gauch, *op. cit.*
- 20 Jay Bolter, Richard Grusin, « Remediation », *Configurations*, vol. 4, n° 3, 1996, p. 355.
- 21 Ginette Verstraete, « Women's Resistance Strategies in a High-Tech Multicultural Europe », in Katarzyna Marciniak, Anikó Imre et Aine O'Healy (dir.), *Transnational Feminism in Film and Media*, New York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 115.
- 22 Marcus Engler, « France » [en ligne], *Focus Migration*, n° 2, 2007, disponible sur <http://focus-migration.hwwi.de/France.1231.0.html?&L=1>
- 23 Janet Wright, *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*, New York-Londres-Toronto-Sydney, Simon & Schuster, 2011.

24 Amira Aleya-Sghaier, « The Tunisian Revolution: The Revolution of Dignity », *The Journal of the Middle East and Africa*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 19.

25 Il ne faut pas oublier les manifestations à caractère révolutionnaire en Iran, antérieures à la révolution tunisienne, par exemple l'activisme sur Internet au cours des manifestations électorales iraniennes de 2009.

26 Kenneth Perkins, *A History of Modern Tunisia*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 215.

27 Valérie K. Orlando, *op. cit.*

AUTEUR

Sheila Petty

Sheila Petty est professeur en études des médias à l'Université de Regina. Elle est l'auteur de *Contact Zones, Memory, Origin and Discourses in Black Diasporic Cinema*, et co-éditrice de plusieurs autres publications y compris *Directory of World Cinema: Africa* publié par Intellect Books, 2014. Elle est membre du comité de rédaction du *Journal of African Cinemas* et du *Cinema Journal*.

Films berbères et identités

Frédérique Devaux Yahi

DOI : 10.35562/marge.187

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Que signifie identité pour un Berbère ? Les premiers films berbères faits par des Berbères en Algérie et au Maroc ont été réalisés dans les années 90. A travers les plus importants d'entre eux – ceux de Meddour, Bougermouh, Hadjadj, Haddad ou Mernic – nous essayons d'analyser la manière dont ces auteurs revendiquent leur identité.

English

What is identity for Berbers? The first berberian films (in Algeria and Morocco) were made in the 90's. Through the most important films made by berberian filmmakers as Meddour, Bougermouh, Hadjadj, Haddad or Mernic, we try to analyse which are the way to claim their own and specific identity.

INDEX

Mots-clés

Berbère, Identité, Langue, Amazigh, Algérie, Maroc

Keywords

Berber, Identity, Language, Amazigh, Algeria, Morocco

PLAN

- I. Le film comme victoire identitaire
- II. Une cinématographie fragile
- III. Poser l'identité
 - 1. Espaces et lieux clos
 - 2. S'identifier par les génériques
 - 3. Abstraire l'Autre
- IV. S'exposer
 - 1. S'exposer en désobéissant
 - 2. Exposer par le rythme

- 3. Divisions et fragilités
- V. Concilier identité et modernité ?
 - 1. Une « modernité » qui ressoude la famille chaouie
 - 2. Le thé sans l'électricité ?
- VI. En guise de conclusion

TEXTE

I. Le film comme victoire identitaire

- 1 La population d'Algérie et du Maroc comprend une forte proportion de Berbères (respectivement 25 % et 40 % environ). Ces Berbères sont présents également entre autres en Tunisie mais dans une proportion plus faible, en Lybie, aux Canaries (où on les appelle les Guanches).
- 2 La lutte pour la reconnaissance des droits de ces populations est ancienne. Elle s'enracine, en premier lieu, dans la revendication de la légitimation et de l'usage de la langue d'origine, la langue tamazight. Depuis une vingtaine d'années, les gouvernements algériens et marocains, les deux pays qui nous intéressent ici, ont fait quelques gestes forts pour apaiser ces revendications identitaires, même si les mesures semblent souvent plus symboliques qu'à réelle incidence sur la condition des Imazighen¹.
- 3 Ainsi, aborder la question de l'identité dans le cinéma de langue berbère en Algérie et au Maroc va d'autant plus de soi que chacune de ces œuvres marque l'aboutissement, au niveau artistique, d'une revendication de longue date. Les premiers films, apparus dans le milieu des années 1990, sont encore aujourd'hui enclavés, comme leurs régions d'origine (Kabylie algérienne, Atlas marocain), dans la cinématographique de leurs pays, même si chacun d'entre eux souligne avec force ses différences avec le cinéma national.

II. Une cinématographie fragile

- 4 Précédés par un court-métrage, *La fin des djinns*², les trois premiers longs-métrages kabyles algériens sur pellicule, réalisés en format professionnel 35 mm lors de la « décennie noire »³, déclinent, dès *La Colline oubliée* d'Abderrhamane Bougermouh⁴ sorti en 1994 (suivi la même année de *Machaho*⁵ (« Il était une fois ») de Belkhacem Hadjadj et en 1995 de *La Montagne de Baya*, d'Azzedine Meddour), une identité spécifiquement berbère. La langue parlée, les lieux habités ou traversés, les costumes et habillements, les intrigues et mini-intrigues sont des composants essentiels des coutumes régionales, encore vivaces dans certaines contrées.
- 5 Le milieu des années 2000 est marqué par la naissance du premier film chaoui⁶ algérien, *La maison jaune* d'Amor Hakkar, en 2006 et par celle du premier film berbère marocain autoproduit :, *Tilila*, de Mohamed Mernich (« Sauvetage », en 2006). Cet auteur poursuit son œuvre pionnière avec *Tamzirt ufella* (« Le pays d'en haut », en 2008). Mernich est le premier cinéaste berbère marocain à obtenir un soutien financier de la Commission d'aide au cinéma pour cette œuvre, à fort ancrage dans la tradition berbère marocaine de l'Atlas. Ses personnages défient – en vain – la société « moderne », ignorante des ressorts culturels de la région. Mais, les travers des Berbères, leurs exigences et un certain « bon sens » les mènent parfois à agir aveuglément.
- 6 Ces films seront suivis, en Algérie et au Maroc, d'autres œuvres, souvent en vidéo et fréquemment autoproduites⁷. Il existe désormais des festivals dédiés à cette cinématographie naissante⁸.

III. Poser l'identité

1. Espaces et lieux clos

- 7 Chacun des films des auteurs pré-cités (Aggoune, Bougermouh, Hadjadj, Meddour, Hakkar, Mernic) se déroule en Berbérie agraire, dans le huis clos d'un village, ou dans des espaces champêtres.

- 8 *La fin des djinns*⁹, c'est aussi l'achèvement des rêves et cauchemars d'un enfant élevé avec les esprits. Dans son village, un matin, arrivent les moudjahidin (pluriel de *moudjahid* = combattant, résistant) et avec eux, le début de la guerre d'indépendance.
- 9 *La Colline oubliée* nous narre la vie d'un village en haute Kabylie au seuil de la deuxième guerre mondiale. À Tasga, se tissent les soubresauts de l'histoire collective et la difficile survie d'une population qui perd peu à peu ses repères quotidiens. La mobilisation des hommes, la répudiation de la femme stérile, l'usure et la faim, les amours interdites, l'omniprésence du typhus et de la mort composent le lot d'hommes et de femmes qui s'entraident au mieux, malgré la pression de la tradition et l'avenir incertain. Dans un seul plan de *La colline oubliée*, il est sous-entendu que nous serions, avec deux des personnages principaux, dans un lieu plus citadin, éloigné du village, sans que rien n'en soit donné à voir, ni par un mouvement d'appareil, ni en profondeur de champ.
- 10 *Machaho* (*Macahu* étant le mot par lequel on ouvre tous les contes en Kabylie) déroule l'errance d'un paysan dont la fille a été mise enceinte par un saisonnier sauvé de la mort par le père. Ce dernier prénommé Arezki dont l'honneur a ainsi été bafoué, va de village en village sans que rien ne nous permette de comprendre la distance parcourue, la topographie des lieux, voire la date exacte de cette intrigue¹⁰. L'essentiel est de donner à voir, à travers ce conte filmé, relativement intemporel, une Kabylie où perdurent des croyances qui, suivies au pied de la lettre, conduisent aux pires égarements.
- 11 *La Montagne de Baya* est la chronique, à la fin du XIX^e siècle, d'une Kabylie agraire où les représentants des Français ont droit de vie et de mort sur leurs administrés. Le mari de l'héroïne, Baya, ayant été tué par le fils du potentat, la veuve n'aura de cesse de refuser la bourse du bachagha pour prix de cette mort. Elle fera venger ce crime par son fils.
- Ces deux dernières œuvres ont été filmées en grande partie dans la forêt de Yakouren en basse Kabylie, près des maquis où se cachaient alors les « terroristes ».
- 12 *Tilila* et *Tamzirt ufella* sont tous deux tournés par Mernic en décors réels, principalement dans le Sud du Maroc, notamment près

de Meknès.

- 13 *Tilila* est l'histoire de la jeune Zahra enceinte de son fiancé Lahssen qui, bien que lui ayant promis le mariage, fuit son engagement en apprenant la nouvelle. Zahra est aussitôt rejetée par sa famille qui craint l'opprobre du village. Battue par son frère, elle est laissée pour morte par ce dernier et recueillie par le jeune Hassen. Il la conduit chez lui à l'insu de son père et croit-il, du village. Il en brave les lois qui interdisent l'intrusion d'étrangers sans l'assentiment du chef du village. Le jeune garçon va jusqu'au bout de sa mission et épouse la « paria » Zahra devant l'assemblée des hommes du village de la jeune fille, « selon la loi de Dieu et du Prophète ». Lahssen est mis en prison et ses noces avec une autre jeune fille sont annulées.
- 14 *Tamzirt ufella* déroule la chronique d'un village perdu dans les montagnes et les péripéties vécues – souvent subies – par ses habitants. Ceux-ci refusent d'aller vivre dans la plaine après avoir contesté la construction d'une route par les autorités locales.
- 15 Les deux œuvres marocaines décrivent un monde plus contemporain que les trois films algériens. Sont présents dans chacun d'entre eux, le souhait de rester sur sa terre (le bien le plus précieux pour un Berbère), une fierté à montrer ses origines paysannes, conjugués à une souffrance due à l'isolement, à la pauvreté et à la difficulté à résoudre ses propres contradictions. Car la mise en lumière de l'isolement du village fait surgir l'incapacité de ses habitants à concilier harmonieusement l'attachement au sol et tout ce qui se réfère à la tradition, avec l'évolution du monde, extérieur à ce huis clos.

2. S'identifier par les génériques

- 16 Dès leur indépendance¹¹, Algérie et Maroc sont soumis à un discours arabo-islamiste qui s'étend à toute la vie politique et culturelle. L'Islam devient religion d'État et l'arabe, langue du Coran, imprègne tous les domaines de pensées et d'actions. Les berbérophones mènent très tôt des luttes pour sauvegarder, aux côtés de cette langue officielle, leur parler et leur culture, l'un n'allant pas sans l'autre. Cet attachement du monde berbère à son identité est vécu par les plus orthodoxes, voire les plus orthopraxes, défenseurs d'une arabité totale, comme un refus de la religion d'État par des popula-

tions déjà marquées par un mythe tenace, le mythe kabyle¹² qui les a fait longtemps qualifier de « privilégiés » et les a opposés durablement aux Arabes.

- 17 Le langage sédimente en effet l'histoire et la culture des communautés, comme l'a longuement analysé Raymond Williams pour qui, selon Jacques Lecercle « les mots sont de l'histoire solidifiée¹³ ». Perdre sa langue, accepter que celle-ci disparaisse au profit d'une autre, c'est abandonner les modes d'appréhension du réel qui lui sont associés, renier une posture d'analyse et de compréhension du monde, des modes de penser, d'agir et de créer, en liaison directe avec l'articulation du langage et ce qu'il véhicule des genres, des lieux, des actions, de l'être-là¹⁴.
- 18 Or, si la langue est la porte d'entrée par laquelle on pénètre une culture, le générique est en quelque sorte l'œillon à travers lequel on appréhende un film avant de s'engager à le suivre en connaissance de cause.
- 19 Ainsi, Cherif Aggoune dans son court-métrage, *La fin des djinns* (1990), propose un générique en trois langues, amazigh, français et arabe, nous postant dès ce seuil, dans un pays trilingue, ce qui met en relief l'usage exclusif du tamazight¹⁵ les vingt minutes suivantes. Tourné dans le village d'origine de l'auteur non loin de Bgayet (Bejaia), ce court-métrage est en effet parlé uniquement en langue native comme à sa suite, *La Colline oubliée* de Bougermouh.
- 20 Cet auteur qui porte le projet d'adapter le roman de Mouloud Mammeri (rédigé en français) depuis plus de trente ans, décline son générique d'entrée, en langue tefinagh, écriture lybico-berbère¹⁶ aux fondements de la culture berbère. Il poste d'emblée ce monde comme antérieur à la civilisation arabe et son film comme un engagement en faveur des valeurs patrimoniales de cette civilisation. Il « venge » peut-être aussi au passage les affronts essuyés par Mammeri, suspecté en 1952 de soumission aux Français pour avoir écrit l'ouvrage éponyme dans la « langue des colons ».
- 21 Le Marocain Abdallah Toukouna (Farkouss) ouvre *Swingum* (« Réfléchis », 2008) sur des écritures arabes, tefinagh et françaises. Mohamed Abbazi nous introduit en 2010, dans *Itto Titrit* (« Étoile du matin ») par des motifs arabes et tefinagh.

- 22 Racines de l'identité, ces écritures, surtout le tfinagh et l'amazigh, nous ancrent dans un monde millénaire, singulier, intangible et inaliénable, une culture ayant eu très tôt accès à l'expression écrite. Certains de ces tracés se retrouvent encore aujourd'hui dans l'artisanat berbère.
- 23 Les génériques déclinés en trois langues nous désignent des pays divisés par les aléas de l'histoire et les occupations, que celles-ci soient physiques (présence sur le sol des Espagnols, de l'Empire Ottoman, des Français) ou idéologiques (en particulier la récente arabisation subie par les berbérophones).

3. Abstraire l'Autre

- 24 De bout en bout de la chaîne opératoire, les réalisateurs ont choisi des Imazighen comme partenaires pour confectionner leurs films. Les vieilles femmes kabyles notamment ont ressorti des malles habits et accessoires permettant de faire revivre l'esprit de ces contrées et de soutenir autant Bougermouh que Hadjadj ou Meddour. Mernic respecte lui aussi l'habillement usuel des habitants du haut Atlas.
- 25 Danses et fêtes traditionnelles se succèdent à l'écran : danse *ahidous* pratiquée par les tribus berbères du Moyen et du Haut Atlas (Itto Titrit), cueillette des olives et célébration de la fête du printemps (*Machaho*), évocation de la fête de la viande (*timecret*, dans *la Colline oubliée*). Les trois œuvres algériennes font la part belle aux contes ou sont construites selon les principes formels de ces narrations ancestrales.
- 26 La croyance dans des esprits, le culte voué aux ancêtres, ceux rendus aux saints locaux parsèment ces films, les Berbères ayant continué à faire cohabiter, après l'islamisation, leurs propres croyances anté-islamiques avec la religion officielle.
- 27 Ce que les Berbères ont toujours dénommé « le pays des Arabes » (*tamurt wwaeraben*¹⁷) n'existe que dans un hors-champ abstrait¹⁸. Ainsi, les échos du monde extérieur ne parviennent que filtrés, par les rumeurs dans *la Colline Oubliée*, par la radio ou par allusion – comme la fête du Trône – dans *Itto Titrit*. Il s'agit donc moins, à travers l'accumulation de ces éléments, de se différencier de l'Autre que de se donner entièrement et avec une certaine fierté, à sa propre identité.

- 28 Les acteurs, tous d'origine berbère, sont soit des professionnels soit des gens du cru.
- 29 De même les musiques ont toutes été composées par des groupes ou des artistes berbères et les chants sont issus du répertoire traditionnel.
- 30 Nous nous attachons dans les lignes suivantes, plus particulièrement aux deux longs-métrages berbères marocains de Mohamed Mernic, *Tilila* (2006) et *Tamazirt oufella* (2008)¹⁹.

IV. S'exposer

- 31 Notre parti pris est de confronter l'incursion d'une certaine (idée de la) modernité, au présupposé statisme de la tradition. Or, il s'avère qu'il n'en va pas ainsi. Mohamed Mernich en particulier nous montre les lézardes dans la tradition, tout autant que les incursions maladroites de la dite-modernité dans ces mondes apparemment clos, en réalité en grande mutation, mais en équilibre précaire sur leurs acquis.
- 32 Dans l'espace sans surprise du village, où chacun est voué à l'infra-ordinaire (Perec²⁰) apparaît soudain une lézarde, un extra-ordinaire. Nous voici face à des personnages écartelés, plissés, pliés dans le sens où l'entend Bernard Lahire²¹, en décalage avec leur espace culturel ou leur temps, étrangers soudain à leurs traditions ou à leurs habitudes, voire leur « habitus ».
- 33 Ce recul – assumé ou subi selon les cas – révèle leurs forces et leurs failles, sans que jamais, aucune psychologie n'affleure à la surface des corps. Seule l'action guide le devenir de chacun.

1. S'exposer en désobéissant

- 34 Mohamed Mernic né en 1951, décédé en 2012, réalise son premier film en 1992. Ce premier opus sera suivi d'une vingtaine d'œuvres en vidéo. Mernic a aussi autoproduit trois courts-métrages. Son long-métrage en langue berbère, *Tilila*, projeté dans de nombreuses manifestations est salué de toutes parts au Maroc.
- 35 Cet auteur développe régulièrement les contradictions à l'intérieur du monde berbère. Ainsi, la fissure peut être d'ordre moral, comme

celle vécue et assumée par le jeune berger de *Tilila*. Hassen se révèle – à lui-même et face aux autres – capable de passer outre les traditions en prenant conscience des injustices. Il respecte néanmoins certaines des règles de sa communauté.

- 36 Chacun, dans les villages où tout le monde se connaît, est soumis aux regards tiers, c'est-à-dire aux lois de la communauté édictées par les Qanuns ancestraux, ces règles coutumières qui peuvent sensiblement varier d'une région à l'autre. Elles n'ont pas toutes évolué avec le temps. L'individu n'existe en effet que relativement au groupe et ne peut avoir d'exigence qu'en rapport avec l'intérêt de tous. Les personnages sont donc filmés en duos ou en groupe – de préférence de même sexe –, à l'exception de ceux qui échappent à ce diktat. Ainsi, les enfants, supposés purs, donc éloignés de toute tentation, peuvent s'y soustraire, comme les plus âgés. Peuvent également transcender ces clivages, ceux auxquels on prête un rôle important et une autorité, comme le cheikh du village dans *Tamazirt ufella*. Dans ce même film, Toumerte se promène aux côtés de sa fiancée officielle car sa culture – il étudie en France – lui permet, à ses yeux – mais pas forcément dans le regard que lui porte la communauté – de s'affranchir de ces coutumes.
- 37 Nul ne saurait faire valoir des désirs personnels qui iraient à l'encontre du supposé bien-être et bien-vivre de la famille et, au-delà de cette cellule minimale, du village. Mernic met en lumière, dans *Tilila*, le désir de la génération montante de comprendre l'autre, dans son intégrité et ses agissements, en s'opposant à des règles iniques. Hassen sauve la jeune Zahra du discrédit, alors qu'elle a déjà subi une injustice, la désertion de son promis. Le jeune berger fait appel à sa subjectivité. Son instinct, relayé par son empathie pour la jeune fille, puis par ses sentiments pour elle – jamais extériorisés – l'autorise à déployer une distance critique avec les cadres de socialisation de son village. Il s'engage dans une expérience aussi inattendue que nouvelle pour lui et agit à l'encontre de certains préceptes coutumiers. Il transgresse ainsi, une après l'autre, les règles pourtant inviolables de la communauté.
- 38 Une femme enceinte hors des liens du mariage ne saurait être sauvée et même écoutée (elle est coupable) [Hassen s'assoit près de Zahra et lui parle]. Il est interdit à deux individus (à l'exception d'un parent et

d'un enfant) de se donner la main en public, fussent-ils officiellement mari et femme [dans un plan large, nous voyons arriver Hassen et Zahra, lui tirant la jeune femme par la main]. Aucun(e) étranger(e) ne peut pénétrer l'enceinte symbolique du village sans l'assentiment du chef de village [Hassen rentre discrètement avec la jeune fille au village mais il est vu par un voisin]. Aucune femme (et au-delà aucun individu) ne doit pénétrer dans l'*axxam* (*la maison* et plus largement *le foyer familial*) sans l'accord du chef de famille [Hassen cache l'étrangère chez son père. Il ment à ceux du village, pire, à son géniteur, auquel il doit respect et soumission].

- 39 La communauté aura malgré tout le dernier mot. L'assemblée du village de Zahra demande au frère de celle-ci son autorisation pour la marier à Hassen selon la coutume. Mernic exprime ici le décalage entre les avances théoriques et civiles de la société et le retard pris notamment dans la sphère privée – et par extension par les lois coutumières encore en cours dans de nombreux cas – où la femme, toujours sous le regard de la communauté, reste soumise aux décisions des hommes²². Ce film réalisé au milieu des années 2000 est donc en synchronie – et entre en résonance – avec l'adoption en 2004, par les deux chambres du Parlement marocain, du nouveau code de la famille qui stipule, entre autres, l'égalité des époux au niveau de la responsabilité familiale et l'abolition de la tutelle, pour le mariage d'une fille majeure.
- 40 Si la morale de ce conte réaliste est sauve, l'éthique courante du village a été écornée par les agissements d'Hassen. Ce coup de canif ne remet toutefois pas durablement en cause la cohésion villageoise, ni l'adhésion du jeune à sa communauté, pour autant semble-t-il, que ces commandements s'accordent à la morale personnelle que le garçon s'est forgée, dans un monde où le « je » et le « soi » ne sauraient avoir force de loi.

2. Exposer par le rythme

- 41 Les plans d'exposition de *Tamazirt ufella* constituent une « programmation » du film ainsi introduit. Le générique est entrecoupé de dix plans, de plus en plus larges, sur la fumée du pot d'échappement d'un fourgon qui pollue au fur et à mesure de son avancée, le paysage majestueux, jusqu'à ce qu'on ne puisse que deviner ce décor naturel.

Cette entrée métaphorique de la modernité dans le calme Atlas est suivie de trois plans de la voiture au pied des montagnes, puis de deux plans d'un homme dans le véhicule, tout cela presque en temps réel. Les trois minutes trente de cette arrivée imprègnent d'ores et déjà le spectateur, l'absorbent littéralement dans l'enjeu des habitants de ce microcosme, à savoir le désenclavement de la région et sa « pollution » par des incursions étrangères.

- 42 C'est ensuite par un rythme extrêmement lent, celui de la vie berbère dans le haut Atlas, que Mohamed Mernic nous fait pénétrer de plain-pied dans ce « pays d'en haut », un lieu reculé, oublié de Dieu et des hommes, à l'ombre des montagnes millénaires, monstres de pierre veillant au rythme séculaire des populations.
- 43 La montée à pied du jeune Toumerte, fils de Khlij, aux côtés de la vieille Fadma dure près d'une minute trente. Nous en adoptons le mouvement lourd venu du fond des âges, sur ces pentes rocailleuses. Ce rythme est aussi celui de la résistance aux autorités locales et aux pouvoirs financiers. À travers ce long cheminement, nous sommes de plus en plus acquis, sans encore la connaître, à la cause des villageois en tenue traditionnelle que nous allons rejoindre.
- 44 Ainsi, une telle présentation génère sur le spectateur un effet sensible d'adhésion aux contadins, mais aussi de résistance aux turbulences ultérieures. Elle crée une tension entre les visions et les aspirations de ce microcosme villageois et celles des autorités locales qui finiront par chasser les habitants et convertir le lieu en zone forestière.

3. Divisions et fragilités

- 45 La mutation sociale – et par-delà économique et politique – qui fragilise ce « pays d'en haut » ne tient pas compte de l'attachement des paysans à la terre de leurs ancêtres. Elle leur est imposée arbitrairement par des bureaucrates, sans considération pour le mode de vie et le désir des natifs de rester fidèles à leurs us et coutumes.
- 46 Dans *Tamzirt ufella*, Mernic fait toutefois s'entrecroiser plusieurs mini-intrigues. Il souligne, à travers ce tissage, la complexité de cette société séculaire, son égarement, voire sa faiblesse face aux vicissitudes qui la frappent, faute d'en saisir les enjeux et de pouvoir ainsi

lutter à armes égales. Car il en va de la responsabilité des habitants. Ceux-ci pourtant ne sont pas prêts à faire face à des désirs aussi étranges pour eux qu'étrangers à leurs modes de vie. Ces villageois n'ont finalement pour seule ressource que de baisser le front devant une supposée hiérarchie.

- 47 Le pouvoir de celle-ci et la soumission de certains, conduisent au sacrifice de la seule vache du village qui pourvoit les enfants en lait. L'animal est tué pour offrir un mets de choix aux arrivants. L'alternance entre l'abattage de la bête et les souffrances de la vieille Fadma à terre, propriétaire de la vache, est un moment de montage pour le moins éloquent. Avec la disparition de la bête, sont sacrifiées les deux générations qui ne participent pas à la rentabilité du circuit économique, les enfants et la vieille. Celle-ci, sans défense, car sans homme dans son foyer, devient le bouc émissaire du village.
- 48 L'argent n'apporte pourtant aucun réconfort à la communauté. Il génère discordes et interrogations, voire contradictions entre l'orthodoxie religieuse et les habitudes instinctives de ces paysans. Les villageois refusent l'argent « sale » gagné au jeu de hasard en France par Alili, le fils de la vieille, mais parient un dirham en jouant aux cartes. L'étudiant Toumerte le leur fait remarquer : « Donc, ce dirham-là n'est pas illicite ? [...] Et les deux milliards étaient-ils illícites parce que c'était une grosse somme ? ». Il ajoute, peu de plans après : « Les temps changent. Celui qui peut faire du bien, avance ! ». L'argent d'Alili est la pomme de discorde du village. Les habitants vont jusqu'à refuser de faire une route avec ces milliards « sales ». L'amour, pourtant sincère entre Toumerte et sa promise Titrit, est lui aussi dévasté par ces désaccords. La jeune femme préfère suivre l'avis de son père, opposé à l'utilisation de la somme gagnée de manière selon lui illicite, et laisser repartir son fiancé.
- 49 L'exil est omniprésent à travers le retour d'Alili et le départ de Toumerte. Symboliquement, celui qui est allé chercher un temps son bonheur ailleurs, est sacrifié, voire puni – Alili meurt en laissant une Française avec laquelle il a eu un fils ; Toumerte repart à ses chères études en abandonnant les questions sans réponse du village. Sont ainsi voués à l'impuissance à la fois ceux qui détiennent un certain pouvoir économique et les détenteurs du savoir. Mis en regard avec

les dernières paroles du caïd, « Alors, au lieu de partir volontairement, vous abandonnez sous les coups de feu ! », le constat est amer.

- 50 La force politico-économique est telle que disparaissent sans que nul ne s'en émeuve, les minorités culturelles et leurs lieux de vie, au profit d'un réaménagement arbitraire des terres. Mernic hésitant sans doute à clore son récit de manière trop pessimiste, le laisse en quelque sorte en suspens. Le dernier plan laisse augurer de la possible, mais fragile, voire dérisoire, poursuite de la résistance, notamment par la persistance du nain à rester dans les lieux. Mais surtout la main d'un homme tenant un bâton frappe violemment le sol. Ce coup de semonce contre le sort suit un plan large, nous laissant entrevoir en son milieu des habits suspendus à un fil, comme ultime métonymie de la présence humaine sur ces terres où l'on va désormais se vouer à la chasse donc à la mort.

V. Concilier identité et modernité ?

1. Une « modernité » qui ressoude la famille chaouie

- 51 Amor Hakkar est né en 1958, dans les Aurès, en Algérie. Quand il a six mois, ses parents quittent leur pays pour s'installer à Besançon.

Après avoir réalisé un court puis un long-métrage, en 2002 à l'occasion du décès de son père, Hakkar découvre les Aurès. De retour en France, il écrit le scénario de *La maison jaune*, en langue chaouie, mis sur pellicule en 2006.

- 52 L'histoire qui nous est contée est celle-ci : Mouloud, sa femme et ses deux filles apprennent la mort accidentelle de l'unique fils de la famille. Le père récupère en ville le corps de son aîné et avec lui, une « boîte noire ». La mère, plongée dans une profonde tristesse, ne parvient pas à faire son deuil. Son mari repeint la maison en jaune, lui offre un chien, en vain. Mouloud découvre que la « boîte noire » (une cassette VHS) peut être glissée dans une machine (un magnétoscope) pour produire des images. La famille obtient l'électricité et peut enfin regarder, groupée autour du poste, le contenu de la « boîte noire ».

- 53 Tout au long du film, Mouloud, et à travers lui sa famille, sont confrontés à une modernité à laquelle ils n'avaient même jamais pensé. Dès le premier plan, Aya l'aînée des filles de cette famille sédentaire, bêche un lopin de terre. Non loin d'elle, sur la route, le mouvement et le bruit d'une noce dont les voitures font cortège en arrière-plan, troublent cette quiétude et annonce l'élément perturbateur qui va suivre (la mort du fils).
- 54 Mouloud doit alors se déplacer régulièrement à la ville avec son tricycle à moteur. Il y apprend peu à peu les interdits et des modes de vie et de pensée auxquels il ne sait opposer que sa naïveté. Il ne mesure pas la valeur de la « boîte noire » qui réconciliera sa femme avec la vie en acceptant la mort de son fils, à jamais présent dans le téléviseur.
- 55 C'est en juxtaposant les visages des vivants qui se reflètent dans l'écran à celle du mort que Hakkar clôt son film. Le défunt s'adresse à eux pour la première et dernière fois, les installant dans un temps diffus, à la fois présent (toute image est au présent) et passé (celui de son enregistrement) : « Papa, Maman, Inès, Alya vous me manquez. Vous me manquez tous, mes montagnes, ma terre. Je vous aime ». Filmé d'abord avec une « incrustation » du reflet de la famille dans le poste, ce premier plan est suivi de champs-contrechamps entre le fils et chacun des membres de la famille, tous à même distance, afin de marquer l'égalité dans cet échange entre le disparu (donc l'image) et les vivants (eux-mêmes images, pour nous spectateurs).
- 56 Ainsi, une certaine modernité aurait sa raison d'être dans la société chaouie, sans attenter à l'identité et à la cohésion de cette famille symboliquement recomposée.
- 57 On ne peut s'empêcher de voir également dans cette mise en abyme la signature de l'acte de naissance du cinéma chaoui comme reproduction fidèle et nécessaire d'une population qui n'a eu jusque-là aucune image d'elle-même. Elle peut désormais, sans perdre aucun de ses fondements identitaires, mais en les renforçant peut-être, se regarder fièrement dans un écran.

2. Le thé sans l'électricité ?

- 58 C'est à une même complémentarité du réel et de l'image que nous convie le belge Jérôme Le Maire (vivant au Maroc) dans son film au titre très explicite, *Le thé ou l'électricité* (2012). Alors que ce documentaire s'ouvre avec quatre plans pour marquer l'enclavement du lieu et des habitations du moyen Atlas marocain, à plus de 2 500 mètres d'altitude, suivi de trois plans de plus en plus rapprochés des humains qui les occupent, dans l'une des avant-dernières séquences, la télé est arrivée dans l'espace extérieur communautaire.
- 59 Dans l'écran, se reflètent les corps des enfants et de quelques adultes. Ceux-ci sont plus visibles que l'image abstraite dans le téléviseur, en raison de la luminosité ambiante. Ces vues véhiculent à elles seules la « morale » du film. Car ces habitants avaient demandé une route. Ils ont hérité de l'électricité qui rapporte davantage aux autorités locales. Il est fort probable que, en l'absence de solution pour désenclaver ces lieux, en lien avec l'opposition de certains à l'arrivée de l'électricité et au regard du manque de moyens de ces montagnards pour payer des dépenses imprévues et imposées, le quotidien, un temps écorné par l'arrivée de cette technologie, va reprendre son cours, autour du thé mais... sans électricité.

VI. En guise de conclusion

- 60 Deux sociétés se font face dans ces films : l'une construit, en le poursuivant, un récit communautaire, l'autre instruit une demande de communication dans laquelle les interlocuteurs ne sont ni individués, ni identifiés dans leurs usages.
- 61 Or, si le soi comme le sens – direction et signification prises par une société – considérés comme des entités immuables sont des utopies dangereuses, car régressives, la prise de pouvoir sans considération des constituants culturels et sociétaux est tout aussi nocive et destructrice. Ces actions se conjuguent en effet au motif de la rentabilité, sans souci des normes, us et coutumes du monde sur lesquels elles agissent. La société berbère doit elle aussi évoluer pour entrer dans un échange, un dialogue à parité, un champ-contrechamp actif

avec cet Autre auquel il lui arrive de sacrifier la poule aux œufs d'or, au nom d'intérêts néfastes pour l'évolution des deux partis.

- 62 C'est une des morales de ces films qui, chacun à sa manière, évite d'emprunter les voies du machiavélisme, préférant la nuance et l'énonciation à la dénonciation.

BIBLIOGRAPHIE

Frédérique Devaux Yahy *De la naissance du cinéma kabyle au cinéma amazigh*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Houria Alami M'Chichi, *Genre et politique au Maroc. Les enjeux de l'égalité hommes-femmes entre islamisme et modernisme*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Bernard Lahire, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Pluriel, 2012.

Mouloud Mammeri, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

Raymond Williams, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

NOTES

1 Dans son préambule, la Constitution algérienne de novembre 1996 considère que l'Islam, l'Arabité et l'Amazighité sont constitutives de l'identité algérienne. Au Maroc, la « Charte nationale de l'éducation et de la formation » de 1999 prévoit une ouverture sur la langue tamazight pour faciliter l'apprentissage de la langue officielle, l'arabe. En 2001 l'État marocain crée l'Institut Royal pour la Culture Amazigh (Ircam) placé, comme d'autres conseils supérieurs, sous la responsabilité directe du Roi. Il doit soutenir la promotion et assurer la sauvegarde de la culture berbère. Quatre ans plus tard, devant l'absence de politiques et d'actions en faveur de la langue amazigh (toujours cantonnée à la sphère privée), des membres du conseil de cet institut démissionnent. Apparaît également en 2005, le Parti démocratique amazigh marocain, Il est dissous en 2008 par la cour administrative de Rabat pour non-conformité aux lois régissant les partis politiques.

2 Cherif Aggoune, *La fin des djinns*, 1990.

3 La victoire du Front Islamique du salut (FIS) aux législatives algériennes ayant été annulée en 1991, s'ensuit un chaos politique et social jusqu'au début des années 2000.

- 4 Adaptation du roman éponyme : Mouloud Mammeri, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.
- 5 Le titre *Macahu* (équivalent au « Il était une fois » français) a été transcrit *Machaho* dans toutes les critiques. Nous conservons donc cette dernière écriture.
- 6 Le chaoui est une des nombreuses déclinaisons de la langue berbère, aux côtés du chleuh, du mozabite et du tergui. Le chaoui est parlé dans la région des Aurès en Algérie.
- 7 En ce qui concerne les œuvres que nous traitons ici, il semblerait que plus la langue amazigh est reconnue, plus les aides sont sinon aisées, en tout cas moins difficilement accessibles.
- 8 Citons parmi d'autres le Festival *Issni n Ourgh* d'Agadir au Maroc et le Festival du film amazigh en Algérie.
- 9 Les « djinns » sont des esprits – bienfaisants ou non – provenant d'une culture animiste, qui habitent en particulier dans les cavités comme les grottes. Mais ils peuplent aussi le foyer et sont présents dans de nombreux contes.
- 10 Nous relevons toutefois dans notre ouvrage *De La naissance du cinéma kabyle au cinéma amazigh*, des indices parsemés par Hadjadj qui nous égarent davantage encore pour situer ce conte. Ainsi en va-t-il de la chanson *Yemma tedda hafi* (*Maman marche nu pieds*), célèbre en Kabylie dans les années 80, susurrée par une jeune fille. Voir *op. cit.*, Paris, l'Harmattan 2016, p. 195-196
- 11 Le Maroc est sous protectorat français jusqu'en 1956. L'Algérie est une colonie française jusqu'en 1962.
- 12 Il existe de très nombreux écrits sur le “mythe kabyle” qui est, dans les faits, une marginalisation des kabyles à des fins politiques. Citons, parmi beaucoup d'autres, Karima Dirèche, « Quand les missionnaires rencontrent l'Islam berbère. Cécité coloniale et malentendus dans l'Algérie de la fin du XIX^e siècle », Colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH.
- 13 Raymond Williams, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- 14 Concernant la structure des langues, on peut se référer notamment aux recherches et écrits de Claude Hagège.

15 Le premier long-métrage de cinéma parlé de bout en bout en chleuh est celui de Marie Epstein et Jean-Benoit Levy, *Itto*, en 1934.

16 Ces écritures ont été retrouvées notamment dans les grottes de Tassili. On ne doit pas confondre l'écriture tamazight et le tifinagh. Ce dernier est écrit et lu par peu de Berbères, alors que l'amazigh est courant (lu, écrit, parlé). Son écriture a été fixée dans les années 1970 par l'Académie berbère, même s'il subsiste encore des variantes, dues notamment aux nuances régionales et à la transcription parfois malaisée de certaines lettres.

17 Le *tamurt wwaæraben* (le pays des Arabes) s'oppose au *tamurt leqbayel* (le pays des Kabyles) ou *tamurt n baba* (le pays de mon père).

18 Tant au Maroc qu'en Algérie, au moment de la présence française sur les territoires, la population berbère a été traitée de manière différente des populations arabes. Il faudrait s'étendre ici sur la présence des Pères Blancs en Kabylie pour christianiser la région ou sur le dahir de 1930 au Maroc qui autorise les chefs de tribus berbères à rendre la justice dans leur population, ce qui n'est pas permis aux populations arabes.

19 La traduction du titre *Tamazirt ufella* (retranscrit *Tamazirt oufella* dans les critiques) n'est pas exactement la même au Maroc (= *Le pays d'en haut*) et en Algérie. En kabyle en effet, *tamazirt ufella* signifierait « le jardin d'en haut ».

20 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.

21 Bernard Lahire, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Pluriel, 2012.

22 Voir à ce sujet Alami M'Chichi Houria, *Genre et politique au Maroc*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et Perspectives Méditerranéennes », 2013.

AUTEUR

Frédérique Devaux Yah

Maître de conférences à l'Université de Aix/Marseille, Département Arts Sciences, Technologies. Franco-berbère, auteure notamment *De la naissance du cinéma kabyle au cinéma amazigh* (L'Harmattan, 2016). Elle est également réalisatrice indépendante ou pour la télévision.

Les changements des représentations de la masculinité dans le cinéma brésilien des années 1980, à travers les films d'Arnaldo Jabor

Alberto Da Silva

DOI : 10.35562/marge.201

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

À la fin des années 1970, le Brésil vivait le début d'un processus d'ouverture de la dictature civile-militaire. Dans ce contexte de transformations politiques, sociales et économiques, certains cinéastes se tournent vers les questions identitaires. Parmi eux, Arnaldo Jabor, issu du mouvement Cinéma Novo, réalise *Eu te amo* (1981) et *Eu sei que vou te amar* (1986). Dans cet article, nous proposons de comprendre la manière selon laquelle les protagonistes masculins sont confrontés, dans ces deux films, à un changement de paradigmes identitaires.

English

At the end of 1970s in Brazil, the civil-military dictatorship was beginning a tension-exit process. In this context of political, social and economic transformations, some film-makers focused on identical questions. Among them, Arnaldo Jabor, who had participated in the Cinema Novo movement, shot *Eu te amo* (1981) and *Eu sei que vou te amar* (1986). In this article, we aim to understand the way according to which, in these two movies, the male protagonists face this change of identical paradigms.

INDEX

Mots-clés

Cinéma brésilien, Crise de la masculinité, Dictature brésilienne

Keywords

Brazilian cinema, Crisis of masculinity, Brazilian dictatorship

PLAN

- I. Introduction
- II. Les crises des identités chez Arnaldo Jabor
- III. La crise de la masculinité dans *Eu te amo*
- IV. Le modèle de masculinité dans *Eu sei que vou te amar*
- V. La maison des hommes
- VI. La découverte de la subjectivité masculine : un autre modèle performatif masculin ?
- VII. Conclusion

TEXTE

I. Introduction

- 1 À la fin des années 1970 et au début des années 1980, la société brésilienne semble finalement s'orienter vers une ouverture progressive de la dictature civile-militaire (1964-1985). Avec la fin de l'Ato Institucional Número Cinco (AI-5) et le retour des exilés politiques à la suite de la loi d'amnistie de 1979, le contexte culturel semble, petit à petit, commencer à s'épanouir.
- 2 Dans cette période d'ouverture, le réalisateur Arnaldo Jabor choisit le huis clos dans ses deux films : *Eu te amo*¹ et *Eu sei que vou te amar*². Après avoir débuté sa carrière dans le Cinema Novo, réalisant un cinéma engagé qui cherchait à mettre en lumière les problématiques de la société brésilienne, son regard, dans ces deux films, se déplace progressivement vers les drames intimes ; les problématiques politiques s'y inscrivent en arrière-fond, évoquées seulement par les discussions des personnages.
- 3 Le début d'*Eu te amo* renvoie à la crise économique que le pays connaît à cette époque. Les critiques ont montré que, dans ce film, le personnage de Paulo, joué par Paulo César Pereio, est le fruit exemplaire du miracle économique³ : chef d'une entreprise en faillite, il représente une classe moyenne qui a soutenu le coup d'État et profité de l'apparente stabilité économique du pays. Dans *Eu te amo*, ces questions demeurent en arrière-plan, la trame se concentre plutôt

sur les souvenirs de l'échec du mariage de Paulo et de sa rencontre avec Maria, jouée par Sônia Braga. Le ton de ces crises amoureuses est donné dès le début du film, qui commence avec le personnage de Paulo filmé dans son appartement de Rio de Janeiro, dans lequel Maria s'introduit peu à peu. Dans ce huis clos, les deux personnages principaux font l'amour et discutent, tout au long du film, sur leur vision des relations homme-femme.

- 4 La construction du récit filmique sous forme de huis clos et la désintégration familiale comme allégorie des bouleversements politiques et économiques vécus par la classe moyenne brésilienne sont deux dimensions caractéristiques d'une trilogie d'Arnaldo Jabor (*Tudo bem*, 1978, puis *Eu te amo* et *Eu sei que vou te amar*). Si ces trois films fournissent effectivement d'intéressants indices sur le regard porté par Arnaldo Jabor sur les transformations politiques, sociales et économiques de la société brésilienne, ils expriment aussi le changement de point de vue des intellectuels sur les rapports de genre et la représentation du masculin et du féminin dans le Brésil du début des années 1980.
- 5 L'anthropologue Tânia Salem affirme que, pendant les années 1960 et 1970, la transformation de l'idée du privé et du public est associée aux bouleversements des institutions sociales, comme l'État et la famille, mais aussi à ceux affectant le concept d'individualisme. En réalité, ce que Tânia Salem nomme « individualisme libertaire » articule, dans les années 1970, les revendications collectives de groupes sociaux comme les femmes, les homosexuels et les noirs, avec une aspiration à d'autres rapports entre individu et société. Ce faisant, cette nouvelle expression de l'individualisme renouvelle le champ de la lutte politique⁴. Les années 1980 sont marquées par une crise identitaire, caractérisant l'individualisme contemporain par « une expérience de déracinement et d'errance liés à la perte des références symboliques⁵ ». En lien avec les incertitudes de cette période de transition politique, *Eu te amo* et *Eu sei que vou te amar* révèlent un changement de perspective vis-à-vis de la représentation de genres, en contraste avec le regard porté au début des années 1960, période « d'incubation » de l'histoire des décennies suivantes.
- 6 Dans cet article, l'analyse des films d'Arnaldo Jabor cherchera à mettre en lumière les transformations des représentations des

rapports de genre après l'« entrée en scène » des « groupes subalternes⁶ » qui, à la fin des années 1970, furent très actifs dans la société brésilienne⁷ ; principalement, lorsque ces transformations provoquèrent une crise de la masculinité.

II. Les crises des identités chez Arnaldo Jabor

- 7 *Eu sei que vou te amar* est sélectionné pour la 39^e édition du Festival de Cannes, en 1986. Malgré la réaction négative du public cannois lors de la première projection du film, le jury du festival est touché par l'interprétation de la jeune Fernanda Torres, qui partage finalement le prix de la meilleure interprétation féminine avec l'actrice allemande Barbara Sukowa, pour sa prestation dans le film *Rosa Luxemburg* (1985) de Margarethe von Trotta. En revanche, au Brésil, le public est au rendez-vous : *Eu sei que vou te amar* enregistre 1 713 801 entrées, après les 3 457 154 entrées d'*Eu te amo*⁸.
- 8 Après un tout premier plan où apparaît, sur fond noir, une phrase de l'écrivain Chacal, « Nosso amor puro pulou o muro... » (« Notre pur amour a franchi le mur... »), la séquence ouvrant *Eu sei que vou te amar* montre, dans un plan rapproché frontal, une femme et un homme côte à côte, filmés, comme au début d'*Eu te Amo*, à l'intérieur d'un écran de télévision. Le personnage féminin pose sa tête sur l'épaule de son partenaire, tous deux immobiles, dans une pénombre renforcée par l'éclairage bleu au fond du plan. Soudain, une voix off crie « action » et la femme prend la parole d'une manière déclamatoire. Un zoom achève cette séquence sur un gros plan du visage de la femme. Celle-ci fait part à son mari de ses sentiments contradictoires : d'une part, elle reconnaît la générosité de l'amour qu'il lui porte, mais, d'autre part, elle a peur de perdre cet amour.
- 9 Dans la séquence suivante, plusieurs plans de leur fête de mariage sont projetés, donnant l'impression d'un film muet en noir et blanc ; en bande-son, la musique se mélange à la voix du mari, qui manifeste son impatience avant l'arrivée de son épouse. L'ensemble du film est marqué par le rôle décisif joué par les dialogues, qui expriment tour à tour, sur un mode poétique, l'amour, le regret, l'agressivité et la rancœur. Pourtant, ce rôle privilégié de la parole va de pair,

comme dans *Eu te amo*, avec son épuisement, son inefficacité et son incapacité à exprimer un sens. Un paradoxe qu'Arnaldo Jabor lui-même confirmait au moment de la sortie du film :

« J'ai voulu que ce couple se révèle par la parole, puisque la parole est la plus grande fourberie qui existe. La parole n'existe pas. La parole est toujours insuffisante par rapport aux sentiments. La parole se trouve toujours en deçà, ou au-delà. Elle n'est jamais à la place du sens. Dans l'amour, cela est encore plus pathétique. Les amoureux n'ont que la parole. Et la parole est en même temps ce qui corrode l'amour.⁹ »

- 10 La mise en scène contribue à son tour à la saturation de la parole et renforce la confusion de sentiments. Les dialogues s'opposent ou contredisent parfois le sens donné par les voix *off* des personnages. Ces dialogues accompagnent la succession de plans courts, changeant systématiquement de cadrage, d'éclairage et de temps diégétique. Dans ces plans brefs, le tournage en vidéo, les changements d'espace, le corps des acteurs mais aussi l'emploi d'une large gamme d'éclairages colorés placent le spectateur dans un temps diégétique à la fois présent et passé, mais aussi dans « l'inconscient » des personnages. Ce choix de mise en scène rapide et « moderne » renvoie au précédent film d'Arnaldo Jabor, tout comme les discours prolixes, l'utilisation de la vidéo, les gros plans sur des visages, l'emploi de différents éclairages colorés, la construction des plans et l'interprétation des acteurs dans une atmosphère théâtrale. Cependant, les deux films se distinguent sur plusieurs autres points. Dans *Eu te amo*, les dialogues ne révèlent guère la pensée des personnages et sont davantage adressés aux spectateurs eux-mêmes. L'un des deux personnages monologuant y est ainsi, à plusieurs reprises, mis en scène, filmé en travelling arrière, tandis que son partenaire reste en arrière-plan, au fond de la perspective. Par ailleurs, les deux films ne traitent pas des mêmes thématiques : *Eu sei que vou te amar* met en avant les questions relatives à la vie du couple ; dans *Eu te amo*, les questions amoureuses se mêlent à celles, identitaires, que se posent à cette époque les intellectuels et la classe moyenne.

- 11 En analysant la construction des identités, le sociologue britannique Stuart Hall montre que le « sujet » stable des théories de Lumières s'est décentré ou déplacé vers des identités ouvertes, contradictoires,

inachevées, fragmentées. Selon lui, l'individualisme a fait en quelque sorte basculer la sécurité d'une identité univoque : le sujet postmoderne n'est plus conçu sur la base d'une identité fixe, essentielle ou permanente, selon un « déplacement des identités » historiquement défini¹⁰. Dans ce contexte, au tournant des années 1980, les deux films d'Arnaldo Jabor enregistrent ce moment de déstabilisation du monde tranquille des identités brésiliennes, une déstabilisation qui touche notamment les représentations du féminin et du masculin.

- 12 La « crise de la masculinité », qui coïncide avec la sortie de ces deux films, aurait germé, selon certains chercheurs, dès le début du ^{xx}e siècle¹¹. Selon le psychanalyste Sócrates Nolasco, la critique de la masculinité se structure ensuite en lien avec l'affaiblissement des régimes autoritaires et la montée en puissance des mouvements de contre-cultures dans le monde occidental à partir des années 1960¹². Au Brésil, les transformations des comportements proposées par le Tropicalisme, mouvement brésilien de contre-culture à partir de la fin des années 1960, l'assouplissement de la dictature civile-militaire, que nous avons déjà signalé, et le retour des exilés politiques aboutissent à d'autres équilibres dans les rapports de genres et de sexe et déstabilisent la représentation traditionnelle de la masculinité.
- 13 Arnaldo Jabor se montre très sensible à ces évolutions marquant la société brésilienne de cette époque, comme il l'affirme dans plusieurs entretiens donnés au moment de la sortie d'*Eu te amo* :

« Dans le film *Tudo Bem*, je questionnais les relations sociales, dans *Eu te amo* je questionne ce qui serait en train de se passer dans notre pays en matière de relations affectives et de sexualité. La plupart des gens sont très perplexes sur la manière de structurer leur vie affective. Les femmes semblent perdues face à la découverte de leurs désirs, de leurs droits et de leurs pouvoirs, et les hommes sont angoissés par la perte relative du pouvoir dont ils étaient jusqu'alors les détenteurs. Comment établir des relations affectives et qui reste avec quoi ?¹³ »

- 14 Ce n'est pas par hasard si Arnaldo Jabor choisit l'acteur Paulo César Pereio pour exprimer cette « perplexité » chez le personnage principal d'*Eu te amo*. Selon le réalisateur, la personnalité de cet acteur « synthétise » les problématiques affectives de l'époque du fait de

« son ambiguïté entre machisme et libertarisme dans les relations amoureuses »¹⁴. Paulo César Pereio est né à Alegrete, dans l'État de Rio Grande do Sul, une région du Brésil méridional où l'élevage a été longtemps l'activité économique dominante et où s'imposait le machisme de « l'homme de la pampa ». Selon Arnaldo Jabor, Paulo César Pereio incarne cette performance masculine machiste d'une manière ambiguë¹⁵. Politiquement engagé dans son État natal, Paulo César Pereio y dirige le *Centro popular de cultura da união nacional dos estudantes* (CPC/UNE). Poursuivant cet engagement politique, l'acteur participe à plusieurs compagnies théâtrales qui jouent, dans les années 1970, un rôle important dans la résistance à la dictature militaire, comme le Groupe Decisão, Teatro Oficina et Teatro Arena. Au cinéma, l'acteur joue dans plusieurs classiques du Cinema Novo, comme *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha et *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl. Malgré la dictature militaire, Paulo César Pereio joue dans de nombreux films, et certains le nomment « l'acteur fétiche des années de la dictature brésilienne »¹⁶. Homme de cinéma et de théâtre, il apparaît également dans quelques productions de la télévision brésilienne, tout en restant très critique à son égard¹⁷ et suscitant parfois des scandales¹⁸. Sur scène comme dans la vie privée, Pereio incarne toujours des personnalités sarcastiques, ironiques, d'inspiration anarchiste : c'est le cas de plusieurs personnages de voyous, comme dans *Vai trabalhar, Vagabundo* (1973) de Hugo Carvana, ou de filous, comme le personnage de Patrício dans *Toda Nudez Será Castigada* tourné au début des années 1970 par Arnaldo Jabor.

- 15 Si l'acteur Paulo César Pereio, comme les personnages qu'il incarne, représente un modèle masculin lié aux luttes engagées par les mouvements de gauche durant les années 1960 et 1970, Thales Pan Chacon, qui joue le personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar*, performe un modèle profondément différent de masculinité. Après avoir travaillé quelques années en Belgique aux côtés du chorégraphe et danseur français Maurice Béjart, Thales Pan Chacon, danseur et chorégraphe avant d'être acteur, revient au Brésil et participe, en 1983, à l'adaptation brésilienne de *Chorus Line*, dirigée par Walter Clark, producteur du film *Eu te amo*¹⁹. À la différence de la performance masculine à la fois machiste et ironique incarnée par Paulo César Pereio, Thales Pan Chacon joue principalement, dans plusieurs

films et feuilletons télévisés, sur le registre de la sensibilité. C'est ce registre qui donne le ton de son interprétation naturaliste du personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar*. Par ailleurs, si dans *Eu te amo*, Arnaldo Jabor crée un amalgame entre l'acteur et le personnage par le biais du prénom, dans *Eu sei que vou te amar*, les personnages ne sont à aucun moment nommés, dans une représentation de l'incertitude, voire de la perte d'identité, mais aussi de relations de genre en cours de transformation.

- 16 Arnaldo Jabor traite dans ses deux films de la même question : comment structurer une vie affective au sein d'une société de plus en plus individualisée et standardisée ? Cependant, nous formulons l'hypothèse qu'il construit deux représentations de la masculinité significativement différentes, fondées sur la remise en cause et les transformations imposées par les personnages féminins de chaque film.

III. La crise de la masculinité dans *Eu te amo*

- 17 Vers la fin d'*Eu te amo*, après une première rencontre dans l'appartement de Paulo, Maria revient et avoue être amoureuse de lui. Paulo tente de faire l'amour avec elle, mais elle refuse catégoriquement. Dans un premier temps, le réalisateur construit un cadre dans lequel Maria est filmée en plan américain, tandis que Paulo s'approche depuis le fond du champ. Au terme d'un travelling arrière progressif, le cadrage fait apparaître sur son côté gauche la tête d'un mannequin masculin.
- 18 Le personnage féminin se retrouve observé et questionné par ces deux figures masculines. Paulo se sent rejeté et affirme que l'amour se trouve dans « les organes génitaux ». Il dit être fatigué du sentimentalisme « facile » issu des idées propagées par les mouvements féministes, composés de femmes « lesbiennes et frigides ». Ces critiques stéréotypées reprennent les lieux communs utilisés contre le mouvement féministe pendant les années 1970. Vexé par la résistance de Maria, Paulo la déshabille agressivement. Dans la confusion, elle se saisit d'un couteau et le menace.

- 19 Toujours sous la menace du couteau, Maria exige que Paulo se mette à chanter et danser de manière efféminée. Après avoir fait tomber le couteau des mains de Maria, Paulo se cache dans l'appartement, plongé dans l'obscurité, puis le fort grondement d'un animal se fait entendre. Dans une atmosphère de film d'horreur, au milieu des cris, des effets d'éclairages contrastés et de sons bruyants, Maria court, effrayée, dans l'appartement, tout en tenant dans ses mains un revolver. Finalement, Paulo surgit au milieu de la pièce, en rampant caché sous une peau d'ours. Épouvantée, Maria crie et tire sur la bête.
- 20 Après un moment d'angoisse, elle se jette sur le corps ensanglanté de Paulo qu'elle découvre alors sous la peau de l'animal, puis elle s'aperçoit qu'il s'agissait d'un jeu, car le sang n'est, en vérité, que du... ketchup. Furieuse, elle crie et pleure en frappant Paulo : « ça ne se fait pas, voix fausse, sang faux ». Pour lui montrer que les balles n'étaient, en réalité, pas fausses du tout, Paulo se lève et tire sur le mannequin, tandis que, sur le miroir, se reflète l'image des deux personnages.
- 21 Dans cette séquence, la mise en scène et les dialogues construisent le basculement du modèle performatif masculin machiste et reflètent la prise de conscience, par Paulo, de ce basculement. S'interrogeant sur sa relation vis-à-vis de Maria et conscient de la remise en cause de ses certitudes et de sa subjectivité, Paulo réagit, dans un premier temps, en se plaignant auprès de Maria, qu'il rend responsable de ces transformations. La relation entre ces deux personnages manifeste à la fois la crise de la masculinité, qui résulte, selon Sócrates Nolasco, de « l'individuation »²⁰, mais aussi la redéfinition de la subjectivité masculine, dans une dynamique issue des mouvements de contre-cultures, notamment féministes, comme l'a souligné l'historienne Abigail Solomon-Godeau²¹.
- 22 De prime abord, la réaction de Paulo renvoie à un modèle dominateur performé par une virilité violente : il tente de contrôler Maria par la force aussi bien physique (« je suis beaucoup plus fort que toi, je peux te tuer si je veux ») que psychologique, puisqu'il prétend être en mesure de la guérir de sa « frigidité cadavérique » par une thérapie sexuelle. Toutefois, la situation se renverse : Maria poursuit Paulo dans l'appartement et finit par le tuer symboliquement, en le séparant de la vieille peau d'ours blanc, dans une transformation métaphorique

vers un autre modèle masculin. Selon une autre interprétation d'inspiration psychanalytique, le couteau puis le revolver dont Maria se saisit symboliseraient la conquête féminine du pouvoir phallique. Mais c'est Paulo lui-même qui tire sur le mannequin et abat son double masculin, qui fixait auparavant Maria en semblant lui demander des comptes. Et c'est toujours Paulo qui tire ensuite sur le miroir reflétant l'image des deux personnages, qui s'allongent pour faire l'amour. Tout en entendant, en bande-son, les soupirs de plaisir de Maria, la séquence se conclut par un plan général montrant le couple nu, arrivant dans un lieu désertique et inconnu, dans une ambiance de science-fiction.

- 23 Cette séquence symboliserait-elle la déconstruction des vieux paradigmes du passé ? La fin du modèle de l'intellectuel romantique lié au patriarcat ? La construction, sur une autre planète, de nouveaux modèles masculin et féminin, après la destruction symbolique de leurs reflets anciens ? Un ensemble de questions auxquelles la fin du film n'apporte pas de réponses définitives, et qui sont reprises par Arnaldo Jabor dans son film suivant, *Eu sei que vou te amar*.

IV. Le modèle de masculinité dans *Eu sei que vou te amar*

- 24 Comme nous l'avons signalé plus haut, une séquence du début de ce film montre le personnage joué par Thales Pan Chacon en train de visionner, à l'aide d'un vieux projecteur, une série de photos en noir et blanc, prises durant son mariage. Ces images évoquent le passé, le souvenir romantique d'un couple heureux : la famille, l'amour romantique, la pureté de la mariée dans sa robe blanche.
- 25 Dans ces séquences, le personnage masculin touche ces images projetées sur le mur, il essaie de se jeter dessus comme s'il voulait s'absorber dans ces souvenirs : revenir en arrière, au passé, effet de la mélancolie d'un modèle ancien de relation de couple. Une mélancolie romantique renforcée par la bande-son, qui diffuse la douce musique de l'*Introduction et Rondo Capriccioso* du compositeur romantique français Saint-Saëns, auquel se superposent les textes que le personnage récite en voix *off* :

« Tu vas arriver par la porte que j'ai laissée entr'ouverte. Depuis une heure, je ne pense pas à autre chose : ton arrivée dans la lumière du jardin. Avant même d'être arrivée, tu es déjà là, et j'écoute ton cœur battant dans les rues, il bat, il bat puisqu'il va me rencontrer. Je sais que ma présence te rend nerveuse. Je sais que tu t'es faite encore plus belle pour me voir. Je sais que tu sais que je sais tout ce que tu étais. Et ton seul trésor est ce que je ne sais plus. »

- 26 Dans ce film, le personnage masculin partage avec le Paulo d'*Eu te amo* les incertitudes et l'instabilité de sa masculinité : il ne sait plus rien, il est perdu, principalement vis-à-vis de sa relation avec son épouse. Il se souvient du moment où elle lui avait avoué être amoureuse d'un autre homme, et avoue avoir ressenti le besoin de se sauver d'elle. À ses yeux, elle avait grandi au point de devenir une femme géante, tandis qu'il s'était transformé en une petite souris et avait peur d'être avalé par « la méchante Géante » qu'elle était devenue. La mise en scène d'Arnaldo Jabor souligne ces craintes : des mannequins, associés à l'image de la femme, occupent progressivement le décor ; puis, installés sur des plateformes, ils gagnent de la hauteur et finissent par envahir le grand espace du salon, imposants et éclairés par des lumières jaune vif, et constamment placés aux côtés du personnage féminin.
- 27 Cette mise en scène matérialise les peurs du personnage masculin, principalement sa crainte de voir l'image de la femme en blanc, projetée par le petit film du mariage « heureux », se transformer irrémédiablement. Un mirage et un stéréotype qui lui semblent idylliques et qu'il tente de retenir, dans une atmosphère mélancolique où la musique métaphorise son état d'âme. Le personnage joué par Thales Pan Chacon est donc bien plus directement confronté aux changements des identités et rapports de sexe que ne l'était le personnage de Paulo. Il est aussi rappelé à sa subjectivité, le réalisateur faisant jouer au personnage féminin le rôle déclencheur de la crise de la masculinité.
- 28 Dans une séquence prémonitoire, le personnage joué par Thales Pan Chacon observe un poulpe à l'intérieur d'un aquarium qui décore la pièce principale, sous le regard attentif de son épouse et de son double géant. Plus tard, c'est le personnage masculin lui-même qui se retrouvera prisonnier dans la piscine attenante à la maison. Après

avoir écouté son épouse lui révéler ses relations amoureuses hors mariage à cause, selon elle, de la fin de leur amour, le personnage masculin s'enfuit et se cache dans le jardin. Une fois de plus, Arnaldo Jabor mélange les genres cinématographiques : dans une ambiance de film policier, la femme poursuit l'homme en possession d'un revolver, reprenant la métaphore du pouvoir phallique déjà employée dans *Eu te amo*. Elle finit par le retrouver alors qu'il s'est caché à l'intérieur de la piscine vide.

- 29 Dans un plan général, en contre-plongée, le personnage masculin est filmé en bas du cadre, sous le regard de son épouse depuis l'extérieur de la piscine, en haut du plan. Il commence par se débattre et se comporte comme une souris prise au piège. Elle sort alors le revolver et, dans un cadre évoquant la séquence précédente du poulpe prisonnier dans l'aquarium, vise son époux, qui prend la place de l'animal sans protection. L'époux recule et s'adosse au fond du mur de la piscine, tandis que l'épouse l'oblige à l'écouter, tout en continuant à le viser de son revolver. En plan rapproché sur son visage, elle lui affirme qu'elle est tombée amoureuse d'un autre homme car elle n'était plus émue par lui, tout en lui avouant : « il était plus laid, plus faible que toi, mais il avait une délicatesse que tu n'as jamais eue. » Tout au long de cette séquence, la femme est l'élément déclencheur de la remise en cause de la subjectivité masculine.
- 30 Bien éloignés de la représentation de la masculinité incarnée par le personnage joué, de manière ironique, froide et distante par Paulo César Pereio dans *Eu te amo*, reproduisant l'image médiatique de l'homme machiste de la pampa, le jeu et l'image de Thales Pan Chacon, tout comme la mise en scène d'Arnaldo Jabor, performant, dans *Eu sei que vou te amar*, un autre modèle de masculinité à travers le corps de l'acteur mais aussi par le biais d'une interprétation naturaliste très proche de la scène télévisée. À la sortie du film en France, le critique Paulo Antônio Paranaguá souligna l'écart d'âge et de maturité entre les deux acteurs d'*Eu sei que vou te amar*²². En vérité, si l'image de Paulo César Pereio est associée au passé politique de la dictature et de l'engagement romantique, la jovialité de l'acteur Thales Pan Chacon incarne davantage la « modernité » d'un « nouvel homme ». Selon Sócrates Nolasco, cette expression a commencé à être discutée au sein de la société brésilienne au début des années 1980²³. Mais, on peut identifier l'origine de ce nouveau

modèle performatif dans le mouvement tropicaliste, déjà signalé, dès la fin des années 1960²⁴.

- 31 Si les transformations des modèles performatifs masculins se fondent sur les images médiatiques des acteurs et leurs interprétations, les décors jouent également un rôle important pour accentuer les évolutions et soulignent les différences sensibles, non seulement entre *Eu sei que vous te amar* et *Eu te amo*, mais aussi entre ces deux films et les films précédents d'Arnaldo Jabor.

V. La maison des hommes

- 32 À la sortie d'*Eu te amo*, dans une critique ironique, le journaliste Carlos Eduardo Novaes affirme avoir eu beaucoup de mal à comprendre ce que Arnaldo Jabor voulait dire à travers ce film. « Vous pensez finalement qu'il s'agit d'un film sur un appartement ? J'en suis convaincu. [...] Le cinéma brésilien, avec *Eu te amo*, ouvre de nouvelles voies pour la décoration d'intérieur »²⁵. Le sarcasme mis à part, ce regard porté sur le film d'Arnaldo Jabor éclaire une dimension importante : aussi bien l'appartement d'*Eu te amo* que la maison d'*Eu sei que vou te amar* apportent des éléments significatifs dans l'analyse des rapports de genre de ces deux films.
- 33 Après le générique d'*Eu te amo*, le personnage de Paulo apparaît au balcon de son appartement, dans une semi-obscurité, simplement éclairé par un chandelier qu'il vient d'allumer. Il retourne ensuite à l'intérieur, toujours dans la pénombre, et allume petit à petit les éclairages de l'appartement qui est filmé, en plan d'ensemble, comme un personnage à part entière.
- 34 Dans un grand et spacieux salon, les meubles sont disposés d'une façon apparemment désorganisée : des tapis persans, des empilements de boîtes, plusieurs fauteuils modernes, deux colonnes et une sculpture baroque, des miroirs et plusieurs télévisions forment ce décor mélangeant objets archaïques et modernes. Au milieu du bruit produit par les télévisions et tenant toujours à la main le chandelier, Paulo, filmé au fond du cadre, s'assied dans un fauteuil. Le spectateur peut alors voir et ressentir la mélancolie du personnage cadré en plan rapproché. Soudain, dans un flash-back, on le voit assis par terre, face à Barbara, sa femme, qui est en train de le quitter. Dans *Eu*

te *amo*, le personnage masculin, *alter ego* de l'intellectuel de gauche, semble avoir oublié qui il est et s'être approprié tous les symboles de la postmodernité et de la culture de masse, représentée par tous les objets ménagers et électroniques qui occupent son appartement.

- 35 Face à cet univers extérieur où tout semble échapper au contrôle du personnage masculin, l'espace intérieur représente le lieu où il peut encore commodément exercer son pouvoir. Par le biais d'une télécommande, autre outil de la modernité, Paulo maîtrise tout à l'intérieur de l'appartement : les atmosphères, les changements d'éclairages, la bande-son, mais aussi, les femmes qu'il filme et regarde sur l'écran de télévision.
- 36 Au début du film, Paulo discute au téléphone avec son ami Oliveira. Il passe en revue les multiples raisons de la crise qu'il traverse : la faillite de son entreprise, la situation du Brésil, la corruption, le pouvoir des multinationales, la trahison de sa femme avec son médecin. Excédé, il s'écrie : « le Brésil n'existe pas, seul le peuple existe, il est dans la merde mais il existe » – le cri d'un intellectuel des années 1960 à la recherche d'une identité nationale à travers le « véritable homme brésilien ». La conversation s'interrompt soudain car quelqu'un sonne à la porte : Paulo attend en effet une femme rencontrée dans la rue et qu'il pense être une prostituée. Cette femme, jouée par Sônia Braga, entre dans la pièce, habillée d'une cape et d'un voile noirs. Étonné par sa beauté, Paulo saisit la télécommande pour modifier les éclairages, alors que la femme enlève sa cape et dévoile sa robe en strass – celle-là même avec laquelle l'actrice apparaît sur l'affiche du film.
- 37 Dans son appartement, Paulo semble exercer un pouvoir illimité : dès qu'il est contrarié ou outré, il se sert de sa télécommande pour transformer les décors et modifier ce qui ne lui plaît pas. Ici, le pouvoir du personnage masculin et celui du réalisateur se confondent dans la maîtrise de la mise en scène, des décors et du regard vis-à-vis de l'image et des actions des personnages féminins. Dans ce contexte, l'appartement devient un symbole, une manifestation de l'état d'âme du personnage masculin : ainsi que le dirait le géographe Guy Di Méo, « la maison en tant que lieu et que premier jalon du territoire se confond aussi avec le sujet, avec l'être intérieur de celui qui l'habite »²⁶. Autrement dit, la maison évoque « les relations

complexes qui se nouent entre notre intériorité et l'extériorité »²⁷, dans un paysage défini par un horizon, délimité par le cercle du regard²⁸ : l'espace est désormais agencé selon le territoire perceptif et le point de vue des personnages masculins. C'est ainsi que le personnage de Paulo organise les corps dans l'espace : le personnage féminin joué par Sônia Braga apparaît toujours entre le lit et le salon et n'est jamais vu seul dans d'autres pièces de la demeure, sauf si elle y est invitée ou autorisée par le maître des lieux. Sur ce plan-là aussi, le changement par rapport au cinéma brésilien des décennies précédentes est patent. L'espace de la maison est devenu un lieu de sécurité et un refuge pour l'homme en crise, il n'est plus le lieu réservé aux femmes. Ces dernières ont désormais conquis la rue, les espaces extérieurs, et ce sont elles qui viennent vers l'homme en crise.

- 38 Mais ayant pénétré dans l'appartement de Paulo, le personnage joué par Sônia Braga s'y montre insoumis. Paulo aurait pu soupçonner, dès son arrivée, qu'il s'agissait d'une femme dangereuse pour lui : dans sa tenue noire, elle incarne l'image même de la vamp. Au fil des scènes, elle envahit l'intimité de Paulo et pénètre les endroits qu'il tenait secrets. Les deux personnages se retrouvent finalement dans une pièce sombre, entourée d'objets éparpillés : « c'est la chambre où je garde ma vie », affirme Paulo, « le musée de ma petite vie médiocre de Brésilien quelconque ». Toujours dans l'obscurité, Maria, seulement éclairée par une lampe qui clignote entre ses mains, séduit Paulo et pénètre dans le grenier symbolisant sa subjectivité, en lui demandant : « Montre-moi ta vie, Paulo ». L'acteur et le personnage se confondent alors un instant en affirmant être né à Alegrete, Rio Grande do Sul, et avoir manifesté depuis son plus jeune âge son intérêt pour les arts.
- 39 Après plusieurs séquences durant lesquelles ils font l'amour, Paulo emmène Maria dans une autre partie de son appartement. Au milieu d'un petit couloir, une entrée est signalée par une statue austère, qui représente la figure patriarcale du grand-père de Paulo. À l'intérieur, deux chambres côte à côte, séparées par un mur où est accroché un tableau de style ancien, représentant un homme du passé. Dans la première chambre, des références au passé de Paulo, ses ancêtres, « tous issus de la campagne », dit-il. L'autre chambre représente « la sculpture de l'environnement de ses tristesses ». Un endroit bizarre,

en forme de caverne composée par des filets incrustés dans les murs et des branches qui tombent du plafond, au milieu d'objets éclairés par une lumière jaunâtre.

- 40 La première pièce symbolise explicitement les « racines » conservatrices et patriarcales du Brésil et renvoie aux contradictions de ce pays ancré par ailleurs dans la modernité ; l'autre chambre représente le lieu du sensible, la fragilité de Paulo. Tombé amoureux de Maria, il lui ouvre plus tard cet espace, qui lui révèle ses faiblesses.
- 41 Dans l'aménagement de ce monde hétéroclite, où les espaces cachés de l'intime sont la contrepartie du salon envahi par les objets de la modernité, Paulo réserve à Maria l'espace de la chambre, dans lequel elle est constamment observée. Un endroit ouvert, de forme ovale, évoquant un utérus, décoré de tissus en forme de vaisseaux, éclairé par une lumière jaune. Si cet espace offre une protection au personnage masculin, il représente un lieu de domination auquel Maria, réduite à son sexe, est cantonnée.
- 42 Les rapports entre espace et personnages, dans *Eu sei que vou te amar*, ressemblent, de prime abord, à ceux d'*Eu te amo* : la maison représente pour le personnage masculin un espace protégé, que le personnage féminin vient envahir et déranger pour le mettre face à sa subjectivité. Mais ce « nouvel homme » en crise ne parvient pas à maintenir ses repères, et la maison où se déroule le film en fournit de très nombreux symboles. À la différence des mannequins de forme masculine dominés par Paulo dans *Eu te amo*, les Femmes Géantes d'*Eu sei que vou te amar* envahissent progressivement l'espace de la maison. Autre exemple : les lignes droites qui caractérisent l'architecture de cette maison semblent acculer le personnage masculin et mettre en tension sa subjectivité.
- 43 Dans plusieurs séquences, il descend ou remonte un escalier en forme de rampe, dont la dimension rectiligne est renforcée par les cartons cubiques empilés qui décorent le salon. Lorsque le personnage masculin se réfugie dans la salle de bains pour pleurer, il se retrouve pris dans un nouveau décor aux perspectives rectilignes, bien différent du petit coin de tristesse figurant l'intimité de Paulo dans *Eu te amo*.

- 44 N'ayant plus d'espace où se cacher, le personnage masculin tente de s'enfuir vers le jardin, où il se retrouve encore une fois pris dans d'autres formes rectilignes, celles de la piscine, que nous avons déjà décrites. Au total, le personnage joué par Thales Pan Chacon performe une masculinité radicalement éloignée de celle de Paulo : il ne dispose plus d'espace intime, le grenier symbolisant la contradiction entre l'archaïque et la modernité a disparu ; désormais, tout se mélange et, dans le grand salon, le lit est maintenant surveillé par les Femmes Géantes qui, dans plusieurs séquences, entourent et observent le personnage masculin. D'un film à l'autre, un changement considérable s'est opéré entre *celui qui regarde* et *celui qui est regardé*.
- 45 En questionnant l'article de Laura Mulvey²⁹, Steve Neale affirme le besoin d'une analyse des images masculines dans les films qui présenteraient des « aspects problématiques » : dans certains films, l'homosexualité serait en effet présente en tant que « courant subalterne », bien que le regard demeure celui du « cinéma dominant » et masculin³⁰. Dans *Televisão, publicidade e cultura de massa*³¹, José Mario Ortiz Ramos analyse l'image de l'acteur David Cardoso, dans la production des films érotiques policiers des *pornochanchadas* de la fin des années 1970. L'acteur et producteur y incarne une image de héros, son corps est au centre du regard dans une atmosphère narcissique, suscitant la projection du public masculin, mais aussi excitant le regard « fétichiste » du public féminin et homosexuel³².
- 46 Dans le film d'Arnaldo Jabor, Thales Pan Chacon, filmé dans plusieurs séquences torse nu, est placé sous le regard du personnage féminin, comme nous l'avons déjà remarqué. La performance masculine ici mise en scène se distingue nettement de la performance de virilité traditionnelle de David Cardoso et d'autres vedettes des *pornochanchadas* des années 1970, dont le corps est mis en avant pour renforcer le pouvoir sexuel masculin, d'autant que celui-ci est presque toujours filmé entouré d'une ou plusieurs femmes nues. Dans *Eu sei que vou te amar*, c'est la subjectivité du personnage de Thales Pan Chacon qui est dévoilée, pour montrer ses doutes, ses angoisses, ses faiblesses.
- 47 L'emploi des décors intérieurs par la mise en scène d'Arnaldo Jabor contribue donc fortement à caractériser la représentation du

masculin dans ses deux films, et leur analyse vient de souligner l'écart sensible entre la performance masculine de Paulo et celle du personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar*. Un écart renforcé par l'image médiatique des deux acteurs.

VI. La découverte de la subjectivité masculine : un autre modèle performatif masculin ?

48 Les analyses menées plus haut sur la représentation du modèle masculin dans les deux films d'Arnaldo Jabor ont effectivement mis en lumière cette ambivalence : les valeurs patriarcales y demeurent une contrainte pour les personnages masculins, dont les « faiblesses » sont explicitement représentées dans ces deux films. Cependant, ces analyses démontrent aussi que le pouvoir symbolique masculin prend malgré tout le dessus dans la hiérarchisation des identités et rapports de genres. *Eu te amo* met en scène la première « phase » de ces changements : la résistance au changement en matière de représentation de la masculinité dans la société brésilienne est nette, aussi bien de la part du personnage joué par Paulo César Pereio (dont l'interprétation détachée et l'image médiatique renforcent cette impression de « résistance »), que de la part d'autres personnages masculins – sans compter leur inscription dans un univers comique. Dans une séquence où Paulo se remémore sa vie antérieure, il se revoit surpris par son épouse, Bárbara, alors qu'il se trouve chez lui en compagnie d'une vendeuse de shampoing, jouée par l'actrice comique Regina Casé. Après une brève discussion, et dans une interprétation toujours ambiguë, Paulo tombe en larmes. La vendeuse lui parle de son mari, Waldi, qui poursuit un « projet » de type « cosmogonique », dans l'objectif de sauver l'humanité de son « cafard ». Dans une ellipse, Waldi est filmé en plan américain en train de méditer, tout en regardant un obélisque au milieu d'une pièce, symbole phallique dont il tire son pouvoir pour conserver le contrôle sur son épouse.

49 À la sortie du film, plusieurs critiques ont interprété celui-ci comme représentant un changement des paradigmes de l'amour et de la vie de couple. Les analyses filmiques précédentes montrent qu'il s'agit plutôt d'un basculement du modèle de masculinité traditionnel,

auquel le personnage de Paulo fait face. Dans une mise en scène sous forte influence de la pensée psychanalytique, le personnage masculin va à la rencontre de soi, notamment de « sa féminité ». Une féminité qu'il va rencontrer, après le départ de Maria, en croisant un travesti dans les rues de Rio de Janeiro. Installés dans sa voiture, Paulo est abasourdi par cette figure androgyne, qui le touche et lui dit ne vouloir être ni une femme, ni un homme. La mise en scène crée une atmosphère mystérieuse, les plans à l'intérieur de la voiture alternent avec des plans d'ensemble sur la mer et la lune et la bande-son évoque l'univers de la science-fiction.

- 50 À la sortie du film, le réalisateur affirme que cette séquence est l'une des plus belles, car le travesti...

« [...] est super-moderne. Un troisième être est en train d'apparaître "bioniquement" sur les plages et autour des hôtels de São Paulo et de Rio. Il s'agit d'une espèce de centaure moderne, caractéristique d'un capitalisme décadent, un peu effrayant, parfois même sinistre, mais profondément dramatique puisqu'il incarne ostensiblement la contradiction sexuelle elle-même. »³³

- 51 Pour le réalisateur, le travesti représente une figure « postmoderne », qui « veut l'ambiguïté plutôt que l'identité ». Dans le cinéma d'Arnaldo Jabor des années 1980, le travesti offre aux personnages masculins une double possibilité, celle d'un changement de modèle performatif, mais aussi une cible pour la projection de leurs désirs. Dans *Eu te amo*, lorsque le travesti et Paulo font l'amour à l'intérieur de la voiture, ce dernier se caresse lui-même car il ne fait que caresser son double : « Embrasse ta bouche, Paulo », comme l'encourage le travesti, « fais la fête dans tes cheveux blonds. Embrasse tes seins et tes cuisses. Embrasse-toi toi-même, Paulo. Tu sais comment je m'appelle ? Je m'appelle Paulo ». Pour sa part, le personnage masculin d'*Eu sei que vou te amar* avoue avoir couché avec un travesti nommé Marilyn Monroe, dont il est tombé complètement amoureux. À la différence de l'interprétation de Paulo César Pereio, le naturalisme du jeu de Thales Pan Chacon transforme sa performance masculine au point que son rapprochement de la figure du travesti devient plausible. Cette interprétation naturaliste confère au personnage une « vérité » éloignée de la distanciation créée par l'interprétation de Paulo César Pereio : lorsqu'il partage ses angoisses et ses

doutes avec son épouse et, filmé en gros plans successifs, se met à pleurer, la représentation de sa prise de conscience d'un autre modèle performatif masculin paraît assez crédible.

- 52 Si les personnages masculins d'Arnaldo Jabor tentent de se protéger de leurs crises identitaires dans le cocon de leur maison, les séquences finales des deux films divergent. À la fin d'*Eu sei que vou te amar*, avant que les deux personnages finissent enlacés sur une plage de rêve, le personnage masculin, pris dans un délire, s'exclame : « Le peuple détient le pouvoir le plus grand ». Une référence parodique au cinéma des années 1960, qui renvoie à l'engagement politique des cinéastes de cette époque (dont Arnaldo Jabor lui-même), tout en la réduisant à un jeu sur les mots *povo* (peuple) et *polvo* (poulpe)... Un poulpe qui accompagne les dernières images du couple enlacé, dans un symbole de l'individualisme et de l'amour postmoderne.
- 53 Cette fin est bien différente de celle de *Eu te amo* : les deux personnages dansent au milieu de la rue, dans la lumière diffusée par les magasins autour d'eux, le tout renvoyant au style des comédies musicales hollywoodiennes. Une intégration au monde de la consommation et de l'individualisme ? Une référence à une forme d'amour moderne fabriqué et produit par la société de masse, dans laquelle la masculinité est en crise.

VII. Conclusion

- 54 L'étude de ces deux films d'Arnaldo Jabor soulève donc des problématiques centrales de la société brésilienne des années 1980. Dans un contexte d'ouverture politique, les personnages masculins de ces films sont confrontés à la fois à la crise économique des classes moyennes, mais également au déplacement des problématiques sociales et collectives vers l'individualisme et les questions identitaires concernant le modèle de masculinité. Dans ces deux films, la remise en cause est opérée par les personnages féminins, qui troublent les représentations et revendiquent d'autres rapports de genre³⁴. Par ailleurs, le réalisateur propose dans chacun de ces deux films deux approches très différentes de ces changements, comme nous l'avons analysé : le personnage de *Eu sei que vou te amar*, à la différence de la performance machiste incarnée par

Paulo César Pereio dans *Eu te amo*, s'inscrit désormais dans d'autres modèles de masculinité.

BIBLIOGRAPHIE

Augusto Sérgio, « Sob o brilhante signo da modernidade », *IstoÉ*, n° 225, 15 avril 1981.

Connel Robert, « The Big Picture: Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, vol. 22, n° 5, 1993.

Cisco, « Jabor encanta Cannes com metáforas de amor », vol. 1, n° 4, 1986.

Collot Michel, *L'horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Coti, 1988.

Da Silva, Alberto, « Sônia Braga : la beauté latine de la "vraie femme brésilienne" des années de la dictature », [en ligne] *Mises au point*, 01/04/2014, disponible sur <http://map.revues.org/1748>

De Oliveira Pedro Paulo, *A construção social da masculinidade*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora UFMG/IUPERJ, 2004.

Di Méo Guy, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998.

Ewald Filho Rubens, « Jabor, perdido no Atlântico », *O Estado de São Paulo*, 13 mai 1986.

Ferreira Verônica Clemente, « Entre Emancipadas e Quimeras : imagens do feminismo no Brasil », *Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth (unicamp)*, vol. 3-4, 1996.

Folha de São Paulo, « Thales Pan Chacon morre aos 41 anos em decorrência da Aids », *Ilustrada*, 3 octobre 1997.

Garcia Cláudia Amorim et Coutinho Luciana Gageiro, « Os novos rumos do individualismo e o desamparo do sujeito contemporâneo », *Psyquê*, vol. 8, n° 13, 2004.

Hall Stuart, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

Heffner Hernani, « Paulo César Pereio », in Pessoa Ramos Fernão et Felipe Miranda Luiz (dir.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Editora Senac, 2000.

Jabor Arnaldo, « Jabor, um otimista em *Eu te Amo* (entretien accordé à Isabel Borges) », *O Estado de São Paulo*, 6 février 1981.

Jabor Arnaldo, « *Eu te Amo* ou o jogo do poder entre os sexos », *O Globo*, 11 mars 1981.

Jabor Arnaldo, « O amor deixa muito a desejar (entretien accordé à Susana Schild) », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 6 avril 1986.

Jornal da Tarde, « Pereio : O caráter duvidoso de um herói, segundo o próprio », 3 octobre 1978.

Jornal do Brasil, « O último casal ostensivo foi separado a tiros (entretien accordé à Deborah Dumar) », Caderno B, 22 mars 1981.

Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, traduction partielle « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans *CinémAction* n° 67, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma »,

Reynaud Bérénice et Vincendeau Ginette (dir.) « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n° 67, 1993, pp. 17-23.

Marques Fabrício et Ribeiro Marili, « Os discretos passos do galã », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 3 octobre 1997.

Monteiro Marko Synésion Alves, *Masculinidade em revista : um estudo da VIP Exame, Sui Generis e Homens*, mémoire de DEA en anthropologie, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

Neale Steve, « Masculinity as Spetacle », *Screen*, vol. 24, n° 6, 1983.

Neale Steve, « Masculinity as Spectacle: Reflection on Men and Mainstream Cinema », in Steven Coan et Ina Rae Hark (dir.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, London/New York, Routledge, 1992.

Nolasco Sócrates, *O Mito da Masculinidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

Novaes Carlos Eduardo, « Eu te Amo », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 avril 1981.

O Globo, « Thales odeia ser chamado de galã », 4 mai 1988.

Paranaguá Paulo Antônio, « Eu te amo », *Positif*, n° 305-306, 1986.

Pedro Joana Maria, « Narrativas fundadoras do feminismo : poderes e conflitos (1970-1978) », *Revista Brasileira de História*, vol. 26, n° 52, 2006.

Ramos Ortiz José Mário, *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes, 1995.

Salem Tânia, « O indivíduo libertário no imaginário social dos anos 60/70 », *Physis : Revista de Saúde Coletiva*, vol. 1, n° 2, 1991.

Solomon-Godeau Abigail, « Male Trouble », in, Maurice Berger, Brian Wallis et Simon Watson (dir.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995.

Spivac Gayatri Chakravoty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Jérôme Vidal (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Teles Maria Amélia de Almeida, *Breve história do feminismo no Brasil*, Coleção tudo é história n° 159, São Paulo, Editora Brasiliense, 2003.

Tolson Andrew, *The Limits of Masculinity*, London, Tavistock, 1977.

VEJA, « O apaixonado », 1^{er} octobre 1975.

Vieira João Luiz, « Toda será premiada : homens famosos posam nus e fazem subir as vendas de revistas gays », *Época*, n° 37, 1^{er} février 1999.

NOTES

1 Arnaldo Jabor, *Eu te amo*, 1981

2 Arnaldo Jabor, *Eu sei que vou te amar*, 1986

3 Sérgio Augusto, « Sob o brilhante signo da modernidade », *IstoÉ*, n° 225, 15 avril 1981, p. 526.

4 Tânia Salem, « O indivíduo libertário no imaginário social dos anos 60/70 », *Physis : Revista de Saúde Coletiva*, vol. 1, n° 2, 1991, p. 59-65.

5 Cláudia Amorim Garcia et Luciana Gageiro Coutinho, « Os novos rumos do individualismo e o desamparo do sujeito contemporâneo », *Psyquê*, vol. 8, n° 13, 2004, p. 125-140.

6 Voir Chakravoty Spivac Gayatri, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Jérôme Vidal (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

7 Du début de la dictature militaire jusqu'au milieu des années 1970, les associations de femmes ne sont pas engagées dans le débat public. Au milieu des années 1970, au contraire, les mouvements féministes affirment leur présence, notamment en participant activement à la campagne pour l'amnistie des exilés politiques. Voir Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve história do feminismo no Brasil*, Coleção tudo é história n° 159, São Paulo, Editora Brasiliense, 2003 ; Verônica Clemente Ferreira, « Entre Emancipadas e Quimeras : imagens do feminismo no Brasil », *Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth (unicamp)*, vol. 3-4, 1996, p. 153-200 ; Joana Maria Pedro, « Narrativas fundadoras do feminismo : poderes e conflitos (1970-1978) », *Revista Brasileira de História*, vol. 26, n° 52, 2006, p. 249-268.

8 Chiffres de l'Agência Nacional do Cinema (Ancine). Voir Antônio Paranaguá Paulo, « Eu te amo », *Positif*, n° 305-306, 1986, p. 33 ; « Jabor encanta Cannes com metáforas de amor », *Cisco*, vol. 1, n° 4, 1986, p. 21-22 ; Rubens Ewald Filho, « Jabor, perdido no Atlântico », *O Estado de São Paulo*, 13 mai 1986, p. 3.

9 Arnaldo Jabor, « O amor deixa muito a desejar (entretien accordé à Susana Schild) », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 6 avril 1986, p. 9.

10 Stuart Hall, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

- 11 Andrew Tolson, *The Limits of Masculinity*, London, Tavistock, 1977.
- 12 Sócrates Nolasco, *O Mito da Masculinidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- 13 Arnaldo Jabor, « Jabor, um otimista em *Eu te Amo* (entretien accordé à Isabel Borges) », *O Estado de São Paulo*, 6 février 1981, p. 19. Traduction de l'auteur.
- 14 Arnaldo Jabor, « *Eu te Amo* ou o jogo do poder entre os sexos », *O Globo*, 11 mars 1981, p. 28.
- 15 *Ibid.*
- 16 Hernani Heffner, « Paulo César Pereio », dans *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Pessoa Ramos Fernão et Felipe Miranda Luiz (dir.), São Paulo, Editora Senac, 2000, p. 421-422.
- 17 *Jornal da Tarde*, « Pereio : O caráter duvidoso de um herói, segundo o próprio », 3 octobre 1978, p. 12.
- 18 *VEJA*, « O apaixonado », 1^{er} octobre 1975.
- 19 *O Globo*, « Thales odeia ser chamado de galã », 4 mai 1988, p. 8 ; Fabrício Marques et Marili Ribeiro, « Os discretos passos do galã », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 3 octobre 1997, p. 2. En 1997, l'acteur meurt du sida à São Paulo. Voir *Folha de São Paulo*, « Thales Pan Chacon morre aos 41 anos em decorrência da Aids », *Ilustrada*, 3 octobre 1997, p. 5.
- 20 Sócrates Nolasco, *O Mito da Masculinidade*, *op. cit.*
- 21 Voir Abigail Solomon-Godeau, « Male Trouble », dans *Constructing Masculinity*, Maurice Berger, Brian Wallis et Simon Watson (dir.), New York, Routledge, 1995, p. 69-77. Voir aussi Robert Connel, « The Big Picture: Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, vol. 22, n° 5, 1993, p. 597-623.
- 22 Antônio Paranaguá Paulo, « Eu te amo », *art. cit.*, p. 33.
- 23 Sócrates Nolasco, *O Mito da Masculinidade*, *op. cit.*
- 24 Voir aussi Paulo De Oliveira Pedro, *A construção social da masculinidade*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora UFMG/IUPERJ, 2004 ; Alves Monteiro Marko Synésion, *Masculinidade em revista : um estudo da VIP Exame, Sui Generis e Homens*, mémoire de DEA en anthropologie, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- 25 Novaes Carlos Eduardo, « Eu te Amo », *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 avril 1981, p. 7.

- 26 Guy Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998, p. 88.
- 27 *Ibid.*, p. 96.
- 28 Voir Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Coti, 1988.
- 29 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, traduction partielle « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* n° 67, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma » ; Reynaud Bérénice et Vincendeau Ginette (dir.), « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction* n° 67, 1993, p. 17-23.
- 30 Steve Neale, « Masculinity as Spectacle: Reflection on Men and Mainstream Cinema », dans *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, Steven Coan et Ina Rae Hark (dir.), London/New York, Routledge, 1992, p. 9-21 ; Steve Neale, « Masculinity as Spectacle », *Screen*, vol. 24, n° 6, 1983, p. 2-17.
- 31 Mário Ramos Ortiz José, *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes, 1995, p. 214-215.
- 32 Il est important de souligner le succès de l'acteur auprès du public homosexuel, d'autant qu'à la fin des années 1990, David Cardoso posa nu pour une revue masculine. Voir Luiz Vieira João, « Toda será premiada : homens famosos posam nus e fazem subir as vendas de revistas gays », *Época*, n° 37, 1^{er} février 1999.
- 33 Cité dans *Jornal do Brasil*, « O último casal ostensivo foi separado a tiros (entretien accordé à Deborah Dumar) », *Caderno B*, 22 mars 1981.
- 34 Il faut souligner que, dans ces deux films, les représentations de la féminité demeurent, pour leur part, très ambiguës, en lien, notamment, avec la présence de Sônia Braga dans *Eu te amo*, qui renvoie à des modèles féminins traditionnels, tel la vamp menaçante. Voir Alberto da Silva, « Sônia Braga : la beauté latine de la "vraie femme brésilienne" des années de la dictature », *Mises au point* [En ligne], n° 6, 2014, disponible sur <http://map.revues.org/1748>

AUTEUR

Alberto Da Silva

Maître de Conférences à l'Université Paris-Sorbonne, spécialiste en histoire brésilienne contemporaine et cinéma brésilien. Il a publié récemment *Genre et dictature dans le cinéma brésilien: les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jaboraux*

aux Éditions Hispaniques. Ses thèmes de recherche actuels sont : Études Culturelles, Études du Genre, Culture Populaire, les représentations des villes dans le cinéma et dans la littérature.

Arts plastiques

L'autoportrait de Rembrandt à Esther Ferrer : égarements et constructions identitaires dans le temps

Sophie Limare

DOI : 10.35562/marge.212

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

L'identité est un concept impossible à définir d'un seul point de vue, faute d'un décentrement du regard permettant d'unifier la perception évolutive de nous-mêmes. Elle ne peut être fixée par un « arrêt » sur image stable qui élude notre évolution dans le flux de la réalité. À travers l'analyse de démarches artistiques mettant en scène des doubles je(ux) identitaires, il s'agit d'aborder ici la complexité des (dé)constructions de soi dans le temps.

English

Identity is a concept impossible to define from a single point of view, without decentering of the gaze allowing to unify the evolutive perception of ourselves. It can not be fixed by a "stop" on a stable image which eludes our evolution in the flux of reality. Through the analysis of artistic approaches involving dual identities, we are dealing here with the complexity of self-(de)constructions over time.

INDEX

Mots-clés

Identité, (Dé)construction de soi, Égarement identitaire, Co-présence, Palimpseste égologique

Keywords

Identity, Self (de)construction, Identity wandering, Co-presence, "Egological" (self-reflexive) palimpsest

PLAN

I. Introduction

II. Mises en abymes identitaires

III. Juxtapositions de soi

IV. Palimpsestes égologiques

TEXTE

I. Introduction

- 1 Dans l'histoire de l'art occidental, l'autoportrait offre la possibilité de penser et d'affirmer le Moi, en marquant un « arrêt » iconique sur la perception identitaire de chacun de ses référents. À l'époque de la Renaissance, en 1500, Albrecht Dürer avait osé, pour la première fois, se prendre comme unique sujet, affirmer son statut d'artiste autonome et se différencier de celui de l'artisan. Or, malgré son exploration continue au fil des siècles, ce genre pictural s'est inlassablement heurté à la difficulté de la représentation de l'être dans le devenir. Étienne Klein, philosophe des sciences, précise à ce propos que :

« Ce qui est maintenant peut ne plus être dans quelques instants. Moi-même je ne suis plus le même qu'il y a une minute, et serai bientôt autre. Mais comment comprendre que je puisse être à la fois identique et changeant, le même et un autre, sans qu'on puisse distinguer en moi ce qui demeure de ce qui passe ? D'où vient mon unité ? »¹

- 2 Cette unité inaccessible condamne l'homme à un perpétuel égarement identitaire. Et l'image fixe, privilégiant l'instant à la durée, ne semble pas être le médium le plus adapté à la représentation de son évolution dans le temps. Quelques inconditionnels de l'autoportrait, tel Rembrandt, ont tenté de résoudre ce problème en se représentant de façon récurrente, tout au long de leur vie, de leur prime jeunesse jusqu'au seuil de leur mort. Mais, malgré cette traque obsessionnelle de l'évolution identitaire à travers le processus de répétition, ces tentatives ponctuelles et fragmentaires peinent à rendre compte de notre inscription dans le flux de la réalité. De plus, les multiples autoportraits de Rembrandt sont aujourd'hui perdus ou dispersés dans différentes collections, perturbant cette recherche de lisibilité sur l'évolution de son être dans le temps. La difficulté de représentation

des égarements identitaires à travers des autoportraits stables et unitaires a conduit certains artistes à rechercher d'autres modalités iconiques, offrant une visibilité sur un rassemblement de soi dans le temps et prenant en compte le fait que l'identité est elle-même ontologiquement assujettie au changement.

II. Mises en abymes identitaires

- 3 L'un des premiers tableaux à aborder implicitement le thème du rassemblement de soi dans le temps est un énigmatique *Autoportrait* du peintre néerlandais David Bailly², qui est aujourd'hui accroché sur les cimaises du musée de la ville de Leyde. Dans un processus de mise en abîme, un jeune homme présente de la main gauche le portrait d'un homme plus âgé qui porte les mêmes vêtements et se tient dans une attitude similaire. Des objets symboliques sont disséminés dans cette composition foisonnante : une bougie vient notamment de s'éteindre, un crâne est renversé sur la table et le sable est pratiquement écoulé dans le sablier. Ces indices qui relèvent du registre des vanités orientent le spectateur sur la piste de la fuite du temps et annoncent une mort prochaine – en 1651, date de réalisation de cette huile sur bois, le peintre était en effet âgé de soixante-sept ans. Alors que Rembrandt proposait une vision séquentielle et sérielle de son évolution identitaire, l'autoportrait dans le temps de David Bailly relève de « l'ubiquité temporelle » et présente l'artiste dans un même espace pictural, simultanément au début et à la fin de sa vie.
- 4 Contrairement au texte qui se découvre de manière progressive et linéaire, l'image se donne à voir de façon immédiate et globale. Cette particularité iconique est ici exploitée avec pertinence, le spectateur pouvant observer de façon paradoxale l'artiste prenant son évolution identitaire en « main », au sens propre et figuré. David Bailly, se représentant simultanément à deux âges très éloignés, semble en effet éprouver le besoin de se « rassembler » dans le temps pour mieux définir son identité « ipse ». Paul Ricœur, explicitant le titre de son essai, précise les contours de l'ipséité :

« Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au "comme", nous voudrions

attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre. »³

- 5 David Bailly est donc à la fois lui-même en tant qu'« autre », dans ce dédoublement iconique identitaire. Face à la présentation de cette mise en scène égologique, on peut légitimement supposer que c'est à l'horizon d'une vie qu'il est seulement possible de dire qui l'on est. La mort stoppant notre évolution, résout de fait tout égarement identitaire dans le temps.
- 6 La mise en abyme identitaire peut également se jouer sur le plan social. En 2013, la photographe américaine Merilee Allred s'est lancée dans l'*Awkward Years Project*⁴ (« Projet des années embarrassantes »), en se mettant elle-même en scène dans une vue frontale au cadrage resserré, tenant à deux mains une photographie « gênante » datant de sa propre adolescence. Cette mise en abyme n'est pas sans évoquer le rassemblement de soi dans le temps conçu par David Bailly. Alors que l'effigie de l'artiste néerlandais était dans les mains de son alter ego juvénile, la photographe américaine choisit d'inverser son rassemblement dans le temps et présente à bout de bras l'image de sa propre adolescence. La vision frontale élude les symboles connotant la fuite du temps et semble prendre le spectateur comme témoin de cette évolution positive. La composition prend ici une dimension sociologique et psychologique : l'artiste indique que sa démarche a pour objectif d'aider les adolescents victimes d'intimidation à prendre confiance en eux. Elle a ainsi proposé à différentes personnes qui ont souffert d'intimidation de présenter leur photographie la plus dérangement. L'une de ces adultes a choisi de poser avec trois de ses photographies d'adolescence qui n'ont jamais été découpées, personne n'ayant souhaité les encadrer et donc prendre acte de son statut d'adolescente. Ces mises en abyme photographiques (dé)jouant les représentations unitaires de leurs référents, offrent aux adolescents actuels une exploration identitaire positive des contours du Soi, une possibilité d'affronter le fuyant devenir évoqué par Vladimir Jankélévitch : « L'être, considéré concrètement et par exemple dans la personne, se ramène donc à ce je-ne-sais-quoi de douteux et d'équivoque, à cet hybride d'être et de non-être, à ce presque rien en un mot qu'est le fuyant devenir. »⁵

- 7 Le fuyant devenir identitaire se retrouve également au centre de la démarche égologique de l'artiste japonaise Chino Otsuka qui a conçu une série d'incrustations numériques de son effigie d'adulte dans les clichés de sa propre enfance⁶. Le *mimétisme* des corps est ici écarté au profit d'une fluidité d'attitudes cohérentes. La coprésence de ces protagonistes (dis)semblables évoque un rassemblement de soi dans le temps à travers la mise en scène de personnages féminins qui pourraient être associés à deux sœurs ou à une mère et sa fille. Les présentations binaires et ambiguës de Chino Otsuka situées à Paris, Londres ou Pékin font écho au déménagement du Japon vers l'Angleterre qui a marqué l'enfance de l'artiste alors âgée de dix ans ; la césure de l'exil amplifiant la difficulté de la construction de soi à travers une double culture, langue ou coutume. Si l'artiste se tient le plus souvent face au spectateur en compagnie son alter ego juvénile, elle le croise sur d'autres clichés et accentue ainsi la sensation d'égarement identitaire dans le temps. La qualité de l'incrustation numérique instaure un trouble dans la perception simultanée d'une personne à deux âges éloignés de sa vie dans un même espace photographique. L'artiste insère de fait deux dates dans l'angle supérieur droit de chacun de ses clichés retravaillés : la première correspond à la prise de la photographie d'enfance et la seconde à celle de l'incrustation numérique. Contrairement à David Bailly ou Merilee Allred qui prenaient en main leur alter ego, les corps indépendants de Chino Otsuka laissent le lecteur d'image établir, par son regard unificateur, le lien temporel qui confirme leur coprésence paradoxale. Dans son essai consacré aux *Usages sociaux de la photographie*, Pierre Bourdieu souligne que :

« On s'accorde communément pour voir dans la photographie le modèle de la véracité et de l'objectivité : "Toute œuvre d'art reflète la personnalité de son auteur, lit-on dans l'Encyclopédie française. La plaque photographique, elle, n'interprète pas. Elle enregistre. Son exactitude, sa fidélité ne peuvent être remises en cause".[...] en fait la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, d'une transcription »⁷

- 8 En s'incrutant de façon (in)cohérente dans un médium censé rendre compte de la réalité, Chino Otsuka, au-delà de son expérimentation iconique du rassemblement de soi dans le temps, met en doute le

crédit de véracité et d'objectivité que l'on accorde *a priori* à la photographie.

III. Juxtapositions de soi

- 9 Le rassemblement identitaire est également l'un des thèmes majeurs des autoportraits de l'artiste espagnole Esther Ferrer. Sa série intitulée *Autoportrait dans le temps* a été réalisée entre 1981 et 1989. Au cours de ces huit années, l'artiste a pris des photographies de son visage présenté de face dans un cadrage rapproché, connotant par là même les prises de vue officielles des documents identitaires⁸. Christian Phéline précise que ce type de cadrage remonte aux origines du portrait d'identité :

« L'ethnologie, comme nombre d'autres branches de la science, s'est adjoint l'assistance de la photographie pour la description des divers groupes raciaux. La photographie anthropologique pratique le « portrait d'identité » selon un code très précis de face et de profil, avec pose hiératique et regard droit dont l'application systématique remonte au moins aux dessins anatomiques de Léonard de Vinci et se retrouve dès l'utilisation du daguerréotype »⁹

- 10 Ethnologue à la recherche de sa propre identité, Esther Ferrer conjugue, dans une présentation à la fois rigoureuse et (in)cohérente, des compositions binaires et instables de bricolages identitaires (re)constitués de moitiés de visage distancées dans le temps. Dans ce puzzle d'identité « ipse » diachronique, l'artiste est parfaitement identifiable tout en étant paradoxalement à chaque fois elle-même et une autre. La diachronie étant définie par Marcello Vitali Rosati comme une interstitialité temporelle : « une rupture entre deux instants, un avant et un après qui ne peuvent être considérés en continuité »¹⁰. La juxtaposition de ces visages semblables et différents, marquant à la fois la continuité et la rupture, permet de saisir visuellement la complexité de notre identité assujettie simultanément à son évolution et à sa continuité dans le temps.
- 11 À l'instar d'Esther Ferrer, l'artiste argentine Irina Werning a conçu une série photographique intitulée *Back to the Future* (« Retour vers le futur »), à travers laquelle, la photographe propose à des inconnus de rejouer une mise en scène de leurs clichés d'enfance¹¹. La juxtapo-

sition binaire renvoie à un avant et un après qui interrogent, là encore, la crédibilité accordée à ce médium souvent considéré « comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible »¹². Les usages sociaux tenus pour réalistes et objectifs habituellement conférés à la photographie sont ici mis à mal par ces rassemblements identitaires contradictoires. La mise en scène redondante ne prend en effet de sens qu'en fonction de son référent : le décor ou l'accessoire vestimentaire jouant le rôle d'étalonnage visible de l'évolution du modèle dans le temps.

- 12 Dans le sillage des juxtapositions égologiques d'Irina Werning, le designer Joe Luxton a rejoué la mise en scène sa propre enfance, en compagnie de son frère, sous l'objectif d'un appareil numérique. La série photographique intitulée *Then/Now*¹³ (« À cette époque-là/Maintenant »), revisite des lieux de leur enfance commune de façon humoristique et nostalgique. Ces coprésences fraternelles semblent attester du fait que les frères et les sœurs, engagés dans le même tempo temporel, sont peut-être les seuls individus capables de partager notre évolution dans le temps et compenser une partie de nos égarements identitaires. Jacinto Lageira précise à ce propos que :

« Le terme « objectif » est tout aussi trompeur pour la photographie que pour tout autre médium, mais celle-ci possède cet avantage, dû à ses conditions de production physico mécanique, que l'image est nécessairement le résultat d'un corps existant. Mêmes retouchées, truquées, manipulées, les images ne peuvent être obtenues que parce qu'il existe un référent. [...] C'est désormais un lieu commun, notamment après Walter Benjamin et Roland Barthes, de remarquer que les corps photographiés sont tout aussi présents qu'ils sont lointains et perdus à jamais »¹⁴

- 13 Au-delà de leur confrontation insolite et humoristique, ces corps photographiés semblent de fait présents et lointains, perdus dans un mimétisme contradictoire qui atteste par là même de notre inéluctable égarement identitaire dans le temps.

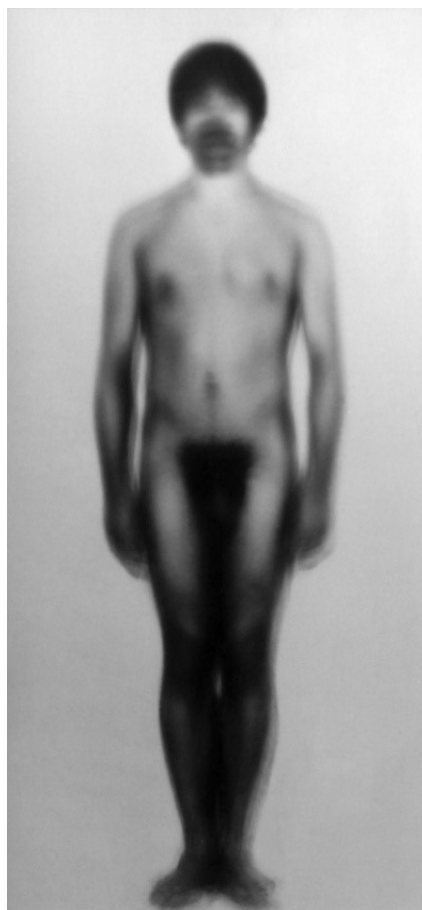
IV. Palimpsestes égologiques

- 14 Au-delà de la mise en abyme et des juxtapositions identitaires, l'artiste français Jacques Damez a, pour sa part, expérimenté le

palimpseste égologique pour tenter de résoudre ses propres égarements. Son *Autoportrait inaccessible*, réalisé en noir et blanc entre 1989 et 1990, le présente, nu, grandeur nature, en pied et très difficilement identifiable par le traitement flou de l'image. L'artiste explicite ainsi cette inaccessibilité délibérée :

« Le 22 juillet à 17h10, je commençais mes rendez-vous avec le temps et la photographie. En effet chaque jour, et cela pendant 24 d'entre eux, j'allais poser une heure debout, immobile devant un mur blanc. Cette heure de face-à-face avec la caméra était suivie d'un temps d'écriture : carnet de notes de ce rendez-vous amoureux quotidien. Du 22 juillet au 17 août, 24 états amoureux se sont succédé, 24 heures se sont écoulées sous l'œil voyeur de la caméra. *La 25^e heure* : l'*Autoportrait inaccessible* est l'image de la stratification des 24 heures, elle n'a donc pas de prise de vue, une sorte de latence positive... »¹⁵

La 25^e Heure, L'autoportrait inaccessible



© Jacques Darnez
La 25^e Heure, L'autoportrait inaccessible, 1988
Courtesy Galerie Le Réverbère, Lyon

- 15 Ce palimpseste égologique témoigne de cette irréductibilité de l'identité observée sous un angle diachronique. Contrairement aux ruptures brutales des juxtapositions de fragments d'autoportraits manipulés par Esther Ferrer, la fluidité iconique entre ici davantage en cohérence avec le travail du temps qui patine peu à peu les corps. La superposition interstitielle des strates temporelles des différents autoportraits, loin de proposer une identification précise de l'artiste, atteste malgré tout, à travers le flou de l'image, de la difficulté à cerner les contours de l'identité dans le devenir. Jacques Damez s'interroge par ailleurs sur l'essence de cette image inaccessible : « l'image brouillée, floue, qu'est cet autoportrait où disparaissent, s'effacent la nudité et le regard, serait-elle [...] la mue que ne cesse d'être, jour après jour, l'identité ? » ¹⁶.
- 16 L'utilisation du palimpseste se retrouve aujourd'hui dans des autoportraits mis en ligne sous forme de montages vidéographiques. Une jeune internautes s'est ainsi photographiée chaque jour pendant six années consécutives de 2006 à 2012, selon un même cadrage resserré correspondant à des prises de vues identitaires administratives. En écho aux autoportraits sériels conçus tout au long de la vie de Rembrandt, cette approche séquentielle expérimente un nouveau rapport accéléré au temps, caractéristique de notre hypermodernité. Le montage successif de ces clichés, baptisé *She takes a photo everyday* ¹⁷ (« Elle prend une photographie chaque jour »), conduit à un autoportrait fluide mais tout aussi inaccessible. Ce dernier semble tenter un renforcement de l'ipséité face à la dispersion de notre mue identitaire (dis)continue, dans ce rapport au temps accéléré qui est aujourd'hui le nôtre.
- 17 Après la démocratisation du portrait par la photographie argentique et l'expérimentation plurielle et solitaire de l'autoportrait par le photomaton, la photographie numérique accentue aujourd'hui cette exploration ludique et créative du moi. Les constructions identitaires sont effectivement au cœur des problématiques contemporaines sociétales et la richesse de ces productions anonymes et artistiques atteste de l'importance de l'image en tant que support permettant de penser ses différentes modalités de constructions de soi. Contrairement à ce qu'affirmait Baudelaire au XIX^e siècle, la photographie n'est pas qu'un simple procédé mécanique de reproduction destiné à des

peintres ratés. Pour autant, le médium de la photographie – qu'il soit utilisé par des amateurs ou par des artistes –, a profondément modifié la conception identitaire dans la pratique de l'autoportrait. Le selfie jouant sur les excès de choix iconiques offerts par le développement des nouvelles technologies, bouscule la conception humaniste d'une identité picturale stable et l'autoportrait numérique, bien qu'inscrit dans le regard des artistes de la Modernité, ouvre de nouvelles règles de représentations du je(u) hypermoderne. Dans son analyse, *Photos d'ados à l'ère du numérique*, publiée en 2013, le socio-anthropologue de l'adolescence Jocelyn Lachance précise que le rôle récent de l'appareil numérique dans la vie des jeunes participe à l'apparition de nouvelles modalités de réappropriation de ce corps en transformation. Les adolescents du ^{xix}^e siècle jouent sérieusement à se bricoler des identités et l'enjeu est de taille : à travers ces expérimentations iconiques, c'est tout simplement eux-mêmes qu'il s'agit de construire :

« Les jeunes font des tests, se projettent une image nouvelle et transformée d'eux-mêmes au regard de leurs amis sur les médias sociaux. Ils jouent ainsi à « être un autre », se déguisent, prennent mille visages. Il s'agit alors de poser la question nouvelle, cruciale et incontournable pour le sujet « Qui suis-je ? », à travers des expériences qui dénotent une tendance à demander « Qui puis-je être ? »¹⁸

BIBLIOGRAPHIE

Bonafoux Pascal (dir.), *Moi ! Autoportraits du xx^e siècle*, Paris, Skira, 2004.

Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

Damez Jacques, « Jacques Damez, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible », in Pascal Bonafoux (dir.), *Moi ! Autoportraits du xx^e siècle*, Paris, Skira, 2004.

Frizot Michel, July Serge, Phéline Christian et Sagne Jean (dir.), *Identités, de Disderi au photomaton*, Paris, Éditions du Chêne, 1985.

Jankélévitch Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien. Tome 1 : La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.

Klein Etienne, *Le Facteur Temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007.

Lachance Jocelyn, *Photos d'ados à l'ère du numérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.

Lageira Jacinto, *La déréalisation du monde, réalité et fiction en conflit*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2010.

Phéline Christian, « Ethnologie », in Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline et Jean Sagne (dir.), *Identités, de Disderi au photomaton*, Paris, Éditions du Chêne, 1985.

Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Vitali Rosati Marcello, *Corps et virtuel : itinéraires à partir de Merleau Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2009.

NOTES

1 Etienne Klein, *Le Facteur Temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007, p. 97.

2 Un aperçu de ce tableau est visible sur la page Internet Wikipédia : « Vanité aux portraits » [en ligne], Wikipédia, 2015, disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Vanit%C3%A9_aux_portraits

3 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

4 Merilee Allred, *Awkward Years Project* [en ligne], 2013, disponible sur <http://awkwardyearsproject.com/submission/10/>

5 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, t. 1 : *La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980, p. 30.

6 Les clichés de Chino Otsuka sont visibles sur son site Internet : *Chino Otsuka* [en ligne], 2017, disponible sur <http://chino.co.uk/>

7 Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », dans Pierre Bourdieu(dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 108.

8 Les autoportraits d'Esther Ferrer sont visibles sur le site Internet de l'artiste : *EstherFerrer* [en ligne], 2017, disponible sur <http://estherferrer.fr/fr/>

9 Christian Phéline, « Ethnologie », in Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline et Jean Sagne (dir.), *Identités, de Disderi au photomaton*, Paris, Éditions du Chêne, 1985, p. 45.

10 Marcello VitaliRosati, *Corps et virtuel : itinéraires à partir de Merleau Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 213

- 11 Irina Werning, *Back to the Future* [en ligne], 2011, disponible sur <http://irinawerning.com/back-to-the-fut/back-to-the-future/>
- 12 Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », *art. cit.*, p. 108-109.
- 13 Joe Luxton, *Then/Now* [en ligne], 2014, disponible sur <http://then-and-now-photos.tumblr.com>
- 14 Jacinto Lageira, *La déréalisation du monde, réalité et fiction en conflit*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2010, p. 98.
- 15 Jacques Damez, « Jacques Damez, La 25^e heure : l'autoportrait inaccessible », in Pascal Bonafoux (dir.), *Moi ! Autoportraits du xx^e siècle*, Paris, Skira, 2004, p. 250.
- 16 *Ibid.*
- 17 Cette expérimentation de soi est visible via ce lien : « She takes a photo everyday », Youtube, 14 juin 2012, disponible sur www.youtube.com/watch?v=wfUInXy88-o
- 18 Jocelyn Lachance, *Photos d'ados à l'ère du numérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 33.

AUTEUR

Sophie Limare

Sophie Limare, agrégée d'arts plastiques et docteure en Esthétique et théorie de l'art contemporain, enseigne les arts visuels à l'ESPE d'Aquitaine - Université de Bordeaux. Elle a notamment publié *Surveiller et Sourire : les artistes visuels et le regard numérique*, en 2015, aux Presses universitaires de Montréal ainsi que *Selfies d'ados*, en 2017, avec Jocelyn Lachance et Yann Leroux aux Presses de l'université Laval, Canada.

Lynda Benglis – Robert Morris (1974), une économie plastique des corps par-delà l'identité

Stéphane Léger

DOI : 10.35562/marge.228

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

En 1974, Lynda Benglis et Robert Morris produisent conjointement deux images au carrefour de la performance artistique et de la publicité. Elles mettent en scène une sexuation ambivalente de leur corps, entre abstraction et concrétude du genre sexué. Nous verrons comment ces deux images font résonner les attributs genrés d'un corps à l'autre et déplace ainsi le curseur identitaire pour introduire une faille qui rend révocable, selon moi, l'encadrement et la subsomption de l'analyse de ces images du point de vue du genre à partir de et vers l'identité, au singulier comme au pluriel.

English

New York, April 1974, on a poster realised for his double exhibition in the famous Castelli-Sonnabend Gallery, the body of the artist Robert Morris appears topless and oiled, dress up with a military helmet, sunglasses Aviator model on the face, a metal collar with chains he grasps. In November of the same year, on the right third of a "centerfold" of the as well famous Artforum magazine, the body of the artist Lynda Benglis appears totally naked and oiled, sunglasses Cat-Eye model on the face, with a large double dildo she holds, as if it is penetrating her vagina on a side, and on the other side it is pointing a large black monochrome surface covering the left two thirds of the double page. This two images sparked off a lot of discursive reactions between admiration and rejection, even in the critical literature, almost starting from the feminine and masculine identity opposition.

Lynda Benglis and Robert Morris are at this moment in multiple faces relation between private and professional. In the beginning of the 1970s, they introduce an artistic collaboration through an exchange of video material, with images and comments which refer to art, politics and sex among others. Even though they are not regarded by art history as famous figures among political artists who are frontally interrogate sex identity and gender representations (both are not publicly engaged in feminism art movements of the 1970s), and perhaps because they are not subject to an instrumental political calendar, they constructed a singular personal and artistic relation in step with the most influential area of the sexual and homosexual liberation of the West in the 1970s whose they borrow some attributes to construct their iconic figures.

On this essay, I claim this two figures they manage as a real ad for Morris and a real fake one for Benglis, between art and ad, private and public areas, could not be studied starting from psycho-sociological category or concept of the identity (in his singular or a plural form) as the alpha and the omega of sexualities and genders topics and problematics. I regard the fictional and performative characteristics of the iconic process as a different way that work as a practice above all, in a cultural and politics context, and which can be a singular strategy to go over the identity paradigm as a sufficiency of the reality of the subject. Plasticity, exchange, fetishism, pornography, S/M, etc., could be translated here in a symbolic, materialist and practice way for a such excess.

INDEX

Mots-clés

Images, Performance, Corps, Ambivalence, Identités

Keywords

Images, Performances, Bodies, Ambivalence, Identities

PLAN

Actualité

I. Pour introduire

II. Au risque d'un essentialisme

III. Précisions sur l'usage du concept d'identité en l'espèce

IV. La figure de l'artiste en tant qu'objet du regard

V. L'artiste sujet-objet

VI. Pour conclure temporairement

TEXTE

L'intéressant n'est pas de savoir si je profite de quoi que ce soit, mais s'il y a des gens qui font telle ou telle chose dans leur coin, moi dans le mien, et s'il y a des rencontres possibles, des hasards, des cas fortuits, et pas des alignements, des ralliements, toute cette merde où chacun est censé être la mauvaise conscience et le correcteur de l'autre. [...] Le problème n'a jamais consisté dans la nature de tel ou tel groupe exclusif, mais dans des relations transversales où les effets produits par telle ou telle chose (homosexualité, drogue, etc.) peuvent toujours être produits par d'autres moyens. Contre ceux qui pensent « je suis ceci, je suis cela », et qui pensent encore ainsi de manière psychanalytique (référence à leur enfance ou à leur destin), il faut penser en termes incertains, improbables : je ne sais pas ce que je suis, tant de recherches ou d'essais nécessaires, non narcissiques, non œdipiens – aucun pédé ne pourra jamais dire avec certitude « je suis pédé ». Le problème n'est pas celui d'être ceci ou cela dans l'homme, mais plutôt d'un devenir inhumain, d'un devenir universel animal : non pas se prendre pour une bête, mais défaire l'organisation humaine du corps, traverser telle ou telle zone d'intensité du corps, chacun découvrant les zones qui sont les siennes, et les groupes, les populations, les espèces qui les habitent. Gilles Deleuze¹

Actualité

- 1 Au moment où j'écris ces lignes, Paul B. Preciado² avance un propos dans le journal *Libération* en forme d'impératif : « Il faut abandonner totalement le langage de la différence sexuelle et de l'identité sexuelle (même le langage de l'identité stratégique, comme le veut Spivak, ou de l'identité nomade, comme le veut Rossi Braidotti). »

I. Pour introduire

- 2 L'identité est un concept qui s'est largement élargi jusqu'à devenir une notion aux « contours flous ». C'est cette circonscription aux limites confuses qui m'interpelle actuellement dans le travail de recherche que j'ai entrepris selon un axe général questionnant l'iden-

tification du genre masculin dans la production artistique contemporaine, à partir des années 1960 et dans l'espace occidental³.

- 3 En 1974, le célèbre mensuel *Artforum* publie son numéro du mois de novembre avec un article de Robert Pincus-Witten sur le travail de l'artiste étasunienne Lynda Benglis et une double page d'ouverture supportant, sur le tiers droit, une photographie de la même artiste. Le crédit de cette photo comporte la mention suivante : « Lynda Benglis, courtesy of Paula Cooper Gallery copyright © 1974 Photo : Arthur Gordon ». Cette publication est une performance iconique empruntant aux codes publicitaires mais ne renvoyant à aucune actualité de l'artiste dans la galerie mentionnée dans les crédits⁴.
- 4 En couleur et en pleine lumière sur fond blanc, le visage face au regardeur, la bouche entre-ouverte, les cheveux cuivrés, courts et gominés en arrière, l'artiste se met en scène nue, le corps bronzé, huilé, les fesses cambrées, la taille soulignée par la réserve blanche due au bronzage et par le geste de sa main gauche, les doigts écartés, posée sur la hanche. Seuls, les yeux sont couverts d'une paire de lunettes de soleil incrustée de strass et en forme dit « Harlequin », modèle inventé par Altani Shinasi à la fin des années 1930 et popularisé sous le vocable « Cat-Eye » (yeux de chat) par la scène féminine et glamour de Hollywood. Elle prend en main un long godemichet double, dont l'une des extrémités est placée au niveau de son pubis poilu, l'objet semblant ainsi introduit dans son vagin, tandis que l'autre extrémité, parfaitement découpée sur le fond blanc, pointe vers la gauche de la double page qui est imprimée d'un aplat monochrome noir sur les deux derniers tiers.
- 5 Sept mois auparavant, en avril de la même année, l'artiste étasunien Robert Morris, photographié par Rosalind Krauss, annonce par voie d'affiche sa prochaine exposition à la non moins célèbre galerie Castelli-Sonnabend à New York. En buste et dans un clair-obscur en noir et blanc, il se présente torse nu, le corps huilé, coiffé d'un casque militaire noir de type moderne, proche de ceux utilisés dans l'armée du III^e Reich. Bouche fermée, face au regardeur, les yeux couverts par une paire de solaires, modèle dit *Aviator*, en usage exclusif dans l'armée américaine à partir de 1936 et popularisé ensuite dans les années 1960, le visage est impassible. Un large collier de chien en métal pointé enserre son cou. Ses bras sont repliés le long de son

buste, faisant apparaître la contraction du biceps de son bras gauche que mettent en avant les reflets de la peau huilée. Ses deux mains sont resserrées, poings fermés au niveau de ses clavicules. Le poing, situé dans la partie éclairée, est souligné par un bracelet de force en métal qui réfléchit la lumière. Morris agrippe ainsi une grosse chaîne en métal accrochée au collier tout en esquissant ce qui semble être l'initiative d'un geste qui hésite entre l'arrachement et le serrage, pour se suspendre finalement au niveau des poings, laissant ainsi supposer le poids conséquent de la chaîne.

- 6 Ces deux images apparaissent à quelques mois d'intervalle à New York, la ville qui a vu naître, au tournant des années 1960-1970, un des mouvements de libération social et politique homosexuel qui deviendra le plus remarqué dans l'espace occidental.

II. Au risque d'un essentialisme

- 7 Le cadre de réception critique de ces images est peu commun, car ces dernières ont un double statut, artistique et publicitaire, assumé comme tel par leurs auteurs, mais avec toute l'ambivalence et la complexité que cela suppose. De plus, les conflits idéologiques qui ont eu lieu à l'époque, en regard du caractère érotico-pornographique des images, ne privilégient pas le consensus, voire profitent de cette tournure sulfureuse et rumorale qui concourt à brouiller les pistes. Pour la question qui nous préoccupe aujourd'hui, Alison Lee Bracker⁵ nous a montré que ses images se fabriquent autour d'enjeux qui convoquent la question du genre sexuel des artistes vis-à-vis de leur autonomie en tant que producteurs de leur visibilité.
- 8 De manière générale, les textes critiques qui entourent ses images posent problème sur quelques points essentiels. Bien que les sources soient confuses et contradictoires même, elles n'ont pas été analysées et mises en relation de façon approfondie. En effet, soit les critiques isolent l'image de Robert Morris de celle de Lynda Benglis⁶, soit elles ne rendent pas compte de l'exactitude historique du contexte de leur apparition⁷. De plus, l'image de Robert Morris est réduite à une masculinité sado/masochiste (S/M) sans nuance, qui équivaut pour beaucoup à la proposition d'identité suivante : mâle = masculin = pouvoir = violence⁸. De même que la réception de l'image de Benglis

aura suscité, et encore, les poncifs les plus élémentaires de la misogynie et du sexisme⁹. Enfin, les attributs qui renvoient aux image-ries homoérotiques/homosexuelles¹⁰ et S/M, quand ils ne sont pas carrément désavoués, ne font pas l'objet d'une analyse approfondie quant à la manière dont ils intensifient l'image. C'est alors tout un champ de l'économie du genre et de l'identité qui est évacué.

- 9 La simplification dont fait preuve la réception critique de ces images est au risque de la réduction essentialiste des genres masculins et féminins et des sexualités dites « perverses » à leurs figures idéales stéréotypées selon un paradigme binaire hétérocentré. Elles totalisent, le plus souvent, la résolution des propositions plastiques de Lynda Benglis et de Robert Morris uniquement autour de la forme phallique détectée dans les images. Cette forme est haussée directement au rang symbolique sans autres arguments que celui de *l'autorité convoquée* de Jacques Lacan en une lecture dogmatique de la question. Elles reconduisent ainsi une autorité du regard favorisant un phallogocentrisme, même involontaire, là où les images tentent pourtant de la distordre de manière paradoxale et complexe¹¹. J'affirme pour ma part que ces images activent et mettent en valeur une plasticité du corps au niveau de la performance du genre irréductible à une identité, pour autant qu'elles mettent en jeu des rapports d'identifications symboliques. En suivant la logique de la philosophe Geneviève Fraisse sur la question, on peut dire que le genre comme prisme conceptuel démultiplie l'image sociale du sexe et interroge les limites de l'identité entre l'unité et le multiple (singulier/pluriel). En tant qu'adjectif, il révèle la sexuation du corps et ses modalités mais « ne propose ni définition, ni essence » qui, j'ajoute, viendrait se subsumer dans l'identité comme entéléchie, c'est-à-dire comme réalisation suffisante¹². Le genre se partage ainsi entre l'abstraction et la concrétude¹³. Il informe sur les caractéristiques supposées des sexes tout en débordant de manière performative le cadre qui fait pré-dire les sujets-femmes et les sujets-hommes. Il peut tout aussi bien montrer que cacher la réalité corporelle des attributs qu'il est censé désigner. La question est donc la suivante : comment ces deux images font-elles résonner les attributs genrés d'un corps à l'autre et déplacent ainsi le curseur identitaire, pour introduire une faille qui rend révocable, selon moi, l'encadrement et

la subsumption de l'analyse de ces images, du point de vue du genre à partir de et vers l'identité, au singulier comme au pluriel ?

III. Précisions sur l'usage du concept d'identité en l'espèce

- 10 Il faut souligner une intensité de l'usage du concept d'identité au tournant des années 1970 et avec une telle ampleur qu'il est impossible aujourd'hui de nier son inflation¹⁴. En effet, provoquée par un trop grand investissement, l'*inflation* et l'extension de l'usage du concept d'identité créerait un déséquilibre entre une capacité de ce dernier à désigner une réalité précise et unique, et une demande pour un usage du concept à un niveau plus global qui dépasse les limites individuelles pour s'étendre au collectif. On parle aussi, en psychologie, d'*inflation de la personnalité* pour désigner ce type de mouvement élargi. Cette idéologie *inflationniste* de l'individu prend forme dans une conceptualisation moderne de l'identité comme élément indispensable à la construction du sujet occidental capitaliste. Elle se développe à la fin du ^{xvii}^e siècle, au cœur d'une pensée rationnelle et libérale qui entend mettre en place une nouvelle pensée juridique impérialiste et discriminante du territoire, à travers la notion d'État de droit, de contrat social et celle de libre entreprise de l'esclavagisme¹⁵. En suivant Vincent Descombes, ce qui pose problème avec le concept d'identité, c'est le passage de son emploi pragmatique et temporaire dans un cadre académique et juridique à un usage psychosociologique élargi. L'identité devient alors un véritable processus totalisant de représentation et d'assujettissement du sujet fixé à un appareil de production sociétal qui a le pouvoir de situer et d'assigner les existences ressorties à un processus psychologique d'identification, d'appartenance et de distinction. L'art et la production de masse des images sont donc des moyens privilégiés pour la formalisation de ce procédé, sa ritualisation, sa visibilité et sa diffusion. Ces machines iconiques s'inscrivent dans l'histoire plus large des techniques modernes de construction intellectuelles et visuelles du corps sexué, depuis le développement en masse des pratiques de modélisation, d'énonciation et de représentation du corps telles que le sport, l'éducation, les sciences anthropologiques, la criminologie, la physiognomonie, en passant par des instances de

légitimation scientifiques telles que la médecine à une époque où le dimorphisme sexuel se stabilise médicalement et juridiquement au XVIII^e siècle.

- 11 Comme nous le précise aussi Paul B. Preciado¹⁶, dans un souci supposé nous prémunir de toute aliénation, les catégories aux sources des marqueurs sexuels du corps (homme, femme, hétéro, homo, par exemple) ne sont pourtant pas des « lieux identitaires », mais des fictions politiques – selon des idéologies et des valeurs historiquement marquées, et donc variantes. Le paradigme identitaire moderne est historiquement constitué comme nous l'avons évoqué plus haut. L'identité quant au sexe ne constitue pas un objet métaphysique en soi, c'est avant tout un mode de représentation pragmatique qui s'inscrit dans une logique des usages du corps par la société : « Le sexe et la sexualité ne sont pas la propriété essentielle du sujet, mais bien le produit de diverses technologies sociales et discursives, de pratiques politiques de gestion de la vérité et de la vie. [...] Il n'y a pas des sexes et des sexualités mais des usages du corps reconnus naturels ou sanctionnés en tant que déviants¹⁷. »

IV. La figure de l'artiste en tant qu'objet du regard

- 12 Dans le cadre ambiant très politisé et collectif des années 1960-1970, des artistes et théoriciennes, travaillant dans le sillage d'une pensée politique et théorique féministe, revendiquent une production artistique et théorique à partir de l'expérience subjective¹⁸ en dynamique avec les structures sociétales et politiques, rompant ainsi avec le modèle masculin de l'énonciation d'un moi autoritaire (sous gouvernance transcendantale). On peut aussi dire, et sans exagérer, que le corps et la figure de l'artiste est devenu un leitmotiv de la production artistique postmoderne sous des formes diverses, interrogeant la fragmentation identitaire, la mise en scène des mythologies personnelles ou la puissance performative du corps et du langage par exemple¹⁹. Convoqué comme médium et/ou en tant que substance et matière (organes, chair, squelette, etc.), le corps s'éloigne de façon significative d'une fonction de support à la fabrication et à l'incarnation d'un symbole transcendant pour se constituer comme le lieu même où s'inscrivent véritablement les effets des tech-

nologies sociétales et des pratiques politiques dans la manière dont ils modélisent les contours, les formes et les attitudes de la figure humaine.

- 13 Cette présence du corps de l'artiste dans le champ visuel commun, entre subjectivation et objectivation, a maintenant une histoire significative dont on peut situer une des apparitions symptomatiques modernes, entre le geste artistique et le geste publicitaire, avec Marcel Duchamp se représentant travesti en *Rrose Selavy*. L'historienne de l'art Giovanna Zapperi situe ce portrait de Duchamp en correspondance avec l'arrivée de l'objet quotidien dans l'art en lieu et place de la toile peinte. La publicité, comme processus d'objectivation de la figure de l'artiste sur le plan de l'attitude, s'inscrit donc dans le cadre d'une « dématérialisation » de l'art, c'est-à-dire dans le sens d'une production qui ne soit pas une « re-présentation », mais le procès d'un objet déjà fabriqué (*ready-made*) dans le flux productiviste de la société capitaliste, sans passer par la création originale des mains de l'artiste. L'objet fonctionne ainsi comme le *signal* d'une activité sociale et intellectuelle plus large.
- 14 L'art est désormais considéré en termes de pratiques, d'actions et de productions. Ce sont les actes d'élaboration, de monstration et d'énonciation des objets, et non plus seulement les objets en eux-mêmes, qui sont à regarder dans leurs modalités d'apparition, pouvant faire événement et non image. C'est la pratique qui fait l'objet et non pas l'inverse. C'est aussi le caractère indiciel de l'objet-regardé ou de son image photographique, avec les objets en usage hors du champ artistique, au sens fort de ce qui nous mène vers la preuve de leur existence utilitaire, qui provoque une confusion et une réification possible du réel dans le régime fétichiste de la société capitaliste. Ainsi, l'image, en tant qu'instrument d'une économie pratique de l'identification et du marquage symbolique du corps, telle que je la considère ici, devient, avec le geste de Duchamp comme énoncé par Giovanna Zapperi, celui d'une reconnaissance du corps de l'artiste en présence et en acte, en lieu et place du transcendant « génie »²⁰.

V. L'artiste sujet-objet

- 15 Au tout début des années 1970, Lynda Benglis et Robert Morris initient une collaboration artistique basée sur un échange dialogique,

réflexif et matériel à travers un assemblage commenté d'images fixes et en mouvement, enregistrée sur des cassettes vidéos qu'ils s'échangent respectivement à distance. Chaque modification de l'un ajoutant ou transformant le matériel reçu de l'autre pour aboutir à vingt versions différentes, formalisées au final dans deux vidéos qui sont les réponses individuelles de chacun et chacune à cet échange : *Mumble* en 1972 par Benglis et *Exchange* en 1973 par Morris²¹. Chacune à sa manière, les vidéos présentent une superposition de plans d'images diffusées sur des moniteurs, eux-mêmes filmés en présence des artistes qui commentent ces images dans une économie visible de la production. La collaboration professionnelle, par-delà la réalité des relations des deux protagonistes dans la vie quotidienne, devient « compétition et lutte pour l'initiative »²² à un niveau individuel et personnel. Les corps des artistes sont ici totalement entrepris par la *technologie*, sa *maîtrise* et en conséquence, ses ratés. Le processus de l'identification est contraint par celui des *impulsions* électriques de l'écran entre *fréquences* et *intensités*, dans les entrelacs, juxtapositions et mises en abîme des images, sans pour autant abstraire totalement la production des figures diluées dans le flux, la vitesse, le mouvement, la répétition et le brouillage²³.

16 Un deuxième exemple vient troubler et peut-être rendre raison à mon refus de considérer ces images comme de pures oppositions de genre sexuel à partir d'un axe identitaire. En 2010, la rétrospective itinérante de Lynda Benglis montre pour la première fois la totalité de la série *Secret*, polaroïds agencés en panneaux, réalisée entre 1974 et 1975. Dans le panneau n° 3, on reconnaît Lynda Benglis, Robert Morris et Ray Johnson prendre pose en trio, travestis et jouant avec un double godemichet dans des postures suggestives ou sexuelles caricaturales, ironiques ou idiotes. Ces panneaux ont été peu analysés et discutés²⁴, même dans le catalogue de cette récente rétrospective. Ce « secret » questionne précisément les performances iconiques de Benglis et de Morris dans une économie trouble de la visibilité, entre un espace public et un espace privé, à l'endroit même du jeu sexuel, et en complexifie ainsi les évidentes apparences.

17 On voit bien avec ces deux exemples que Lynda Benglis et Robert Morris sont, à l'époque, dans une relation à plusieurs niveaux pratiques : publique et privée, professionnelle et personnelle, artistique et sexuelle, qui constitue le cadre de vérité où le dispositif

artistique relationnel des protagonistes se déploie sur des fronts contradictoires en apparence, dans une économie intensive et plastique de la visibilité, sous condition d'un libéralisme individuel autorisant l'autodétermination *versus* l'assignation univoque et unificatrice par pression extérieure, et – faut-il le préciser encore ? – à l'endroit de l'économie libidinale, du sexe, de la sexualité et de sa maîtrise. Tel est, selon moi, l'enjeu de ces images. Et que cet enjeu n'opère pas seulement à partir des normes binaires issues du modèle patriarcal et identitaire telles qu'hétéro/homo, féminin/masculin, mais aussi sur le terrain même de la pratique de soi et de l'autre, entre sujet et objet, en dehors de tout marquage programmé, à partir de l'économie de la pulsion – et non de la jouissance – comme montage et comme jeu²⁵, quand bien même ce montage dans les images fait un usage des réservoirs déjà disponibles des attributs de genre dans la société.

- 18 À cette même époque, les actions menées par les minorités sexuelles, raciales et de classe dans l'espace occidental, afin de faire valoir leurs droits civiques, s'inscrivent aussi dans cette possibilité d'une autodétermination. Aussi, bien que se déployant et s'appuyant sur des structures permanentes de domination, la condition sociologique du sujet contemporain tente alors de s'exprimer en puissance de visibilité et d'expansion des corps, en dehors de toute substantification du pouvoir. Si les systèmes totalisants ont inventé les figures des minorités à travers des pratiques discursives et iconiques comme figures-contretypes, ce sera pour renforcer la croyance en un sujet idéalisé exprimé comme « normal », dans un régime d'oppositions reproductif se voulant stable et trans-historique. Il serait donc question ici d'une réappropriation des marqueurs identitaires totalisants en une fonction performative et productrice de forces visibles dans l'espace public. Pour dire que, dans les images de Benglis et de Morris, cette puissance auto-déterminative se laisse appréhender par-delà un rapport d'opposition franc et indépassable autour du symbole phallique, mais de manière empirique et constructiviste dans une économie de la visibilité de soi entendue comme pratique, au sens foucauldien du terme, renvoyant à des formes de conscience explicables et non opposables à la théorie. Cette puissance de visibilité n'est pas entreprise comme la propriété exclusive de domaines totalisant. Elle est aussi une affaire d'individu à individu, où chacun se

construit à travers des actions ayant des conséquences directes sur l'un et sur l'autre (*Mumble, Exchange*).

VI. Pour conclure temporairement

- 19 Afin de conclure et pour livrer ici un exemple court et pertinent de cette dynamique et de ce champ de forces, regardons ce qui se trame dans ces images, en termes de gestuel, du côté de la maîtrise du sexe, entre le geste qui signale la *prise en main* du godemichet par Benglis et celui qui signale l'*empoignement* de la silhouette militaro-phallique et auto-enchaînée de Morris.
- 20 À mon sens, l'aspect dit « pervers » des pratiques sexuelles S/M et homoérotiques/homosexuelles mises en geste et en scène dans ces images – et c'est peut-être là le point le plus pertinent – les inscrit dans un ordre symbolique de la sexualité « non tourné vers le père », donc en dehors de toute logique œdipienne, familialiste et utilitaire de la reproduction, en dehors d'une idéologie hétéronormative qui oppose nécessairement masculin et féminin, et qui soulève en première instance la question de la « maîtrise » d'un point de vue de l'autodétermination du corps sexué et de sa ritualisation²⁶. Ce qui nous montre déjà que ces images s'ancrent dans une machinerie constructiviste et volontaire de l'image de soi, autrement active dans la société occidentale de cette époque.
- 21 Mis en scène dans une circulation des contraires chez Robert Morris, les attributs de domination et de soumission sont activés à partir d'une théâtralité masochiste homoérotique/homosexuelle sur un seul corps où la posture inébranlable de la figure militaire conquérante à tendance monolithique vient contredire celle soumise de l'esclave enchaîné, ou inversement. Cette image s'inscrit déjà dans une histoire des marqueurs esthétiques du modèle figuré et incarné d'un idéal masculin moderne qui se stabilise au tournant des années 1930, dans une économie monolithique de l'esthétique fasciste qui inclut en même temps la construction de ses contretypes corporels identifiés au paradigme du Paria, à travers les figures transcendées de l'Homosexuel, du Juif, et de la Femme²⁷. Étrange combinaison donc, sur un seul corps, d'antinomies idéologiques et historiques. C'est vers

l'érotologie de la pratique masochiste du mâle homosexuel occidental qu'il nous faudra nous tourner pour interroger ce couplage contradictoire et ses attributs (casque, chaînes, poignets de force, etc.). C'est Jean Allouch²⁸ qui nous a menés avec précision vers l'analyse érotologique de ce champ pratique, qui se distingue par une non-dépendance à la jouissance et au pénis – ce dernier pouvant même dans la pratique du *fist-fucking*²⁹ être substitué par le *poing* –, et à la conscience d'un autre voile historique du phallus où il nous montre que le moins discuté est celui de la sexualité du « Maître » (sous les figures du Père, du Souverain, ou de Dieu). Cette sexualité, il la situe précisément à l'endroit du *Katapugon*, de l'anus, élément qu'il nous faudra alors questionner dans son aspect historique, symbolique et pratique comme impensé dans la lecture de ces images. Cela nous fait dire momentanément avec Allouch que, si le phallus peut voiler quelque chose dans l'image de Robert Morris, ce n'est pas une tentative d'occulter sa part réaliste et organique-génitale ici absente – (et comme l'énonce Amelia Jones *via* Mira Shor, au profit d'une sorte de « transsubstantiation » iconique du phallus entreprenant une totalité monolithique du corps) – mais peut-être la maîtrise elle-même et sa ritualisation dans un redéploiement des contacts scopiques (et érogènes *a fortiori*) sur une corporéité poreuse. Il s'agirait donc de se dépendre ici du phallus et de tout son arsenal symbolique hétérocentré (de la castration à son incorporation exclusive sur le corps-mâle) au profit d'une création de soi *all-over*, hors zone génitale, et qui déborde le cadre épistémologique géniteur et binaire (homme/femme) de la représentation sexuelle.

- 22 Mais aussi, voir comment des artistes *identifiés* dans un cadre relationnel hétérosexuel et une socialité hétéronormée, se réapproprient en 1974 des codes et des attributs qui empruntent pourtant à toute une panoplie de pratiques dites « sub-culturelles », développées ostensiblement en cette période marquée par des événements qui auront cristallisé l'histoire longue des mouvements de libération homosexuels à New York. Ces pratiques distribuant autrement les intensités sujet/objet, dominant/dominé, etc., et déployant d'autres valeurs symboliques. Il s'agira de décentrer la focale sur le phallus totalisant à partir des signes contradictoires utilisés par Benglis et par Morris. Il nous faudra analyser la mise en forme très élaborée de ces détails (décor, accessoires, lumière) qui produisent dans l'image

un champ de forces, réduisant l'intensité esquissée du contour de ces corps qui tentent une performance phallique. Éléments contradictoires aux frontières poreuses, qui nous font dire qu'on ne peut les soumettre à une lecture aussi nivelante qu'elle fut faite, mais sans doute analyser la façon dont ces images fonctionnent plutôt que d'élaborer des chaînes causales abstraites trop évidentes et/ou hors champ épistémologique.

- 23 Chez Lynda Benglis, par exemple, on notera tout d'abord la posture du corps dans son allure sportive et compétitive. Elle s'inscrit, elle aussi, dans une histoire plus large de l'hygiène corporelle que l'idéologie du fascisme historique, et sa tendance monolithique, aura de même entrepris à partir du corps-femelle³⁰. Esthétique qui aura inspiré une imagerie de puissance féminine, de la *working-girl* à la culturiste, très courante dans les années 1970-1980. Ensuite, il faudra lire cette image depuis l'usage du godemichet qui renvoie à une imagerie sexuelle lesbienne que l'artiste exploite déjà à plusieurs reprises dont, en 1973, la vidéo *Female Sensybility*. Mais aussi, lire la double direction du godemichet : d'un côté vers le corps de l'artiste dans une *illusion* pénétrante, de l'autre vers une absence corporelle dans l'image occupée alors par une surface monochrome noire. Sous sa facture artificielle, le pénis devient ici pur objet de manipulation, accessoire non nécessaire. Sous l'apparence de l'évidence, l'image de Benglis renforce l'illusion inébranlable de celle de Morris ; en même temps, elle propose une version tout aussi partielle du phallus/pénis, mais d'une autre manière. Ce n'est plus un organe avec une fonction précise, ni un attribut facteur de symbolisation qu'il faudrait voiler, mais un objet inerte, détaché de l'organisation biologique, et manipulable en toute direction, partageable, tel qu'il est mis en scène aussi dans la série « *Secret* ». On y voit Ray Johnson manipuler l'objet dans un geste indéfini qui affecte l'objet d'une précarité fonctionnelle et symbolique totalisante. En ce sens, Benglis et Morris se rejoignent paradoxalement avec la mise en scène d'une sexualité dans l'indifférence des regards (celui des artistes est voilé et donc perturbe tout processus d'appropriation) où le phallus n'est pas indispensable, et donc renvoie à une sexualité où le lien femme/homme est non nécessaire.

- 24 Nous avons donc, d'un côté, un objet sur-montré dans son détachement inorganique, inessentiel, réduction à l'objet, à la matière, la plas-

tacité, la pragmatique (Benglis) ; d'un autre, une absence de monstration (Morris) qui défocalise et dilate l'objet vers une corporéité totale, mais cette totalité est opérée à travers une symbolique rituelle du renoncement consenti. Cette absence agit donc sur un double registre de maîtrise et de soumission à la fois. Les choix plastiques ne donnent pas la primeur à une silhouette monolithique, cette dernière est seulement esquissée à partir d'un montage de codes sociologiques *ready-made*, elle est une illusion dans l'économie temporelle des images, un piège augmenté du regard, un leurre en somme. Ce que ces artistes ne réussissent pas ici, si tant est qu'ils doivent réussir quelque chose, c'est à monopoliser l'attention sur une totalité. Ce sont les gestes et les détails qui appellent (empoignement, prise en main, brillance, reliefs, accessoires, etc.), c'est une économie du geste, du détail, du factice, du fétiche, de la surface, qui dilate des fragments du corps plus qu'elle ne les totalise et les unifie. Ce que ces images mettent en scène, c'est une économie plastique des corps et une performativité du visuel et du regard dans le trop-plein de codes (la vulgarité, le pornographique) qui prévaut à son objet et à son identité.

BIBLIOGRAPHIE

Allouch Jean, *Le Sexe du maître. L'érotisme d'après Lacan*, Paris, Exils Éditeur, 2001.

Bracker Alison Lee, *Critical History of the International Art Journal Artforum*, thèse de doctorat, University of Leeds, 1995.

Brubaker Rogers, « Au-delà de l'«identité» », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, n° 4, 2001, p. 66-85.

Chauncey George, *Gay New York (1890-1940)*, Didier Éribon (trad.), Paris, Fayard, 2003.

Chave Anna C., « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5, 1990.

Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

Descombes Vincent, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

Gautherot Franck, Hancock Caroline et Kim Seungduk (dir.), *Lynda Benglis*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

Lebovici Elisabeth, « Lynda Benglis, "De toutes les matières..." », in Gautherot Franck, Hancock Caroline et Kim Seungduk (dir.), *Lynda Benglis*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

Locke John, *Identité et différence. Essai sur l'entendement humain. Livre I*, Étienne Balibar (trad.), Paris, Seuil, 1998.

Meyer Richard, « Miss Lynda » [en ligne], *Artforum*, janvier 2010, disponible sur <http://www.locksgallery.com/attachment/en/558176bf278e1af86c88ecaf/Press/55c10e1c4ad7504f240626dc>

Mosse George L., *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997.

Preciado Paul B., « Le courage d'être soi » [en ligne], *Libération*, 21 novembre 2014, disponible sur http://www.liberation.fr/chroniques/2014/11/21/le-courage-d-etre-soi_1147950

Renault Matthieu, *L'Amérique de John Locke. L'expansion coloniale de la philosophie européenne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

Rubin Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2011.

Locke John, *Identité et différence. Essai sur l'entendement humain, Livre II, Chapitre XXVII*, trad. Étienne Balibar, revue par G. Brykman, Seuil, 1998.

Renault Matthieu, *L'Amérique de John Locke. L'expansion coloniale de la philosophie européenne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

NOTES

1 Gilles Deleuze, « Lettre à un critique sévère », in Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

2 Paul B. Preciado, « Le courage d'être soi » [en ligne], *Libération*, 21 novembre 2014, disponible sur www.liberation.fr/chroniques/2014/11/21/le-courage-d-etre-soi_1147950

3 Je remercie sincèrement Michèle Didier et l'équipe de la galerie MFC Michèle Didier à Paris pour leur disponibilité, leur générosité et leur accueil chaleureux.

4 Afin de clore la rumeur sur les conditions troubles qui ont favorisé l'achat de cette publication par l'artiste elle-même, nous renvoyons à la thèse d'Alison Lee Bracker, *Critical History of the International Art Journal Artforum*, thèse de doctorat, University of Leeds, 1995. Il y est bien démontré que John Coplans, alors rédacteur en chef du magazine *Artforum*, aura d'abord refusé à Lynda Benglis cette publication en tant que projet

artistique et éditorial, pour lui proposer ensuite l'achat d'un espace publicitaire, alors que le magazine avait auparavant autorisé plusieurs artistes mâles à publier gratuitement leurs images comme projet éditorial et non publicitaire.

5 Dans l'enquête archéologique que j'ai entamée, la thèse d'Alison Lee Bracker sur l'histoire critique du magazine *Artforum* m'a permis de reconstruire suffisamment les contours périphériques de l'histoire de ces images pour combler des manques essentiels et qui font d'elles plus que de simples publicités au message efficace, plus que de la rumeur sulfureuse.

6 Anna C. Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5, 1990, p. 44-63.

7 Cette décontextualisation exclut, au passage, toute une distribution de l'échange et de la circulation opérante dans ce travail artistique de Benglis et de Morris, enrôlé de façon plus large dans un échange interpersonnel, intellectuel et artistique, entamé depuis le tout début des années 1970 et qui informe au niveau de l'incarnation et de l'incorporation des attributs mis en scène dans ces images.

8 Comme distinguer les sexualités sadiques des sexualités masochistes par exemple. L'article d'Anna C. Chave cité précédemment est caractéristique d'une analyse de la masculinité réduite à des poncifs du genre non réévalués à l'aune de leur contexte historique et de la manière dont les artistes les performant et les incarnent de manière incomplète et ambiguë.

9 Voire d'importantes critiques de la part de certaines femmes voyant, dans son geste, une réification du stéréotype de la femme-objet, ne reconnaissant pas ainsi à Lynda Benglis la qualité d'auteur de sa propre image. Précisons ici que la publication de cette photo a été à l'origine du schisme bien connu entre les membres du comité de rédaction d'*Artforum*, dont Annette Michelson et Rosalind Krauss qui fondèrent en 1976 la revue *October*.

10 J'emploie cette graphie afin de ne pas enfermer les imageries dont je parle dans un essentialisme identitaire de l'homosexualité, puisque l'histoire de cette production iconographique traverse des périodes où les pratiques sexuelles entre hommes ne sont pas encore systématiquement vécues et considérées autour d'une communauté d'identité mais de genre. Pour une étude approfondie de la question, voir George Chauncey, *Gay New York (1890-1940)*, Didier Éribon (trad.), Paris, Fayard, 2003.

- 11 Comme nous le verrons, Lynda Benglis et Robert Morris font usage de la forme phallique sans pour autant donner pleine autorité à sa valeur symbolique, tout au contraire.
- 12 Par exemple sous le terme hyperbolique et contradictoire à mon sens d'« identité de genre », quand ce n'est pas une soumission totale de la question du genre au concept d'identité.
- 13 Le genre rend compte de la manière dont un corps est agencé selon des attributs stabilisés historiquement comme féminins et masculins sur un corps-femelle, un corps-mâle ou un corps-intersexué, pour construire une représentation interprétée dans un contexte social donné, soit en tant que corps-femme, soit en tant que corps-homme, ou bien autres.
- 14 Vincent Descombes, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.
- 15 Pour une lecture approfondie de cette construction moderne de l'identité, voir le chapitre 27 de John Locke, *Identité et différence. Essai sur l'entendement humain. Livre I*, Étienne Balibar (trad.), Paris, Seuil, 1998. Il y est développé tout un questionnement autour de la problématique de l'incarnation relativement à l'identité comme propriété, qui devra faire l'objet dans ma recherche d'une lecture critique à l'aune de l'essai de Matthieu Renault, *L'Amérique de John Locke. L'expansion coloniale de la philosophie européenne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014. Ce dernier est une lecture critique de la pensée de Locke où se noue libéralisme, colonialisme, construction étatique et formation impériale. Le lien que Locke réalise entre identité et propriété y est analysé à travers ses biais idéologiques.
- 16 Beatriz Preciado, « Contre-fictions », conférence présentée dans le cadre du festival Trouble de Bruxelles, 27 avril 2013.
- 17 Paul B. Preciado, *op. cit.*, 2014.
- 18 L'expérience subjective est ici considérée selon un prisme kaléidoscopique en correspondance avec les singularités qu'en proposent les artistes concernés. Dans tous les cas, elle n'est pas réductible au compte rendu d'un pur espace intérieur émotionnel, et considère la conscience intellectuelle et politique de soi et de sa place dans la société.
- 19 L'exposition récente aux Palais des Beaux-arts de Bruxelles, *Woman. The Feminist Avant-Garde of the 1970s. Works from the Sammlung Verbund* (commissaire : Gabriele Schor), nous aura permis de faire l'expérience concrète de ce leitmotiv. Une grande majorité des 29 artistes présentes dans l'exposition ont réalisé au moins une fois un travail de déconstruction

de l'identité dans des mises en scènes photographiques en série où le corps de l'artiste est travesti, fragmenté, déformé, etc. Pour un exemple plus précis, je renvoie à une série des pièces de Tania Mouraud au début des années 1970, telles que *People call me Tania Mouraud*, *Can I be anything which, I say, I posses ?*

20 On quitte le paradigme *géniteur* de la figure de l'artiste tel qu'on pouvait encore le rencontrer dans certains mouvements sous inspiration rosicrucienne des avant-gardes historiques au tournant du ^{xix}^e et du ^{xx}^e siècle. Pour un regard plus complet sur cette période et cette question, nous renvoyons aux études de Pascal Rousseau et à un cycle de journées d'études qu'il organise avec Marcella Liste à l'Inha en 2014 et 2015 : « Les intermédiaires. Utopies du troisième genre dans les arts visuels du passage du siècle (1880/1920) », et particulièrement à l'intervention de Flaurette Gautier, « Évolution. Autopsie de l'hermaphrodisme spirituel chez Piet Mondrian ».

21 Ces deux vidéos sont visibles sur Internet : Lynda Benglis, *Mumble* [en ligne], 1972, disponible sur http://ubu.com/film/benglis_mumble.html ; Robert Morris, *Exchange* [en ligne], 1973, http://ubu.com/film/morris_exchange.html

22 Elisabeth Lebovici, « Lynda Benglis, "De toutes les matières..." », in Gautherot Franck, Hancock Caroline et Kim Seungduk (dir.), *Lynda Benglis*, Dijon, Les Presses du réel, 2010. Je reviendrai sur ce texte dans ma recherche car il dessine des pistes plus que prometteuses quant à l'économie de la sexualité dans le travail de Lynda Benglis.

23 Il faudrait aussi entreprendre une analyse de cette figuration, comment elle joue avec une drôle de platitude, reprenant des positions proches d'un ordre figural qui rompt avec la hiérarchisation et une finalité figurative, mimétique, pour tendre vers une défiguration.

24 Richard Meyer, « Miss Lynda » [en ligne], *Artforum*, janvier 2010, disponible sur <http://www.locksgallery.com/attachment/en/558176bf278e1af86c88ecaf/Press/55c10e1c4ad7504f240626dc>

25 On se réfère ici à la nosologie freudienne de la pulsion.

26 C'est précisément sur ce point qu'il me faudra interroger ultérieurement la décision de la plupart des auteurs critiques sur ces images de faire usage de manière dogmatique et littérale d'outils théoriques prioritairement puisés dans la pensée de Jacques Lacan et sans la relire au prisme des développements philosophiques sur le genre qui, dans les années 1990, ont vécu un bouleversement sans précédent dans le monde universitaire anglo-

saxon. Je m'interroge aussi sur cette convocation primaire, par des historiennes de l'art, qui s'inscrivent dans le déroulement d'une pensée féministe qui aura pourtant déjà réalisé un travail de déconstruction de cette pensée afin d'en éviter les pièges dogmatiques et réifiants. On pense notamment à la philosophe Judith Butler qui était déjà largement lisible dans les années 1990 par certaines des critiques étasuniennes que j'ai lues.

27 George L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997.

28 Jean Allouch, *Le Sexe du maître. L'érotisme d'après Lacan*, Paris, Exils Éditeur, 2001.

29 Pour un regard anthropologique sur les pratiques dites S/M homosexuelles, voir Gayle Rubin, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2011.

30 George L. Mosse, *op. cit.*, 1997.

AUTEUR

Stéphane Léger

Critique d'art et chercheur indépendant. Ses travaux s'inscrivent à la croisée des études sur le genre, de l'histoire et de la critique des arts, et de l'esthétique. Il s'intéresse aux stratégies de sortie du paradigme identitaire dans les représentations contemporaines. Il poursuit actuellement un travail de recherche indépendant autour d'une articulation théorique et historique entre le genre, l'identité et le territoire, comme outils conceptuels et critiques. Dans ce cadre, il interroge particulièrement l'identification du genre « masculin » dans les arts visuels à partir des années 1960, et la réception critique du courant de l'art minimal et post-minimal étasunien par les discours théoriques, historiques et critiques féministes.www.coloscopic.wordpress.com

Post-face : Interdisciplinarité et hybridité : de la nécessité du décroisonnement dans la recherche scientifique

Thomas Cepitelli et Daniela Ricci

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

TEXTE

- 1 Il nous revient ici la tâche de conclure un ouvrage qui aborde un sujet qui ne se clôt pas, refuse les barrières, échappe alors même que l'on tente de le circonscrire.
- 2 L'idée de cet ouvrage est née à la suite d'un colloque international organisé à l'Université Lyon III-Jean Moulin en mars 2014 avec le soutien du Théâtre du Lavoir Public. Pendant deux jours, des universitaires venus de France, d'Iran, du Brésil, d'Algérie, du Canada se sont réunis, pour penser, ensemble, la construction identitaire, ses enjeux, ses limites, mais aussi la difficulté même de sa définition. Ceci se faisant sur des territoires géographiques, socioculturels fort différents et au prisme des pratiques artistiques et culturelles, tout aussi bien du côté des artistes que des publics.
- 3 Les débats furent riches, intenses, enthousiastes, toujours respectueux et soucieux d'entendre la parole de cet Autre dont nous ne cessons de parler. Nous avons tenté d'aller au-delà des cloisonnements épistémologiques, théoriques ou méthodologiques car, force est de constater que nous partageons également tout un champ de références. De Stuart Hall à Judith Butler, de Vincent Descombes à Amin Maalouf, nous avançons en terrain (de recherches) connu.
- 4 Nous défendons l'idée que l'interdisciplinarité, la trans-historicité, la diversité des approches méthodologiques et la pluralité des espaces et des champs de recherches qui se retrouvent dans ces pages, forment la condition nécessaire à une réflexion sereine, enrichissante et qui seront à même de nourrir, nous l'espérons, d'autres aventures scientifiques.

- 5 Ce colloque tout comme cet ouvrage n'auraient pas pu voir le jour sans le soutien, indéfectible, de l'école doctorale 3LA de l'Université Lyon III-Jean Moulin, du groupe de recherches Marge, et du Conseil scientifique de la recherche.
- 6 Nous tenons à remercier tous les contributeurs et toutes les contributrices, ainsi que tous les membres du comité scientifique : Benoit Auclerc, Jean-Pierre Esquenazi, Régine Jomand-Baudry, Domingo Pujante-Gonzalez, et particulièrement Gilles Bonnet. Nos plus vifs remerciements vont également à Nicolas Balutet, Michèle Clément, Alicia Frackowiak, Frédérique Lozanorios et Olivier Rey.

AUTEURS

Thomas Cepitelli

Docteur en littératures comparées (Université Lyon III-Jean Moulin), chercheur indépendant. Ses travaux portent essentiellement sur les représentations et les interprétations des homosexualités sur les scènes françaises au cours du XXème siècle, au croisement des *gender studies*, des études théâtrales et de la sociologie de l'art et de la culture. Il s'intéresse également aux constructions identitaires au prisme de la culture et des arts. Il publie régulièrement pour des revues scientifiques et des ouvrages universitaires comme Théâtre/Public, Revue d'Histoire du Théâtre, Aparté/spectacles vivants. Il organise des colloques et journées d'études, avec Daniela Ricci, autour de la construction des identités dans les arts et la culture (Lyon 3-Jean Moulin 2013, 2014, Maison des sciences de l'Homme-Paris Nord 2013). Il est également auteur de textes de fictions et coordinateur artistique de ZeFestival (festival de cinéma LGBT dans la région PACA).

Daniela Ricci

Docteur, chargée d'enseignement, Département des Arts du Spectacle, Université Paris Nanterre, chercheuse associée Equipe Marge.

Daniela Ricci, après avoir obtenu un doctorat à l'Université Lyon3 en co-direction avec la Howard University de Washington, est chargée d'enseignement en études cinématographiques à l'Université Paris Nanterre. Elle est chercheuse associée à l'équipe Marge de Lyon. Ses recherches portent sur les questions de la représentation dans les films contemporains d'Afrique et de ses diasporas. Elle a écrit divers articles et dirigé trois ouvrages collectifs sur ce sujet. Elle est auteure du livre *Cinéma des diasporas noires : esthétiques de la reconstruction* (L'Harmattan, 2016) et a écrit, produit et réalisé le documentaire *Imaginaires en exil. Cinq cinéastes d'Afrique se racontent* (53 min., 2013).