



Voix contemporaines

ISSN : 2801-2321

Éditeur : Université Jean Monnet Saint-Étienne

05 | 2023

Constructions, expressions et perceptions de la communauté à l'ère contemporaine

ZO Centro Culture
Contemporanee

 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=556>

Référence électronique

« Constructions, expressions et perceptions de la communauté à l'ère contemporaine », *Voix contemporaines* [En ligne], mis en ligne le 31 décembre 2023, consulté le 30 octobre 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=556>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.556



SOMMAIRE

Olivier Glain, Anne-Sophie Letessier et Silvana Segapeli
Introduction

Florian Fraissard
La littérature communautaire : perspectives poétique et anthropologique

Anne-Lise Marin-Lamellet
« *I'm British but...* » (Gurinder Chadha, 1989) : les communautés indopakistanaïses dans le cinéma britannique des années 1980 à nos jours

Julie Brugier
Construire et déconstruire la communauté depuis ses marges

Kevin Gohon
« Faire communauté » dans l'écriture musicale

Mathilde Buliard
Photographies contre clichés

Damien Bonnec
La condition communautaire

Olivier Glain et Laura Gabrielle Goudet
Faire communauté en ligne

Christophe Coupé
L'urbain, la ville et la langue

Patrick Bourgne, Christian Drevet et Marie Heyd
La place des Terreaux

Anne-Céline Callens
Le rôle de l'image et de la communication dans le corporatisme et la stratégie managériale

Introduction

Olivier Glain, Anne-Sophie Letessier et Silvana Segapeli

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.576

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 La communauté est une notion foisonnante, pour reprendre la formule de Claude Jacquier (2011) : il suffit de penser aux nombreuses collocations dans des domaines aussi variés que la diplomatie (communauté internationale), l'organisation territoriale (communauté urbaine), la linguistique ou la religion. L'adjectif y désigne tour à tour les acteurs faisant communauté ou ce à partir de quoi la communauté désignée s'organise. Cette dualité est à retrouver dans la double acception du terme telle que la proposent les dictionnaires. Il désigne en effet à la fois ce qui « est commun à plusieurs » et « un ensemble de personnes [...] formant une association d'ordre politique, économique ou culturel » (CNRTL). Du point de vue de l'étymologie, « communauté » est une dérivation du latin *communis*, mot lui-même composé du préfixe *cum-* (réunion, simultanéité, identité) et de *munus* (office, fonction ; obligation et charge ; tâche accomplie, œuvre). On l'aura compris par ce bref détour lexicologique, l'acception moderne, qui ne semble retenir que le sens du préfixe, pose la question d'un commun possible à partir duquel une communauté peut prendre forme, se dire et être dite. Une réflexion sur la communauté – ce qu'un groupe, quel qu'il soit, a en commun, de commun – fait nécessairement travailler les notions de différence et de relation, d'identité et d'altérité, d'appartenance et d'exclusion, de partage et d'individuel.
- 2 Étudier ce qui se donne à penser lorsque l'on parle de communauté implique d'interroger le champ sémantique complexe dans lequel la notion s'inscrit et pour laquelle chaque discipline, chaque courant de pensée dessine un périmètre différent. La dichotomie entre *communauté* et *société*, déjà établie par le sociologue et philosophe allemand Ferdinand Tönnies, appartient ainsi à une longue tradition

se préoccupant de la qualité du lien et de la cohésion sociale (Jacquier, 2011)¹. Dans le contexte sociopolitique actuel, l'adjectif « communautaire » et le substantif « communautarisme » font entendre la suspicion que peut engendrer « la vision partitive » (Fraissard, ce numéro) qui sous-tend une définition différentialiste de la communauté et du double mouvement qui l'anime : divergence par rapport à des éléments qui lui sont extérieurs et convergence en son sein. Comprise ainsi, elle « trace une ligne, un segment, une frontière » (Tremblay, 2015, 40). Encore faut-il questionner ce qui justement trace la frontière, et faire jouer la proximité sémantique de la notion avec celle de minorité comme « communauté de moindre pouvoir » (Guillaumin, 1985, 101). La sociologue Colette Guillaumin soulignait que la substitution d'un terme à l'autre met en jeu la différence entre « une approche interne du groupe concerné », c'est-à-dire « des caractéristiques propres » et de la cohésion d'un groupe déterminé, et d'autre part « une approche externe » qui définit sa « situation sociale [...], sa place dans la société » (*ibid.*, 104). En d'autres termes, si la communauté peut relever d'un sentiment d'appartenance, d'un « sens de... » quelque chose qui relie ses membres (Astruc, 2015, 26), elle peut dans le même temps participer à une assignation.

- 3 La communauté est donc, pour partie, affaire d'imaginaires sociaux, qui peuvent dans certains cas interagir avec des imaginaires linguistiques (Castoriadis, 1975 ; Houdebine, 1982). On pense à la fortune critique de la « communauté imaginée » de Benedict Anderson² « au-delà de sa vocation politologique première » comme outil de réflexion sur le nationalisme (Chivallon, 2007, 149)³. Parfois, la communauté linguistique interagit avec une communauté socioculturelle, pouvant prendre la forme d'une communauté de nature idéologique qui peut être en partie imaginée par les individus qui la composent. Dans ce cas, les marqueurs linguistiques peuvent être des ressources permettant au locuteur de construire son identité par rapport à une idéologie linguistique partagée avec d'autres (Campbell-Kibler, 2009, 136). Il ne s'agit pas de reconduire ici « la rhétorique désormais bien rodée de la puissance de l'imaginaire » (Chivallon, 2007, 133), mais de se pencher sur la dynamique de co-engendrement entre idéalité et matérialisation qui sous-tend l'organisation et l'expression de la communauté. Il n'est pas

anodin que Christine Chivallon prenne comme point de départ de sa critique de l'opposition « réel-imaginaire » chez Anderson le travail du philosophe et géographe Henri Lefebvre⁴. Penser la communauté dans ses relations à l'espace permet d'envisager ce double mouvement par lequel les structures spatiales donnent forme aux représentations mentales, culturelles et symboliques qu'un groupe se fait de lui-même et du monde, et en fonction desquelles, dans le même temps ce groupe se structure. L'aspect social des villes en est un des exemples puisque les pratiques urbaines structurent la communauté par ses interactions, ses expressions, ses usages, ses conflits.

- 4 En s'intéressant à des rassemblements humains qui ne sont pas forcément agrégés par un lien historique et/ou culturel, les *Commons Studies* ouvrent une brèche sémantique importante : les *commoners* partageant le soin et l'usage d'un bien commun, ce qui « fait communauté », ce sont les liens entre l'être vivant et son milieu et l'ensemble des pratiques et des usages qu'ils créent et par lesquels ils s'expriment. Mettre ainsi l'accent sur les pratiques et les usages pour réfléchir au(x) commun(s) permet d'envisager les tensions entre approche verticale faisant de la communauté un existant préétabli et ordonné, et approche horizontale qui voit dans la communauté comme un processus toujours renouvelé de co-construction. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi pour la couverture de ce numéro de *Voix contemporaines* une photographie de « Alter », spectacle vivant mis en scène par la compagnie turinoise Stalker Teatro. L'image est un extrait de la scène 6 « Clips, architettura dello spazio », inspirée par l'œuvre « Fragments » (2005) de Ai Weiwei. La scène qui y est représentée s'appuie sur une action collective construisant du lien entre les individus qui constituent la communauté des spectateurs.
- 5 Les articles qui composent ce numéro témoignent à la fois du caractère labile de la notion de communauté et de la variété des approches disciplinaires : études littéraires et cinématographiques, musicologie, linguistique, études urbaines et arts visuels. En faisant le choix de la pluridisciplinarité, ce numéro propose une réflexion faisant émerger les problématiques transversales – tant politiques et éthiques que pragmatiques et représentationnelles – que recouvre la communauté à l'époque contemporaine.

- 6 Dans son article intitulé « La littérature communautaire : perspectives poétique et anthropologique », Florian Fraissard interroge la pertinence de la communauté comme critère générique. S'appuyant sur un corpus mêlant des œuvres identifiées comme appartenant à la littérature gay, la littérature noire et la littérature des banlieues, son analyse met en lumière l'importance de l'esthétique réaliste dans des textes qui se présentent comme autant de remédiations aux enjeux de pouvoir et aux dynamiques d'exclusion qui les sous-tendent.
- 7 À l'inverse, dans « "I'm British but..." (Gurinder Chadha, 1989) : les communautés indopakistanaïses dans le cinéma britannique des années 1980 à nos jours », Anne-Lise Marin-Lamellet remet en question le supposé lien d'identité entre communauté et genre cinématographique. Son article offre une synthèse des constantes et des évolutions des types de personnages et de milieux représentés dans un ensemble de films qui, en incluant des visions diasporiques, élaborent un récit national collectif. Celui-ci n'ignore pas les tensions au sein d'une société britannique multiculturelle, mais s'efforce, selon elle, de ré-universaliser le Royaume-Uni pour mieux célébrer son identité nationale.
- 8 L'article de Julie Brugier permet de poursuivre la réflexion déjà amorcée par Marin-Lamellet sur les contradictions inhérentes à la notion de communauté dès lors que l'on considère des pratiques de résistance qui témoignent de la tentation d'un repli hors de la société. Reprenant l'opposition proposée par Rémi Astruc entre l'idéal de la « Communauté » et sa concrétisation dans des communautés, elle analyse deux romans contemporains, *Matrix* (2021) de Lauren Groff et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau, qui mettent en scène des communautés religieuses féminines renversant les normes sociales pour réinventer l'être en commun. Brugier montre comment ces œuvres affirment la possibilité d'une telle réinvention dont elles nient toutefois l'accomplissement plein et entier dans le texte.
- 9 Dans l'œuvre de Luigi Nono, compositeur italien auquel Kevin Gohon consacre un article, la démarche esthétique s'ancre résolument dans un geste politique et militant visant à rendre aux classes opprimées leur voix. Gohon retrace l'évolution de son écriture qui s'est attachée tout d'abord à représenter la communauté par le truchement d'un

modèle collectif appliqué à toutes les composantes du théâtre musical pour ensuite chercher à « faire communauté » avec le public en faisant advenir une disposition nouvelle à l'écoute.

- 10 La dimension politique du geste créatif sous-tend également l'étude que Mathilde Buliard propose de l'œuvre d'Hortense Soichet. Issus d'un travail participatif et collaboratif qui inclut des photographes amatrices et leur (re)donne la parole, les deux ouvrages auxquels Buliard s'intéresse contrent la marginalisation et les stéréotypes auxquels d'ordinaire ces femmes sont confrontées en tant que sujets photographiés. Ce faisant, ils font de la création non plus un acte individuel mais collectif et social, et construisent une nouvelle communauté, à la fois sujet et produit d'une démarche dans laquelle se donne à voir et à lire une esthétique du commun.
- 11 Créer en commun, créer du commun : l'étude de Damien Bonnec porte sur l'orchestre symphonique tel qu'il s'est développé à partir du XVIII^e siècle. Après avoir analysé la manière dont ce collectif placé sous la baguette du chef d'orchestre correspond à une organisation paradigmatique de l'autorité, Bonnec étend sa réflexion à l'écriture musicale, notamment à la notation métrique fondée sur la verticalité harmonique à laquelle semble répondre le corps social musicien. Il met en avant une organisation alternative, à la fois verticale et horizontale, susceptible de donner lieu à une communauté musicale caractérisée par une coopération qui « va dans le sens d'une horizontalité du vivre-ensemble » (Bonnec, ce numéro).
- 12 Olivier Glain et Laura Goudet se penchent sur les échanges – qu'ils qualifient d'horizontaux – entre les utilisateurs d'une page Facebook dédiée au français cadien. Dans ces échanges non normés, la communauté virtuelle s'organise autour de collaborations et de négociations linguistiques qui permettent à celles et ceux qui y participent de discuter et de délimiter leur appartenance à la communauté cadienne du sud de la Louisiane. Les représentations et l'imaginaire que ces échanges véhiculent façonnent, selon les auteurs, l'expression de cette langue-culture.
- 13 Tout comme l'article de Glain et Goudet, celui de Christophe Coupé relève de la linguistique perceptuelle. Il mène ainsi une réflexion sur la division entre nord et sud qui caractérise historiquement Dublin sur les plans urbain et linguistique, ce qui lui permet d'appréhender

les représentations qu'ont les Dublinois de la variation linguistique à l'œuvre dans leur ville. Coupé montre ainsi que l'urbain, en tant que tissu social, influence les perceptions linguistiques des habitants de la capitale irlandaise.

- 14 L'articulation entre la ville comme entité physique et l'urbain comme entité abstraite que Coupé emprunte à Lefebvre se retrouve également dans l'article de Patrick Bourgne, Christian Drevet et Marie Heyd. À travers une incursion au cœur de la ville de Lyon, les auteurs proposent une analyse ontologique de diverses communautés urbaines aux intérêts et aux pratiques parfois conflictuels à partir d'un contexte spécifique : celui du double aménagement de la place des Terreaux commandité par les acteurs politiques de la Ville.
- 15 Anne-Céline Callens clôt ce numéro avec « Le rôle de l'image et de la communication dans le corporatisme et la stratégie managériale. L'exemple de la communauté Casino au début du xx^e siècle ». Elle montre comment l'entreprise s'est attachée à fidéliser et unir ses employés autour du concept de la « famille Casino », notamment par l'intermédiaire de mesures sociales et la création d'un journal d'entreprise par lequel elle se met en scène.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON Benedict, 1991, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New-York, Verso.

ANDERSON Benedict, 1996, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.), Paris, La Découverte.

ASTRUC Rémi, 2015, « À quoi reconnaît-on une communauté quand on en croise une ? », dans Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée : Community Redux*, Versailles, RKI Press, coll. « CCC », p. 23-34.

CAMPBELL-KIBLER Kathryn, 2009, « The nature of sociolinguistic perception », *Language Variation and Change*, vol. 21, n° 1, p. 135-156.

CASTORIADIS Cornelius, 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, coll. « Esprit ».

CHIVALLON Christine, 2007, « Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, vol. 27, n° 3,

p. 131-172.

GUILLAUMIN Colette, 1985, « Sur la notion de minorité » [en ligne], *L'Homme et la société*, n° 77-78, p. 101-109, DOI : <https://doi.org/10.3406/homso.1985.2224>.

HOUEBINE Anne-Marie, 1982, « Norme, imaginaire linguistique et phonologie du français contemporain », *Le Français moderne*, vol. 1, p. 42-51.

JACQUIER Claude, 2011, « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? », *Vie sociale*, vol. 2, n° 2, p. 33-48.

TREMBLAY Thierry, 2015, « La communauté négative, de Bataille à Tiquun », dans Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée : Community Redux*, Versailles, RKI Press, coll. « CCC », p. 35-50.

NOTES

1 Tönnies avance une interprétation linéaire des modes d'organisation humaine : « les organisations sociétales fondées sur l'autonomie des individus remplaceraient peu à peu, et parfois violemment, les organisations communautaires où l'identité des membres du groupe est surdéterminée par l'appartenance au groupe. La solidarité sociétale organique succéderait et se substituerait ainsi à la solidarité communautaire mécanique » (Jacquier, 2011, 36).

2 L'historien et politologue Anderson choisit comme titre de son essai publié en 1983 l'expression « *Imagined Communities* ». Le terme de « communauté » n'est pas retenu dans la traduction française qui insiste davantage sur l'importance donnée à l'imaginaire dans la théorie de la nation et du nationalisme proposée par Anderson.

3 Chivallon, anthropologue et géographe, dresse un état des lieux critique de « l'étrange trajectoire » de la notion andersonienne centrée sur le couple « réel-imaginaire » qui constitue, selon elle, une des contradictions théoriques de l'essai d'Anderson (Chivallon, 2007, 155).

4 Elle mentionne plus particulièrement ce qu'Henri Lefebvre, dans *La production de l'espace* (1974), dit de l'efficacité idéologique du « dispositif architectural construit et conçu » (Chivallon, 2007, 164).

AUTEURS

Olivier Glain

Professeur des universités en linguistique anglaise, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/176872639>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000430663788>

Anne-Sophie Letessier

Maîtresse de conférences en études canadiennes, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/201686406>

Silvana Segapeli

Professeure habilitée à diriger des recherches, ECLLA, École nationale supérieure d'architecture de Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/242430767>

La littérature communautaire : perspectives poétique et anthropologique

Florian Fraissard

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.579

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Introduction

Communautés, minorités et littérature

Paroles situées et vision du coin de l'œil

Représentations du trauma collectif : le choix du réalisme

Identités et fiction démocratique

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 À première vue, la notion de littérature communautaire peut apparaître comme une forme de « genre fantôme » (Genette, 2004, 28). Elle est plutôt connue sous ses appellations particulières – littérature afro-américaine, littérature beur, littérature juive, littérature lesbienne, etc., – qui semblent être l'exacte transposition littéraire des catégorisations anthropologiques des communautés – l'anthropologie entendue comme « le total des sciences qui considèrent l'homme comme être vivant, conscient et sociable » (Mauss, 2004, 285) –, comme le prouverait l'emploi d'un même adjectif pour qualifier les unes et les autres. En effet, parler de « littérature communautaire », c'est faire d'un objet anthropologique – la communauté – un critère de classification générique. Cette qualification interroge sur la nature et l'unité d'un tel corpus et, en même temps, paraît affirmer l'existence d'un lien d'identité entre anthropologie et poétique, ce que semble acter Jean Bessière lorsqu'il écrit que « le roman contemporain se fait le double de l'anthropologie

et de l'ethnologie : il décrit des communautés, comme l'anthropologie et l'ethnologie le font » (Bessière, 2010, 204). Mais qu'auraient d'identique un groupe humain et un groupe d'œuvres ? On serait tenté de répondre, par une tautologie, que la littérature noire est écrite par des Noirs, que la littérature gay l'est par des gays, c'est-à-dire qu'il y aurait identité entre les personnes et les auteurs, ou que l'une et l'autre disent l'identité noire et l'homosexualité, ce qui reviendrait à dire une identité entre condition sociale et thème littéraire. C'est indéniablement exact, mais quelle place accorder à la littérarité et à l'esthétique – éléments traditionnels de la caractérisation littéraire – dans ce jeu de miroirs ? Pour Alexandre Gefen, « la question sociale » (Gefen, 2017, 203) dont s'empare la littérature contemporaine doit amener à une révision de ses critères d'évaluation, par « le passage à des critères de définition non thématiques [...] ou formels [...], mais pragmatiques et cognitifs – et peut-être [à] l'abandon de la conception esthétique de la littérature comme “art du langage” » (*ibid.*, 2017, 211).

- 2 Pour tenter de caractériser la « littérature communautaire », il nous faut donc adopter une perspective double. À la fois souligner le commun des communautés et du genre littéraire – questionner le « comme » de Bessière – et, en même temps, démontrer la spécificité du fait littéraire qui ne peut pas être identique au fait social – interroger ce que serait la « conception esthétique » communautaire. Pour mener cette « entreprise tout à fait particulière » (Todorov, 1970, 7) de l'étude générique, nous adopterons une approche comparatiste et fonderons notre réflexion sur un corpus de trois œuvres, couvrant trois aires linguistiques et trois communautés : le recueil de nouvelles *Chroniques d'une société annoncée* (2007) du collectif d'autrices et d'auteurs français « Qui fait la France ? », qui met en récit la communauté des banlieues ; la trilogie *N'essuie jamais de larmes sans gants* (1. *L'amour*, 2. *La maladie*, 3. *La mort*)¹ de l'écrivain suédois Jonas Gardell, qui met en scène la communauté gay stockholmoise des années 1980 ; le recueil de contes *Ses yeux d'eaux*² de l'autrice brésilienne Conceição Evaristo, qui offre des représentations multiples de la communauté afro-brésilienne contemporaine.

Communautés, minorités et littérature

- 3 L'adjectif « commun », attesté dès le ix^e siècle en ancien français, concernait ce qui était « relatif à tous ou au plus grand nombre » (CNRTL/*Trésor de la langue française*)³. Son extension sémantique variait donc entre l'universel et le général, et s'opposait au particulier. Le substantif qui en dérive, « communauté », apparaît plus tardivement – au xiii^e siècle en ancien français, au xiv^e siècle en anglais et même au xvii^e siècle en suédois – et désignait un « groupe de personnes ayant un lien en commun » (CNRTL/*Trésor de la langue française*)⁴. La notion de groupe marque un renversement du signe qui semble initier une évolution contraire à son étymologie, dans la mesure où elle renvoie à une vision partitive. Cette contradiction étymologique se confirme au xxi^e siècle, puisque le terme est défini comme un « ensemble de personnes présentant des points communs » (*Le Petit Robert*, 2021, 481) et illustré par « la communauté des amateurs de jazz » et « la communauté LGBT ». Ces deux exemples témoignent d'une extension sémantique considérable, notamment le premier qui assimile « communauté » et « goût », conduisant à une multiplication à l'infini des communautés possibles. Cette dilution des limites sémantiques du terme en fait « un objet en quelque sorte évanescant » (Astruc, 2015, 25) et paradoxal. Il y a bien une persistance du commun dans la communauté, mais un commun restreint qui, précisément, « coupe radicalement de l'universalité », selon la thèse défendue par Colette Guillaumin (1985, 107).
- 4 On le voit par cet aperçu diachronique, le sens de la communauté s'est progressivement élaboré autour de la question arithmétique et, en l'occurrence, du déséquilibre arithmétique puisque « théoriquement et historiquement, il n'y a de communauté que d'un petit nombre » (Blanchot, 1983, 17). Mais l'usage contemporain convoque plus volontiers le terme de « minorité » pour rendre compte de la prégnance d'un déficit d'une autre nature dans la notion de communauté, le mineur étant caractérisé par « la non disposition de la personne propre » (Guillaumin, 1985, 104). Communauté et minorité seraient donc des termes imparfaitement synonymes dont il convient de redessiner l'extension sémantique. Pour Guillaumin, le

premier renverrait à « une approche interne du groupe concerné » (*ibid.*, 104), hors des jeux de pouvoir préciserions-nous – ce qui est manifeste concernant la communauté des amateurs de jazz –, quand le second impliquerait selon elle une vision extérieure, qu'il faudrait sans doute plutôt qualifier de vision depuis une position sociale et politique. Ainsi, certaines communautés – tels les amateurs de jazz – ne seront jamais des minorités, quand, au contraire, d'autres sont indéniablement l'une et l'autre – telles les trois minorités présentées dans le corpus. Les minorités ne se définiraient donc non pas tant par un défaut de majorité numérique que par un défaut de maturité légale – bien que le premier puisse entraîner le second. Il faut donc délaïsser l'approche quantitative au profit d'une approche relationnelle et sociale qui met en lumière le « moindre pouvoir dans le système social » (*ibid.*, 101) qui les caractérise. L'histoire même des différentes communautés montre qu'il est à chaque fois question d'une infériorité « coutumière et juridique » (*ibid.*, 103) – lois ségrégationnistes Jim Crow aux États-Unis, lois sur le statut des Juifs promulguées par le régime de Vichy, inégalités de droits civils pour les Noirs et les homosexuels – qui fonde doublement la communauté : par exclusion extérieure et par revendication intérieure. Le défaut en droit et la lutte pour l'égalité des droits sont deux forces contraires qui produisent des caractéristiques propres à chaque communauté et qui construisent en retour la majorité comme une identité négative, « (appartenir à la majorité) consiste d'abord à *n'être pas* (noir, femme, juif, homosexuel, colonisé, étranger, etc.) » (*ibid.*, 106), ou comme « un mètre-étalon » (Deleuze et Guattari, 1980, 133), une identité abstraite et cumulative qui pourrait correspondre à l'« Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque (l'Ulysse de Joyce ou d'Ezra Pound) » (*ibid.*, 133). La relation de différenciation entre minorité et majorité se fonde sur une inégalité de droits, la majorité étant « le lieu abstrait de la possession de l'ensemble des droits et des possibilités » (Guillaumin, 1985, 107), les minorités – au pluriel – étant les espaces concrets d'un défaut de droits et d'une limitation des possibles.

- 5 La notion de minorité, attachée à la définition sociale de la communauté, se trouve également mobilisée dans la caractérisation d'une certaine littérature. Le terme a connu un grand succès en critique littéraire depuis la publication de l'ouvrage de Gilles Deleuze

et Félix Guattari sur Franz Kafka. Dans les pages de *Kafka. Pour une littérature mineure*, les deux auteurs caractérisent la littérature mineure par trois aspects fondamentaux : l'usage déterritorialisé « qu'une minorité fait dans une langue majeure » (Deleuze et Guattari, 1975, 29), le fait que dans cette littérature « tout y est politique » (*ibid.*, 1975, 30) et enfin, l'évidence que toute énonciation « prend une valeur collective » (*ibid.*, 31). Ces trois éléments définitionnels – déterritorialisation linguistique, politisation de l'écriture et énonciation collective – pourraient correspondre à une définition de la littérature communautaire. Une littérature dont la langue serait dé-normée, dés-universalisée, au profit d'une intention politique exposée à travers le récit d'une singularité qui vaudrait comme porte-parole d'une communauté toute entière. Néanmoins, plusieurs éléments empêchent de faire coïncider la définition de la littérature mineure proposée par Deleuze et Guattari et la définition de la littérature communautaire dont nous sommes en quête. Le premier obstacle concerne l'oblitération de langues considérées comme mineures, au profit de la notion d'usage mineur d'une langue majeure. Faut-il en conclure qu'il ne peut exister de littérature mineure dans des langues telles que l'italien, le suédois, l'hindi ? Et que dire des communautés diasporiques qui s'expriment dans plusieurs langues ? Ces interrogations rejoignent partiellement la critique adressée par Sam Bourcier qui pointe du doigt « la passion de Deleuze pour la haute littérature » (Bourcier, 2018, 208). Le second obstacle se rapporte à leur approche que l'on pourrait juger trop philosophique du texte littéraire. Pascale Casanova critique la vision politique qui est proposée des petites littératures et reproche à Deleuze et Guattari de « politiser la littérature en occultant toutes les médiations littéraires et esthétiques » (Casanova, 1997, 237). Pour elle, les petites littératures sont avant tout des positions dans le système littéraire, plutôt que des formes de discours, et elle rappelle, dans *La République mondiale des Lettres*, l'existence d'un certain conflit interprétatif autour de l'adjectif « mineur », qui provient d'une traduction inexacte de Marthe Robert, puisque « Kafka emploie, plus simplement, le mot *klein* (petit) » (Casanova, 1999, 287). Enfin, la question de l'énonciation singulière comme énonciation collective pourrait servir à qualifier d'autres littératures, voire toute littérature. Mais surtout, qu'il s'agisse de la « littérature mineure » de Deleuze et Guattari ou des « petites littératures » de Casanova, ces deux

désignations font le choix explicite d'une perspective hiérarchique uniquement linguistique ou nationale, d'où toute conception contemporaine de la communauté - entendue comme entité de moindre pouvoir - est absente. Et, paradoxalement, le point de vue du texte dominé se fait à partir d'auteurs canoniques, tels Kafka ou Joyce.

- 6 Or, Émile Benveniste soulignait déjà l'imbrication du linguistique et du social, lorsqu'il écrivait que « c'est la langue qui contient la société » (Benveniste, 1974, 62), faisant ainsi de tout discours un discours constitué par l'organisation des relations humaines. Que dit, à cet égard, la dénomination générique de « littérature communautaire » ? Le genre peut se définir sommairement comme « une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes » (Todorov, 1970, 7) ou « comme un ensemble de caractéristiques non-contradictaires » (Schaeffer, 1989, 67) qui font soit l'objet d'une identification explicite par les auteurs ou les éditeurs, soit qui relèvent d'une construction par les lecteurs, ce que Jean-Marie Schaeffer nomme la « généricité lectoriale » (*ibid.*, 154). L'emploi du terme « littérature communautaire » et non « littérature mineure » dit bien une désignation opérée originellement depuis l'intérieur de la communauté, par une reconnaissance mutuelle entre auteur, texte et lecteur, où le genre littéraire révèle pleinement sa « fonction de lecture et d'interprétation » (*ibid.*, 153), au détriment de son hypothétique fonction classificatoire - pourquoi et pour qui classer les œuvres ? Ce que cette dénomination dit aussi, c'est la revendication d'un espace culturel où puisse se déployer un récit collectif et identitaire. Dans cette perspective, la littérature communautaire apparaît comme un genre qui exemplifie l'« indissociable [...] perspective anthropologique » (Bessière, 2010, 13) de toute littérature - ce que Bessière nomme « l'*anthropoïesis* » (*ibid.*). Cette indissociabilité se manifeste par la fonction médiatrice de l'œuvre, qui « s'élabore manifestement comme la reprise, la composition de discours, de représentations sociaux » (*ibid.*, 59) tout en offrant, en retour, « la constante possibilité de sa "réentrée" dans les discours et représentations sociaux » (*ibid.*, 63), par un jeu d'échos permanents entre le sociologique et le poétique. Voyons comment un tel jeu peut se construire à travers l'énonciation, la représentation et la fonction associées à la littérature communautaire.

Paroles situées et vision du coin de l'œil

- 7 Ayant défini la communauté par le moindre pouvoir qui la caractérise, la première question qui se présente, lorsqu'il s'agit d'examiner sa littérature, est celle de son possible ou impossible pouvoir de parole. En effet, les voix dominées ont longtemps été des « voix interdites » (Michlin, 2005) et Gayatri C. Spivak n'hésitait pas en 1988 à affirmer que « le sujet subalterne féminin ne peut être ni entendu ni lu.⁵ » (Spivak, 1988, 104). Aujourd'hui, la publication des œuvres de littérature noire, de littérature des banlieues et de littérature gay – pour ne citer que les exemples qui nous occupent ici – atteste d'un accès à la parole et de l'existence d'un lectorat. Cependant, se pose immédiatement une seconde question : qui parle dans ces textes ? La situation de l'auteur semble prégnante dans le genre communautaire, à la différence d'autres littératures. L'exemple récent des débats autour de la nécessité ou non de faire traduire les vers de la poétesse étasunienne Amanda Gorman par un traducteur noir montre à quel point la littérature communautaire semble liée à un « permis de raconter⁶ » (*ibid.*, 322) qui ne pourrait être octroyé que si l'auteur lui-même fait partie de la communauté qu'il raconte. La question étant : faut-il être noir pour écrire de la littérature noire ? – la même question valant pour les autres genres communautaires. Répondre par la négative équivaut à admettre une « discontinuité de l'auteur à l'œuvre » (Bessière, 2005, 14) ; toute personne peut écrire toute littérature. Répondre positivement implique une « définition de l'œuvre selon l'auteur » (*ibid.*) : toute personne ne peut pas écrire toute littérature. L'identification générique d'une œuvre impliquant des acteurs divers – auteurs, éditeurs, distributeurs, diffuseurs, lecteurs, critiques –, aucune réponse définitive ne peut être apportée à cette question. Reste qu'il semble effectivement difficile de trouver un auteur blanc qui ait écrit une œuvre relevant de la littérature noire. Une exception doit être signalée – mais peut-être confirme-t-elle la règle –, avec le roman d'André Aciman, *Appelle-moi par ton nom* (*Call me by your name*)⁷, qui peut être considéré comme une œuvre gay bien qu'il ait été écrit par un écrivain hétérosexuel. La

situation de l'écrivain semble donc être une question propre aux littératures communautaires.

- 8 Cet aspect se traduit au niveau narratologique par une attente de la forme autobiographique, forme référentielle par excellence puisqu'elle implique une identité entre auteur, narrateur et personnage, ou du moins la présence d'un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire un « narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (Genette, 2007 [1972], 255). Cette attente est liée au statut que l'on prête à cette littérature, en l'occurrence, celui d'un quasi-témoignage. Cependant, les œuvres contemporaines du corpus vont contre cette identification entre récit autobiographique et récit identitaire. La trilogie de Gardell, *N'essuie jamais de larmes sans gants*, ainsi que la majorité des contes du recueil d'Evaristo, *Ses yeux d'eau*, recourent à un narrateur hétérodiégétique, donc à un « narrateur absent de l'histoire qu'il raconte » (*ibid.*). En revanche, la moitié des nouvelles du collectif « Qui fait la France ? », *Chroniques d'une société annoncée*, mobilise un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire un « narrateur [qui] est le héros de son récit » (*ibid.*, 256). Ces disparités dans la situation des voix narratives, tantôt intérieures aux personnages, tantôt extérieures à eux, se trouvent néanmoins uniformisées par l'utilisation systématique de la focalisation interne qui émane d'un « personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative » (*ibid.*, 190). L'orientation de la perspective narrative dans le récit communautaire du corpus est toujours celle des sujets dominés, ce qui produit « une perception du coin de l'œil », pour reprendre la formule de Monique Wittig (Wittig, 2018, 115). Cela n'implique pas, cependant, que d'autres points de vue ne puissent pas être présentés. C'est en particulier ce que fait abondamment Gardell dans sa trilogie par le choix d'une focalisation interne « variable [...] ou multiple » (Genette, 2007 [1972], 194), émanant aussi bien de personnages gays que de personnages hétérosexuels, dont certains sont clairement porteurs d'un discours homophobe. Cette variabilité du point de vue est notamment permise par l'ampleur du roman, à la différence des contes et nouvelles qui ne présentent généralement qu'un nombre très limité de personnages. Mais que le point de vue dominant soit ou non incarné au travers d'un personnage, il pèse toujours sur le point de vue dominé, car « le fait que des points de vue dominés parviennent toujours et partout à s'exprimer n'empêche

nullement le point de vue dominant de conserver son caractère hégémonique et de maintenir les autres dans l'infériorité » (Eribon, 2015, 18). Au sein des œuvres se joue ainsi une forme de paradoxe entre le point de vue narratif et le point de vue sociétal. Le point de vue communautaire est le point de vue dominant des récits sans que soit effacé pour autant son caractère dominé dans l'environnement médiat ou immédiat de l'œuvre.

- 9 Ces situations narratives spécifiques concourent toutes à dessiner les contours d'une parole « située », car dominée. Pour Donna Haraway, « l'objectivité féministe signifie très simplement des *savoirs situés*⁸ » (Haraway, 1988, 581) qui s'opposent à des savoirs qui seraient neutres. L'adjectif « situé » instaure une dualité avec un discours qui serait une « vision d'en haut, de nulle part, depuis la simplicité⁹ » (*ibid.*, 589). On peut appliquer cette distinction à l'écriture communautaire dans la mesure où précisément « les savoirs situés concernent les communautés, et non les individus isolés¹⁰ » (*ibid.*, 590). L'écriture située, qui est celle des œuvres du corpus, épouse nécessairement, selon Haraway, des « positions critiques¹¹ » sur l'état du monde (*ibid.*, 586) – en l'occurrence sur le moindre pouvoir et les abus de pouvoir dont pâttissent les communautés. Par conséquent, la parole communautaire, qu'il s'agisse de celle des personnages ou de celle du narrateur, se situe elle-même, et en se situant, situe les discours « d'en haut », qui cessent de tomber du ciel, et qui sont désignés pour ce qu'ils sont : des discours et des savoirs racistes et homophobes qui produisent des représentations stéréotypées et inégalitaires. Les œuvres communautaires offrent ainsi « une nouvelle représentation de ces représentations, de ces discours, de ces savoirs » (Bessière, 2010, 72) dans un mouvement de soustraction au regard dominant qui les a construites en différence radicale. Ces discours se trouvent, dans l'espace certes restreint du texte, « soumis à cette nouvelle énonciation » (*ibid.*, 72) par un jeu de renversement de la hiérarchie sociale et de la tradition littéraire qui en est le reflet.

Représentations du trauma collectif : le choix du réalisme

- 10 La situation inégalitaire des minorités entraîne un assujettissement au pouvoir et une exposition aux abus de pouvoir dans une forme d'« indifférenciation entre trauma individuel et trauma collectif » (Gefen, 2017, 86) qui fonde le commun restreint de la communauté. Historiquement, chaque communauté est associée à un événement traumatique – l'esclavage, la ségrégation, la Shoah, le sida – qui a directement menacé l'existence même de la communauté. Anthropologiquement, chaque communauté est inscrite dans l'expérience répétée, parfois quotidienne, de l'exclusion sociale et des idéologies qui lui sont associées – racisme, exclusion sociale, homophobie, misogynie, antisémitisme. Chaque communauté s'est constitué une mythologie, a érigé ses figures ou ses actes de résistance à l'oppression : Rosa Parks, Simone de Beauvoir, les émeutes de 2005, les émeutes au Stonewall Inn en 1969. C'est à partir de l'expérience traumatique partagée et des discours de dénonciation qui l'accompagnent que les communautés ont émergé en tant que telles. Ce qui se dessine alors, c'est une corrélation entre une expérience systématique de la violence et sa mise en discours, le passage d'un indicible à un dicible dont la littérature est un vecteur privilégié. C'est pourquoi nous pouvons dire avec Benveniste que « la société est l'interprété par excellence de la langue » (Benveniste, 1974, 96). Un dicible qui d'ailleurs est perçu comme menaçant et menacé, si l'on songe aux assassinats de Martin Luther King en 1968 et de Harvey Milk en 1978. L'expérience du traumatisme est double, à la fois comme objet de mémoire et comme actualité. Les œuvres contemporaines du corpus s'inscrivent toutes dans la représentation d'un tel traumatisme qui semble être constitutif de l'identité communautaire, et sont en cela les interprétantes de la société. Ainsi s'instaure dans l'œuvre un jeu de références et d'indications qui pose « la question de sa correspondance avec ce qui lui est extérieur » (Bessière, 2005, 190) – en l'occurrence l'expérience du traumatisme. Lire ces œuvres en tant qu'œuvres communautaires implique la « reconnaissance de la transitivité sociale » (*ibid.*, 194) dont elles sont porteuses – transitivité

qui désigne un réel. D'où le choix d'une esthétique réaliste qui impose la recherche de correspondances entre les faits et la fiction.

- 11 Une telle correspondance a été formalisée par l'autrice brésilienne Evaristo à travers le concept d'« *escrevivência* » – que l'on peut traduire par « l'écriture-expérience » ou l'« écrit-vécu » (Phaf-Rheinberger, 2017, 54) – qu'elle définit simplement comme « [l']écriture (expérience) des femmes noires [qui] explicite les aventures et mésaventures de celles qui connaissent une double condition, que la société rend manifestement inférieure, femme et noire.¹² » (Evaristo, 2005, 201-202). Dans l'introduction du recueil original en portugais – qui n'est pas reprise dans la traduction française –, cette condition est présentée comme « inférieure, diminuée, violentée¹³ » (Evaristo, 2014, 8) et correspond parfaitement aux quinze récits qui suivent, le sommaire devenant une forme de martyrologe des Afro-Brésiliens, hommes et femmes. Les traumatismes présentés sont ceux de l'actualité : « discrimination raciale, de classe et de genre¹⁴ » (Ferreira Bispo et Alves Teixeira Lopes, 2018, 197). La pauvreté et la violence sont les deux éléments récurrents des récits dont la conjonction conduit bien souvent à la mort. Les contes « Ana Davenga », « Maria » et « Combien d'enfants Natalia a-t-elle eus ? » illustrent ces trois aspects de l'exclusion radicale qui affectent les personnages noirs. Le compagnon d'Ana Davenga a commis un crime et la police fait irruption en pleine nuit dans leur baraque pour l'arrêter. Tentant de riposter, il est tué ainsi qu'Ana : « à la favela, les compagnons de Davenga pleuraient la mort de leur chef et de sa compagne Ana, assassinée sur son lit, mitraillée, les mains protégeant le rêve de vie qu'elle portait dans son ventre¹⁵ » (Evaristo, 2020, 38). La violence est donnée ici à la fois comme un fait partagé, par Davenga et par la police, et comme un destin auquel il est impossible d'échapper ; Davenga meurt, Ana meurt, l'enfant qu'elle porte meurt avant même de naître. Dans l'autre conte, Maria est une mère célibataire qui rentre en bus après son travail et y croise son ex-mari qui décide de braquer les passagers avec un complice, à l'exception de Maria. Après son départ, les victimes deviennent bourreaux et accusent Maria – « Sale négresse, faut croire qu'elle est complice des deux autres¹⁶ » – (*ibid.*, 52), avant de la lyncher à mort : « quand la police est arrivée, le corps de la femme était déchiqueté, piétiné¹⁷ » (*ibid.*, 54). Le racisme est ici attisé par le délit,

ce qui met en évidence à la fois l'idéologie stéréotypée qui le sous-tend – tous les Noirs sont des délinquants – et l'effectivité destructrice de son action – les personnages racistes du conte deviennent des criminels. Le conte « Combien d'enfants Natalia a-t-elle eus ? » dénonce lui les représentations de la femme noire comme « corps-procréation et/ou corps-objet du plaisir de l'homme de pouvoir¹⁸ » (Evaristo, 2005, 52). L'histoire du personnage éponyme est celle des grossesses successives imposées à son corps : « c'était sa quatrième grossesse, mais son premier enfant¹⁹ » (Evaristo, 2020, 55). Or, le premier enfant qu'elle considère comme sien, et qu'elle n'abandonnera pas, est le fruit d'un viol – « elle a gardé la semence envahisseuse de cet homme²⁰ » (*ibid.*, 65) – qui s'accompagne d'un meurtre : « le coup de feu était si certain et a retenti si près d'elle, que Natalia a cru qu'elle était en train de se tuer en même temps²¹ » qu'elle tuait son agresseur (*ibid.*). L'enjeu de la condition féminine noire est donc un enjeu de vie ou de mort. Ces trois récits sont aussi une nouvelle forme de réalisme, dans la mesure où ils thématisent un vide, « l'absence de représentation de la femme noire comme mère, matrice d'une famille noire, figure réservée aux femmes blanches en général²² » (Evaristo, 2005, 53). Ainsi, selon la formule de Jurema Werneck, Evaristo « invente ce monde qui existe²³ » (Evaristo, 2014, 9). Cette formulation paradoxale renvoie au fait que l'écriture d'Evaristo est une écriture de la reprise et, qu'en même temps, elle est une écriture de l'inédit puisqu'elle corrige le réalisme traditionnel en lui ajoutant une nouvelle figure : la femme noire mère.

- 12 Dans les nouvelles du recueil *Chroniques d'une société annoncée*, la question du traumatisme, qui concentre « misère, discriminations raciales et exclusion sociale » (Hargreaves, 2014, 148), et de son échappatoire, est majoritairement ancrée dans le cadre légal. Cela s'expose sous deux aspects qui concourent conjointement à former un cercle vicieux qui conduit les personnages à être « enfermés dehors » (Puig, 2010, 179). D'une part, les exclusions et discriminations proviennent de la loi, dans un phénomène de renversement paradoxal. Les représentants de la loi, selon la formule consacrée, traduisent par leurs actes l'exact inverse de la lettre de la loi ; c'est ce qu'exposent les deux nouvelles « Une nuit de plus à Saint-Denis », de Khalid El Bahji, et « Garde à vue », de Mohamed Razane. Dans le premier récit, la « collision » (El Bahji, 2007, 136) entre le narrateur

autodiégétique et les deux policiers, qui sont « deux problèmes vivants, sapés par le ministère de l'Intérieur » (*ibid.*, 138-139), traduit une transformation de la loi, qui devient un mur contre lequel les citoyens de banlieue butent. Dans le second récit, Abdel apparaît dès l'incipit comme un crucifié, « Abdel gît au sol, à genoux, les joues et le cou encore brûlants à cause des coups et des gifles [...] Il ne sent plus son épaule droite, fatiguée de ce bras attaché et suspendu par des menottes à un anneau métallique fixé au mur » (Razane, 2007, 209). La garde à vue, dispositif légal qui, tout en privant la personne de liberté, lui octroie des droits, devient ici une transposition de la passion christique, qui ne prend fin que par la mort : « et un coup de feu retentit. Soudain c'est le silence » (*ibid.*, 222-223). Le silence renvoie ici à celui du mort et à celui des vivants qui ne dénonceront pas le crime. D'autre part, les tentatives d'échappatoire se font, ici encore paradoxalement, par des actions illégales, comme dans « Il y a quelque chose d'inouï au royaume du Danemark » – on remarquera la référence intertextuelle au *Hamlet* de William Shakespeare –, de Jean-Éric Boulain, et « Une journée à Dreux », de Thomté Ryam. Dans un cas, le braquage d'une banque et dans l'autre le braquage d'un commerce. La loi apparaît ainsi comme un territoire inaccessible aux citoyens de banlieue, qui se trouvent privés des droits qu'elle octroie. Ils ne sont reconnus par la loi qu'à travers les peines qu'elle inflige à ceux qui ne la respectent pas.

- 13 De manière générale, le racisme se donne comme une expérience fondamentale du rapport à l'autre de par la visibilité de toute peau. En cela, l'identité noire ou arabe est une « identité discréditée²⁴ », car définie par des « caractéristiques physiques visibles²⁵ » (Nicholas, 2004, 63). En revanche, l'identité gay est une « identité discréditable²⁶ », car définie par « son absence de distinctions biologique²⁷ » (*ibid.*), ce qui explique la possibilité dans ce cas d'un « placard » où cacher cette identité. Pour le sociologue Erving Goffman, la visibilité d'une identité correspond à un « stigmat » qui, « lors d'une interaction, affecte, en le discréditant, l'identité sociale d'un individu » (Plumauzille et Rossigneux-Méheust, 2014, 216). C'est de cette question d'une impossible invisibilité dont s'empare Habiba Mahany dans le récit « Racisme aveugle ». Baptiste Leblanc, jeune homme noir de Cachan, se rend à un entretien d'embauche qui se déroule dans les meilleures conditions puisqu'on

lui signifie son engagement. Cependant, Baptiste ne s'est pas rendu compte que le patron est aveugle et celui-ci n'a pas pu savoir que Baptiste est noir. C'est son collaborateur qui l'en informe après l'entrevue : « il y a un problème [...], notre candidat, Monsieur Leblanc, il est noir ! » (Mahany, 2007, 62). D'où la lettre de refus reçue quelques jours plus tard par Baptiste. Le titre de la nouvelle, « Racisme aveugle », joue de la polysémie de l'adjectif, dans sa valeur dénotative – Henri Berlier est aveugle et raciste – et dans sa valeur connotative – le racisme est sans raison.

- 14 L'exclusion dont sont l'objet les personnages gays de *N'essuie jamais de larmes sans gants* prend des formes différentes, mais est toujours, néanmoins, ramenée à un visible. Dans sa trilogie, Gardell mêle l'événement traumatique historique – l'apparition de l'épidémie de sida – et l'homophobie transhistorique. Durant l'enfance de Rasmus, c'est le personnage d'Erik qui incarne l'homophobie, homophobie qui se traduit en actes : « il est pourchassé par ses camarades de classe. Ils le rattrapent, le font tomber sur le dos. [...] Erik [...] crie à tue-tête qu'il faut bien le tenir²⁸ » (Gardell, 2016, 40-41), et par un « terme d'adresse » (Lagorgette, 2003, 179) à valeur performative, « Sale pédé²⁹ ! » (Gardell, 2016, 63). L'insulte vaut comme « injonction qui assigne à quelqu'un une place dans un espace social sexualisé » (Eribon, 2012, 93) dominé par l'hétéronormativité. Le même constat vaut pour l'insulte raciste : elle précède toujours l'existence même des sujets, qui « sont "toujours-déjà" des sujets constitués par l'idéologie qui façonne le monde » (*ibid.*, 91). L'insulte semble posséder deux fonctions : désigner la communauté et nier la communauté, la dissoudre. Lorsque les personnages gays du roman sont insultés dans la rue où ils ont l'habitude de se retrouver, « il n'en fallait pas plus pour les disperser, pour dissoudre leur communauté³⁰ » (Gardell, 2016, 186). Le cas de l'épidémie de sida est à la fois radicalement distinct – elle n'est pas le fruit d'une idéologie – et pourtant étonnamment similaire. Cette maladie est récupérée par le discours homophobe qui en fait une réponse – divine ou biologique – à l'anomalie que serait pour lui l'homosexualité. La maladie rend visible l'homosexualité par des stigmates réels – maigreur, sarcome de Kaposi, etc. – et tue. En cela, elle est comparable au racisme décrit dans les deux autres œuvres du corpus.

- 15 Les trois œuvres établissent des correspondances entre la réalité anthropologique et sociale des communautés noire, de banlieue et gay et les fictions qu'elles présentent. Les œuvres communautaires semblent imposer une lecture transitive des textes par la reprise de données anthropologiques propres à chaque communauté au sein de la narration et inscrire ces textes dans une esthétique réaliste entendue comme « une propriété d'indication » (Bessière, 2005, 190) du réel. Cette reprise concerne les données relatives au « moindre pouvoir » qui caractérise socialement les communautés et les traumatismes qui en sont les conséquences. Ce réalisme permet de déjouer la tentation du manichéisme – la violence peut aussi être le fait des personnages noirs et de banlieue, l'infidélité est aussi le fait de Rasmus – qui ferait de cette littérature une littérature stéréotypée. Néanmoins, ces œuvres proposent, en parallèle, une autre position des communautés à travers l'écriture.

Identités et fiction démocratique

- 16 Cette autre position des communautés se donne à lire comme une fiction au sein de la fiction, comme ce qui est sans correspondance dans le réel. L'exposition explicite et répétée des inégalités propres aux minorités – par la reprise des données anthropologiques – a pour corrélat la désignation implicite d'une égalité de ces mêmes minorités, à la fois « selon l'égalité d'accès et de représentation qu'autorise la fiction » (Bessière, 2010, 317) et par le détournement du réalisme et de sa propriété d'indication, qui ne renvoie pas seulement à un réel d'inégalités, mais aussi à une visée d'égalité, à un réalisme « déhiérarchisé, polyphonique, hyperdémocratique » (Gefen, 2021, 136). Lire ce corpus comme une illustration de « fiction démocratique » (Bessière, 2010, 309) c'est penser la présentation des identités communautaires comme partie prenante de la cité, c'est faire ré-entrer – contre les préceptes platoniciens – le poète dans la cité. Mais le poète en question détient une parole « située » et « tout écrivain minoritaire (qui a conscience de l'être) entre dans la littérature à l'oblique » (Wittig, 2018, 115). Les trois œuvres du corpus présentent, chacune à leur manière, cette conscience d'une citoyenneté « oblique ». Cette dimension est clairement exposée dans le « Manifeste » qui ouvre le recueil de nouvelles publié par le collectif « Qui fait la France ? » : « Nous, écrivains en devenir, ancrés

dans le réel, nous nous engageons pour une littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires dans leur entier » (collectif « Qui fait la France ? », 2007, 9). Ce point du manifeste associe l'esthétique réaliste traditionnelle – la référence au miroir renvoie à la métaphore stendhalienne – à une conception politique caractérisée par un égal partage du pouvoir. Cette aspiration démocratique est associée à une forme d'universalisme, « parce que, catalogués écrivains de banlieue, étymologiquement le lieu du ban, nous voulons investir le champ culturel, transcender les frontières et ainsi récupérer l'espace confisqué qui nous revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme » (*ibid.*, 8). Cet universalisme étant compris comme une récupération d'un plein pouvoir.

- 17 L'intégralité de la nouvelle « Une balle dans la tête » de Mabrouck Rachedi est construite sur un jeu de tromperie, permis par la polysémie du substantif « balle ». Le lecteur comprend le titre dans la signification contextuelle des banlieues et lit donc la nouvelle comme le récit d'un assassinat. Un narrateur autodiégétique s'adresse à un « tu » que le récit construit comme un ennemi. Mais les dernières pages de la nouvelle renversent le sens même de cette lecture puisque le narrateur livre l'identité de son allocutaire, « Je viens de perdre la finale de Roland-Garros 1-6 6-1 6-4 7-6 contre Rafael Nadal » (Rachedi, 2007, 99), avant de livrer, dans le dernier paragraphe, sa propre identité : « je suis Roger Federer [...] et, depuis ma naissance [...], j'ai une balle de tennis dans la tête » (*ibid.*, 101). Par cette forme de paralipse, qui consiste « à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire » (Genette, 2007 [1972], 200), l'auteur parvient à tromper le lecteur, dans la mesure où cette nouvelle ne renvoie pas, littéralement, à la communauté des banlieues. Et pourtant, le contexte de publication de ce texte fait qu'il la désigne. L'intention de l'auteur est claire, il veut battre en brèche les stéréotypes associés à la banlieue – ici, la violence et la mort – en construisant un réseau sémantique qui mène le lecteur à l'erreur. Il fait du stéréotype une erreur cognitive. D'autres nouvelles ont recours à l'expérience amoureuse pour signifier la possibilité d'une égalité, comme dans « Il y a quelque chose d'inouï au royaume du Danemark », lorsque le narrateur évoque sa rencontre avec « une fille dans un bar » (Boulin, 2007, 174) de Copenhague. Cette rencontre

reste en suspens car elle est une promesse pour l'après, en même temps qu'elle est une affirmation identitaire inespérée : « Qu'elle m'affiche Français m'a touché. Il y avait du bonheur dans ces cheveux blonds. Je l'ai laissée pour après, mon autre vie » (*ibid.*). C'est à l'étranger, et hors de sa banlieue ou de la prison que le narrateur est reconnu comme Français, cette identité qui lui était niée.

- 18 Deux des contes d'Evaristo présentent cette fonction démocratique de l'écriture, par des biais différents. D'une part, il y a le conte « Luamanda », situé au centre du recueil, et qui décrit le parcours érotique de la protagoniste cinquantenaire. Dans ce conte, Evaristo extrait son personnage et son écriture de la violence et du racisme dont souffre la communauté afro-brésilienne. Il est pourtant ici question du corps, mais d'un corps dont la couleur n'importe plus, la mention du « visage noir³¹ » (Evaristo, 2020, 83) de Luamanda n'apparaît qu'à la fin du conte, d'un corps qui serait devenu un corps-lune comme son prénom l'indique. Cette manière de dire l'identité noire dominée et l'identité noire libérée se traduit ici par le recours à une multitude de mots composés : « un petit corps-cœur³² », la « jouissance-douleur³³ », les « ventres-lunes³⁴ », le « trou-ciel ouvert de son corps³⁵ », les « eaux-larmes³⁶ », les « corps-histoires³⁷ » (*ibid.*, 78-80). Tous ces mots disent le corps noir au-delà de sa couleur et le corps féminin au-delà des entraves sociales. C'est par l'amour qu'Evaristo libère son personnage de sa position dominée et lui offre un espace de pleine liberté et de pleine égalité. D'autre part, il y a le conte « Nous décidons de ne pas mourir », conte où la polyphonie narrative martèle la volonté d'échapper à la mort – « ils avaient un pacte, celui de ne pas mourir³⁸ » (*ibid.*, 145) –, et son impossibilité – « Nous mourons, même si nous avons décidé de ne pas mourir³⁹ » (*ibid.*, 143). S'exprime ici à la fois une réalité indépassable de la mort et, en même temps, une volonté indestructible de vivre, que l'écriture concrétise.

- 19 Dans la trilogie de Gardell, la fonction démocratique de l'écriture semble servir à « réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, retisser l'histoire collective et individuelle » (Gefen, 2017, 11). En effet, dès les premières pages, une fonction est donnée à l'entreprise littéraire, « Raconter est une sorte de devoir. /Une manière d'honorer, de pleurer, de se souvenir. /Une manière de mener la lutte de la mémoire contre l'oubli⁴⁰ » (Gardell,

2016, 14). L'inégalité est aussi celle de l'oubli face à l'histoire dominante qui ne cesse d'être transmise de génération en génération. Sans faire de cette trilogie un document historique, on peut néanmoins dire qu'elle propose un récit cohérent d'un moment de l'histoire de la communauté gay occidentale et, par-là, comble une inégalité mémorielle et culturelle. Il y a, en effet, une mémoire historique, dont l'œuvre reprend des données factuelles – et elles abondent dans les trois volumes – et une mémoire culturelle, celle que construit la littérature. Gardell a pleinement conscience de participer à une histoire culturelle et littéraire de la communauté gay en écrivant ce récit, ce qu'il exemplifie en ayant recours au récit long – presque neuf cents pages au total – qui lui permet de présenter un nombre conséquent de personnages dont la somme forme une communauté. En parallèle, et comme cela est le cas chez Evaristo et certains auteurs du collectif « Qui fait la France ? », les relations amoureuses sont un moyen puissant d'établir ce que pourrait être une égalité des communautés. Nous employons le conditionnel car ici, comme ailleurs dans les œuvres du corpus, ces expériences restent éphémères. Le refus du récit chronologique par Gardell fait que la séparation de Rasmus et Benjamin par la mort est antérieure au récit de leur rencontre. Ce récit qui, précisément, offre une vision égalitaire de l'homosexualité, « [c]'est le premier matin. Tout a été recréé ⁴¹ » (*ibid.*, 287). Ce qui est recréé ici, ce sont les rapports entre les personnages et les rapports entre les personnages et le monde. Et ce que recrée l'auteur, à travers le récit de la naissance de l'amour entre Rasmus et Benjamin, ce sont des relations qui échappent aux jeux et aux hiérarchies de pouvoir.

- 20 Ces exemples d'une écriture qui affirme la possibilité d'un partage égal du pouvoir – pouvoir de dire, pouvoir d'être –, et en cela fait écart avec le réel, renvoie au dialogue entre différence et universalisme, terme revendiqué par les auteurs du collectif. Sur la place que l'œuvre littéraire doit occuper dans ce débat, Wittig et Édouard Glissant offrent deux réponses contraires. Pour Wittig, « un texte écrit par un écrivain minoritaire n'est efficace que s'il réussit à rendre universel le point de vue minoritaire, que s'il est un texte littéraire important » (Wittig, 2018, 117). Cette conception implique une vision performative de la littérature qui doit produire un effet se mesurant en termes de grandeur. L'expression « texte littéraire

important » est néanmoins assez floue et elle en donne comme exemple Marcel Proust et Djuna Barnes. L'importance de l'œuvre de Proust ne fait pas débat. En revanche, l'œuvre de Barnes est beaucoup moins diffusée et connue, ce qui n'enlève rien à sa valeur, mais pose la question de savoir pour qui une œuvre est importante. Selon Wittig, Proust « a fait d'« homosexuel » l'axe de catégorisation à partir duquel universaliser » (Wittig, 2018, 115). On peut comprendre cela comme le fait qu'à partir de la découverte du sujet homosexuel, Proust construit sa compréhension du sujet tout court. C'est une façon d'universaliser à partir du particulier. À l'inverse, Glissant pense « contre l'universel » (Glissant, 2002, 77) à travers son concept de « la relation » : « dans un système de relation, il n'y a pas lieu de dépasser tous les particuliers ; il y a lieu de les mettre en contact dans des conditions d'égalité, de justice et d'équilibre » (*ibid.*, 78). À la lumière de ces deux conceptions, on peut à la fois dire que les œuvres du corpus font de l'axe communautaire le moyen de penser les relations universelles entre les hommes et les femmes, c'est-à-dire de démontrer que ces relations ne sont ni égalitaires ni universelles, en raison de l'orientation sexuelle, de la couleur de peau, du lieu de résidence. On peut dire également qu'elles suggèrent une vision relationnelle des différences, où leur préservation et valorisation est à même de faire advenir un ensemble de récits égalitaires qui questionnent les inégalités sociales.

Conclusion

- 21 Nous pouvons, en conclusion de cette analyse, émettre certaines remarques quant à la caractérisation de la littérature communautaire. La première est relative à son rapport aux communautés anthropologiques – la comparaison que souligne Bessière. Cette littérature s'élabore, indéniablement, à partir d'une expérience du réel. Une similitude peut ainsi s'établir entre les traits culturels des communautés et les traits génériques de cette littérature. Cette similitude entraîne une recherche de la correspondance, entre un réel et la fiction, qui s'établit aisément par la présentation des personnages, de leur milieu et de leurs actions. Cela n'est possible que par la mobilisation de l'esthétique réaliste qui fonctionne comme le vecteur principal de ce va-et-vient cognitif entre le texte et le hors-texte – une caractérisation esthétique est donc toujours

pertinente pour répondre à l'interrogation de Gefen. La seconde remarque est relative à son rapport au langage et à sa double valeur, connotative et dénotative, qui lui permet d'indiquer le réel et ce qui dépasse le réel, en l'occurrence la possibilité d'une égalité des communautés.

- 22 Ces deux remarques font qu'il est possible de caractériser la littérature communautaire par divers aspects, que nous n'avons pas tous traités ici. Premièrement, elle fait advenir l'écriture là où le pouvoir contraint et limite. L'écriture est donc ce qui échappe à ce contrôle et ce qui peut ainsi dénoncer ce contrôle. Elle s'engage dans cet espace d'inégalités pour en faire l'enjeu d'une connaissance. Deuxièmement, elle construit cette connaissance comme une reconnaissance réciproque entre l'œuvre et le monde, mais aussi entre l'œuvre et le lecteur. Elle réinstalle le lecteur dans le monde par la désignation constante qu'elle en fait. Et, cependant, elle propose au lecteur d'autres lectures du monde – celle du sujet dominé, celle des inégalités certaines, celle des égalités possibles. Troisièmement, elle réinscrit la littérature dans la citoyenneté, dans ce qui constitue la communauté des communautés, par le sens qu'elle donne à construire des événements qu'elle présente. Un sens constamment dirigé vers le comblement de cet espace entre l'illégal et le légal, l'inégal et l'égal.

BIBLIOGRAPHIE

ASTRUC Rémi, 2015, « À quoi reconnaît-on une communauté quand on en croise une ? », dans Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée : Community Redux*, Versailles, RKI Press, coll. « CCC », p. 23-34.

BENVENISTE, Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, 2. 1965-1972, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

BESSIÈRE Jean, 2005, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique ».

BESSIÈRE Jean, 2010, *Le roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique ».

BLANCHOT Maurice, 1983, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit.

BOULIN Jean-Éric, « Il y a quelque chose d'inouï au royaume du Danemark », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

BOURCIER Sam, 2018, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam.

CASANOVA Pascale, 1997, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, n° 31, p. 233-247 [en ligne], DOI : <https://doi.org/10.3406/licla.1997.2648>.

CASANOVA Pascale, 1999, *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, 1980, *Mille plateaux*, v. 2 série « Capitalisme et schizophrénie », Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

EL BAHJI Khalid, « Une nuit de plus à Saint-Denis », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

ERIBON Didier, 2012, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais ».

ERIBON Didier, 2015, *Théories de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Des mots ».

EVARISTO Conceição, 2005, « Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira », *Revista Palmares*, vol. 1, n° 1, p. 52-57.

EVARISTO Conceição, 2014, *Olhos d'água*, Rio de Janeiro, Pallas Editora/ Fundação Biblioteca Nacional.

EVARISTO Conceição, 2020, *Ses yeux d'eau*, Izabella Borges-Barrot (trad.), Paris, Éditions des femmes-Antoinette Fouque.

FERREIRA BISPO Ella et ALVES TEIXEIRA LOPES SEBASTIÃO, 2018, « Escrivência : perspectiva feminina e afrodescendente na poética de Conceição Evaristo », *Revista Língua & Literatura*, vol° 35, n° 20, p. 186-201.

GARDELL Jonas, 2012, *Torka aldrig tårar utan handskar*, 1. *Kärleken*, Stockholm, Nordstedt.

GARDELL Jonas, 2013, *Torka aldrig tårar utan handskar*, 2. *Sjukdomen*, Stockholm, Nordstedt.

GARDELL Jonas, 2013, *Torka aldrig tårar utan handskar*, 3. *Döden*, Stockholm, Nordstedt.

GARDELL Jonas, 2016, *N'essuie jamais de larmes sans gants*, Jean-Baptiste Coursaud et Lena Grumbach (trad.), Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions.

GEFEN Alexandre, 2017, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais ».

- GEFEN Alexandre, 2021, *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais ».
- GENETTE Gérard, 2004, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais ».
- GENETTE Gérard, 2007 [1972], *Discours du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais ».
- GLISSANT Édouard, 2002, « La relation, imprédictible et sans morale », *Rue Descartes*, vol. 37, n° 3, p. 76-95.
- GUILLAUMIN Colette, 1985, « Sur la notion de minorité » [en ligne], *L'Homme et la société*, n° 77-78, p. 101-109, DOI : <https://doi.org/10.3406/homso.1985.2224>.
- HARAWAY Donna, 1988, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, p. 575-599.
- HARGREAVES Alec G., 2014, « De la littérature "beur" à la littérature de "banlieue" : des écrivains en quête de reconnaissance », *Africultures*, vol. 97, n° 1, p. 144-149.
- LAGORGETTE Dominique, 2003, « Les syntagmes nominaux d'insulte et de blasphème : analyse diachronique du discours marginalisé », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, p. 171-188.
- MAHANY Habiba, « Racisme aveugle », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.
- MAUSS Marcel, 2004 [1950], *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- MICHLIN Monica, 2005, « Les voix interdites prennent la parole » [en ligne], *Sillages critiques*, n° 7, DOI : [10.4000/sillagescritiques.1078](https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.1078).
- NICHOLAS Cheryl L., 2004, « Gaydar: Eye-gaze as identity recognition among gay men and lesbians », *Sexuality and Culture*, vol. 8, n° 1, p. 60-86.
- PHAF-RHEINBERGER Ineke, 2017, « Deux romancières afro-brésiliennes : Conceição Evaristo et Ana Maria Gonçalves », *Études littéraires africaines* [en ligne] n° 43, p. 47-60, DOI : [10.7202/1040914ar](https://doi.org/10.7202/1040914ar).
- PLUMAUZILLE Clyde et ROSSIGNEUX-MÉHEUST Mathilde, 2014, « Le stigmate ou "La différence comme catégorie utile d'analyse historique" », *Hypothèses*, vol. 17, n° 1, p. 215-228.
- PUIG Stève, 2010, « "Enfermés dehors" : représentations de la banlieue dans les romans de Rachid Djaïdani », *Formes urbaines de la création contemporaine*, n° 14, p. 179-190.
- QUI FAIT LA FRANCE ?, (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.
- RACHEDI Mabrouck, « Une balle dans la tête », dans Collectif « Qui fait la France ? », 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

RAZANE Mohamed, « Garde à vue », dans « Qui fait la France ? » (collectif), 2007, *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock.

SCHAEFFER Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, coll.« Poétique ».

SPIVAK Gayatri C., 1988, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, p. 271-313.

TODOROV, Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».

WITTIG Monique, 2018, *La pensée straight*, Sam Bourcier (dir.), Paris, Éditions Amsterdam.

NOTES

1 La trilogie est parue en suédois entre 2012 et 2013 aux éditions Nordstedt sous le titre *Torka aldrig tåra utan handskar*, 1. *Kärleken*, 2. *Sjukdomen*, 3. *Döden*, et en français en 2018 en un seul volume chez Gaïa Éditions.

2 Le recueil est paru en portugais (Brésil) en 2014 aux éditions Pallas, et en français en 2020 aux Éditions des femmes-Antoinette Fouque.

3 Voir en ligne pour la définition : <https://www.cnrtl.fr/definition/commun>.

4 Voir en ligne pour la définition : <https://www.cnrtl.fr/definition/communauté>.

5 « *The subaltern as female cannot be heard or read.* » Je traduis. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de mon fait.

6 « *[P]ermission to narrate* ».

7 Le roman est paru en anglais (États-Unis) en 2007 aux éditions Picador et a été traduit en 2018 aux éditions Grasset.

8 « *Feminist objectivity means quite simply situated knowledges* [en italique dans le texte] ».

9 « *[V]iew from above, from nowhere, from simplicity* ».

10 « *Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals* ».

11 « *[C]ritical positions* ».

- 12 « A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. »
- 13 « [I]nferiorizada, apequenada, violentada ».
- 14 « [D]iscriminação racial, de classe e de gênero ».
- 15 « Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga » (Evaristo, 2014, 23).
- 16 « Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois » (ibid., 32).
- 17 « quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado » (ibid., 33).
- 18 « [C]orpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor ». (Evaristo, 2005, 52).
- 19 « Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho » (Evaristo, 2014, 34).
- 20 « Guardou a semente invasora daquele homem » (ibid., 41).
- 21 « O tiro foi certo e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também » (ibid., 40).
- 22 « [A] ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral ».
- 23 « [I]nventa este mundo que existe ».
- 24 « A discredited identity ».
- 25 « Obvious physical characteristics ».
- 26 « A discreditable identity ».
- 27 « The lack of biological distinctions ».
- 28 « Rasmus blir jagad av klasskamraterna, upphunnen och omkullknuffad på rygg. [...] Erik [...] ropar gällt att de skall hålla fast han » (Gardell, Kärleken, 36).
- 29 « Böggjävvel ! » (Gardell, Kärleken, 8).
- 30 « det var allt de behövde göra för att skinga dem, för att upplösa deras gemenskap » (Gardell, Kärleken, 183).
- 31 « [R]ostro negro » (Evaristo, 2014, 53).
- 32 « [U]m corpo-coração pequeno » (ibid., 49).

- 33 « [G]ozo-dor » (*ibid.*, 50).
- 34 « [B]arrigas-luas » (*ibid.*).
- 35 « [B]uraco-céu aberto de seu corpo » (*ibid.*).
- 36 « águas-lágrimas » (*ibid.*).
- 37 « [C]orpos-histórias » (*ibid.*, 51).
- 38 « [E]ntre eles havia o pacto de não morrer » (*ibid.*, 94).
- 39 « Morremos nós, apesar de que a gente combinamos de não morrer » (*ibid.*, 93).
- 40 « Att berätta är en sorts plikt. / Ett sätt att hedra och att sörja och att minnas. / Föra minnets kamp mot glömskan » (Gardell, *Kärleken*, 8).
- 41 « Det är den första morgonen. Allting är skapat nytt » (*ibid.*, 287).

RÉSUMÉS

Français

À partir d'un corpus comparatiste, nous interrogeons la notion de littérature communautaire à travers l'examen de ses rapports avec la réalité anthropologique des communautés contemporaines. Cette analyse met en lumière l'importance du réalisme, mais également la fonction (re)médiatrice des œuvres concernant les enjeux de pouvoir.

English

The present comparative critical essay ponders the notion of community literature, through the examination of its relations with the anthropological reality of contemporary communities. This analysis highlights the importance of realism but also the (re)mediating function of texts regarding issues of power.

INDEX

Mots-clés

littérature comparée, communauté, théorie littéraire, xxi^e siècle

Keywords

comparative literature, community, literary theory, 21st century

AUTEUR

Florian Fraissard

Doctorant en littérature comparée, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

« *I'm British but...* » (Gurinder Chadha, 1989) : les communautés indopakistanaïses dans le cinéma britannique des années 1980 à nos jours

Anne-Lise Marin-Lamellet

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.587

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Introduction

Entre intégration et tradition : les communautés indopakistanaïses vues de l'intérieur

Du rejet au repli communautaire : les communautés indopakistanaïses face aux discriminations et à la fragmentation

Ré-enchanter le Royaume-Uni : le cinéma et l'identité nationale britanniques

Conclusion : communautés imaginées et imaginaire collectif

TEXTE

Introduction

- 1 Suite à l'arrivée massive de ressortissants du Commonwealth et notamment d'individus issus du sous-continent indien, le cinéma britannique, dès la fin des années 1950, prend acte de l'hétérogénéisation progressive de la société en incluant ou en évoquant quelques personnages secondaires d'origine indopakistanaïse dans des films axés sur la condition ouvrière de l'époque (*Look Back in Anger*, *Sparrows Can't Sing*, *The Caretaker*, *Love Thy Neighbour*, *Black Joy*)¹. C'est surtout à partir des années 1980 et 1990 qu'il met en avant ces nouvelles minorités et reflète les questions suscitées par leur installation puis leur intégration au Royaume-Uni, ainsi qu'en témoigne un corpus de quatre-vingt films².

Les succès inattendus de *My Beautiful Laundrette* et de *Bhaji on the Beach* ont marqué des étapes importantes dans l'histoire de la représentation cinématographique de ces communautés. Outre les documentaires qu'il a pu inspirer (dont celui de Gurinder Chadha évoqué en titre), le premier film est aujourd'hui considéré comme l'un de ceux, sinon celui, qui a permis la renaissance du cinéma britannique dans les années 1980. Le second, premier long-métrage de fiction réalisé par une femme d'ascendance indienne au Royaume-Uni (Street, 1997, 107 ; Korte et Sternberg, 2004, 163), a annoncé le tournant plus commercial pris dans les années 1990 par les films de fiction centrés sur des membres issus de ces communautés, à une époque où l'*Asianness*³ est devenue à la mode, que ce soit grâce à l'influence de Bollywood, de la musique populaire ou de la cuisine fusion (Malik, 1996, 210 ; Malik, 2010, 136 ; Korte et Sternberg, 2004, 91, 135).

- 2 En 2017, un des représentants les plus reconnus de ces communautés indopakistanaïses, l'acteur Riz Ahmed, a été invité à la Chambre des communes pour parler de la diversité. Se présentant de manière humoristique comme un « créatif britannique musulman socialiste⁴ » (Ahmed, 2017a), il a dénoncé ce qu'il appelle un échec de la représentation de certaines minorités dans le cinéma ou la télévision. À partir de cette assertion, deux chercheurs ont élaboré le *Riz test* (Team #RizTest, 2018), inspiré du test de Bechdel sur la représentation des femmes dans les œuvres de fiction⁵, pour signaler la vision négative et stéréotypée des Britanniques musulmans dans les médias. Cet article permettra de relativiser cet « échec » de la représentation cinématographique des communautés indopakistanaïses, qui recoupe en partie celle des Britanniques musulmans. Le corpus de cette étude, qui témoigne d'une production constante, voire croissante, depuis les années 1980, montre en outre qu'environ un tiers des films sont écrits et/ou réalisés par des artistes issus des communautés indopakistanaïses, chiffre bien plus élevé que les filmographies produites par d'autres groupes comme les Britanniques issus des minorités antillaises ou africaines par exemple (Marin-Lamellet, 2020, 150). Même s'il faut rester prudent, on peut affirmer que le cinéma devient donc un moyen d'expression pour les membres de ces communautés.

- 3 C'est davantage la question du type de films dans lesquels on trouve des personnages issus des communautés indopakistanaïses qui doit être prise en compte. Selon le genre cinématographique choisi, la représentation des communautés varie. Pour schématiser, les comédies romantiques ou familiales d'intégration sous influence Bollywood ne donnent pas la même impression au spectateur que les thrillers d'espionnage d'altérisation (*othering*), même s'il existe des comédies noires ou satiriques sur le fondamentalisme et le terrorisme, car les genres ne sont pas neutres : ils sont eux aussi des « constructions idéologiques » (Malik, 2010, 143). Ce que semble implicitement critiquer le *Riz test*, c'est le cercle vicieux qui s'établit dans l'interaction constante que le cinéma national entretient avec la société qui le produit, à savoir que le genre choisi fonde une représentation stéréotypée ou qu'une représentation stéréotypée issue de l'actualité du contexte de production conduit à choisir certains genres. Cette question des genres cinématographiques est épineuse, d'autant que la définition des genres est elle-même source de nombreux débats chez les spécialistes de cinéma, la frontière entre les genres étant bien souvent poreuse⁶. D'un point de vue transdisciplinaire, certaines appellations journalistiques ou critiques posent aussi question. Ainsi, ce que certains nomment le *Asian British film*, quelle qu'en soit la définition plus ou moins large donnée (Malik, 1996, 203 ; Malik, 2010, 132 ; Korte et Sternberg, 2004, 34-35), révèle une conception/perception douteuse, comme si l'appartenance à une communauté créait un genre cinématographique en soi. Même si certains films ont indéniablement pour objet de représenter une communauté (les *community-based films*, Malik, 2010, 140), cette idée est dénoncée par des artistes issus de la diaspora indopakistanaïse – voir, à titre d'exemple, les propos d'Hanif Kureishi ou de la productrice Parminder Vir (Korte et Sternberg, 2004, 85, 240) –, l'ironie étant qu'une telle appellation fait ressurgir le spectre de l'essentialisation allant à l'encontre de la supposée volonté de déconstruction des identités ou des représentations établies par le colonialisme (Malik, 2010, 133-134).
- 4 Ces réflexions expliquent les choix effectués pour établir le corpus de cet article. Afin d'obtenir une représentation globale des communautés indopakistanaïses sur quarante ans, le corpus est le plus large possible et inclut toute œuvre qui présente des

personnages principaux ou secondaires issus de ces communautés. Et ce, quel que soit le genre supposé ou les qualités esthétiques du film, que celui-ci soit écrit ou réalisé par un artiste membre de ces communautés ou non. La méthode adoptée pour l'analyse du corpus est une démarche inductive, à savoir partir du maximum de films disponibles pour en dégager les constantes et les évolutions. Cela permet d'éviter les pièges de grilles de lecture préétablies à l'aune de critères plus ou moins étayés sur des sujets parfois clivants et donc politiquement orientés, ce qui conduit à sélectionner des films ou à en étudier le supposé message délivré sur la seule base de ses propres convictions (Bolognani et al., 2011, 161-175). Cette volonté de synthèse permet également de dépasser le « fardeau de la représentation » (Mercer, 1994, 235) qui incombe souvent aux réalisateurs issus de diverses minorités en ne s'intéressant pas uniquement au « cinéma du devoir » (Malik, 1996, 203-204). L'ampleur et la variété des œuvres du corpus permettent enfin de tenir à distance les questions du contexte de production, à savoir le possible effet du cahier des charges des financeurs sur les films produits, et des éventuels biais de genre, même si ces questions doivent être gardées à l'esprit. L'idée n'est pas d'occulter ces phénomènes (on reviendra sur ces questions de production en conclusion), ni d'aplanir les spécificités génériques des films qui, comme on l'a expliqué brièvement, peuvent influencer sur le type de personnages et de milieux représentés (et sont d'ailleurs mentionnées si nécessaire). Il s'agit d'obtenir par la confrontation de ces œuvres la représentation communautaire la plus pertinente possible sur une période relativement longue dans une approche civilisationniste transdisciplinaire.

- 5 Qu'il soit l'œuvre de réalisateurs issus ou non de ces communautés, le cinéma montre que les descendants indopakistanaïes se retrouvent souvent au cœur des réflexions sur l'identité nationale britannique (*Britishness*), comme le laisse entendre le titre du documentaire de Gurinder Chadha. Et, par conséquent, la question consiste à définir ce que recouvre le terme de « communauté » lorsqu'il s'applique aux minorités indopakistanaïes. Sur quatre décennies, le cinéma britannique présente deux tendances lourdes. Depuis les années 1980, la double identité développée par ces groupes communautaires, entre volonté d'intégration et maintien des

traditions, transparaît dans de nombreux films. Parallèlement, certains membres de ces communautés, victimes de discriminations et sous influences diverses souvent en lien avec l'actualité nationale et internationale, basculent du sentiment d'exclusion au désir de se mettre en marge. En dépit des tensions pointées, le cinéma britannique propose *in fine* une redéfinition de l'identité nationale qui, pour être inclusive, n'est pas pour autant une simple célébration un peu naïve du vivre-ensemble car elle relève d'une véritable vision politique dans la grande tradition de ce cinéma national souvent engagé.

Entre intégration et tradition : les communautés indopakistanaïses vues de l'intérieur

- 6 Le cinéma britannique présente des perspectives variées sur les communautés indopakistanaïses qui permettent d'établir leurs idiosyncrasies sur quarante ans. Toutes les parties du sous-continent indien sont représentées, malgré la prédominance des Pakistanais, devant les Indiens et les Bangladaï. La classe sociale semble liée à l'origine géographique puisque les Indiens appartiennent souvent à la petite classe moyenne voire à la bourgeoisie, si l'on en juge par les professions exercées (comptable dans *Anita & Me*, employé de banque dans *It Was an Accident*, détective privé dans *City of Tiny Lights*, artiste fils ou fille d'entrepreneur dans *Guru in Seven*, *Bollywood Queen* et *Trishna*, professeur dans *Beautiful Thing* et *Anita & Me*, assistante sociale dans *It's a Wonderful Afterlife*, pharmacien dans *The 51st State*, avocat dans *It's a Wonderful Afterlife*, médecin dans *T2 Trainspotting*) et les logements situés dans des banlieues assez coquettes (*Guru in Seven*, *Bend it like Beckham*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Yesterday*). En revanche, les Pakistanais et les Bangladaï sont davantage liés à la classe ouvrière qu'ils contribuent à renouveler à l'orée des années 1970. Ils sont ouvriers d'usine (*Brothers in Trouble*, *Girls' Night*, *Love + Hate*, *Blinded by the Light*), employés de logistique (*Una*), mécaniciens (*Wild West*), réparateurs (*Yasmin*), chauffeurs de taxi (*Rita*, *Sue and Bob Too*, *My Son the Fanatic*, *Love + Hate*, *Mischief Night*, *It Was an Accident*, *The Infidel*),

contrôleurs de bus (*Love Thy Neighbour*, *Carla's Song*),
 épiciers (*Shaun of the Dead*, *Ae Fond Kiss*, *Kidulthood*, *This is England*,
Anuvahood, *Everywhere + Nowhere*, *Gone Too Far !*),
 bouchers (*Wild West*, *Honour*) ou restaurateurs (*East is East*,
Green Street, *Mischief Night*, *Bradford Riots*, *Saxon*, *Ill Manors*, *Catch
 Me Daddy*, *Gone Too Far !*, *Mogul Mowgli*⁷), sans oublier un
 brocanteur (*Moonlighting*), et des DJ (*Ae Fond Kiss*,
Everywhere + Nowhere). Cela n'empêche pas leur ascension sociale,
 tels que les directeurs de garage et d'autres petites entreprises
 florissantes (laveries automatiques, immobilier) de *My
 Beautiful Laundrette*, *Sammy and Rosie Get Laid*, *Wild West* ou *City of
 Tiny Lights*. La majorité se concentre dans les vieilles cités ouvrières
 des Midlands et du nord de l'Angleterre, comme le Yorkshire (*Yasmin*,
Catch Me Daddy) : Bradford (*Rita*, *Sue and Bob Too*, *My Son
 the Fanatic*, *Bradford Riots*, *Ali & Ava*), Beeston près de
 Leeds (*Mischief Night*), Sheffield (*Four Lions*). Quelques films se
 passent autour du Lancashire (Blackburn dans *Love + Hate*,
 Salford dans *East is East* et *West is West*) ou bien en Écosse
 (Glasgow dans *Ae Fond Kiss*, *Nina's Heavenly Delights*). Les Indiens
 comme les Pakistanais et les Bangladais résident aussi dans divers
 quartiers de la capitale et autour de Londres : l'East End
 (Walthamstow dans *It Was an Accident*, Brick Lane dans le film
 éponyme, Stratford dans *Bollywood Queen*, Shoreditch dans
Heartless), Southall (*Wild West*, *Guru in Seven*, *It's a
 Wonderful Afterlife*, *Triads*, *Yardies and Onion Bhajees!*, *Honour*),
 Wembley (*Cash & Curry*, *Mogul Mowgli*), Roundshaw (*Saxon*),
 Dudlowe/Harlow (*Shifty*). Plus exceptionnellement, *Blinded by
 the Light* se passe à Luton et *Yesterday* dans le Suffolk.

- 7 Ces trois groupes communautaires apparaissent très soudés, par des liens à la fois géographiques et relationnels, et très solidaires⁸. Les espaces de socialisation sont souvent le marché et les lieux de prière (dont le célèbre Neasden Temple dans *Triads*, *Yardies and Onion Bhajees!* et la mosquée centrale de Londres dans *Shoot on Sight*), aux fonctions variées : matrimoniales (*It's a Wonderful Afterlife*), psychothérapeutiques (*East is East*, *Bradford Riots*). Malgré des fortunes diverses, ces trois groupes partagent le désir de maintenir leurs traditions, acceptées voire encouragées par un État qui prône le multiculturalisme depuis les

années 1960 et accommode les pratiques religieuses sur le lieu de travail y compris des fonctionnaires (*Shoot on Sight*). Mais la maison reste le centre de la vie sociale. Certains films font la part belle aux anniversaires (*Everywhere + Nowhere*) et mariages dans de longues séquences qui sont l'occasion de rendre hommage à Bollywood à travers une photographie léchée et une bande-son entraînante. Les couleurs chatoyantes inspirées du cinéma indien se retrouvent sur les affiches ornant les murs des quartiers entrevus (*Mischief Night*, *Bradford Riots*), les magasins de DVD spécialisés (*Nina's Heavenly Delights*) ou les chambres des jeunes femmes rêveuses (*Bollywood Queen*)⁹. L'accent mis sur ces cérémonies et réunions familiales s'explique peut-être par le côté autobiographique des scénarii de Hanif Kureishi, Ayub Khan Din ou Meera Syal.

- 8 Tous les sens du spectateur sont sollicités lorsque la caméra virevolte le long de marchés exotiques et colorés comme Shepherd's Bush (*Wild West*, *Bollywood Queen*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Brick Lane*) ou dans les quartiers populaires de Beeston (*Mischief Night*). Les références récurrentes à la nourriture permettent de percevoir une forme d'intégration culinaire. Dans les années 1970, lorsqu'elle est invitée pour la première fois chez son amie originaire du Punjab, Anita (*Anita & Me*) est assez perplexe face à l'exotisme des mets proposés et à l'absence de couverts. Dans *East is East*, rebaptisé *Fish n' Chips* pour sa sortie française, le Pakistanais George, patron de The English Chippy, prépare ce qui, à l'époque, est considéré comme le plat national. Aujourd'hui, beaucoup de Britanniques préfèrent le curry (*Bend it like Beckham*, *Shifty*) ou le *chicken tikka massala* (*Last Resort*, *It's a Wonderful Afterlife*, *I.D.2: Shadwell Army*), y compris les adhérents du British National Party (*Mischief Night*). Les concours de chefs indiens qui se disputent le titre de meilleur curry de l'Ouest (« *The Best of the West* ») sont diffusés à la télévision et font l'objet de nombreuses séquences en accolade mettant en valeur les ingrédients utilisés (*Nina's Heavenly Delights*), même si, ironiquement, les cuisiniers de restaurant indiens ne sont pas forcément issus de la communauté (*Cash & Curry*).
- 9 Le maintien des traditions n'empêche pas la volonté d'intégration clairement revendiquée dans de nombreux films, comme le rappelle l'expression récurrente « *fitting in* ». Pour ce faire, les parents misent

sur l'éducation vue comme le plus efficace des passeports pour une vie meilleure (*Bradford Riots*, *Blinded by the Light*, *The Wedding Guest*). Certains immigrés de la première génération sont de fins lettrés qui ont parfois étudié au Royaume-Uni (*My Beautiful Laundrette*, *Anita & Me*, *Brick Lane*), d'où leur insistance pour que leurs enfants soient de bons élèves et aillent à l'université, généralement en droit ou en médecine¹⁰. Cette pression est parfois mal vécue lorsque le jeune exprime des aspirations autres : artistiques (*Bhaji on the Beach*, *Anita & Me*, *Bollywood Queen*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*, *Trishna*, *Mogul Mowgli*), sportives (*Bend it like Beckham*), journalistiques (*Ae Fond Kiss*, *Blinded by the Light*). L'éducation, si elle rime avec émancipation, n'est donc pas forcément synonyme d'épanouissement (*Mischief Night*, *Shifty*) et instaure une véritable compétition entre les familles (*Anita & Me*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*).

- 10 Les mutations d'une société de plus en plus mercantile ne désarçonnent pas ces communautés qui ont aussi la fibre des affaires. Les descendants pakistanais notamment, forts de leur réputation de travailleurs acharnés et dociles ou de commerçants industriels (*Ae Fond Kiss*, *Shaun of the Dead*, *Bradford Riots*, *Everywhere + Nowhere*, *Honour*, *Blinded by the Light*, *Mogul Mowgli*), adoptent avec enthousiasme le credo néolibéral thatchérien qui promet une nouvelle forme de méritocratie à tous ceux qui désirent s'intégrer. Peut-être y voient-ils l'aboutissement de leur exil puisqu'ils sont, pour la plupart, issus d'une immigration économique et rêvent encore du Royaume-Uni comme d'un eldorado (*My Beautiful Laundrette*, *My Son the Fanatic*, *In This World*, *West is West*, *Blinded by the Light*). Leur réussite frise parfois l'insolence, d'autant qu'à une époque où l'éthique commerciale et financière s'avère assez élastique, ils n'hésitent pas à mélanger affaires légales et illégales pour triompher de leurs concurrents (*My Beautiful Laundrette*, *My Son the Fanatic*, *Wild West*, *Bollywood Queen*). De jeunes gens deviennent ainsi des sortes de parrains qui prennent en charge les déshérités de leur cité en leur donnant du travail (laverie automatique dans *My Beautiful Laundrette*, couture dans *Brick Lane*, restaurant dans *Mischief Night*) ou en les recrutant comme hommes de main (revente de drogue dans *My Beautiful Laundrette*, *Mischief Night* et *Bradford Riots*, proxénétisme dans *My Son the Fanatic*). Le développement de

véritables mafias dont la violence n'a rien à envier aux Kray¹¹ et leurs confrontations avec d'autres gangs communautaires donnent lieu à des visions comiques à la Guy Ritchie (*It Was an Accident*, *South West 9*), dramatiques d'inspiration scorsésienne (*Triads*, *Yardies and Onion Bhajees!*) ou tragicomiques (*Cash & Curry*). La récession et la désindustrialisation depuis les années 1980 génèrent parfois de la délinquance juvénile (*Wild West*, *Yasmin*, *Bradford Riots*, *The Road to Guantanamo*, *Shoot on Sight*) voire plongent des quartiers entiers dans la pègre (*My Son the Fanatic*, *Ill Manors*). Les parents ont alors du mal à préserver leurs fils des mauvaises influences, du leurre de l'argent facile (*Bradford Riots*, *Shifty*) ou de l'attraction qu'exerce la bande locale (*Eden Lake*).

- 11 Avec la place accrue donnée aux communautés indopakistanaïses, le cinéma britannique permet de mieux en appréhender les origines, les conditions de vie et les valeurs. Il témoigne du multiculturalisme en montrant des quartiers devenus peu à peu de véritables *Little India* ou *Little Pakistan*, comme le suggèrent les surnoms de Bradistan et Banglatown pour Bradford et Brick Lane, où l'anglais n'est pas forcément la langue la plus employée (*Honour*). C'est précisément cette présence, perçue comme une sorte de colonisation intérieure, régulièrement évoquée dans les discours des partis d'extrême droite tels que le British National Party (BNP) ou l'United Kingdom Independence Party (UKIP), qui irrite certains Britanniques blancs. Le cinéma se fait l'écho de ces tensions sur quatre décennies et de leurs effets sur l'évolution de l'acception du terme de « communauté ».

Du rejet au repli communautaire : les communautés indopakistanaïses face aux discriminations et à la fragmentation

- 12 Ces films n'hésitent pas en effet à pointer tous les problèmes générés par la cohabitation forcée de communautés parfois hostiles, comme les discriminations quotidiennes et le racisme institutionnel¹². Le racisme ordinaire peut aller de la condescendance à la xénophobie, même si les insultes frontales semblent se raréfier en raison de leur

caractère de plus en plus anti-politiquement correct. On peut comparer les propos ouvertement racistes des années 1950 à 1970 fréquemment entendus dans *Look Back in Anger*, *West 11*, *Brothers in Trouble*, *Anita & Me*, *The Duke*, *Blinded by the Light* ou les séquences de souvenirs de *The Football Factory*, et le racisme plus feutré de *Prick Up Your Ears*, *Everywhere + Nowhere*, ou le paternalisme latent de *Sammy and Rosie Get Laid* et de *Bend it like Beckham* des années 1980 à 2010. Parvez (*My Son the Fanatic*) n'est cependant pas à l'abri de plaisanteries douteuses lorsqu'il fréquente un cabaret (voir aussi *Shifty*, *Cleanskin* et *I.D.2: Shadwell Army* où le supposé humour cache mal un vrai racisme). Les regards insistants pour faire comprendre qu'un immigré ou un de ses descendants n'a pas sa place dans le quartier persistent à travers les décennies et, dès l'école, le héros doit faire face aux insultes et choisir d'y répondre par l'ignorance ou la force (*West is West*, *Ae Fond Kiss*, *Infinite Justice*). Avec la succession des crises économiques depuis les années 1980, des « petits Blancs » se réfugient dans la glorification de la suprématie blanche (voir les tatouages de *Honour*, les tags et provocations de *Blinded by the Light* présentés comme récurrents). De nombreuses scènes montrent des skinheads et d'autres voyous manifestant et distribuant des tracts racistes (*Made in Britain*, *Rude Boy*, *Bhaji on the Beach*, *Anita & Me*, *Yasmin*, *The Football Factory*, *Brick Lane*, *Love + Hate*, *Blinded by the Light*). Dans *My Beautiful Laundrette*, ils s'en prennent au symbole de la réussite économique d'Omar, sa laverie, car ils ne peuvent supporter ce renversement historique des rapports entre colons et colonisés. Outre l'intimidation (envers l'épicier de *This is England*), ils vont parfois jusqu'à la violence physique (*Infinite Justice*, *Blinded by the Light*)¹³.

- 13 Le racisme institutionnel, pourtant dénoncé par le *Macpherson Report* en 1999¹⁴, perdure et aggrave le ressentiment des communautés indopakistanaïses. La police, et dans une moindre mesure la justice, sont critiquées à travers leurs agents dépeints comme stupides (*It's a Wonderful Afterlife*, *Four Lions*) ou racistes (*My Son the Fanatic*, *Bradford Riots*, *Triads*, *Yardies and Onion Bhajees!*, *Shoot on Sight*, *I.D.2: Shadwell Army*) et dont les excès de zèle sont cautionnés par la législation anti-terroriste (*Shoot on Sight*, *Everywhere + Nowhere*, *I.D.2: Shadwell Army*). Les policiers issus de

ces minorités sont rares à l'écran (*Mischief Night, It's a Wonderful Afterlife, Shoot on Sight, Ill Manors, Honour, I.D.2: Shadwell Army*)¹⁵. À la méfiance sociale de classes populaires historiquement rétives aux autorités s'ajoute la méfiance ethnique tant dans les quartiers pauvres où la police peut charger, bastonner et tirer à vue (*Sammy and Rosie Get Laid, Bradford Riots*) que dans d'autres, plus aisés et paisibles (*Rita, Sue and Bob Too, Wild West*). Les accusations de racisme découlent de l'attentisme ou de la mauvaise foi des forces de police alors que la tension monte entre Indopakistanaïses et skinheads (*Made in Britain, My Beautiful Laundrette, Love + Hate, Blinded by the Light*) ou membres de partis extrémistes (*I.D., Bradford Riots, I.D.2: Shadwell Army*) qui s'adonnent tous au *paki-bashing* (jets de pierre contre les domiciles ou vitrines, chants racistes, saluts hitlériens, ratonnades) sans jamais être inquiétés. Cette passivité fréquente, perçue comme un cautionnement, conduit les plus jeunes à des actes de rétorsion qui, à leur tour, enveniment les rapports entre les deux parties. Si les Indopakistanaïses semblent tenir un rôle de spectateurs dans les émeutes inspirées des échauffourées de Brixton et autres *inner cities* des années 1980 (*Sammy and Rosie Get Laid*), ils sont les acteurs de celles d'Oldham, Bradford et Burnley pendant l'été 2001 (*Bradford Riots*)¹⁶. Contrairement à leurs parents jugés trop stoïques, les enfants ne comptent plus se laisser faire (*Brick Lane*). Cette éruption de violence est d'autant plus frappante que ces communautés ont souvent été perçues comme très respectueuses, sinon déferentes, envers l'autorité, ce que confirment les réactions des parents des émeutiers. En bons citoyens, ils sont les premiers à obliger leurs fils à se rendre au commissariat pour se dénoncer et plaider coupable espérant, à tort, un procès équitable (voir aussi *Yasmin*). Ces actes de provocation envers les représentants de l'ordre, aggravés par un contexte international tendu, entraînent en fait une surenchère de répression et l'instauration d'un climat de loi martiale. On pense aux nombreux officiers et hélicoptères, à la vidéosurveillance et aux descentes de police musclées de *Sammy and Rosie Get Laid, Bradford Riots, Four Lions* et *Yasmin*.

14 Ce rejet de la part des Blancs est d'autant plus mal ressenti que les membres de la jeune génération sont bien sûr tous nés au Royaume-Uni qui est pour eux leur pays d'origine (*Bhaji on the Beach*,

Bollywood Queen, Brick Lane, West is West, Cash & Curry, Everywhere + Nowhere, I.D.2: Shadwell Army, Blinded by the Light, City of Tiny Lights)¹⁷. Ils ont depuis longtemps développé une double identité illustrée d'un point de vue thématique et formel dans de nombreux films. L'hybridité des jeunes générations se voit par exemple dans la façon dont elles mêlent la modernité des gadgets de haute technologie avec les costumes traditionnels (Ae Fond Kiss, Wild West) et les jeux de miroirs symbolisent leur identité en perpétuelle évolution (Brick Lane, West is West, The Wedding Guest). Outre le montage des films qui alterne scènes de vie entre jeunes et rituels familiaux (Everywhere + Nowhere, Blinded by the Light) pour signifier l'entre-deux, l'hybridité formelle transparaît dans le mélange des genres cinématographiques que ce soit par la citation, la reprise ou l'adaptation : western, Bollywood, chronique sociale, comédie et comédie musicale nourrissent Wild West, Bhaji on the Beach, East is East, Anita & Me, Guru in Seven, It's a Wonderful Afterlife, Love + Hate, Bollywood Queen, Nina's Heavenly Delights et Blinded by the Light. Cash & Curry ajoute au mélange des références aux films de kung-fu une vision montypythonesque des combats de chevaliers et une séquence karaoké d'« Old MacDonald had a farm » sur de la musique indienne. La bande-son des films traduit souvent le sentiment d'entre-deux : réarrangements funk ou hip-hop de thèmes tirés de comédies musicales indiennes, alternance ou fusion de musique pop, R n' B ou électro occidentale et de sonorités traditionnelles dérivées du banghra (Bollywood Queen, Bend it like Beckham, Everywhere + Nowhere), reprises en punjabi ou en hindi de grands succès de la musique populaire anglo-saxonne, comme « Summer Holiday » de Cliff Richard, chanteur anglais né en Inde (Bhaji on the Beach), ou bien « I Will Survive » de Gloria Gaynor (Mischief Night). Cette double identité, si elle incommode certains Blancs, est bien vécue par les Indopakistanaïes puisque le véritable exotisme pour un Indien installé dans les Midlands, c'est de chanter en italien lors du mariage d'un ami anglais (Anita & Me).

- 15 La persistance du racisme est encore plus insupportable pour les métis puisque, pour eux, l'entre-deux ne signifie pas être partagés entre la culture familiale et celle du pays hôte mais vivre une double identité inscrite dans leur corps. Certains couples mixtes s'interrogent d'ailleurs sur l'avenir de leurs futurs enfants qui seront

toujours en porte-à-faux : quelle communauté devront-ils adopter puisqu'il semble qu'il faille toujours finir par choisir son camp dans un monde décidément bien bipolaire (*Ae Fond Kiss*) ? Ceux qui ne se sont pas posé de questions sont interpellés par leurs enfants (*East is East, West is West*).

- 16 Même si les descendants des communautés indopakistanaïses paraissent souvent bien intégrés et à l'aise avec leur double identité, ils continuent cependant d'être insultés et sont alors tentés de se replier sur eux-mêmes voire de revendiquer cette altérité imposée, d'autant que les tensions intercommunautaires fluctuent au gré de l'actualité dans un contexte économique détérioré.
- 17 Ce repli identitaire se manifeste par une ségrégation de plus en plus poussée dans les villes britanniques¹⁸. Le territoire national se morcelle en une myriade de sous-groupes vivant les uns à côté des autres mais s'ignorant prudemment. Les longs trajets en métro de Jess (*Bend it like Beckham*) et en voiture de Yasmin dans le film éponyme symbolisent le passage d'une sorte de frontière invisible entre leur communauté et celle du pays hôte (voir aussi *Wild West, Love + Hate, Ali & Ava*). *Bhaji on the Beach* montre des rues de Blackpool dignes d'un *Little Bombay* comme l'affirme Rekha. Lors du périple de la famille Khan à Bradford/Bradistan (*East is East*), la concentration d'échoppes, de cinémas, de publicités avec des femmes voilées dans une scène accompagnée de musiques traditionnelles donne à la ville l'image d'un *Little Pakistan*. La voisine de Nazneen (*Brick Lane*) semble être la seule Blanche du quartier. Les pères de *Blinded by the Light* plaisantent sur leur quartier en trouvant qu'il y a désormais beaucoup trop de Pakistanais comme eux. Dans *Yasmin* et *Bradford Riots*, le chant du muezzin rythme la journée et les haut-parleurs jouxtent les antennes satellites sur les façades, d'où peut-être les tensions générées par la construction ou la présence d'une mosquée (*I.D.2: Shadwell Army, Blinded by the Light*). Traverser le parc qui sépare les quartiers blancs et pakistanais de la ville (*Mischief Night*) est désormais considéré comme un acte d'agression par ceux d'en face. La tension est grande dans une société de plus en plus méfiante et ségréguée, dont les forces de police reconnaissent la difficulté à briser l'omerta en cas de problèmes (*Honour*). Lorsque l'actualité s'en mêle, certains quartiers initialement déserts deviennent semblables à des zones de

guerre (Yasmin). Le plan récurrent sur Bradford pendant l'été 2001 (*Bradford Riots*), d'abord ensoleillé et dégagé, puis crépusculaire et hérissé de grillages et de barbelés, symbolise la chape de plomb qui s'abat sur ses habitants.

- 18 Cette ségrégation géographique, doublée d'une forme de diglossie puisque la langue des parents est utilisée comme une barrière pour mettre les Blancs à l'écart même en leur présence (*Catch Me Daddy, Honour*), est la traduction d'une volonté séparatiste qui affecte certaines franges de ces minorités. De la communauté, on dérive vers le communautarisme et, dans une forme de racisme inversé, le monde se divise entre *us* et *them* sans que les deux entités soient très clairement définies, puisqu'en constante évolution (*My Beautiful Laundrette, Bradford Riots*). On assiste en effet à un rétrécissement progressif de ce que recouvre le terme « communauté » puisque toute différence, même minime, est immédiatement suspecte. Le père de Sanjay (*Guru in Seven*) a ainsi refusé son mariage avec une jeune femme parce qu'elle était gujarati et non punjabi ; la famille de Mona (*Honour*) refuse sa relation avec Tanvir parce que, bien que musulman, il est punjabi et non pakistanais. La haine entre Indiens et Pakistanais est tenace (*Sammy and Rosie Get Laid, Bend it like Beckham, East is East, The Wedding Guest, City of Tiny Lights*), renforcée par les différences socioéconomiques¹⁹. Les supposés traits d'humour révèlent les stéréotypes entre Pakistanais et Bangladais (*Everywhere + Nowhere, Mogul Mowgli*). L'homophobie est pointée comme un cliché associé à tous les groupes issus du sous-continent indien (*Wild West, Bend it like Beckham, East is East, It's a Wonderful Afterlife, Four Lions*)²⁰. Les résidents indésirables des deux quartiers de *Mischief Night* se concentrent dans une rue surnommée « *Death Row* ». Peu à peu, l'intolérance devient totale : les anciens (*My Son the Fanatic, Brick Lane, City of Tiny Lights*) déplorent de voir des jeunes critiquer tout ce qui est différent d'eux-mêmes et former des milices supposées protéger le quartier mais plus proches d'une police des mœurs. Ils traitent de « *coconuts* » les membres jugés trop intégrés dans la société hôte : telle la noix de coco, ils sont bruns à l'extérieur, blancs à l'intérieur (*Bradford Riots, Mogul Mowgli*).

- 19 Le raidissement identitaire ravive voire exacerbe les schémas de la société traditionnelle importés par la première génération et le

patriarcat, commun à tous les ressortissants du sous-continent indien, se porte mieux que jamais, combiné à une éducation qui inculque le respect des aînés (*My Son the Fanatic*, *West is West*, *Brick Lane*, *Blinded by the Light*). Les femmes et les jeunes filles, vues comme une malédiction divine (*Brick Lane*), se doivent donc d'être très soumises aux hommes de la famille et très chastes (*Ae Fond Kiss*, *Yasmin*, *Bradford Riots*, *Saxon*) pour ne pas être battues (*Brothers in Trouble*, *Bhaji on the Beach*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Honour*) ou mariées de force prématurément (*Mischief Night*, *Brick Lane*, *The Wedding Guest*). Cette situation leur est d'autant plus insupportable que leurs frères continuent souvent à vivre de manière très dissolue (*Yasmin*, *Love + Hate*, *Everywhere + Nowhere*), perpétuant ainsi le fameux *doublestandard*²¹. Mener une double vie est difficile pour celles qui sont sous surveillance constante (*Bollywood Queen*, *Everywhere + Nowhere*, *Catch Me Daddy*, *Honour*, *Blinded by the Light*) car elles sont les dépositaires des supposés honneur et réputation de la famille au sein de la communauté (même une comédie aussi bouffonne que *The Infidel* y fait référence²²). Elles en sont parfois réduites à fuir pour échapper au mariage arrangé (*Nina's Heavenly Delights*, *The Wedding Guest*) dans des familles soulagées de voir que les époux s'apprécient alors qu'ils se découvrent lors de la cérémonie (*Blinded by the Light*). Dans les cas les plus tragiques, elles sont traquées par des chasseurs de prime sans scrupules pour finir victimes de crimes dits d'honneur qui prennent parfois un caractère ordalique (*Catch Me Daddy*, *Honour*). Faute de réel brassage culturel dans le pays d'élection, les traditions qui assujettissent les femmes sont reproduites par celles-là mêmes qui en souffrent (*Anita & Me*, *Bhaji on the Beach*, *Bend it like Beckham*, *Mischief Night*, *Brick Lane*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Nina's Heavenly Delights*, *Everywhere + Nowhere*, *Honour*) car, repliées sur des valeurs représentées comme périmées, elles croient donner un sens à leur vie en se faisant les gardiennes de coutumes vécues comme obsolètes par celles qui les contestent ou les remettent en question. Cela les conduit à mépriser le pays hôte et à idéaliser des lieux qu'elles n'ont parfois pas connus (*My Beautiful Laundrette*, *Honour*).

20 L'endogamie vise à préserver une communauté unie dont les critères avancés pour la justifier permettent de constater l'évolution des définitions identitaires de l'ethnogéographie à la religion. Pour

l'intraitable George (*East is East*) et l'irascible père de Casim (*Ae Fond Kiss*), le mariage arrangé est une protection supplémentaire de l'identité communautaire face au rejet des Blancs (voir aussi *Guru in Seven*, *Yasmin*, *Mischief Night*, *Bollywood Queen*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*). Mais si, dans les années 1970, en pleine guerre du Cachemire, l'ennemi principal de George le Pakistanais, c'est l'Inde, il semble que, pour le père de Casim dans les années 2000, ce soit le sécularisme associé à l'occidentalisme car il voit la religion comme une façon de dépasser les discriminations ethniques subies. Depuis les années 1980, la pratique et la conscience religieuses sont présentées en constante augmentation. Dans *Blinded by the Light*, Javed et son père se définissent respectivement comme *Asian* et Pakistanais, pas musulmans. Dans *East is East*, un seul des fils est pratiquant alors que ses frères et sœurs mangent des saucisses de porc en cachette et boivent de la bière. Dans les années 1990 et 2000, les enfants écoutent davantage les conseils d'imams extrémistes qui servent de rabatteurs/recruteurs (*Infinite Justice*, *Shoot on Sight*, *Cleanskin*) que ceux de leurs parents qui paraissent plus intégrés et laïcisés (*My Son the Fanatic*, *The Infidel*, *Everywhere + Nowhere*, *I.D.2: Shadwell Army*, *City of Tiny Lights*)²³. Le racisme, l'incapacité de jouir pleinement de la société de consommation et le besoin de trouver un sens à sa vie nourrissent un sentiment d'exclusion désormais revendiqué et la prise de pouvoir des radicaux dans *My Son the Fanatic* est symbolisée par l'occupation graduelle de la maison de Parvez qui finit par ne plus être maître chez lui face aux amis radicalisés de son fils. Inspirés de faits réels et probablement du traumatisme causé par les attentats-suicides depuis 2005, les films relatant les parcours de vie qui conduisent des jeunes gens brillants à la désaffiliation/réaffiliation identitaire pour aboutir à des activités en lien avec le terrorisme interpellent le spectateur (*Infinite Justice*, *Shoot on Sight*, *Cleanskin*)²⁴. Certains fonctionnaires apparaissent comme des sortes de cinquième colonne (Kasim dans *Honour*). On note qu'en raison de tensions de plus en plus dures, même les individus les plus ouverts ne sont pas exempts de réflexes de crispations communautaires tant les conflits de loyauté abondent (*Ae Fond Kiss*, *Bend it like Beckham*, *Infinite Justice*).

- 21 La radicalisation politico-religieuse, notamment des Britanniques musulmans, et l'élaboration subséquente d'une identité transnationale par le biais d'une « communauté d'émotions » (McGhee, 2008, 64) avec les « frères » qui souffrent dans le monde se développent à la suite d'événements ayant marqué l'actualité (la guerre des Balkans dans *Infinite Justice*, *Cleanskin*, la guerre en Irak dans *Shoot on Sight*, *The Infidel* avec le conflit israélo-palestinien en toile de fond) et accentuent les dissensions intercommunautaires. Les attentats du 11 septembre 2001 sont ainsi clairement perçus à l'écran comme un tournant. Dans un climat de défiance mutuelle, de nombreux jeunes issus de la minorité pakistanaise ou bangladaise naguère vêtus à l'occidentale, endossent les habits traditionnels et se laissent pousser la barbe pour revendiquer leur religion face aux Blancs qui ont tendance à s'en prendre aux plus vulnérables d'entre eux pour se venger (*Yasmin*, *Brick Lane*, *Love + Hate*, *The Road to Guantanamo*)²⁵. Le débat qui s'ouvre entre Chanu et les jeunes dans *Brick Lane* montre le fossé qui est en train de se creuser entre les générations d'un même groupe : Chanu qui a fui la guerre civile au Bangladesh rappelle aux jeunes ignorants nés au Royaume-Uni, comme le laisse entendre leur fort accent *cockney*, que, contrairement à ce qu'ils croient, tous les musulmans ne sont pas frères. Il dénonce l'instrumentalisation de la religion à des fins politiques et tourne en ridicule l'identité transnationale que cherchent à créer les fondamentalistes du quartier en accumulant les références aux conflits tchéchène, israélo-palestinien, afghan et iraquien : la religion n'est pas un pays (voir aussi *Yasmin*)²⁶. Son appel à la modération n'émeut guère des jeunes de plus en plus fanatisés par crispation identitaire. Certains affichent une photographie de Ben Laden sur leur téléphone portable sans certainement saisir toute la portée de leur geste (*Mischief Night*) parce qu'ils voient d'abord en lui un musulman qui a défié les Américains et qui les venge symboliquement de toutes les vexations endurées depuis leur naissance. Les anciens sont effrayés par ces nouveaux imams prêcheurs de haine qui tentent de prendre possession des mosquées pour endoctriner leurs fils (*My Son the Fanatic*, *Yasmin*, *Mischief Night*, *Shoot on Sight*) quand ils n'organisent pas des réunions secrètes (*Four Lions*). Parallèlement, ils songent à rentrer au pays, tant ils sont effarés par la haine qu'ils suscitent et qui leur rappelle leurs difficiles premières années au Royaume-Uni

(illustrées par *Brothers in Trouble*), comme si tout était à refaire pour espérer être acceptés (*Bradford Riots*, *Brick Lane*, *Shoot on Sight*). L'enlèvement du conflit irakien²⁷ et les attentats du 7 juillet 2005 à Londres finissent évidemment d'aggraver la situation, puisque les Britanniques blancs sont désormais persuadés que l'ennemi est intérieur (*Love + Hate*, *Four Lions*). Dans un climat de paranoïa généralisée et devant l'arsenal législatif mis en place, qui transforme tout musulman en un terroriste potentiel²⁸, des jeunes parfaitement intégrés tombent dans l'extrémisme par dépit et colère face à l'injustice (*Yasmin*), peut-être aussi pour ne pas devenir fous (*Bradford Riots*).

- 22 Cette radicalisation politico-religieuse post-11 septembre engendre des conséquences particulièrement néfastes pour les femmes musulmanes. Écartelées depuis des décennies entre le respect de la tradition et le désir d'émancipation vers la communauté hôte jugée souvent plus moderne et attirante, elles se retrouvent soudainement dans une sorte d'impasse. Naguère bien intégrées dans leur quartier, elles sont rejetées par celles qu'elles croyaient amies ou collègues (*Yasmin*, *Bradford Riots*). Revenir à un mode de vie traditionnel, symbolisé par le port du voile de plus en plus couvrant et la fréquentation de plus en plus régulière de la mosquée, est un choix par défaut : il faut bien se rattacher à une identité et donc à un groupe social, même aux dépens d'une indépendance tant convoitée²⁹. Les femmes, et dans une moindre mesure tous les sécularisés, souffrent donc en silence à la suite de ces événements tragiques qui précipitent un choix impossible, comme si la seule alternative à l'Occident sectaire était le fondamentalisme. *Four Lions* et *Honour* illustrent ce dilemme de manière satirique ou tragique. Dans le premier, l'épouse du héros est confrontée à deux modèles masculins dysfonctionnels : son mari, ouvert sur le plan domestique mais qui rêve ouvertement d'attentat-suicide, ou son beau-frère, incarnation d'un islam pacifiste mais qui réduit littéralement la femme à un objet qu'on range dans un placard³⁰. Dans le second, l'héroïne est prise au piège entre un chasseur de primes raciste et son frère qui le paie pour la tuer et préserver l'honneur de la famille.
- 23 Que les relations soient d'ordre public ou privé, les interactions de ces minorités avec la communauté hôte montrent toutes les difficultés qui subsistent pour intégrer pleinement une société qui

affiche officiellement un multiculturalisme de bon aloi mais semble attendre, en pratique, une assimilation totale, ce qui aboutit parfois à des tentations sécessionnistes. Ce faisant, le cinéma britannique pose la question d'une possible redéfinition de la notion d'identité nationale à travers l'évolution du concept de communauté qu'il présente. Alors que la perspective classiste reste en filigrane, la communauté devient multiscalaire : elle n'est plus autant appréhendée selon un angle ethnique que religieux et met en tension les niveaux local, national et international. Cette évolution de la représentation, probable reflet de celle de la perception de ces communautés en lien avec la racialisation progressive de la question sociale et des rapports de classes, interroge, de manière plus générale, sur les conséquences de cette évolution quant à la cohésion nationale britannique et sa volonté affichée de cosmopolitisme.

Ré-enchanter le Royaume-Uni : le cinéma et l'identité nationale britanniques

- 24 Malgré leur constat assez pessimiste, ces films tendent à montrer que, en dépit des pics de tension, le sentiment ou la volonté d'appartenir à une communauté nationale résiste. Dans un contexte propice aux exclusions de toutes sortes et à la tentation de fragmentation du tissu social, à une époque où le Premier ministre doute du bien-fondé des politiques menées en matière d'intégration³¹, le cinéma britannique se donne pour mission de ré-universaliser le Royaume-Uni en commençant par relativiser les discours minoritaires qui, dans chaque camp, s'érigent en porte-parole d'une majorité toujours silencieuse. Les tenants des replis identitaires de toutes sortes sont sévèrement critiqués parce qu'ils sont perçus comme véhicules d'idéologies réductrices quant à l'idée de citoyenneté, c'est-à-dire d'une communauté nationale. Leur vision essentialiste de l'identité ne conduit qu'à la dictature de l'appartenance et à l'assignation communautaire, vues comme une impasse. Le communautarisme paraît ainsi contreproductif en ce qu'il ne fait que raviver le racisme, comme dans *Honour* où les vêtements religieux et la mauvaise maîtrise de la langue nationale sont utilisés

comme des arguments xénophobes. Symboliquement, le dialogue filmé comme un duel entre le suprématiste blanc et le fondamentaliste musulman au pub les fait apparaître comme les deux faces de la même médaille puisque, mis à part l'identité de ceux qui doivent être les maîtres du monde, leur idéologie du « grand remplacement » et leurs schémas de domination sont rigoureusement les mêmes. Les films de type thriller vont même jusqu'à la théorie du complot en montrant que ces extrêmes se rejoignent et coordonnent leurs opérations pour mieux déstabiliser la communauté nationale (*I.D.2: Shadwell Army*). La dictature de l'appartenance et l'assignation communautaire font parfois l'objet de sarcasmes (l'officier américain de *The Road to Guantanamo* pour qui on est soit musulman, soit britannique ; les clients du restaurant de *Cash & Curry* qui testent l'indianité de leur hôte) ou de gags ironiques récurrents (différence entre Indiens et Pakistanais ou supposé respect pour les aînés et autres valeurs associées à ces communautés dans *Triads*, *Yardies* and *Onions Bhajees!*, *Blinded by the Light*), voire deviennent le propos même du film. *Shoot on Sight* ou *The Infidel* présentent différentes façons de vivre sa confession musulmane loin des clichés médiatiques, le protagoniste musulman du second film se découvrant même des origines juives (voir, dans une moindre mesure, *Cleanskin* ³²). Par ses raps scandés, Zed (*Mogul Mowgli*) souligne l'inanité de tenter une définition simple de l'identité et sa maladie auto-immune dégénérative est à interpréter comme une conséquence symbolique des effets délétères produits par tous ceux qui veulent l'enfermer dans une case bien délimitée (Blancs qui voient en lui un Pakistanais à cause de sa couleur de peau, Noirs qui crient à l'appropriation culturelle parce qu'il est un artiste hip-hop, musulmans qui lui reprochent sa vie *haram*). Blancs racistes (*Bhaji on the Beach*, *It Was an Accident*, *Mischief Night*, *The Football Factory*, *Cash & Curry*, *I.D.2: Shadwell Army*) et candidats à l'attentat-suicide (*Four Lions*, *Cleanskin*) sont tous présentés comme des individus s'étant fourvoyés, ridicules ou confondants de stupidité. Une fois débarrassé des extrémistes, Parvez (*My Son the Fanatic*) allume toutes les lampes dans sa maison déserte, comme pour en chasser l'obscurantisme. Par le biais de la satire ou de comédies grinçantes, le cinéma renvoie tous les promoteurs d'une identité transnationale dos à dos : terroristes

amateurs inaptes dont l'acharnement à se faire sauter confine au nihilisme (*Four Lions*) ; imams haineux mais puérils³³, désireux de faire oublier un passé peu glorieux (*The Infidel*) ou de s'installer définitivement au Royaume-Uni où ils pourront, malgré leurs harangues anticapitalistes, gérer leur religion comme une entreprise (*My Son the Fanatic*, *City of Tiny Lights*) ; pratiquants acharnés, qualifiés de talibans, qui espèrent que leur zèle rachètera leur passé de délinquants, tout en conservant des comportements mafieux (*Mischief Night*).

- 25 Dans cette lutte contre les tenants d'idéologies hostiles, outre les partis d'extrême droite (*Rude Boy*, *Bradford Riots*, *This is England*, *I.D.2: Shadwell Army*, *Blinded by the Light*), le discours de certains hommes politiques est également clairement dénoncé, que ce soit celui d'Enoch Powell dans les films situés dans les années 1970 (*East is East*, *Anita & Me*)³⁴ ou de Tony Blair justifiant la participation du Royaume-Uni à la guerre en Irak ou la modification de la législation anti-terroriste (*Bradford Riots*, *Brick Lane*, *The Road to Guantanamo*). Les avanies subies par les affiches ou les marionnettes de ces hommes politiques jugés responsables de l'envenimement de la situation signalent la neutralisation symbolique de leur discours.
- 26 Le cinéma se pose ainsi comme un médium de résistance face à d'autres types de médias, notamment les tabloïds et la télévision, assoiffés de sensationnel (*Sammy and Rosie Get Laid*, *Bradford Riots*, *Shoot on Sight*, *Cleanskin*) et dont les débats sont toujours schématiquement binaires (*The Infidel*). Même lorsqu'ils croient rapporter des faits positifs, ils ne peuvent s'empêcher d'utiliser des propos discriminatoires (*Anita & Me*). Les médias sont vus comme les porte-parole du pouvoir en place et, en utilisant un vocabulaire connoté, donnent une vision apocalyptique du pays (*Sammy and Rosie Get Laid*, *My Son the Fanatic*). Ils incitent à la délation en publiant des prises de vue de suspects par vidéosurveillance sans se soucier des répercussions sur les familles (*Bradford Riots*). Les images ou les voix off issues de reportages télévisés matraqués après les attentats du 11 septembre 2001 ou du 7 juillet 2005 (*Yasmin*, *Bradford Riots*, *Brick Lane*, *The Road to Guantanamo*) suscitent l'angoisse chez une minorité musulmane qui sait que cette forme de légitimation d'un discours parfois ambigu, voire ouvertement raciste, ajoutée aux

amalgames, la désigne comme la cible parfaite de la vindicte populaire³⁵.

- 27 Le cinéma se donne aussi pour mission de ré-universaliser le Royaume-Uni en s'interrogeant sur ce qui constitue l'identité. C'est sans doute pourquoi de nombreux films mettent en scène des adolescents ou de très jeunes adultes pour qui cette question est centrale (*Anita & Me*, *Bend it like Beckham*, *West is West*, *Love + Hate*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*)³⁶. Il s'attache à démontrer que, contrairement à ce qu'avancent les racistes et fondamentalistes de tous ordres qui ont une vision essentialiste de l'identité, celle-ci est le produit d'une construction culturelle. Sa plasticité la rend donc malléable et re-combinable à l'infini. L'anglicité, l'indianité ou la fraternité musulmane (voir la prégnance du terme « *brotherhood* » basé sur l'*oumma* coranique dans les discours extrémistes) n'ont ainsi rien d'inné – ce qui les rendrait incompatibles en raison d'une supposée hérédité génético-culturelle – mais relèvent d'un choix individuel. La récurrence de personnages qui empruntent à l'autre communauté ses valeurs et/ou ses croyances et semblent les connaître davantage que les héritiers le confirme (*Anita & Me*, *It's a Wonderful Afterlife*, *Four Lions*, *Ali & Ava*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*). L'attrait des philosophies *New Age* depuis le mouvement hippie, attrait qui fait d'ailleurs la joie de certains descendants indiens peu portés sur la spiritualité mais très intéressés par ses retombées financières (*West is West*), n'est pas qu'une mode éphémère. *A contrario*, les enfants issus des minorités indopakistanaïses sont parfois peu soucieux de leur héritage communautaire. On pense aux *Honky Tonk Cow-Boys* (*Wild West*), groupe de musique country qui finit par concrétiser son rêve : partir à Nashville, Tennessee ; à Javed (*Blinded by the Light*), fan de Bruce Springsteen dont les chansons inspirent sa vocation littéraire et à Jack (*Yesterday*) qui devient une vedette planétaire en reprenant à son compte les chansons des Beatles dans un monde parallèle où ils n'ont jamais été célèbres.
- 28 Parallèlement, le cinéma, de manière consciente ou non, n'a de cesse de montrer que l'identité est avant tout liée au lieu de vie³⁷, comme en témoigne l'attachement à la ville-monde des classes moyennes cosmopolites (*Sammy and Rosie Get Laid*) et banlieusardes (*Doghouse*), ou aux cités multiculturelles des bandes de

jeunes ou des gangs (*Triads, Yardies and Onion Bhajees!*, *Shank, Everywhere + Nowhere, Sket, My Brother the Devil, Gone Too Far!*, *City of Tiny Lights*) dans une capitale à la fois utopique et extrêmement territorialisée (Leach, 2004, 221-223). Quelle que soit l'identité (ou les identités) qu'on se choisit par affinités ethniques, politiques ou religieuses, celle qui prévaut, c'est *in fine* l'identité nationale dont on devient automatiquement dépositaire en naissant, voire en vivant longtemps, sur un territoire. Le combat que certains ont mené pour obtenir la citoyenneté britannique témoigne de leur motivation (*Brothers in Trouble*) : *ubi bene, ibi patria*. Même les immigrés qui gardent toujours la nostalgie du pays parce qu'ils étaient venus dans l'idée de repartir un jour finissent par se rendre compte que le Royaume-Uni est devenu « home » (*Anita & Me, East is East, Brick Lane, West is West*)³⁸. Le lieu de résidence est donc le lieu d'appartenance (Berghahn, 2010, 241), même pour la première génération. Certains renoncent à partir lorsque l'occasion se présente ; d'autres se dépêchent de revenir tant ils sont décalés au sein de la famille restée au pays, victimes à la fois d'un sentiment de proximité et d'étrangeté dans ce qui est devenu pour eux, comme pour leurs enfants, généralement horrifiés rien qu'à l'idée d'aller en vacances là-bas, le Tiers-Monde (*Wild West, Yasmin, Mischief Night, Brick Lane, West is West*). D'ailleurs, lorsqu'ils s'y rendent, on les appelle les Anglais (y compris les apprentis terroristes de *Four Lions*). Nombreux sont les descendants d'immigrés qui appréhendent l'Orient en Occidentaux (*Trishna*). Lorsque la famille du mariage arrangé, vêtue de costumes traditionnels, arrive chez ses parents pour rencontrer son grand frère, Saj (*East is East*) hurle : « les Pakis arrivent ! ». Sanjay (*Guru in Seven*), que son mode de vie assimile à un *new lad*, à savoir un jeune homme qui aime la bière, les filles et le rock, avoue avoir eu « sa phase George Harrison » lorsqu'il s'est rendu près du Gange³⁹. Abdul (*West is West*), venu au Pakistan afin d'y prendre femme pour plaire à son père, repart marié avec une voisine de Salford. Ceux qui sont nés au Royaume-Uni sont tellement occidentalisés que leurs référents culturels, leurs vêtements en lien avec les *subcultures* du moment, sont bien ceux des Britanniques qu'ils sont (la mode seventies de *Anita & Me*, la mode hard-rock de *Wild West*, la mode sportswear de *Yasmin, Love + Hate, Mischief Night, It's a Wonderful Afterlife, Four Lions, Ali & Ava,*

*Everywhere + Nowhere, Catch Me Daddy*⁴⁰). Certains refusent d'utiliser la langue maternelle de leurs parents immigrés (*Yasmin, Brick Lane, Honour*) ou n'ont pas fait l'effort de l'apprendre correctement (*Mischief Night, Anita & Me, West is West, Brick Lane, Trishna, Blinded by the Light, The Wedding Guest*) et considèrent, à tort, ceux qui ne leur parlent pas en anglais comme des semi-demeurés (*Anita & Me*), reproduisant ironiquement le schéma de pensée des Blancs racistes.

- 29 Les cas extrêmes tendent à prouver que tout individu né et ayant vécu sur le territoire britannique possède cette identité nationale, apportant en cela une répartition au documentaire de Gurinder Chadha : *British but* mais *British all the same*. Jouant sur les mots, l'accroche de *Everywhere + Nowhere* affirme : « l'important, ce n'est pas de savoir d'où l'on vient, mais où l'on en est et d'être là où ça se passe⁴¹ ». Même les fondamentalistes les plus sécessionnistes qui passent leur temps à fustiger le Royaume-Uni et vont au Pakistan ou en Afghanistan pour jouer les moudjahidines sont hyper occidentalisés, comme le montrent la réaction des autochtones envers eux (*Cleanskin*) et leurs réflexions ou référents culturels souvent inspirés du rap américain et des jeux vidéo (*Mischief Night, Four Lions, Cleanskin*), une contradiction qu'ils justifient en déclarant que le *jihad* est un état d'esprit. Les films montrent l'inanité de ce type de discours pour rappeler à quel point l'immersion dans une société quelconque prévaut sur tout le reste et que l'aspiration à la pureté (rappelons la signification de *Pakistan*, le « pays des purs », en urdu) est peut-être noble mais illusoire et vouée à l'échec (même les supposés purs et durs Moyen-Orientaux boivent de l'alcool dans *Cleanskin*). C'est ce que Nazneen essaie de faire comprendre à Karim (*Brick Lane*) lorsqu'il avoue être attiré par elle parce qu'elle est « authentique, une fille du bled⁴² » et qu'il la croit, à tort, différente des femmes nées au Royaume-Uni. Le cinéma cherche donc à démythifier des concepts fumeux ou mal compris (*East/West, brothers* dont on ne sait pas pour certains si le terme est à prendre au sens religieux ou dérivé du rap américain, *jihad*) rabâchés par les zéloteurs d'une identité transnationale utopique cachant mal un besoin désespéré de se sentir inclus dans leur propre nation (*Four Lions, Bradford Riots, Cleanskin*).

- 30 Ce postulat d'une identité nationale britannique qui se crée envers et contre tout par le simple fait de vivre au Royaume-Uni semble corroboré par plusieurs observations. Pour la réalisatrice Gurinder Chadha, l'expérience de la diaspora indienne reflète non seulement celle d'autres diasporas mais aussi celle de toutes les communautés (Berghahn, 2010, 239). Le montage de *Mischief Night* ou d'*Ali & Ava* dresse d'ailleurs des parallèles constants entre les scènes familiales des deux quartiers pour mieux souligner leurs similitudes. Les commentaires et entretiens qui accompagnent les éditions DVD de *Anita & Me* et *Mischief Night*⁴³ évoquent le recoupement des souvenirs recueillis⁴⁴. La réception de ces deux films a confirmé cette thèse lors des avant-premières où les spectateurs de toute origine disaient se retrouver dans le mode de vie présenté. Au-delà des différences superficielles souvent mises en avant et instrumentalisées pour des raisons politiques, les similitudes nées des conditions socioéconomiques priment. L'ouvrier ou le petit employé semble avoir le même style de vie, quelle que soit sa couleur de peau ou sa religion, et l'observation des descendants d'immigrés rappelle les constats dressés par les sociologues des années 1960 concernant la classe ouvrière blanche de l'époque. Les Pakistanais habitent souvent les corons désormais délaissés par les Blancs (*Rita, Sue and Bob Too*, *Yasmin*, *Ali & Ava*, *Mogul Mowgli*). La division du travail est très traditionnelle : le père se voit en soutien de famille et en tire une grande fierté (*My Son the Fanatic*, *Everywhere + Nowhere*, *Blinded by the Light*). Un licenciement inopiné anéantit Chanu (*Brick Lane*) ou Malik (*Blinded by the Light*) comme bien d'autres héros blancs. Certains musulmans, pratiquants ou non, accompagnent leurs collègues au pub après le travail, qu'ils trinquent à la bière ou au jus d'orange (*East is East*, *My Son the Fanatic*). La famille étendue est centrale. Les réseaux des familles indiennes et pakistanaïses font l'objet de gags récurrents en raison de leur généalogie complexe (*Rita, Sue and Bob Too*, *Ae Fond Kiss*, *West is West*). Les loisirs sont identiques : promenade dans le parc, observation de la ville depuis une colline (*Ali & Ava*, *Blinded by the Light*), cricket, football (*Bradford Riots*), course de lévriers (*It Was an Accident*), snooker (*Triads*, *Yardies and Onion Bhajees!*, *Cash & Curry*, *Honour*). Les rêves exprimés sont universels : avoir un métier, fonder une famille, être heureux (*Love + Hate*, *Mischief Night*, *Bradford Riots*), ce que souligne *Blinded by the Light* qui montre

comment un fils de la classe ouvrière britannique issu de la communauté pakistanaise s'identifie totalement aux propos du chantre de l'Amérique populaire.

- 31 Le cinéma montre également de nombreux cas d'intégration réussie ou en cours, à en juger par l'évolution des relations interethniques de moins en moins taboues, y compris entre minorités noire et indopakistanaise (*It Was an Accident*, *Triads*, *Yardies* and *Onion Bhaje*es!, *Everywhere + Nowhere*). Si la maîtresse blanche que Nasser (*My Beautiful Laundrette*) fait parader au milieu de sa collection de voitures n'est là que pour symboliser sa réussite, les sentiments prennent vite le dessus. *Bollywood Queen* s'inspire librement de *Roméo et Juliette* pour dénoncer l'endogamie. On note une proportion croissante de couples mixtes (y compris homosexuels comme dans *Sammy and Rosie Get Laid*, *Nina's Heavenly Delights*, *Doghhouse*) et d'enfants métis, « *mixed race* », comme se définit désormais une part grandissante de la population britannique, vus comme l'avenir du pays (Smith, 2006). Si leur vie n'est pas toujours simple et si certains réprouvent ces unions exogames du fait de la mauvaise réputation des mœurs supposées de l'autre communauté, la situation tend à s'apaiser et les fins de ces films sont plutôt optimistes quant à l'avenir des couples indopakistanaise-irlandais, anglo-pakistanaise ou indo-écossais. Seuls *My Son the Fanatic*, *Yasmin*, *Cleanness* et *Catch Me Daddy* font exceptions. Il arrive même qu'un Blanc issu d'une famille raciste tombe amoureux de sa collègue de travail d'origine pakistanaise, quitte à rompre avec les siens (*Love + Hate*). La société multiethnique est en fait déjà advenue : une petite fille blonde aux yeux bleus que les habitants racistes de son quartier pourraient choisir comme égérie se trouve être le fruit des amours d'une mère blanche et d'un père d'ascendance pakistanaise (*Mischief Night*). Cette découverte, loin de la déstabiliser, l'emplit de joie et son métissage crée un lien avec le quartier d'en face auparavant interdit.
- 32 De plus, les nombreux conflits intergénérationnels évoqués au sein des familles laissent penser que ces communautés évoluent aussi de l'intérieur. S'ils sont parfois victimes de la montée de l'extrémisme, les jeunes s'opposent le plus souvent à leurs parents qui jugent l'Occident criminogène ou toxique (*My Beautiful Laundrette*, *Wild West*, *East is East*, *Ae Fond Kiss*, *West is West*, *Blinded by the Light*, *Mogul Mowgli*),

alors qu'ils se voient eux-mêmes comme les vecteurs de la modernité et de l'ouverture aux autres. En butte à l'autoritarisme parental, ils montrent que certaines traditions ou superstitions, stigmatisées par les Blancs et utilisées dans les discours racistes pour créer du rejet, sont tout aussi intolérables pour eux⁴⁵. Les symboles d'oppression sont nombreux dans les films. Les difficultés du couple de *My Beautiful Laundrette* sont figurées par les haies, les murs ou les vitres qui les séparent parfois. L'avenir sentimental de Casim (*Ae Fond Kiss*) suit la construction puis la démolition d'un mur qui obstrue puis dégage ses perspectives. Le temps qu'il fait au-dessus de Luton semble suivre les humeurs de Javed (*Blinded by the Light*), un écho ruskinien à la *pathetic fallacy*⁴⁶. Fatigués de se soumettre au nom d'une respectabilité qui les opprime ou de justifier leur appartenance à une communauté ethnique et/ou religieuse dont ils n'ont que faire, certains jeunes, surtout les filles, moins fatalistes que leurs frères, n'hésitent pas à contourner ou à braver les interdits tant ils se considèrent comme des citoyens britanniques à part entière, quitte à provoquer des crises terribles et à se couper des leurs (*Bhaji on the Beach*, *Guru in Seven*, *East is East*, *Bend it like Beckham*, *Ae Fond Kiss*, *Yasmin*, *Mischief Night*, *Brick Lane*, *Everywhere + Nowhere*, *Honour*, *Blinded by the Light*, *Mogul Mowgli*). Des fils vivent avec leurs maîtresses blanches après avoir épousé de force une cousine pakistanaise hébergée chez leurs parents (*Mischief Night*). D'autres laissent entrevoir un traumatisme profond par les non-dits (*I.D.2: Shadwell Army*) ou des hallucinations dignes d'un retour du refoulé (*Mogul Mowgli*). Tous ces films laissent supposer ce qu'affirme très didactiquement Javed (*Blinded by the Light*), à savoir la difficulté à exister en tant qu'individu lorsqu'on est soumis à une communauté qui protège mais enferme et qui attend un porte-parole en cas de célébrité.

- 33 Promoteur d'une sorte de droit du sol, puisqu'on naît britannique quelle que soit son origine, le cinéma se fait aussi porteur d'un message généreux puisqu'on devient britannique si on le choisit. Cet humanisme est renforcé par le recours aux symboles dans une sorte de retour au *one nationism* car connaître l'Autre, c'est déjà l'accepter (*Mischief Night*, *City of Tiny Lights*). *West is West* présente ainsi une longue conversation entre les épouses pakistanaise et anglaise de George qui se comprennent alors qu'elles ne parlent pas

la même langue. Parfois vue comme un « tiers espace » en référence à Homi Bhabha (Street, 1997, 188), la laverie de *My Beautiful Laundrette* est en fait un microcosme universaliste puisque toutes les minorités y viennent non seulement pour laver leur linge mais aussi pour discuter, téléphoner, dormir, chanter et diriger un orchestre imaginaire. L'ouverture d'*East is East* qui mêle les communautés lors d'une fête religieuse insiste sur l'aspect œcuménique du quartier. La fin de *Nina's Heavenly Delights* est une mise en abyme du tournage. Tous les personnages, certains en sari, d'autres en kilt, dansent sur des chorégraphies folkloriques de chaque pays sur une musique indienne devant le château d'Eilean Donan, qui sert souvent de décor aux films Bollywood. *Ali & Ava* met en scène la rencontre amoureuse des rôles-titres par le biais des échanges musicaux en dépassant la simple binarité entre Est et Ouest. La fin de *Bend it like Beckham* montre par la métonymie du match de cricket l'évolution lente mais certaine des rapports entre les diverses minorités dans une communauté bigarrée mais unie. À l'origine symbole de ségrégation, le cricket est devenu un symbole d'union autour d'un sport commun et l'ironie de l'histoire veut que, désormais, ce soit les ex-colonisés qui donnent régulièrement des leçons au Royaume-Uni (voir aussi *Everywhere + Nowhere*, *City of Tiny Lights*). Il semble donc que le cinéma britannique cherche à faire nation.

Conclusion : communautés imaginées et imaginaire collectif

- 34 Quoi que certains puissent penser, la représentation des communautés indopakistanaïses dans le cinéma britannique n'est pas essentialiste et ne se réduit donc pas à quelques sempiternels clichés mais insiste, au contraire, sur le fait que les identités sont multiples et mouvantes (Hall, 1988, 28 ; Hall, 1990, 222). Ce faisant, ces films ne se contentent pas de célébrer benoîtement « les plaisirs de l'hybridation » (Malik, 1996, 212) au sein d'une « pastorale nationale » idéalisée (Dave, 2006, 13-18) car, s'ils en passent parfois par l'utopie pour montrer la voie à suivre, ils n'occultent jamais les tensions inhérentes à la coexistence des communautés (ethniques ou religieuses) dans la communauté (nationale) et les problèmes posés par la complexité des allégeances (Dave, 2006, 13) dans un contexte

de « panique identitaire » (Barbéris, 2022). Contrairement à ce qu'avancent certains historiens du cinéma comme Andrew Higson, le cinéma britannique dans sa tentative de diversifier l'identité nationale par l'inclusion de visions diasporiques de cette identité ne disloque pas l'unité du pays naguère vue comme « une communauté singulière, consensuelle et organique » (Higson, 2000, 38 ; Higson, 1995, 268-269, 273), que ce soit d'un point de vue esthétique ou politique. Il contribue plutôt à remettre en question une vision mythique de l'Angleterre éternelle qu'on trouve encore fréquemment dans les films dits de patrimoine (*heritage films*) ou à caractère historique, figeant le pays dans un chronotope certes vendeur (notamment à l'international) mais réducteur. Cela explique pourquoi un acteur comme Riz Ahmed, évoqué *supra*, enjoint les responsables politiques et artistiques à poursuivre leurs efforts pour élaborer une nouvelle version de la « communauté imaginée » qu'est le Royaume-Uni, en se référant au concept de Benedict Anderson pour qui la nation est un artefact culturel (1991, 4-7).   l'instar de réalisatrices comme Gurinder Chadha (Street, 1997, 107 ; Korte et Sternberg, 2004, 161), il souhaite pouvoir raconter plus d'histoires, encore plus variées, afin d'imaginer un récit national collectif davantage en adéquation avec la réalité du Royaume-Uni d'aujourd'hui car la représentation est partie prenante de la constitution de l'identité (Hall, 1990, 222). Dans son discours, il développe même une analogie, entre les politiques et les acteurs, qui souligne les liens entre cinéma et soci  t  ⁴⁷ : ces deux corps professionnels façonnent la culture d'un pays en racontant des histoires destinées à faire sentir aux gens qu'ils appartiennent à une entité commune, afin qu'ils se sentent représentés, au risque sinon de voir ces publics se tourner vers d'autres récits, dangereux pour la d  mocratie⁴⁸, d'autres formes de communautés antérieures à l'idée de nation selon Anderson (1991, 12-19). C'est exactement le discours porté par les films existants qui montrent que le pays ne peut que s'enrichir de la remise en question de la définition de son identité nationale et de ses supposés fondements, même si c'est pour mieux *in fine* réaffirmer le primat de cette identité. Certains pourraient voir à tort en ce message une ode cachée à l'assimilation que v  hiculerait un discours bien-pensant (Malik, 1996, 208) dans l'espoir d'attirer un maximum de spectateurs vers des films trop souvent perçus comme une sorte de marché de niche communautaire (Malik, 2010, 148). En fait, en ayant contribué à faire passer les communautés

indopakistanaïses de la marge au centre du champ socioculturel grâce à la popularité de certains films (entre dé-ghéttoïsation et dé-marginalisation selon Korte et Stenrberg, 2004, 205-206), le cinéma britannique ouvre non seulement de nouveaux horizons au grand public (Leach, 2004, 225 ; Berghahn, 2010, 138-139, 251-252) mais lutte aussi à sa manière contre la dés-intégration qui menace certaines franges de la population en réaffirmant la nécessité du collectif et de l'universel, seuls garants d'une pacification des relations sociales dans un processus assimilationniste qui paraît, de toute façon, inéluctable (Booth et Goodier, 2022).

- 35 Certes, ce discours filmique somme toute universaliste et bienveillant peut être en partie imputé aux politiques conduites depuis les années 1980 par les chaînes de télévision pionnières en la matière comme Channel 4 ou la BBC, puis par les instances créées ou renouvelées pour organiser et promouvoir l'industrie cinématographique britannique (par exemple, le Film Council entre 2000 et 2010 dont les fonctions ont été reprises par le British Film Institute lors de sa dissolution) dont les maîtres-mots sont « inclusion » et « diversité ⁴⁹ ». Ces objectifs, nés du constat de la difficulté éprouvée par certaines communautés pour accéder aux industries culturelles et créatives, visent à une meilleure représentation de celles-ci dans la production audiovisuelle britannique, à la fois à et derrière l'écran. Ils ont abouti à des critères très précis, comme les BFI Diversity Standards lancés en 2014 (Pulver, 2014 ; BFI, 2019), qui conditionnent les aides budgétaires potentielles et dont les rapports d'analyse sont scrutés chaque année par la presse spécialisée et généraliste afin de poursuivre le débat sur la non ou mal-représentation (Rosanvallon, 2014) de divers groupes sociaux (Pulver, 2020). Malgré des progrès souvent jugés trop lents, ces politiques culturelles volontaristes ont apparemment porté leurs fruits puisque, en l'occurrence, le nombre de films présentant des personnages issus des communautés indopakistanaïses a assez fortement augmenté à partir des années 2000 (deux tiers du corpus à titre d'exemple). D'aucuns pourraient dès lors poser la question de la validité de ce message universaliste porté par ces films arguant que tout discours dissident serait soumis à une forme de censure économique et/ou politique. C'est oublier qu'un film qui ne respecterait pas certains principes fondamentaux et ferait par

exemple l'apologie de formes extrêmes de communautarisme tomberait sous le coup de la loi et ne serait de toute façon pas produit par les financeurs du cinéma conventionnel qui, pensant à leur retour sur investissement, visent à vendre leur film dans les circuits de distribution *mainstream*. C'est oublier aussi qu'un certain nombre de films présents dans le corpus ne bénéficient pas des aides apportées par ces divers organismes, ce qui prouve que le discours filmique véhiculé tend à être similaire, que le film soit financé par des structures indépendantes ou étroitement liées à des institutions supposées relayer une politique culturelle hégémonique jugée lénifiante.

- 36 La question des conditions d'accès aux moyens de production, tout comme celle de la représentativité des films présentant des personnages d'ascendance indopakistanaise, ne remet pas en question le discours universaliste promu sur quatre décennies car elles sont aussi à mettre en lien avec ce que disent les premiers concernés, à savoir les acteurs, les scénaristes et les réalisateurs issus de ces communautés. Nombreux sont ceux qui n'aspirent pas à jouer les porte-parole d'un discours potentiellement dissident ou à se faire les hérauts de leur minorité, lestés de ce « fardeau de la représentation » que certains cherchent, à tout prix, à leur faire porter (Bolognani *et al.*, 2011, 170). Derrière l'écran aussi, les protagonistes refusent la dictature de l'appartenance et l'assignation communautaire. C'est pourquoi, un acteur comme Riz Ahmed, dans son discours à la Chambre des communes, demande qu'un plus grand nombre et qu'une plus grande variété de films soient produits car, plus il y aura de films, tous genres confondus, avec ou faits en partie par des professionnels issus de diverses minorités, moins ces films seront perçus par défaut comme emblématiques et, dès lors, interprétés comme un possible commentaire sur, ou par, la communauté concernée⁵⁰. On pense au syndrome de Sidney Poitier : « J'étais la seule personne noire sur le plateau. C'était inhabituel pour moi d'être dans une situation dans laquelle chaque mouvement que je faisais équivalait à la représentation de 18 millions de personnes⁵¹ ». La situation n'est bien sûr plus la même que dans les États-Unis des années 1950. Toutefois, si on en croit les entretiens réalisés lors de la promotion de leurs films, les scénaristes/réalisateurs et les acteurs britanniques issus de diverses diasporas continuent à devoir lutter

pour avoir la liberté de choisir : écrire des rôles sans les associer forcément à une communauté particulière et, en cas de recrutement d'un acteur non-blanc, ne pas réécrire le rôle pour souligner ce fait (Dhaliwal, 2021) ; ne pas être cantonnés à des stéréotypes et pouvoir incarner des personnages en lien avec leur histoire familiale ou pas, en un mot obtenir des rôles auxquels ils aspirent en tant qu'individus/artistes (Ahmed, 2017b ; Moshakis, 2021). C'est la raison pour laquelle certains travaillent aussi à Hollywood où leur appartenance communautaire supposée n'opère pas ou plus dans les mêmes conditions qu'au Royaume-Uni.

- 37 Il est évident que tout discours filmique doit être rapporté à son contexte de production et peut conduire à s'interroger sur son degré de représentativité. Toutefois, chercher un caractère sociologique fort à des films qui, par exemple, ont été pensés au départ comme des adaptations libres de classiques tels que *Roméo et Juliette* (Bollywood *Queen, Love + Hate*) est une fausse piste (Bolognani et al., 166, 170). Quoi qu'il en soit, les possibles effets des conditions d'accès aux moyens de production peuvent être minorés en ne s'enfermant pas dans l'étude d'un genre précis, en ne surinterprétant pas le degré de représentativité d'un film donné aussi estimé par la critique et/ou populaire soit-il et, accessoirement, en ne sous-estimant pas non plus les capacités de réflexion du spectateur dont il est de toute façon impossible de contrôler totalement la manière dont il réceptionne le message envoyé (Hall, 1973). Que le discours porté par les films qui représentent les communautés indopakistanaïses plaise ou non, il a déjà le mérite d'exister car, pour rappel, toutes les communautés qui constituent le Royaume-Uni ne peuvent pas en dire autant. Libre au spectateur d'être d'accord ou pas avec celui-ci.

BIBLIOGRAPHIE

AHMED Riz, 2017a, « Channel4 Diversity Speech 2017 @ House of Commons » [en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=36bcxDVNr1s> [consulté le 4/03/2023].

AHMED Riz, 2017b, « Riz Ahmed on his choice of roles » [en ligne], URL : <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-39496912> [consulté le 24/08/2023].

ANDERSON Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New-York, Verso.

BARBÉRIS Isabelle, 2022, *Panique identitaire. Nouvelles esthétiques de la foire aux identités*, Paris, Presses universitaires de France.

BÉDARIDA François, 1990, *La société anglaise du milieu du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire ».

BERGHAHN Daniela, 2010, « Coming of Age in “the Hood”: The Diasporic Youth Film and Questions of Genre », dans Daniela Berghahn et Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 235-255.

BOLOGNANI Marta et al., 2011, « 101 Damnations: British Pakistanis, British Cinema and Sociological Mimicry », *South Asian Popular Culture*, vol. 9, n° 2, Londres, Routledge, p. 161-175.

BOOTH Robert et GOODIER Michael, 2022, « “If you ask me, I am British”: joys and trials for Britain’s multi-ethnic households » [en ligne], *The Guardian*, URL : <https://www.theguardian.com/uk-news/2022/dec/02/ joys-trials-britains-increasingly-mixed-race-households-census-2021> [consulté le 24/08/2023].

British Broadcasting Corporation (BBC), 2023, « Diversity & Inclusion » [en ligne], URL : <https://www.bbc.co.uk/diversity> [consulté le 28/08/2023].

British Film Institute (BFI), 2019, « BFI Diversity Standards Criteria » [en ligne], URL : <https://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-diversity-standards-criteria-2019-07-23.pdf> [consulté le 28/08/2023].

BFI, 2023, « Inclusion in the film industry » [en ligne], URL : <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry> [consulté le 28/08/2023].

Channel 4, 2023, « Inclusion & Diversity » [en ligne], URL : <https://www.channel4.com/corporate/about-4/operating-responsibly/diversity> [consulté le 28/08/2023].

CLARKE John et al., 1979, *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, Londres, Hutchinson.

DAVE Paul, 2006, *Visions of England: Class and Culture in Contemporary Cinema*, Oxford/New-York, Berg, coll. « Talking Images Series ».

DERRIDA Jacques, 1980, « The Law of Genre », Avital Ronell (trad.), *Critical Inquiry « On Narrative »*, vol. 7, n° 1, p. 55-81.

DHALIWAL Nirpal, 2021, « “Cinema, it caught me”: meet the British Asian director breaking barriers in the film industry » [en ligne], URL : <https://blog.adobe.com/en/publish/2021/10/15/meet-the-british-asian-director-breaking-barriers-in-the-film-industry-abid-khan> [consulté le 24/08/2023].

DOWARD Jamie et PEMBERTON Justine, 2011, « Britain’s changing ethnic map: how suburbia has been transformed » [en ligne, accès restreint], *The Observer*, URL : <http://www.theguardian.com>

[p://www.guardian.co.uk/uk/2011/apr/10/britains-changing-ethnic-map](http://www.guardian.co.uk/uk/2011/apr/10/britains-changing-ethnic-map) [consulté le 4/03/2023].

Film Council, 2000, « Towards a Sustainable UK Film Industry » [en ligne], URL : <http://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-towards-a-sustainable-film-industry-2014-10-31.pdf> [consulté le 28/08/2023].

Film Council, 2015, « Film Policy in the UK 2000-2010, An Overview » [en ligne], URL : <https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/film-policy-in-the-uk-2000-2010-an-overview-2015-07.pdf> [consulté le 28/08/2023].

GRANT Barry K. (dir.), 2012, *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press.

HALL Stuart, 1973, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » [en ligne], University of Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, Stencilled Paper 7, URL : <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf> [consulté le 24/08/2023].

HALL Stuart, 1988, « New Ethnicities », dans Kobena Mercer (dir.), *Black Film, British Cinema: ICA Documents 7*, Londres, Institute of Contemporary Arts, p. 27-31.

HALL Stuart, 1990, « Culture, Identity and Diaspora », dans Jonathan Rutherford (dir.), *Identity: Community, Culture and Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, p. 222-237.

HELM Toby, TAYLOR Matthew et DAVIS Rowenna, 2011, « David Cameron sparks fury from critics who say attack on multiculturalism has boosted English Defence League » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : <http://www.guardian.co.uk/politics/2011/feb/05/david-cameron-speech-criticised-edl> [consulté le 04/03/2023].

HIGSON Andrew, 1995, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Oxford University Press.

HIGSON Andrew, 2000, « The Instability of the National », dans Justine Ashby et Andrew Higson (dir.), *British Cinema: Past and Present*, Londres/New-York, Routledge, p. 35-47.

HILL John, 1999, *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Oxford, Clarendon Press.

ILOTT Sarah, 2015, *New Postcolonial British Genres: Shifting the Boundaries*, Londres, Palgrave Macmillan.

KORTE Barbara et STERNBERG Claudia, 2004, *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film since the 1990s*, Amsterdam/New-York, Rodopi.

LANGFORD Barry, 2005, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

LEACH Jim, 2004, *British Film*, Cambridge/New-York, Cambridge University Press, coll. « National Film Traditions ».

MALIK Sarita, 1996, « Beyond “The Cinema of Duty”? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s », dans Andrew Higson (dir.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Londres, Cassell, coll. « Rethinking British Cinema », p. 202-215.

MALIK Sarita, 2010, « The Dark Side of Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema », dans Daniela Berghahn et Claudia Sternberg (dir.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 132-151.

MARIN-LAMELLET Anne-Lise, 2020, « Forever Other? Black Britons on Screen (1959-2016) », dans Trevor Harris (dir.), *Windrush (1948) and Rivers of Blood (1968): Legacy and Assessment*, Londres, Routledge, coll. « British Politics and Society », p. 150-164.

MCGHEE Derek, 2008, *The End of Multiculturalism? Terrorism, Integration and Human Rights*, Berkshire, McGraw-Hill Open University Press.

MERCER Kobena, 1994, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Londres/New-York, Routledge.

MOINE Raphaëlle, 2008, *Cinema Genre*, Alistair Fox et Hilary Radner (trad.), Oxford, Blackwell Publishing.

MOSHAKIS Alex, 2021, « Dev Patel: “The allure of the job is to change” » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : <https://www.theguardian.com/film/2021/aug/08/dev-patel-the-allure-of-the-job-is-to-change-the-slumdog-actor-talks-to-alex-moshakis> [consulté le 24/08/2023].

PEOPLE STAFF, 2000, « Restricted: Measure of a Man » [en ligne], *People*, URL : <https://people.com/archive/restricted-measure-of-a-man-vol-53-no-13/> [consulté le 24/08/2023].

POIRIER Agnès Catherine, 2002, « L'Angleterre sous tension : Les jeunes Anglais d'origine indopakistanaise entre violence et intégration », *Télérama*, n° 2717, p. 12-19.

PULVER Andrew, 2014, « BFI sets diversity rules for access to lottery funding » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : <https://www.theguardian.com/film/2014/jul/08/film-bfi-diversity-rules-access-to-lottery-funding> [consulté le 28/08/2023].

PULVER Andrew, 2020, « BFI diversity standards “failing to tackle race discrimination in UK film industry” » [en ligne], *The Guardian*, URL : <https://www.theguardian.com/film/2020/jul/15/bfi-diversity-standards-failing-to-tackle-race-discrimination-in-uk-film-industry> [consulté le 28/08/2023].

ROSANVALLON Pierre, 2020, *Le Parlement des invisibles. Déchiffrer la France*, Paris, Points, coll. « Série Essais ».

SMITH Laura, 2006, « Absent Voices » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : <http://www.guardian.co.uk/society/2006/sep/06/guardiansociety supplement1> [consulté le 4/03/2023].

STREET Sarah, 1997, *British National Cinema*, Londres, Routledge, coll. « National Cinema Series ».

Team #RizTest, 2018, « The Riz Test » [en ligne], URL : <https://www.riztest.com/about-the-riz-test> [consulté le 04/03/2023].

TOWNSEND Mark, 2011, « Searchlight poll finds huge support for far right “if they gave up violence” » [en ligne, accès restreint], *The Guardian*, URL : <https://www.theguardian.com/uk/2011/feb/27/support-poll-support-far-right> [consulté le 4/03/2023].

ANNEXE

Corpus des films étudiés

Pour faciliter le repérage par rapport aux mentions dans l'article, les films sont classés par ordre alphabétique des titres originaux. Lorsqu'un autre titre existe pour sa sortie française, il figure entre parenthèses après le titre original.

Ae Fond Kiss, 2004, Ken Loach, Bianca Film, 1h44.

Ali & Ava, 2021, Clio Barnard, BBC Film, 1h35.

Anita & Me, 2002, Metin Hüseyin, BBC, 1h29.

Anuvahood, 2011, Adam Deacon et Daniel Toland, Gunslinger, 1h28.

Beautiful Thing, 1996, Hettie MacDonald, Channel Four Films, 1h30.

Bend it like Beckham (Joue-la comme Beckham), 2002, Gurinder Chadha, Kintop Pictures, 1h52.

Bhaji on the Beach (Bhaji, une balade à Blackpool), 1993, Gurinder Chadha, First Independent Films, 1h41.

Black Joy, 1977, Anthony Simmons, National Film Finance Corporation of London England (NFFC), 1h37.

Blinded by the Light, 2019, Gurinder Chadha, New Line Cinema, 1h58.

Bollywood Queen, 2002, Jeremy Wooding, Spice Factory, 1h29.

Bradford Riots, 2006, Neil Biswas, Oxford Film & Television, 1h15.

Brick Lane (Rendez-vous à Brick Lane), 2007, Sarah Gavron, Film4, 1h42.

Brothers in Trouble, 1995, Udayan Prasad, BBC Film, 1h42.

Carla's Song, 1996, Ken Loach, Channel Four Films, 2h07.

Cash & Curry, 2008, Sarjit Bains, Jaffa Entertainment, 1h40.

Catch Me Daddy, 2014, Daniel Wolfe et Matthew Wolfe, Film4, 1h52.

City of Tiny Lights, 2016, Pete Travis, BBC Film, 1h50.

Cleanskin (Menace d'État), 2012, Hadi Hajaig, The UK Film Studio, 1h48.

Closed Circuit, 2013, John Crowley, Focus Features, 1h36.

Doghouse, 2009, Jake West, Carnaby International, 1h29.

East is East (Fish n' Chips), 1999, Damien O'Donnell, Film4, 1h36.

Eden Lake, 2008, James Watkins, Rollercoaster Films, 1h31.

Everywhere + Nowhere, 2011, Menhaj Huda, Arena Productions, 1h36.

Four Lions, 2010, Christopher Morris, Film4, 1h37.

Girls' Night, 1998, Nick Hurran, Granada Film Productions, 1h42.

Gone Too Far!, 2013, Destiny Ekaragha, Poisson Rouge Pictures, 1h28.

Green Street (Hooligans), 2005, Lexi Alexander, Baker Street, 1h49.

Guru in Seven, 1998, Shani S. Grewal, Balhar Film Productions, 1h47.

Heartless, 2009, Philip Ridley, May 13 Films, 1h54.

Honour, 2014, Shan Khan, Isle of Man Film, 1h44.

I.D., 1995, Philip Davis, BBC Film, 1h47.

I.D.2: Shadwell Army, 2016, Joel Novoa, The Post Republic, 1h32.

I'm British but..., 1990, Gurinder Chadha, British Film Institute (BFI), 30mn.

Ill Manors, 2012, Ben Drew (Plan B), Microwave, 2h01.

In this World, 2002, Michael Winterbottom, The Film Consortium, 1h28.

Infinite Justice, 2006, Jamil Dehlavi, Dehlavi Films, 1h33.

It Was an Accident, 2000, Metin Hüseyin, Arts Council of England 1h36.

It's a Wonderful Afterlife, 2010, Gurinder Chadha, Bend It Films, 1h40.

Kidulthood, 2006, Menhaj Huda, Stealth Films, 1h29.

- Last Resort (Transit Palace)*, 2000, Pawel Pawlikowski, BBC Film, 1h13.
- Look Back in Anger (Les Corps sauvages)*, 1959, Tony Richardson, Woodfall Film Productions, 1h38.
- Love + Hate*, 2005, Dominic Savage, BBC Film, 1h26.
- Love Thy Neighbour*, John Robbins, 1973, Anglo-EMI, 1h25.
- Made in Britain*, 1982, Alan Clarke, Central Independent Television, 1h16.
- Mischief Night*, 2006, Penny Woolcock, Company Pictures, 1h33.
- Mogul Mowgli*, 2020, Tariq Bassam, Pulse Films, 1h29.
- My Beautiful Laundrette*, 1985, Stephen Frears, Working Title Films, 1h37.
- My Brother the Devil*, 2012, Sally El Hosaini, Rooks Nest Entertainment, 1h51.
- My Son the Fanatic*, 1997, Udayan Prasad, Zephyr Films, 1h27.
- Nina's Heavenly Delights*, 2006, Pratibha Parmar, Kali Films, 1h34.
- Prick Up Your Ears*, 1987, Stephen Frears, Zenith Entertainment, 1h45.
- Rita, Sue and Bob Too (Rita, Susie et Bob aussi...)*, 1987, Alan Clarke, British Screen Productions, 1h29.
- Rude Boy*, 1980, Jack Hazan et David Mingay, Buzzy Enterprises, 2h13.
- Sammy and Rosie Get Laid (Sammy et Rosie s'envoient en l'air)*, 1987, Stephen Frears, Channel Four Films, 1h41.
- Saxon*, 2007, Greg Loftin, Sillwood Films, 1h32.
- Shank*, 2010, Mo Ali, Gunslinger, 1h30.
- Shaun of the Dead*, 2004, Edgar Wright, Studio Canal, 1h39.
- Shifty*, 2008, Eran Creevy, BBC Film, 1h25.
- Shoot on Sight*, 2007, Jag Mundhra, Aron Govil Productions Inc. in assn. with Cine Boutique Entertainment, 1h50.
- Sket*, 2011, Nirpal Bhogal, Gunslinger, 1h23.
- South West 9*, 2001, Richard Parry, Fruit Salad Films, 1h30.
- Sparrows Can't Sing*, 1963, Joan Littlewood, Carthage Films, 1h34.
- Starred Up*, 2013, David Mackenzie, Film4, 1h46.

The 51st State (Le 51^e État), 2001, Ronny Yu, Alliance Atlantis Communications, 1h33.

The Caretaker, 1963, Clive Donner, Caretaker Films 1h45.

The Duke, 2020, Roger Michell, Pathe UK, 1h35.

The Football Factory, 2004, Nick Love, Vertigo Films, 1h31.

The Infidel, 2010, Josh Appignanesi, Slingshot Productions, 1h45.

The Road to Guantanamo, 2006, Mat Whitecross et Michael Winterbottom, Film4, 1h35.

The Wedding Guest, 2018, Michael Winterbottom, Chisel Films, 1h36.

This is England, 2006, Shane Meadows, Warp Films, 1h41.

Triads, Yardies and Onion Bhajees! (Once upon a time in Southall), 2003, Sarjit Bains, Ghetto Vision, 1h45.

Trishna, 2011, Michael Winterbottom, Head Gear Films, 1h57.

T2 Trainspotting, 2017, Danny Boyle, TriStar Pictures, 1h57.

Una, 2016, Benedict Andrews, BRON Studios, 1h34.

West 11, 1963, Michael Winner, Associated British Picture Corporation (APBC), 1h33.

West is West, 2010, Andy De Emmony, BBC Film, 1h43.

Wild West, 1992, David Atwood, British Screen Productions, 1h25.

Yasmin, 2004, Kenneth Glenaan, Scottish Screen, 1h27.

Yesterday, 2019, Danny Boyle, Universal Pictures, 1h56.

NOTES

1 Les références complètes des films sont disponibles en annexe.

2 Le corpus est constitué des œuvres disponibles en support physique de type DVD, ce qui explique l'absence de quelques films comme *Majdhar* (Ahmed Alauddin Jamal, 1984) qui n'ont jamais été édités. Par ailleurs, le corpus ne prend en compte que les films initialement ou finalement sortis au cinéma dont le nombre est déjà assez conséquent. Même s'il est entendu

que des productions télévisuelles comme *The Buddha of Suburbia* (Roger Michell, 1993), *White Teeth* (Julian Jarrold, 2002), *Britz* (Peter Kosminsky, 2007) ou *We are Lady Parts* (Nida Manzoor, 2021) contribuent elles aussi à la représentation des communautés indopakistanaïses, leur contexte de production et de réception n'est pas tout à fait le même, notamment en raison de leur caractère sériel.

3 Ce terme est dérivé de l'adjectif *Asian* dont l'adjonction du suffixe *-ness* permet la nominalisation (l'Oxford English Dictionary donne une première occurrence attestée en 1953). À ce titre, le terme signifie tout ce qui a trait à une possible identité en lien avec le sous-continent indien (« *the quality and characteristic of being Asian* »). Le terme fait pendant à ceux de *Britishness* ou *Blackness*. Voir, entre autres, Korte et Sternberg (2004, 1-4).

4 Pour les discours et ouvrages en anglais, je traduis sauf mention contraire.

5 Voir la définition qu'en donne le dictionnaire en ligne Merriam-Webster en 2022, « Bechdel Test » : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Bechdel%20Test> [consulté le 4/03/2023].

6 Pour plus de détails sur ces questions, voir, entre autres, Derrida (1980), Grant (2012), Ilott (2015), Langford (2005), Moine (2008).

7 Certains Indiens sont également restaurateurs mais ils tiennent des établissements beaucoup plus chics (*Nina's Heavenly Delights*, *Cash & Curry*) alors que les Pakistanais gèrent plutôt des points de vente à emporter.

8 Cette solidarité est remarquée par d'autres minorités (*Starred Up*). Seul *Yesterday* offre la vision d'une famille d'ascendance indienne totalement coupée de sa communauté puisque toutes leurs relations sont des Blancs. Leurs prénoms sont anglais (Sheila et Jed pour les parents, Jack pour le fils).

9 Le succès de Bollywood est tel que les jeunes filles blanches suivent des cours de *Bollyrobics* à la télévision (*Ali & Ava*).

10 Un quart des étudiants en médecine sont d'origine indopakistanaïse (Poirier, 2002, 18).

11 Les frères jumeaux Ronnie et Reggie Kray étaient les parrains de la pègre londonienne des années 1960. Personnalités marquantes, ils ont fait l'objet de plusieurs biopics, dont *The Krays* (Peter Medak, 1990) et *Legend* (Brian Helgeland, 2015).

12 Selon un sondage de la revue antiraciste *Searchlight* en 2011, 48 % de la population était prête à voter pour un parti qui se déclarerait ouvertement

anti-immigration et pro-nationaliste, l'ironie étant qu'environ 40 % des membres des communautés indopakistanaïses consultés partageaient ce point de vue (Townsend, 2011).

13 Il faut cependant noter que les crimes racistes ne sont pas l'apanage des Blancs. *Catch Me Daddy* montre l'exécution d'un Blanc suite à ses propos, *City of Tiny Lights* un acte d'autodéfense.

14 Ce rapport est le résultat de l'enquête publique ordonnée par le gouvernement britannique suite au meurtre raciste de Stephen Lawrence en 1993, resté impuni en raison d'une procédure policière et judiciaire jugée défailante notamment par les parents de la victime qui se sont battus pour la réouverture du dossier. Ce rapport a contribué à changer profondément les pratiques des services publics au Royaume-Uni.

15 Les services secrets, en revanche, recrutent volontiers des membres de ces communautés depuis les attentats de 2005 (*Closed Circuit*). Les bénéficiaires des mesures de discriminations positives font encore plus l'objet de remarques antipathiques (*Closed Circuit*, I.D.2: *Shadwell Army*).

16 Les émeutes de Bradford se sont déroulées début juillet 2001 en réaction à la tenue de manifestations organisées par divers mouvements d'extrême droite, et ce malgré l'interdiction de certaines d'entre elles par le gouvernement, ce qui a conduit à des affrontements entre jeunes, militants et forces de l'ordre.

17 Au début des années 1990, plus de la moitié des minorités issues du Commonwealth était née sur le sol britannique (Hill, 1999, 216).

18 John Clarke *et al.* (1979, 252) évoquent une sorte de « colonisation ethnique » de certains quartiers comme une réaction de défense face aux discriminations mais aussi comme une tentative de créer une nouvelle forme de communauté (avec maintien de valeurs culturelles) et de réseau d'entraide.

19 Le schisme s'établit aussi selon la couleur de peau, reproduisant le schéma raciste des Blancs, ou selon la religion entre sikhs, hindous et musulmans (*Cash & Curry*, I.D.2: *Shadwell Army* dans lequel cette haine supposée est instrumentalisée par les Blancs extrémistes, au même titre que l'antisémitisme). Évidemment, la haine existe aussi entre minorités différentes, comme entre Antillais et Pakistanais (*Black Joy*, *Made in Britain*, *My Beautiful Laundrette*, *Sammy and Rosie Get Laid*, *Bhaji on the Beach*) ou Indiens (*Cash & Curry*).

20 Une rare exception est *Nina's Heavenly Delights* avec ses drag queens fans de Bollywood et ses couples homosexuels finalement plus facilement acceptés par leur communauté qu'ils ne s'y attendaient.

21 Il s'agit d'un concept hérité de l'ère victorienne dont l'équivalent en français serait « deux poids, deux mesures » mais on le trouve employé tel quel dans les sciences sociales : « Ce qui fait la force de la théorie du *double standard*, ce n'est pas seulement qu'elle offre toute commodité à la liberté du mâle, c'est qu'elle reflète les postulats de base d'une société patriarcale et bourgeoise, où la vertu féminine est érigée en règle absolue, tandis que peuvent se dérouler librement des aventures masculines qui ne mettent pas en danger la descendance légitime » (Bédarida, 1990, 227). Dans ces films, les Blanches se plaignent aussi car elles souffrent de n'être pour ces jeunes qu'un pis-aller avant le mariage arrangé (*Love + Hate*, *Mischief Night*). *Everywhere + Nowhere* montre qu'il sert également à cacher l'homosexualité d'un fils.

22 Dans *Ali & Ava*, cette surveillance s'applique aussi aux hommes en instance de divorce.

23 Ils reflètent les tendances de radicalisation d'une frange de cette communauté à en croire les statistiques : « 48 % des Indopakistanaïes de moins de 40 ans vivant en Angleterre se disent prêts à combattre sous les ordres de ben Laden » (Poirier, 2002, 18).

24 Le titre du film fait référence à l'appellation utilisée par les services secrets pour qualifier des individus inconnus de leurs fichiers et qui ne sont donc pas considérés comme des menaces potentielles avant leur attentat (aussi mentionnée dans *Closed Circuit*). Ce film donne la parole au terroriste pendant huit minutes (temps de la vidéo préenregistrée pour justifier son acte qui sert de voix off à son arrestation/exécution).

25 *Four Lions* rappelle néanmoins que porter un vêtement traditionnel n'équivaut pas à être un terroriste, contrairement à ce que semble croire la police lors de ses descentes.

26 Chanu fait écho aux propos de Benedict Anderson (1991) pour qui le concept de nation est intrinsèquement lié à celui de territoire. Anderson montre justement comment le processus de territorialisation des communautés religieuses et dynastiques a abouti, avec le langage et la presse diffuseurs de valeurs communes, à la naissance des consciences nationales.

27 *Four Lions* montre que la découverte des conditions carcérales à Guantanamo ou Abu Ghraib a marqué les jeunes musulmans pour qui ces mots sont devenus synonymes d'oppression occidentale et sont utilisés pour se menacer des pires sévices. D'un point de vue formel, les images infrarouges du feu d'artifice font écho à celles des bombardements de Bagdad.

28 Après le *Anti-Terrorism, Crime and Security Act* (2001) qui donnait des pouvoirs exceptionnels à la police et mettait fin à l'interdiction de l'emprisonnement arbitraire sans procès (contraire à l'article 5 de la convention européenne des droits de l'Homme), le gouvernement Blair ajouta le *Prevention of Terrorism Act* (2005) et le *Terrorism Act* (2006) qui furent l'objet de longs débats parlementaires : le Premier ministre souhaitait initialement étendre à 90 jours la durée de détention des suspects sans preuve à charge. Elle fut finalement étendue de 14 à 28 jours. L'alliance anglo-américaine et le flou juridique associé à la guerre contre le terrorisme (*War on Terror*) sont dénoncés dans le générique de fin de *Four Lions*.

29 Le cinéma utilise parfois le biais de la farce pour évoquer la condition féminine. À travers un gag récurrent, *Mischief Night* s'interroge sur la difficulté pour une femme en niqab de manger une glace dans la rue, même si ce choix est assumé (voir aussi *The Infidel* où deux amies, l'une en niqab, l'autre en jogging, font du sport puis boivent le thé ensemble).

30 Cette séquence rappelle *My Son the Fanatic*, film précurseur, dans lequel Parvez refuse que sa femme ne soit pas admise à manger avec les hommes dans sa propre maison.

31 On pense évidemment au discours tenu par David Cameron le 5 février 2011 lors de la Conférence de Munich sur la sécurité, interprété comme la reconnaissance de l'échec du multiculturalisme britannique. David Cameron peut cependant être vu comme le reflet d'une évolution des autorités en faveur d'une politique plus assimilationniste depuis les années 2000 (Malik, 2010, 135-136 ; Korte et Sternberg, 2004, 153-154).

32 De nombreux films montrent des musulmans pratiquant leur religion chez eux tout en vivant de manière sécularisée dans l'espace public (voir, par exemple, *Honour*). *Mogul Mowgli* présente un des rares cas de héros qui, n'ayant pas l'habitude d'aller à la mosquée, cherche à copier les autres, en se laissant distraire par les détails remarqués.

33 Voir aussi la scène de *Cleainskin* où le terroriste tout juste arrivé du Moyen-Orient pour commettre un attentat rit à gorge déployée en regardant *Mr Bean* à la télévision.

34 Suite à la promulgation de la première loi visant à lutter contre les discriminations ethniques (*Race Relations Act 1965*) et dans le but de s'opposer à son extension alors en débat au Parlement en 1968, Enoch Powell, à l'époque membre éminent du parti conservateur, se fendit d'un discours haineux, connu sous le nom de *The Rivers of Blood*, qui évoque l'*Énéide* pour dresser un tableau apocalyptique de l'avenir multiculturel du Royaume-Uni. Malgré de forts soutiens notamment au sein de sections de la classe ouvrière traditionnellement jugées d'obédience travailliste, ce discours lui coûta sa carrière politique au plan national.

35 David Cameron a été accusé de jouer le jeu des extrémistes lorsqu'il a prononcé son discours sur l'échec du multiculturalisme quelques heures avant l'une des plus grandes manifestations anti-islam organisées par l'English Defence League à Luton en février 2011 (Helm, Taylor et Davis, 2011).

36 Daniela Berghahn remarque également que ce choix du récit d'initiation relève du caractère parfois semi-autobiographique des films (Bergahn, 2010, 235, 240).

37 Et aussi le résultat d'institutions garantes de brassage culturel, comme le rappelle *Mischief Night* qui déplore la ségrégation qui s'est établie dans les écoles britanniques depuis les années 1980. *My Son the Fanatic* laisse quant à lui entendre que l'État devrait davantage s'occuper des prisonniers qui sont des proies faciles pour les recruteurs extrémistes, notamment en raison du racisme qui règne dans les établissements (*Bradford Riots*).

38 Nombreux sont ceux qui ont envoyé de l'argent toute leur vie pour financer la construction d'une maison qu'ils ne verront cependant sans doute jamais (Yasmin, *West is West*). Seules la mère du héros de *Wild West* et l'épouse de celui de *My Son the Fanatic* repartent au Pakistan. Le père d'*Everywhere + Nowhere* meurt avant de pouvoir mettre son plan à exécution mais sera enterré sur sa terre natale.

39 Autre signe d'assimilation, le film est un hommage à *Alfie*, comédie symbole du *Swinging London*.

40 Le vêtement est un champ de bataille qui symbolise l'identité de celui qui le porte. Les jeunes filles se changent en cachette pour abandonner sari ou voile (*Bhaji on the Beach*, *Bend it like Beckham*, Yasmin) et se travestissent

comme les héroïnes shakespeariennes étudiées en cours afin d'échapper à leur condition (*Mischief Night*). Les jeunes gens tiennent à porter l'uniforme de l'école en pleine chaleur estivale car il est le dernier lien qui les rattache à leur identité britannique lors de vacances forcées au Pakistan (*West is West*). A contrario, George (*West is West*) qui croit qu'il lui suffit de revêtir la tunique traditionnelle pour être à nouveau considéré comme un Pakistanais en est pour ses frais.

41 L'expression originale « *It's not where you're from, it's where you're at* » joue sur plusieurs niveaux. À la question de l'origine et du parcours de vie s'ajoute la notion de célébrité puisque le héros du film rêve de devenir DJ professionnel et d'être « là où ça se passe » (« *where it's at* »), ce qui évoque également l'idée de territoire, d'où la traduction proposée.

42 « *[T]he real thing, a girl from the village* ».

43 *Anita & Me*, DVD Icon Home Entertainment 2007, ICON10025 ; *Mischief Night*, DVD Fremantle Media 2006, FHED2039.

44 « *[O]verlapping experience* ».

45 Les clichés sont parfois déjoués. Dans *Wild West*, c'est le mari blanc qui bat sa femme d'origine indopakistanaise. Elle s'en sort grâce à l'aide du romantique Zaphir (voir aussi *Anita & Me*, *Ali & Ava*). *Honour* présente une vision plus cynique puisque, en tant que policier, Kasim porte secours à des Blanches victimes de violences conjugales, ce qui ne l'empêche pas de brutaliser et finalement tenter de tuer sa sœur.

46 Figure de style qui consiste à attribuer des sentiments humains à l'inanimé et dénoncée par John Ruskin dans son ouvrage *Modern Painters* (1856) comme une forme de personnification morbide et sentimentale dont abusaient à son goût les artistes de la mouvance romantique.

47 Il rejoint la vision d'Anderson (1991, 36) pour qui le développement de la presse a largement contribué à l'éveil des consciences nationales en Europe.

48 Outre les extrémistes et populistes, il cite l'exemple des vidéos diffusées par Daesh qu'il qualifie de « propagande montée comme des films d'action ».

49 Voir les missions et chartes de ces diverses entités, toutes disponibles en ligne (Film Council, 2000 ; BBC, 2023 ; BFI, 2023 ; Channel 4, 2023). Pour une étude synthétique des liens entre les gouvernements néo-travaillistes et le Film Council, voir Film Council (2015).

50 Marta Bolognani *et al.* (2011, 170-171), malgré leur avis très orienté sur ce que devrait être des films représentant des Britanniques d'ascendance

pakistanaise, parviennent *in fine* à une conclusion similaire. Employer davantage d'individus issus d'une communauté donnée dans l'industrie cinématographique permettrait de passer d'une perception parfois trop extérieure à un point de vue interne et, à terme, de cesser de questionner la validité, l'authenticité ou la représentativité de films qui ne sont pas des traités de sociologie, questions qui ne se posent que très rarement dans la masse de films où les personnages sont blancs puisque leur nombre en fait des individus et non des stéréotypes.

51 Il s'agit d'une traduction officielle qu'on trouve sur divers sites internet, à partir des mémoires de l'acteur (People Staff, 2000) : « I was the only black person on the set. I felt very much as if I were representing 18 million people with every move I made. »

RÉSUMÉS

Français

Le cinéma britannique présente des perspectives variées sur les communautés indopakistanaïses, ce qui permet d'observer leur évolution sur les quatre dernières décennies. Les tensions générées par une société multiculturelle (discrimination, racisme institutionnel, repli identitaire, radicalisation politico-religieuse) interrogent sur la cohésion nationale face au communautarisme. Avec un optimisme lucide, le cinéma britannique lutte contre les exclusions de toutes sortes et tente de ré-universaliser le Royaume-Uni pour mieux célébrer son identité nationale.

English

British cinema has used various angles to study the evolution of South Asian communities over the last four decades. The tensions generated by this multicultural society – discrimination, institutional racism, separatism, political and religious radicalisation – question British national cohesion faced with rising isolationist groups. With lucid optimism, British cinema fights any kind of exclusion and tries to re-universalise the UK in order to better celebrate its national identity.

INDEX

Mots-clés

communauté, multiculturalisme, communautarisme, minorité, identité, cinéma

Keywords

community, multiculturalism, separatism, minority, identity, cinema

AUTEUR

Anne-Lise Marin-Lamellet

Maîtresse de conférences, ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/158676831>

Construire et déconstruire la communauté depuis ses marges

Communautés de femmes dans *Matrix* (2021) de Lauren Groff et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau

Julie Brugier

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.637

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Introduction

Loin de la foule déchaînée : des communautés utopiques ?

Faire corps

Reconstruire le corps social

Communautés de corps

Faire œuvre

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 La communauté est une notion polysémique et difficile à appréhender, qui oscille entre des sens abstraits et concrets. Sa première acception dans le *Trésor de la langue française*¹ montre bien son ambivalence fondamentale puisqu'elle désigne le caractère de ce qui est commun à plusieurs personnes, que ce soit des intérêts, des sentiments ou des biens, plaçant le mot à l'intersection du matériel et de l'immatériel. Sa deuxième acception, « ensemble de personnes vivant en collectivité ou formant une association d'ordre politique, économique ou culturel », permet de décliner plusieurs usages passés dans le vocabulaire courant : communautés religieuses, nationales, linguistiques, artistiques, économiques sont autant d'exemples qui suggèrent que le terme ne semble s'actualiser que

dans la désignation de la particularité. En termes sociologiques, le concept est souvent pensé de façon dichotomique avec celui de société. C'est Ferdinand Tönnies qui formule cette dichotomie explicitement pour la première fois. Dans *Communauté et société* (Tönnies, 2010 [1887]), le sociologue et philosophe allemand considère que la société (*Gesellschaft*) émerge du processus de dissolution de la communauté (*Gemeinschaft*). Pour Tönnies, l'évolution de la communauté vers la société est perçue de façon négative. La société serait un lieu où les hommes coexistent, mais de façon séparée, caractérisé par l'individualisme et par une logique marchande. À l'inverse, la communauté est positivement marquée : elle est « familière, intime, exclusive » (*ibid.*, 5), fondée sur des liens de sang, d'esprit ou de lieu, alors que la société n'est pas un lien social naturel, puisque l'« on entre en société comme en terre étrangère » (*ibid.*, 6). Cette opposition entre le familier et l'étranger, la cohésion et la dissolution laisse entrevoir ce qui a permis une récupération de sa pensée par le nationalisme au ^{xx}e siècle : dans l'introduction à la traduction française de l'ouvrage de Tönnies, Niall Bond et Sylvie Mesure rappellent la postérité problématique du concept de communauté (Bond et Mesure, 2010, xxi). En effet, l'histoire du ^{xx}e siècle fait peser sur ce terme un soupçon, hérité du nazisme, de l'échec de l'expérience communiste, mais aussi de ses utilisations contemporaines, qui l'associent à des discours xénophobes dans lesquels il se définit par l'exclusion de l'autre. Ce soupçon ne peut être dépassé sans une déconstruction du concept, à laquelle s'est attaché notamment le philosophe Jean-Luc Nancy dans ses nombreux essais sur la communauté. Il revient ainsi sur la dichotomie entre communauté et société et en interroge les présupposés, en premier lieu, l'idée que la société serait fondée sur une communauté perdue ou disloquée. Pour Nancy, cette « conscience rétrospective de la perte de la communauté et de son identité » (Nancy, 1986, 29) est un motif récurrent de la pensée occidentale, qu'il qualifie de fantasme philosophique. Cette communauté perdue n'aurait pas eu lieu : en d'autres mots, la communauté perdue ne serait qu'une projection. Ces images du passé sont donc moins une vision rétrospective du lien social, qu'une vision prospective visant à faire advenir cette communauté. Ce désir de retour à une communauté originelle qui n'a jamais eu lieu serait à l'œuvre dans les totalitarismes, orientés vers une vision essentialiste de la communauté comme œuvre à réaliser.

- 2 Cette brève problématisation montre toute la complexité d'un concept tendu entre ses acceptions philosophiques et ses manifestations concrètes, entre le singulier et le collectif, entre des connotations positives et négatives, des pratiques de résistance et une tentation autoritaire. Pour analyser les expressions de la communauté, il faut donc tenir compte des contradictions inhérentes à la notion. Il est donc sans doute judicieux de rappeler ici la distinction proposée par Rémi Astruc entre, d'une part, la « Communauté », avec une majuscule, cet objet « difficile à approcher [...] et en quelque sorte évanescent » (Astruc, 2015, 21) que l'on peut comprendre par ses effets, l'attraction qu'il exerce ou le sentiment d'appartenance qu'il engendre et d'autre part les communautés, au pluriel avec une minuscule, qui en sont les applications concrètes et en trahissent nécessairement l'impulsion. Évanescente, diffuse, la « Communauté » ne pourrait se dire que de façon abstraite, faute de quoi elle pourrait *trahir*, et devenir un concept dangereux. Chercher à la définir s'apparente alors à un exercice de funambulisme, entre les risques posés par une définition trop stable ou trop incarnée et la difficulté à penser un objet aussi fugitif au sein de l'écriture fictionnelle.
- 3 Comment aborder dès lors la représentation de la communauté dans la fiction ? Qu'est-ce qu'une communauté dans une œuvre littéraire et en quoi se distingue-t-elle, par exemple, d'une fiction de société ? Si la société désigne une vaste somme dont la représentation romanesque suppose une fragmentation, la communauté serait un groupe social doté dans la fiction d'une certaine cohésion et de limites plus ou moins claires pouvant être appréhendées par les lecteurs ou lectrices.
- 4 Il s'agira ici de s'intéresser, dans une perspective politique, à l'imaginaire des communautés dans le roman, afin d'interroger la façon dont il peut subvertir une vision essentialiste de la « Communauté ». En effet, la puissance de la littérature réside dans sa capacité à proposer d'autres récits de la communauté, à inventer, selon la belle expression de Céline Guillot, « une multitude qui nous manquerait » (Guillot, 2013, 12), afin de dépasser les impasses du concept. Les œuvres que nous proposons d'étudier, *Matrix* (2021) de Lauren Groff et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau, mettent en

scène des communautés religieuses marginales, dirigées par des femmes et dont les hommes sont exclus.

- 5 *Matrix*, de Lauren Groff, se déroule au XII^e siècle et recrée la vie de Marie de France, l'autrice des *Lais*, au sein d'une abbaye dans l'Angleterre de l'empire Plantagenêt. Lointaine cousine d'Aliénor d'Aquitaine, Marie devient abbesse et transforme le lieu en une prospère communauté de femmes, s'affranchissant progressivement des règles sociales et religieuses. Quant au roman de Gisèle Pineau, il suit le périple de Line, une jeune femme partie à la recherche de sa sœur disparue : arrivée au Morne Câpresse, elle découvre la congrégation des Filles de Cham, une secte millénariste fondée par une mystique, sœur Pâcome, dont l'évangile synchrétique se nourrit de textes de Frantz Fanon, Léopold Sédar Senghor ou Aimé Césaire et prêche l'écoféminisme. Si ces romans peuvent paraître éloignés par leur contexte et par leur thématique, il faut noter que Groff et Pineau témoignent toutes deux d'un intérêt pour un imaginaire utopique de la communauté, qu'elles explorent de façon critique, en accordant une importance particulière à une réflexion sur l'écologie et le féminisme². Les deux univers fictifs se rapprochent par la façon dont la communauté est pensée et représentée ; ils interrogent tous deux les possibilités de construction, en marge de la société, de communautés féminines et féministes. Dans quelle mesure ces romans construisent-ils de nouveaux modèles de communautés ? En quoi montrent-ils les failles inhérentes à tout imaginaire de la communauté ?
- 6 Nous verrons dans un premier temps en quoi ces communautés se construisent comme des utopies, par opposition avec des sociétés en crise. Il s'agira ensuite d'analyser la façon dont elles font corps, en reconstruisant un corps social et en incarnant la communauté dans la chair même des femmes qui la composent. Enfin, nous interrogerons la tentation de faire œuvre de communauté et les dérives qui accompagnent ces imaginaires.

Loin de la foule déchaînée : des communautés utopiques ?

- 7 Dans ces deux romans, les communautés religieuses sont des lieux de refuge et de retrait : elles sont isolées géographiquement et en rupture avec des sociétés en crise. Elles réinventent une organisation sociale à l'écart du monde, exclusivement féminine, et s'inscrivent en cela dans un imaginaire utopique. Néologisme créé par Thomas More, l'utopie désigne à la fois une société imaginée idéale et le genre littéraire dans lequel se déploie cet imaginaire ; le terme s'élargit progressivement pour désigner la pensée utopique. Ce concept se caractérise par une tension centrale, comme le souligne Fátima Vieira : « l'affirmation d'une possibilité et la négation de son accomplissement ³ » (Vieira, 2010, 6). En tant que genre et tradition littéraire, l'utopie suit un certain nombre de conventions : le récit d'un voyage, la découverte d'un lieu nouveau et de son organisation, et le récit du retour. Ce voyage dans un lieu idéal suscite une rupture avec l'espace réel, qui s'accompagne d'une rupture temporelle ; c'est pourquoi, comme le note Vieira, au début de la tradition littéraire utopique, « on ne peut trouver que des utopies statiques, anhistoriques ⁴ » (*ibid.*, 9). C'est à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle que les utopies se tournent vers le futur : cette vision prospective place alors l'utopie dans le domaine de ce qui pourrait être accompli (*ibid.*, 10-11). Le mot « dystopie » n'apparaît qu'en 1868, sous la plume du penseur britannique John Stuart Mill, pour désigner l'inverse de l'utopie, à savoir des textes qui incorporent les dispositifs narratifs de l'utopie, mais avec une projection négative (*ibid.*, 16). Cependant, la ligne qui sépare l'utopie de la dystopie est ténue, notamment en ce qui concerne les rapports entre l'individu et le collectif. Bill Ashcroft remarque ainsi la proximité des deux concepts : « il est presque impossible de distinguer la mobilisation de la société pour l'amélioration de tous, pour le “ bien commun ” dans l'utopie et dans la dystopie ⁵ » (Ashcroft, 2017, 75). Enfin, si l'utopie permet d'élaborer des nouveaux possibles, elle est par essence critique, comme le note Ashcroft, « la caractéristique qui définit toute pensée utopique étant la critique des conditions présentes qui rendent l'utopie nécessaire ⁶ » (*ibid.*, 10). Cette critique

est inhérente au genre de la littérature utopique qui, loin de présenter des mondes parfaits, incorpore dans la narration « pessimisme, ironie, voire incohérences » (Saal, 2018).

- 8 Les deux romans que nous étudions dialoguent avec le genre littéraire de l'utopie. Si Groff montre plutôt les origines et la formation d'une communauté utopique, le roman de Pineau reprend certaines conventions de façon assez explicite : le voyage, la présentation de l'organisation sociale par l'une des membres de la communauté, le retour dans le siècle. Antje Ziethen souligne d'ailleurs la proximité du texte de Pineau avec les classiques du genre, en notant la présence d'un certain nombre de *topoi* dans l'organisation de la congrégation, qui est égalitaire en apparence, autarcique et fortement réglée (Ziethen, 2012, 64). Elle souligne le dialogue que le texte instaure avec les autrices d'utopies féministes, en mettant en scène « le matriarcat, l'homosocialité, la solidarité et l'émancipation féminine » (*ibid.*, 65). Ces éléments sont aussi présents chez Groff, qui affirme dans de nombreux entretiens sa connaissance de la littérature utopique⁷ et qui décrit son roman comme une « utopie féministe séparatiste »⁸ (Gilbert, 2021).
- 9 Chez les deux autrices, la fonction critique de l'utopie est mise en avant, le texte romanesque opposant ces communautés religieuses à des sociétés déchirées par des conflits politiques et sociaux, menacées par la famine et la misère, et qui sont autant de crises qui rendent ces utopies nécessaires. Elles reprennent ainsi la dichotomie entre communauté et société. En effet, les deux congrégations religieuses se caractérisent au premier abord par une forte cohésion, alors que la violence des guerres, des crimes et de la destruction de la nature suggère une déliquescence des liens sociaux dans le siècle. Le registre apocalyptique justifie l'idée d'un repli hors du monde et le met à distance, donnant l'impression que la société est une sorte de terre étrangère, à l'image de ce que décrit Tönnies. La congrégation des Filles de Cham et l'abbaye royale dirigée par Marie de France sont des lieux dont le calme résiste aux troubles politiques et sociaux qui les entourent.
- 10 Dans *Morne Câpresse*, c'est le récit des « infanticides, viols, assassinats, incestes... » (Pineau, 2008, 110) qui pousse Pâcome à fonder sa secte. À cela s'ajoutent les nouvelles d'un monde menacé

par le réchauffement climatique, dans lequel se multiplient les catastrophes naturelles, signe que « la fin des temps [est] proche » (*ibid.*, 116). Le choix du Morne Câpresse crée à la fois les conditions d'une séparation symbolique entre la société et la communauté, mais aussi d'une réappropriation de l'espace colonial par les femmes de la secte. Le tableau harmonieux qui attend les nouvelles recrues s'oppose à la violence paroxystique du monde qu'elles ont quitté, le Morne apparaît comme un îlot de paix dans un monde qui menace de l'assaillir : « au-delà de ces mornes paisibles, grondait une foule menaçante habitée d'une fureur sans nom » (*ibid.*, 58). Alors que l'île « se transform[e] doucement en décharge sauvage, que les anciennes plantations [sont] empoisonnées par les pesticides et les engrais chimiques, que les mornes verts, les terres vierges disparaissent [...] sous le béton » (*ibid.*), les Filles de Cham font de leur communauté un sanctuaire écologique, dans lequel les jardins fleurissent et s'épanouissent. Si l'on découvre la communauté à travers le regard critique de Line, dont l'ironie est parfois grinçante, les descriptions de la nature n'en suggèrent pas moins un espace dont l'abondance et la beauté sont édéniques : « Arbres à pain et avocats offraient leurs fruits charnus... Oranges et citrons par-ci... Prunes-Cythère et mangos par là... [...] Pourquoi désirer encore le monde d'en bas quand le paradis est à portée de main ? » (*ibid.*, 138). L'utopie de Pineau acquiert ainsi une dimension résolument écoféministe, ancrée dans cette séparation stricte entre le monde d'en bas et celui de la communauté, comme l'a noté Natacha D'Orlando : « La Congrégation se veut en effet zone de protection contre les hommes, d'une part, et contre la pollution, d'autre part » (D'Orlando, 2020). D'un côté, la « foule menaçante », image dégradée d'un tissu social détruit par la violence et la dévastation de la nature, et de l'autre l'espace apaisé de la communauté où se reconstruit « une nature pré-industrielle, pré-coloniale ou pré-plantationnaire, copie terrestre du paradis originel » (*ibid.*).

- 11 Le contraste entre le calme du monde d'en haut et la violence du monde d'en bas réactive, par ailleurs, une opposition bien ancrée dans la culture antillaise : si la plaine est l'espace de l'esclavage, de la soumission, le morne est celui de la résistance et de l'espoir, un refuge pour les marrons. Cette opposition est retravaillée par Pineau dans un contexte contemporain, ainsi que le note Dominique

M. Licops : elle « assoc[ie] le morne – lieu césairien de résistance – avec la câpresse (issue du métissage) et [...] remplac[e] le symbole césairien de la soumission, la plaine, par une société de consommation et la misère du bidonville » (Licops, 2012, 103). Cependant, si le morne rappelle la résistance des marrons, la congrégation occupe une ancienne plantation de café et Pâcome s'installe dans l'habitation des maîtres. L'espace est donc tout entier traversé par l'histoire coloniale, par la mémoire de l'esclavage et par le souvenir de la révolte. Le choix du nom de cette communauté en témoigne : les Filles de Cham évoquent la malédiction de Cham qui servit longtemps à justifier l'esclavage⁹. Pâcome subvertit donc la matrice de la plantation, signalant peut-être comme le suggérait Bénédicte André un désir de réparation historique (André, 2014, 116). Elle crée une utopie postcoloniale, dont l'énergie, selon les termes d'Ashcroft, « est tournée vers la résistance à la tyrannie de l'histoire, grâce à la confirmation de la transformation d'un lieu "ici et maintenant"¹⁰ » (Ashcroft, 2017, 10).

12 Si Groff choisit comme cadre historique de son roman l'Angleterre du XII^e siècle, elle rejoint la réflexion de Pineau sur les marges historiques et la mémoire collective. Le choix du Moyen Âge permet à l'autrice de chercher dans les marges de l'histoire des espaces possibles de subversion. Donner corps à une communauté de femmes dans l'Angleterre médiévale, en y accordant une place centrale à Marie de France, figure énigmatique dont seuls subsistent les lais, est un exercice de réinvention historique qui rappelle la démarche de nombreux auteurs des littératures postcoloniales (dont Pineau elle-même), lesquels sont attachés à recréer des personnages oubliés par l'histoire¹¹. Parfois à la limite du merveilleux, l'abbaye royale de *Matrix* est une utopie régressive, située dans une époque où elle n'aurait jamais pu avoir lieu. En isolant l'abbaye de la société médiévale, Groff choisit délibérément de mettre à distance la violence et l'oppression subies par les femmes, pour mettre l'accent sur son utopie féministe et sur sa capacité à inventer un autre imaginaire de la communauté.

13 Son roman met en scène la même opposition entre une communauté marginale et une société en crise. L'abbaye bénédictine dont Marie devient prieure¹² puis abbesse se situe loin des centres de pouvoir. Comme dans *Morne Câpresse*, l'entrée dans la communauté est

ritualisée afin de marquer la séparation entre l'espace, le temps religieux et le siècle. Au fil du roman, cette séparation devient de plus en plus marquée, à mesure que les visions apocalyptiques de l'abbesse se multiplient, lui faisant entrevoir des « famines, conquêtes, séismes, incendies, cadavres jonchant les plaines ¹³ » (Groff, 2023, 121). Elle justifie la construction d'un labyrinthe inextricable dans les forêts alentour, coupant ainsi tous les liens avec la société. Celui-ci relève presque du merveilleux : nul n'en connaît le secret hormis Marie, et même ses supérieurs hiérarchiques et Aliénor d'Aquitaine sont empêchés par cet obstacle. Cette séparation est d'autant plus radicale que les descriptions du monde extérieur sont presque exclusivement indirectes : les lecteurs et lectrices y ont accès à travers les visions de Marie et les lettres que lui adresse la reine. Cette double médiation crée l'impression d'une étrangeté, en donnant à l'arrière-fond historique une dimension irréaliste, alors que la récurrence des noms et des rituels fait de la communauté un espace familier. Instrument d'oppression des femmes, la religion est détournée par l'abbesse qui l'utilise pour justifier la création de son utopie féministe. À la fin du roman, l'abbaye est décrite comme une île au sein d'une île, suivant l'une des topiques de l'utopie, ce qui permet à Marie de devenir souveraine en son royaume de femmes. Ainsi, quand un interdit papal frappe l'Angleterre ¹⁴, Marie décide de garder les religieuses dans l'ignorance afin que rien ne trouble leur paix : « l'îlot de l'abbaye ne reconnaîtra que Marie pour autorité suprême ¹⁵ » (*ibid.*, 269). L'abbaye impénétrable devient donc une communauté qui défie le pouvoir religieux et royal et qui s'affranchit des normes sociales.

- 14 C'est sous la direction de Marie que l'abbaye se transforme en domaine prospère et puissant ; l'utopie se crée de façon progressive. À son arrivée, elle découvre un lieu en déshérence aux antipodes du paradis terrestre : « ses constructions en ruine, ses barrières détruites, son jardin enfoui sous les tas de mauvaises herbes brûlées l'an dernier ¹⁶ » (*ibid.*, 19). La métamorphose de l'espace suit le rythme des saisons et le temps cyclique de la liturgie et des rituels, dans lequel les dates s'éclipsent. L'idée d'un espace édénique, fortement présente chez Pineau, est également récurrente dans *Matrix*. Quand le roman touche à sa fin, la misère passée de l'abbaye est devenue

inconcevable et les novices ne peuvent croire aux récits faits par les vieilles religieuses :

les novices, qui à présent songent aux jardins d'été envahis de végétation et aux abeilles qui fument entre les fleurs [...] et aux pourceaux, et aux moutons, et aux chèvres, et aux poulets, et aux vaches, et aux pommiers alourdis de fruits [...] ont beau savoir que ces saintes nonnes disent la vérité, elles ne peuvent y croire¹⁷.
(*ibid.*, 290-291)

- 15 Transformée en lieu d'abondance et de prospérité, l'abbaye est bien devenue une utopie dont le passé est désormais oublié : sans origine, elle devient statique, à l'image des conventions du genre.

Faire corps

Reconstruire le corps social

- 16 La réflexion sur les possibilités de faire communauté dans les marges de la société s'articule également autour de la façon dont ces communautés font corps. Les deux romans dénoncent une logique sociale fondée sur l'exclusion des marginaux, et en particulier des marginales. Ainsi, dans *Morne Câpresse*, les femmes accueillies par la congrégation des Filles de Cham ont été victimes des pires supplices, mais sont elles-mêmes coupables de crimes, puisque la congrégation regorge de « criminelles, de parricides et d'infanticides » (Pineau, 2008, 161). Encensée par la classe politique et les médias, la communauté religieuse l'est moins pour le rêve utopique d'une vie communautaire que pour sa fonction hygiéniste : le *Morne Câpresse* apparaît ainsi comme un espace qui recueille les « pires déchets de la société [...] la lie de la société » (*ibid.*, 187), et est en cela susceptible de débarrasser la Guadeloupe « de ses immondices » (*ibid.*, 188). La violence de ces expressions en dit davantage sur les fractures de la société guadeloupéenne et sur la brutalité de l'exclusion sociale que sur l'utopie imaginée par Pineau. Comme le souligne à juste titre Tina Harpin, le roman met en scène « la solidarité défaillante qui oblige les exclus à se regrouper dangereusement » (Harpin, 2015, 148) et « établit le rapport d'un corps social malade » (*ibid.*, 145). La folie de mère Pâcome est elle-même le fruit de cette solidarité défaillante,

conséquence d'une aliénation coloniale et de l'expérience de la solitude dans les sociétés contemporaines : « [s]on isolement en France avait, de manière sournoise, entraîné Pâcome dans un monde aux marges du réel » (Pineau, 2008, 110). Dans le récit de la désintégration de la secte, ce n'est donc pas tant le procès du rêve communautaire porté par Pâcome qui se joue, ainsi que l'a remarqué Harpin, mais plutôt la mise en accusation d'une société incapable de faire corps sans exclure une partie de ses membres. La communauté créée par Pâcome s'érige à l'inverse en modèle d'inclusion radicale, trouvant un lieu et une place pour celles qui sont considérées par le monde comme des déchets. Elle assigne à chaque membre de la communauté une place et une fonction : l'ancienne institutrice est nommée dans une école, la sage-femme à l'infirmierie, l'agricultrice aux plantations.

- 17 Tout comme dans *Morne Câpresse*, les sœurs de l'abbaye sont victimes de violences multiples et ont parfois commis des crimes, qu'elles confessent à Marie. La sœur Philomena confesse ainsi avoir tué son violeur : Marie lui permet de trouver une catharsis en expiant le meurtre par la flagellation. La pénitence physique est subvertie pour permettre à la religieuse de se libérer du traumatisme du viol et du crime qu'elle a dû commettre pour se défendre. Le lendemain, Marie l'observe et note qu'« une chaleur apparaît en elle, là où depuis toutes ces années habitait le malheur, lourd et froid comme une pierre¹⁸ » (Groff, 2023, 221). La subversion de l'ordre religieux s'organise dans la transformation de l'abbaye en communauté autarcique. À mesure que Marie éloigne l'abbaye du reste du monde, elle cherche à la rendre indépendante, en valorisant les savoirs dont disposent les femmes, au-delà des préjugés sociaux :

dans sa tête naît l'idée d'une armée d'enfants oblates, toutes dotées d'intelligence ou d'une grande force ou d'un savoir familial ; des filles qui ont appris auprès de leurs aînés la spécialité familiale, souffler le verre, fabriquer des souliers, des charpentes, qui savent calculer de tête, apprendre des langues, des filles qui deviendront des nonnes puissantes ou des commerçantes veillant sur les intérêts de l'abbaye¹⁹ (*ibid.*, 89).

- 18 Le projet de Marie est bien celui d'une reconstruction du corps social, où tous les métiers seront représentés et exclusivement exercés par

des femmes. Dans cette organisation, celles que la société aurait rejetées trouvent leur place et peuvent enfin appartenir à une communauté, à l'image de la congrégation des Filles de Cham chez Pineau. Il en est ainsi de sœur Gytha, que la folie pousse à orner les manuscrits de magnifiques enluminures d'arbres chargés de vulves (Groff, 2023, 232-233). À sa mort, Marie médite sur la fonction sociale de l'abbaye :

Car cette communauté est précieuse, il y a ici de la place même pour les plus folles, pour les cas difficiles, pour celles qu'on rejette, dans cet espace clos il y a assez d'amour même pour celles qu'on ne peut aimer. Comme la vie de Gytha aurait été courte et solitaire, isolée, perdue dans la cruauté du monde séculaire²⁰. (Groff, 2023, 273)

- 19 La communauté dirigée par Marie est ici explicitement rattachée à l'idée d'une inclusivité radicale et subversive. La sororité fait rempart contre un monde séculier qui isole et exclut ; elle permet à ces femmes d'appartenir à une collectivité.
- 20 En réponse à une société misogyne, le récit de Groff crée une communauté de femmes autosuffisante, dont la forte cohésion apparaît aussi dans la féminisation du langage, tant au niveau de la narration qu'au niveau de la diégèse. Pour expliquer l'organisation de l'abbaye, la romancière reprend des mots anciens qui désignent des fonctions occupées par des femmes, auxquels elle rajoute des néologismes, en créant des féminins à partir de suffixes latins, comme on le voit dans le texte anglais : « *cantrix, sacrista, cellatrix, subcellatrix, almoness, abbess's kitchener infirmatrix, subinfirmatrix, hostellerix, scrutatrix, mistress of scribes, magistra* ²¹ » (Groff, 2021, 163). L'inversion de genre qui préside à toute l'organisation sociale de l'abbaye est sans cesse rappelée aux lecteurs et lectrices. La récurrence des féminins en -ix fait écho au titre, qui est la matrice du roman : il génère et donne forme à une réinvention féministe du langage. Les hommes, quant à eux, sont presque complètement absents du roman : sans rôle dans la diégèse, ils sont aussi invisibles dans le texte, qui n'utilise pas une seule fois le pronom masculin *he* ni le mot *man* ²². Les textes religieux eux-mêmes sont soumis à cette féminisation, puisque l'abbesse altère les missels et psautiers pour les mettre au féminin : « pourquoi pas, sachant qu'ils sont faits pour être lus et ouïs uniquement par des femmes ²³ ? » (Groff, 2023, 222). Si les

violences endurées par les sœurs sont le fruit d'une misogynie qui réifie le corps féminin, qui cherche à le nier ou à l'anéantir, le geste de l'abbesse redonne quant à lui une place centrale aux femmes en les incluant dans une liturgie au sein de laquelle elles sont marginalisées. En faisant disparaître le masculin de son texte et en imaginant une liturgie au féminin, l'autrice montre la puissance subversive du langage, qui permet d'imaginer un lieu exempt de toute domination masculine en plein Moyen Âge.

Communautés de corps

- 21 Les communautés religieuses de Groff et Pineau sont profondément incarnées et apparaissent par moments comme des communautés de corps : l'importance donnée au corps féminin les investit d'une forte charge politique, dans la mesure où elles s'opposent aux violences que rapportent les textes. Les moments de communion des corps sont souvent présentés de façon très critique dans *Morne Câpresse*. Lorsque Line assiste à un culte au sein de la congrégation, elle note avec ironie que les feuillets du sermon de sœur Divine semblent « cueillis directement dans les branches d'Internet » (Pineau, 2008, 126). Néanmoins, à la faveur du rite et du rassemblement des corps, un « nous » est scandé et le pronom actualise la communauté dans le texte : « Nous sommes les Filles de Cham ! » (*ibid.*, 128). Après que Pâcome s'immole par le feu et que la communauté religieuse se désagrège, cette voix collective subsiste. La police interroge chaque fidèle et elles répondent toutes de façon identique, comme d'une seule voix, suggérant la persistance d'un sentiment d'appartenance : « Oui, elles avaient choisi de vivre en communauté. [...] Tous les témoignages concordaient. [...] Elles avaient trouvé le paradis sur terre et elles ne voulaient pas redescendre » (*ibid.*, 294). Désignées de façon indistincte par le pronom « elles », témoignant d'une seule voix, les Filles de Cham ressemblent à la description que fait Émile Durkheim, en 1889, de la *Gemeinschaft* chez Tönnies :

Ce qui la constitue, c'est une unité absolue qui exclut la distinction des parties. [...] C'est un agrégat de consciences si fortement agglutinées qu'aucune ne peut se mouvoir indépendamment des autres. [...] C'est l'accord silencieux et spontané de plusieurs consciences qui sentent et pensent de même, qui sont ouvertes les

unes aux autres, qui éprouvent en commun toutes leurs impressions, leurs joies comme leurs douleurs, qui, en un mot, vibrent à l'unisson. (Durkheim, 2013)

- 22 Dans *Matrix*, la prière n'est jamais ambivalente, mais elle est une véritable communion des corps. Frappée d'acédie au début de sa vie religieuse, Marie retrouve la force d'agir en entendant les voix de ses sœurs chanter dans la chapelle glacée :

Il s'élève de la bouche des religieuses en petits nuages blancs, s'étend tout en montant, touche le haut plafond et s'y amoncelle, jusqu'à devenir si lourd qu'il se met à couler en cascade le long des murs et des piliers et des fenêtres ; il goutte sur le sol de pierre où se pressent les sabots des sœurs, remonte le long de leurs talons de bois jusqu'à leur tendre peau, pénètre dans leur sang et se purifie en glissant à travers leur corps, à travers leurs entrailles fétides, atteint enfin le souffle qui s'exhale de leurs poumons. Et le chant qui s'élève en elles et s'échappe de leur bouche est une prière plus intense, redoublant de force à chaque fois qu'elle s'écoule de nouveau en elles²⁴. (Groff, 2023, 59)

- 23 La communauté spirituelle s'associe ici à la communauté des corps. La voix collective n'est pas désincarnée, elle ne peut s'élever que si elle émane des entrailles, des poumons, de la peau de ces religieuses. Le corps de ces femmes est le lieu même de la communauté et il n'existe pas dans un rapport de hiérarchie avec l'esprit. De même, les travaux successifs lancés par Marie servent à donner à la communauté religieuse une occasion de s'incarner davantage qu'ils ne visent à accomplir les visions de l'abbesse. L'effort partagé permet à la communauté de faire corps de façon heureuse, en célébrant précisément ce que le dogme chrétien juge peccamineux.
- 24 Dans les deux textes, la communauté de corps se noue également grâce à la sensualité des rapports entre femmes. Une place particulière est apportée à l'idée du soin. Chez Pineau, ce n'est pas le dogme qui convainc Line de rester quelque temps dans la communauté, mais le bain rituel et le massage réalisés par les sœurs Peace et Love²⁵, qui ont raison de sa résistance : « toute leur énergie était tournée vers le corps de Line, pour défaire les nœuds, tonifier la chair, revigorer les muscles [...] Les paupières lourdes, elle finit par

s'endormir, vaincue » (Pineau, 2008, 97). Cependant, en dépit de la sensualité de cette scène, la communauté prêche une forme d'ascèse corporelle, puisque les femmes doivent renoncer aussi bien aux épices, qu'au sucre ou aux repas du midi. Par ailleurs, alors que sur le Morne Câpresse « aucune loi n'interdisait l'amour entre femmes » (*ibid.*, 241), les sœurs Sheryl et Zora doivent vivre leur amour lesbien de façon clandestine, suggérant que l'érotisme puissant qui les relie est contraire à la foi de Pâcome. La communion physique permet à ces deux victimes d'inceste de réparer les meurtrissures qu'elles ont subies et de réinventer le rapport qu'elles entretiennent avec leur corps : le fait que leur idylle soit clandestine montre les limites de l'inclusivité revendiquée par la congrégation. À la fin du roman, elles s'imaginent devenir des « négresses marronnes » (*ibid.*, 299), vivant leur amour dans les bois. Dans ce rêve fugitif se profile la possibilité d'un autre marronnage, d'une nouvelle marge au sein de la communauté où l'émancipation des corps serait réellement accomplie. Cette possibilité s'évanouit face à la réalité de l'effondrement, mais Zora et Sheryl ne représentent pas moins une des rares lueurs d'espoir dans le roman : ainsi que l'ont observé D'Orlando et Harpin, c'est finalement « plutôt dans les marges du système imaginé par Pâcome que l'espérance peut vivre » (D'Orlando et Harpin, 2021, 86).

- 25 L'érotisme apparaît dans *Matrix* de façon plus obsédante que dans *Morne Câpresse*. L'homosexualité de Marie est dévoilée dès les premières pages, sans être nommée, à travers l'amour qu'elle éprouve pour Aliénor d'Aquitaine et ses rapports avec sa servante Cecily. À l'abbaye, les relations entre femmes sont omniprésentes, clandestines, mais à peine cachées. Si le dogme religieux les interdit expressément, l'infirmière nymphomane Nest le subvertit, en s'appuyant sur un discours pseudo-médical. Quand Marie vient se faire retirer une dent, Nest la déshabille et lèche son sexe jusqu'à l'orgasme, puis la rassure :

[I]l n'y a aucune honte dans ce flux corporel, c'est l'expression des humeurs, un peu comme les menstrues, c'est tout à fait naturel, rien à voir avec la copulation. Elle rencontrera son dieu vierge. Certaines nonnes ont davantage besoin que d'autres de relâcher ces humeurs. Pour certaines, c'est tous les deux jours, d'autres, une fois l'an. [...]

Marie est muette de gratitude. Si de telles pratiques sont médicales, il n'y a pas de péché²⁶. (Groff, 2023, 102)

- 26 Débarrassées du péché par Nest, mais aussi par Marie, qui les absout de leurs crimes, les religieuses vivent une utopie lesbienne dans laquelle les corps sont libres de jouir, au sein d'une communauté religieuse subversive où toute forme d'ascétisme disparaît. Dans cette optique, le fait que le livre soit rythmé par le vieillissement du corps de Marie prend tout son sens. En effet, le passage des années, annoncé par l'âge de l'abbesse, s'exprime physiquement, par les taches qui apparaissent sur ses mains, par la ménopause et les bouffées de chaleur qui la tourmentent, par la fatigue croissante qui la terrasse. Si le corps de l'abbesse se délabre progressivement, l'abbaye semble lui offrir à l'inverse la possibilité d'une permanence, si bien que Marie s' imagine devenir elle-même un sanctuaire pour ses sœurs. En renonçant à l'amour individuel pour aimer sa communauté, Marie se rend compte qu'elle bâtit « une abbaye invisible faite de sa propre personne [...] un édifice du moi dans lequel les sœurs pourraient grandir comme les bébés grandissent dans la sombre chaleur battante de la matrice²⁷ » (*ibid.*, 285). La matrice du titre est tout à la fois l'abbaye et les femmes qu'elle abrite, faisant corps dans la joie, transformant le corps féminin en espace sacré.

Faire œuvre

- 27 Si la reconstruction du corps social dans les deux romans permet de dénoncer les travers de sociétés promptes à bannir tout ce qui déroge à la norme, elle n'est pas exempte de dérives, comme si tout imaginaire de la communauté ne pouvait se passer de violence. En effet, malgré la présentation de l'abbaye et du Morne Câpresse comme des refuges idylliques pour les déshéritées, il devient rapidement évident que ces communautés marginales reconduisent des logiques d'exclusion et de violence sociales. Ainsi, dans la congrégation des Filles de Cham, l'attribution des missions n'est pas exempte de cruauté : sœur Régina, une alcoolique, est affectée au service de l'accueil des nouvelles arrivantes, et souffre du contact avec le monde d'en bas et avec des femmes qui lui rappellent son envie de boire (Pineau, 2008, 92). Pâcome reste sourde à ses supplications, lui déclarant que sa mission est sacrée. Régina croyait

trouver en ce lieu un « endroit idéal à l'abri des tentations, de la perte » (*ibid.*, 89) et se voit imposer une longue pénitence. L'inclusion de Régina dans la communauté religieuse implique une mortification et une violence arbitraire, qu'elle ne peut contester. En effet, les décrets de Pâcome font office de loi et créent une nouvelle norme sociale à laquelle les Filles de Cham sont assujetties : « Mère Pâcome vous attribuait votre mission de façon irrévocable. Après, sans question, il fallait entrer dans le moule qui vous était destiné » (*ibid.*, 88). Pour appartenir au groupe, Régina doit donc consentir à renoncer à la paix qu'elle est venue y chercher. Les relations entre les membres de la communauté sont elles-mêmes conflictuelles, déjouant l'idée d'un corps social apaisé : corruption, conflits internes et mensonges divisent les Filles de Cham. Comme le note très justement Yves Chemla au sujet de *Morne Câpresse*, ce qui se joue « est bien la transposition, à l'intérieur de la communauté, de la violence généralisée » (Chemla, 2008). Cette remarque vaut également pour *Matrix*.

- 28 Dans le roman de Groff, bien que les femmes folles, mal aimées, désagréables trouvent aisément une place au sein de l'abbaye, celles qui menacent la puissance de l'abbesse doivent à l'inverse être supprimées, ce qui vient contredire l'idée d'une utopie fondée sur la sororité. Si l'organisation sociale de l'abbaye permet d'inclure, de donner une place à chacune, même la plus marginale, elle est également un instrument de pouvoir redoutable. Quand Sprota, une jeune novice d'une beauté incomparable intègre l'abbaye, Marie pressent qu'elle pourrait l'évincer. Elle la nomme alors à la tête de la léproserie qu'elle souhaite construire, charge que la jeune novice ne peut qu'accepter, avant de prendre finalement la fuite. Ces deux communautés apparemment utopiques n'échappent donc pas au travers des mondes à l'écart desquels elles se sont construites.
- 29 En mettant en scène ces communautés incarnées, à la fois subversives et violentes, les deux romans interrogent finalement la possibilité même de faire œuvre de communauté. Les autrices excluent toute idéalisation de la communauté et laissent en suspens l'utopie. Or, c'est précisément quand la Communauté cherche à se stabiliser qu'elle risque de basculer dans ce que Nancy a appelé un immanentisme ou une « métaphysique de l'autoproduction » (Nancy, 1986, 29). Cet immanentisme est à l'œuvre dans les nationalismes, où,

pour retrouver une identité sociale pure, il faut éliminer tout ce qui peut menacer l'homogénéité ; en résulte une négation de l'altérité. Il est aussi au fondement des régimes socialistes, tendus vers l'avènement du communisme, conçu comme un être-ensemble sans médiation : pour Nancy, c'est précisément parce que le communisme a imaginé l'homme et la communauté comme une œuvre, comme une essence à réaliser, sans restes, qu'il a sombré dans le totalitarisme. Le philosophe évoque à l'inverse l'idée d'une communauté désœuvrée, qui ne serait orientée vers aucun *télos* commun, sans récit totalisant, ni perfectibilité : elle ne serait pas une essence à réaliser, mais une contingence (*ibid.*, 79).

- 30 L'attente messianique qui structure la communauté des Filles de Cham relève de cette tentation à faire œuvre : elle est un *télos* commun, lequel suppose la désintégration finale de la communauté. Le dogme des Filles de Cham est issu de l'idée d'une réparation historique et postcoloniale : le projet de Pâcome de fonder une communauté religieuse pour libérer la Guadeloupe aurait été inspiré par de grands penseurs noirs et par les esprits des esclaves. Cependant, leur potentiel émancipateur est mis à distance, comme le montre la façon dont ces références émergent dans le texte. Tantôt les pensées rapportées de Pâcome s'intercalent avec des citations de Césaire, d'Édouard Glissant, de Senghor, sans mention du nom des auteurs (Pineau, 2008, 114-115), tantôt les noms s'accumulent, devenant des référents vidés de sens :

La célébration de la veille lui avait semblé être une auberge espagnole. Les anges du panthéon de l'Église catholique étaient invoqués avec la même ferveur que les esprits des ancêtres esclaves et ces illustres figures noires qui avaient traversé les siècles, tels Bob Marley, Harriet Tubman, Aimé Césaire, Martin Luther King, la mulâtresse Solitude, Nelson Mandela, Delgrès, Gerty Archimède, Marcus Garvey, Cheikh Anta Diop, Malcolm X, Senghor, Patrice Lumumba... tous élevés au rang des prophètes. (*ibid.*, 106)

- 31 Les discours d'émancipation sont devenus « une auberge espagnole » : une accumulation disparate, incompréhensible, qui reflète davantage la folie du personnage qu'un projet politique cohérent. Son prêche syncrétique n'a aucune efficacité et Line le décrit comme « des paroles sans lendemain » (*ibid.*, 129). À ce titre,

comme l'a noté Ziethen, la critique portée par le récit de Pineau est double : si la communauté des Filles de Cham est une utopie critique « du capitalisme, du patriarcat et du colonialisme », sa décomposition suggère aussi « une mise en question des contre-discours idéologiques marxiste, féministe et anticolonial » (Ziethen, 2021, 59).

- 32 De fait, le seul projet évident de la secte de Pâcome est sa propre désintégration : la congrégation est millénariste, Pâcome est persuadée de l'imminence de l'Apocalypse et de l'arrivée d'un Messie parmi ses ouailles, lesquelles quitteront alors leur refuge pour sauver le monde. Or, ce *télos* de la communauté est dangereux. Comme Pâcome annonce que la communauté quittera le morne à la naissance du Messie, sœur Lucia tue tous les nouveau-nés de sexe masculin, refusant de faire advenir la fin de la communauté. Ainsi que l'a bien souligné Françoise Simasotchi-Bronès, « la communauté utopique voulue par ces femmes où le sexe masculin n'a pas droit de cité, car il a été et reste l'ennemi, est dans son projet même mortifère » (Simasotchi-Bronès, 2008) : elle est orientée vers la mort. Le morne subit alors ce que Ziethen appelle un « renversement sémantique » (Ziethen, 2012, 65) : ce n'est plus le lieu idéal de la résistance, tel qu'il s'est construit dans l'imaginaire antillais, mais le théâtre de crimes atroces. Pour faire communauté, les Filles de Cham font œuvre de mort. Peut-on pour autant parler de cette communauté comme d'une dystopie ? Rappelons, avec Ashcroft ou Gregory Claeys, que la ligne de démarcation entre utopie et dystopie est ténue. Les utopies ont souvent des composantes dystopiques et ont tendance, quand elles s'accomplissent, à devenir des dystopies (Ashcroft, 2017, 40 ; Claeys, 2010, 107). Pineau ne construit pas vraiment une dystopie, mais montre plutôt l'ambivalence inhérente à tout imaginaire d'une communauté utopique. Dans *Matrix*, l'exclusion progressive des hommes de l'espace de l'abbaye ne se fait pas non plus sans violence : frappant d'abord les adultes, elle touche bientôt les jeunes garçons, qui doivent quitter leur famille lorsqu'ils atteignent la puberté. Faire œuvre de communauté revient alors à nier l'altérité, à la supprimer.

- 33 Dans les deux cas, les communautés sont intimement liées à des formes de destruction. Dans *Matrix*, tous les grands projets menés par l'abbesse, tous les moments de communion joyeuse des corps dans le travail partagé sont des moments de destruction de la nature ;

cela donne également à ce texte une dimension écologique. Lorsque s'achève la construction du labyrinthe, le narrateur en note les conséquences néfastes :

Ce qu'elle ne voit pas, c'est le chaos qu'ont semé les moniales à travers la forêt, les familles d'écureuils, de loirs, de campagnols, de blaireaux, d'hermines chassées de leur habitat dans la plus grande confusion [...]. Marie voit seulement l'empreinte humaine en ces lieux. Elle considère que c'est une bonne chose²⁸. (Groff, 2023, 161)

- 34 Cette destruction se poursuit avec la construction d'un barrage pour approvisionner l'abbaye en eau. Le barrage détruit la faune et la flore : une espèce de salamandre rare disparaît et les arbres qui ont traversé les siècles sont engloutis par les flots. Ces dégradations de l'environnement font écho aux visions de Marie qui préfigurent le réchauffement climatique, en montrant les ruines de l'abbaye dans un monde calciné (*ibid.*, 296) : en tissant le lien entre ces transformations et la crise écologique contemporaine, Groff critique une vision anthropocentrée de la nature qu'elle estime déjà présente au Moyen Âge. Elle montre le danger de cette tentation à faire œuvre, à vouloir ordonner la communauté à un projet. À la fin du roman, Tilde, la nouvelle abbesse brûle le livre de visions de Marie : avec lui disparaît ce *télos* qui orientait la communauté. La pulsion destructrice ne disparaît pas pour autant, car Tilde découvre en brûlant le livre « le plaisir intense de la destruction²⁹ » (*ibid.*, 296), suggérant la justesse des visions apocalyptiques de Marie. Quant au roman de Pineau, il se clôt par un double suicide : celui de sœur Lucia, qui se pend après avoir compris les crimes dont elle est responsable, et celui de Pâcome, que son délire pousse à s'immoler par le feu³⁰. Ces morts ne rassemblent pas : elles ne sont pas des sacrifices autour desquels la communauté se réorganise, mais elles achèvent au contraire de la désagréger en faisant entrer la police et le monde d'en bas dans la communauté. L'immanentisme, la suppression de l'autre, la dissolution de l'individu dans la collectivité apparaissent donc comme autant de voies inopérantes pour faire communauté.

Conclusion

- 35 *Morne Câpresse* et *Matrix* proposent ainsi tous deux une réflexion particulièrement riche sur la notion de communauté. La tentation du repli hors du monde est présentée de façon critique. Si elle permet de réinventer l'être en commun, de créer des espaces de liberté au sein de sociétés violentes et oppressives, elle ne permet pas à ces communautés de s'affranchir de leurs travers. Elles ne peuvent pas réparer le monde depuis ses marges et, bien qu'elles cherchent à renouer les fils d'un tissu social en voie de décomposition, leur isolement est aussi une forme d'aliénation. Ces communautés marginales n'échappent pas non plus à la tentation de faire du commun une œuvre et font de la destruction une partie intégrante de leur fonctionnement.
- 36 Faut-il pour autant lire dans ces romans le constat d'une impossibilité à proposer un contre-discours, à faire de la littérature le lieu d'une réinvention de la communauté ? Faut-il considérer avec Chemla que la communauté ou son absence sont « toujours une emprise dont il faut parvenir à se défaire » (Chemla, 2008) ? La conclusion est sans doute plus nuancée. Rappelons les propos de Vieira, cités en introduction : la tension centrale de l'utopie est « l'affirmation d'une possibilité et la négation de son accomplissement ³¹ » (Vieira, 2010, 6). Si les Filles de Cham souhaitent toutes fuir le lieu où « leurs rêves s'étaient misérablement échoués » (Pineau, 2008, 320), tous les liens qui s'y sont tissés ne se défont pas : Zora et Sheryll promettent de se créer une nouvelle vie, et Line, la protagoniste, trouve une alliée dans sa cousine Neel. Une certaine ironie semble néanmoins se dégager des dernières pages du roman. Aux pensées rapportées de la protagoniste (« Il fallait juste s'accrocher à cette espérance, avoir confiance... », *ibid.*, 323), font écho les appels adressés par Neel puis Line aux deux chiennes de la congrégation, nommées Confiance et Espérance. Au terme d'un roman particulièrement pessimiste, la triple répétition de ces mots, utilisés qui plus est pour désigner deux chiennes, dont une qui est en train de fouiller dans une poubelle, invite les lecteurs et lectrices à ne pas dresser de conclusions hâtives. Loin de s'ouvrir sur un futur heureux, le roman affirme une possibilité dont il nie l'accomplissement, réactivant l'ambivalence de l'utopie. Quant à *Matrix*, il s'achève par de menues observations sur la vie

communautaire après les funérailles de Marie : deux jeunes religieuses s'embrassent dans le verger, une pleure en tenant un agneau, d'autres s'affairent dans les cuisines. Le temps liturgique clôt le récit, la cloche rassemble les sœurs, dont les pensées, à l'unisson, se tournent vers la prière. Cette répétition du temps cyclique est le temps même de la communauté, qui risque de se défaire quand elle est assujettie à des visions ou à des œuvres grandioses, mais qui peut s'actualiser simplement dans le partage d'un quotidien, comme le montre la dernière phrase du roman : « Et ainsi se poursuivent les travaux et les jours. ³² » (Groff, 2023, 300).

BIBLIOGRAPHIE

ANDRÉ Bénédicte, 2014, « Aliénante liminalité ? Regard sur l'entre-mondes dans *Mes quatre femmes*, Morne Câpresse et Folie, aller simple de Gisèle Pineau », *Dalhousie French Studies*, vol. 101, p. 115-121.

ASCHCROFT Bill, 2017, *Utopianism in Postcolonial Literatures*, Londres/New-York, Routledge.

ASTRUC, Rémi, 2015, *Nous ? L'aspiration à la Communauté et les arts*, Versailles, RKI Press.

BOND Niall et MESURE Sylvie, 2010, « Introduction », dans Ferdinand Tönnies, *Communauté et société* [1887], Niall Bond et Sylvie Mesure (trad.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », p. 13-22.

CHEMLA Yves, 2008, « Morne Câpresse, de Gisèle Pineau. Femmes sonnées dans les trous de mémoire » [en ligne], *Africultures*, URL : <https://africultures.com/morne-câpresse-8063/> [consulté le 08/12/2022].

CLAEYS Gregory, 2010, « The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell » dans Gregory Claeys (dir.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 107-131.

D'ORLANDO Natacha, 2020, « L'Alléluia des femmes-jardin : perspectives écoféministes dans les œuvres de Gisèle Pineau et Jamaica Kincaid » [en ligne], *MaLiCE*, n° 11, URL : [https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/lalleluia-femmes-jardin-perspectives-e-cofeministes-dans-oeuvres-gisele-pineau](https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/lalleluia-femmes-jardin-perspectives-ecofeministes-dans-oeuvres-gisele-pineau) [consulté le 19/09/2023].

D'ORLANDO Natacha et HARPIN Tina, 2021, « Jardins créoles, diasporas et sorcières : lectures de l'écoféminisme caribéen », *Littérature*, vol. 201, n° 1, p. 82-98.

DURKHEIM Émile, 2013, « *Communauté et société* selon Tönnies » [1889] [en ligne], *Sociologie*, vol. 4, n° 2, URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/1820>

[consulté le 31/11/2022].

GILBERT Sophie, 2021, « The writer who saw all of this coming » [en ligne], *The Atlantic*, URL : <https://www.theatlantic.com/books/archive/2021/09/lauren-groff-matrix/619998/> [consulté le 15/09/2023].

GROFF Lauren, 2008, *The Monster of Templeton*, Londres, Hyperion.

GROFF Lauren, 2012, *Arcadia*, New York, Voice/Hyperion.

GROFF Lauren, 2021, *Matrix*, Londres, Hutchinson Heinemann.

GROFF Lauren, 2023, *Matrix*, Carine Chichereau (trad.), Paris, Éditions de l'Olivier.

GROFF Lauren, 2023, *The Vaster Wilds*, New York, Riverhead Books.

GUILLOT Céline, 2013, *Inventer un peuple qui manque : que peut la littérature pour la communauté ?* Blanchot, Bataille, Char, Michaux, Nancy, Agamben, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'espace littéraire ».

HARPIN Tina, 2015, « Le corps féminin maudit : réflexions dysphoriques sur la communauté rêvée dans *L'Espérance*-Macadam et *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau », dans Christine K. Duff et Claudia Labrosse (dir.), *Corps écrit, corps écrivant. Le corps féminin dans les littératures francophones des Amériques*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 143-157.

LABOUREY Marion, 2020, « Fragilités contemporaines et trauma colonial. Le réalisme magique pour dire les vulnérabilités sociales dans *Cent vies et des poussières* de Gisèle Pineau » [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 9, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/2772> [consulté le 13/09/2023].

LEE Jonathan, 2013, « American Utopia » [en ligne], *Guernica*, URL : <https://www.guernicamag.com/american-utopia/> [consulté le 20/09/2023].

LEPUCKI Edan, 2012, « Paradise Regained: An Interview with Lauren Groff » [en ligne], *The Millions* URL : <https://themillions.com/2012/04/paradise-regained-an-interview-with-lauren-groff.html> [consulté le 20/09/2023].

LICOPS Dominique M., 2012, « Métaphores naturelles et identité culturelle dans l'œuvre de Gisèle Pineau », *Nouvelles Études francophones*, vol. 27, n° 2, p. 90-106.

NANCY Jean-Luc, 1986, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits ».

PINEAU, Gisèle, 2008, *Morne Câpresse*, Paris, Mercure de France.

PINEAU Gisèle, 2012, *Cent vies et des poussières*, Paris, Mercure de France.

PINEAU, Gisèle, 2015, *Les Voyages de Merry Sisal*, Paris, Mercure de France.

PINEAU Gisèle, 2021, *Ady, soleil noir*, Paris, Philippe Rey.

SAAL Caroline, 2018, « Passé en utopie » [en ligne], *Conserveries mémorielles*, n° 22, URL : <http://journals.openedition.org/cm/2789> [consulté le 18/09/2023].

SIMASOTCHI-BRONES Françoise, 2008, « Morne Câpresse de G. Pineau : sœurs (et frères) en solitude » [en ligne], *Remue*, URL : <http://remue.net/Morne-Capresse-de-G-Pineau-Soeurs-et-freres-en-solitude> [consulté le 20/09/2023].

SKYPPER Jason, 2012, « Interview with Lauren Groff », *The Rumpus*.

TÖNNIES Ferdinand, 2010, *Communauté et Société* [1887], Niall Bond et Sylvie Mesure (trad.), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social ».

VIEIRA Fátima, 2010, « The concept of utopia » dans Gregory Claeys (dir.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-27.

ZHIETEN Antje, 2012, « D'eutopie en dystopie. La poétique de l'espace antillais dans Morne Câpresse de Gisèle Pineau », *Nouvelles Études francophones*, vol. 27, n° 2, p. 59-73.

NOTES

1 Définition à retrouver en ligne : <http://www.atilf.fr/tlfi> (CNRS & Université de Lorraine).

2 Chez Groff, cet intérêt nourrit une réflexion sur la possibilité de créer des communautés subversives dans les marges d'un système dominant, qu'il soit capitaliste, religieux ou colonial : son premier roman, *The Monsters of Templeton* (2008) explore les secrets qui fondent la cohésion d'une petite ville, mais aussi la violence qui la sous-tend ; *Arcadia* (2012) raconte l'apogée et le déclin d'une communauté religieuse utopique dans les années 1960, et son dernier roman, *The Vaster Wilds* (2023), décrit la fuite d'une jeune fille dans la *wilderness* américaine pour échapper à une communauté coloniale. Quant à Pineau, cette réflexion sur la Communauté s'articule à celle qu'elle développe sur la domination coloniale et le statut des Antilles tout au long de son œuvre : dans *Les Voyages de Merry Sisal* (2015), le Morne d'Or est un exemple de communauté néocoloniale, fondée par des retraités blancs achetant des terres locales à prix d'or, alors que la communauté du quartier de Ravine-Claire dans *Cent vies et des poussières* (2012) voit cohabiter les esprits des nègres marrons et les victimes du passé colonial, faisant de celui-ci la structure même de la communauté (Labourey, 2020).

3 « [T]he affirmation of a possibility and the negation of its fulfilment. ». Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de mon fait.

4 « [W]e can but find static, ahistorical utopias. »

5 « *The mobilization of society for the betterment of all, for the “common good” is virtually indistinguishable in utopias and dystopias.* »

6 « *[T]he distinguishing feature of all utopian visions being the critique of those present conditions that make utopia necessary.* »

7 Dans des entretiens parus après la publication d'*Arcadia*, l'autrice évoque explicitement ses recherches sur la pensée utopique et les communautés intentionnelles, ainsi que sa familiarité avec la littérature utopique : elle cite des auteurs classiques, comme Tommaso Campanella, Thomas More, ou William Morris, mais aussi des autrices contemporaines comme Ursula K. Le Guin ou Octavia E. Butler (Skypper, 2012 ; Lepucki, 2012).

8 « *[A] feminist separatist utopia.* »

9 Dans la Genèse, Cham est l'un des trois fils de Noé. Un jour où son père, ivre, s'endort nu, Cham le voit et rit de la nudité de son père, alors que ses autres fils détournent leurs yeux et couvrent Noé. Ce dernier maudit le fils de Cham, Canaan, et le condamne à être l'esclave de ses frères (Genèse 9 : 18-29). Restée connue comme « la malédiction de Cham », même si c'est Canaan qui est maudit, cette histoire est récupérée par les dogmes racistes ayant servi à justifier l'esclavage, puis la ségrégation raciale. En effet, certains exégètes racistes ont considéré la peau noire comme le signe de la malédiction de Cham, même si rien ne l'indique dans l'Ancien Testament.

10 « *[I]ts utopian energy is directed at resistance to the tyranny of history by the confirmation of a transformation of place “here and now”.* »

11 Le dernier roman de Pineau, *Ady, soleil noir* (2023), où elle recrée l'histoire de la guadeloupéenne Adrienne Fidelin, une amante de Man Ray, s'inscrit dans cette veine.

12 Dans la hiérarchie de l'abbaye, la prieure est celle qui seconde l'abbesse et la remplace en cas de nécessité.

13 « *Famines and conquests and earthquakes and fires and dead bodies littering the plains* » (Groff, 2021, 101).

14 L'interdit papal de 1208 fut prononcé par Innocent III après que le roi John eut refusé d'accepter la nomination de Stephen Langton comme archevêque de Canterbury. Les églises furent fermées, les prêtres furent interdits d'administrer les sacrements et les enterrements ne pouvaient plus se faire dans les cimetières d'églises. Le roi fut lui-même excommunié l'année suivante. L'interdit dura jusqu'en 1214.

15 « *The island of the abbey will recognize as highest authority only Marie* » (ibid., 230).

16 « *[T]he derelict outbuildings, the falling fences, the garden smoldering with burn piles of last year's weeds* » (ibid., 10).

17 « *[T]he novices, thinking now of summer gardens overgrown with vegetation and the honeybees darting through the flowers [...] and the pigs and the sheep and goats and chickens and cows and the apple trees heavy with fruit, [...] knowing these nuns to be holy and truthful yet not quite believing their tales* » (ibid., 250).

18 « *[A] warmth has seeped into her where her unhappiness has lain these years as cold and heavy as a stone* » (ibid., 188).

19 « *In her head there blooms an army of child oblates all of whom are endowed with intelligence or vast strength or family knowledge; girls who have absorbed from the family business glassblowing, cobbling, coopering, carpentering, who can calculate without beeswax tablets, who can learn languages, who will grow to be powerful nuns or female merchants [...]* » (ibid., 71-72).

20 « *For this community is precious, there is a place here even for the maddest, for the discarded, for the difficult, in this enclosure there is love enough here even for the most unlovable of women. How short and lonely Gytha's life would have been, an isolate lost in the cruelty of the secular world.* » (ibid., 233).

21 La traduction française se prête au jeu de cette féminisation, en reprenant textuellement tous les féminins en -ix. Le texte français va au-delà du texte de Groff, en désignant les femmes que Marie commande comme ses « officières » (Groff, 2023, 192) et en traduisant le neutre « confessor » par le néologisme « confesseresse » (Groff, 2023, 221) sur le modèle des terminaisons féminines en -esse en moyen français.

22 À une exception près, où le mot ne désigne pas le sexe masculin, mais le genre humain : « *a giant man-made arch* » (Groff, 2021, 57), « *une immense arche, œuvre de la main humaine* » (Groff, 2023, 72).

23 « *[F]or why not when it is meant to be heard and spoken only by women ?* » (Groff, 2021, 188).

24 « *The song rises from the mouths of the nuns in puffs of white breath, it expands as it flies, it touches the white ceiling and collects there until it grows so heavy that it begins to pour down the walls and the pillars and the windows*

in a cascade; it trickles back across the stone floor to where the nuns' clogs press, and up their wooden heels and it reaches their tender living skin and passes into the blood and purifies itself as it rolls through their bodies, up through the stinking entrails and the breath exhaled from the lungs. And the song that rises into them and leaves their mouths is prayer intensified, redoubled in its strength every time it pours through them anew. » (ibid., 45).

25 L'onomastique dans le roman est ironique : Peace et Love sont des parodies d'hippies, alors que sœur Divine est fort préoccupée par les choses matérielles.

26 « [T]here is no shame in this bodily release, that it is an expression of the humors, not unlike bloodletting, it is utterly natural, it has nothing to do with copulation. She will still meet her god a virgin. It's simply that some of the nuns require such expression of the humors more than others. Some as often as every two days, some once a year. [...] Marie is speechless in gratitude. If such things are medicinal, they are no sin » (ibid., 83).

27 « [A]n invisible abbey, made of her own self » ; « her sisters would grow as babes grow in the dark thrumming heat of the womb » (ibid., 244).

28 « What she does not see behind her is the disturbance her nuns have left in the forest, the families of squirrels, of dormice, of voles, of badgers, of stoats who have been chased in confusion from their homes [...] She sees only the human stamp upon the place. She considers it good. » (ibid., 135).

29 « [T]he profound pleasures of destruction » (ibid., 254).

30 Ziethen voit dans le geste de Pâcome une relecture perversifiée du suicide de Louis Delgrès, ce qui irait dans le sens d'une inversion des significations historiques associées à l'espace du morne (Ziethen, 2012, 66).

31 « [T]he affirmation of a possibility and the negation of its fulfilment. »

32 « And the works and the hours go on » (Groff, 2021, 257).

RÉSUMÉS

Français

L'article propose d'étudier deux romans contemporains, *Matrix* (2021) de Lauren Groff, et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau, qui tous deux racontent l'histoire de communautés religieuses de femmes. En marge de la société, ces communautés fictives subvertissent les normes sociales et inventent de nouvelles façons d'être en commun. Elles interrogent ainsi le

concept de communauté et la puissance d'inventivité politique de la littérature.

English

This article aims to analyze two contemporary novels, *Matrix* (2021) by Lauren Groff, and *Morne Câpresse* (2008) by Gisèle Pineau, which both tell the story of religious communities led by women. On the margins of society, these fictional communities subvert social norms and create new ways of being together. They thus question the concept of community and literature's ability to produce a new political imaginary.

INDEX

Mots-clés

communauté, utopie, marges, Lauren Groff, Gisèle Pineau

Keywords

community, utopia, margins, Lauren Groff, Gisèle Pineau

AUTEUR

Julie Brugier

Docteure en littérature comparée/chercheuse associée, Université Paris Nanterre – Centre de recherches en littérature et poétique comparées
IDREF : <https://www.idref.fr/24320583X>

« Faire communauté » dans l'écriture musicale

De la représentation collective au désœuvrement dans l'œuvre de Luigi Nono

Kevin Gohon

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.595

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Introduction

Du communisme au « faire communauté »

Exigence communautaire et tentative de désœuvrement musical

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 S'opposant autant au nouvel académisme scientifique de la musique qu'à une tendance au conservatisme qui se ferait jour à la fin des années 1950, Luigi Nono estime dans son premier essai « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » publié en 1957 que :

Ce qui donne vie à une œuvre d'art, ce n'est jamais qu'elle réponde à un principe schématique [...], mais bien plutôt la synthèse (en tant que résultat dialectique) entre un principe et sa réalisation dans l'histoire, c'est-à-dire son individualisation à un moment historique déterminé, ni avant, ni après. (Nono, 2008a, 73)

- 2 Cette critique affirme alors ce que son *Canto sospeso* (1956) laissait entrevoir en germes un an auparavant : une conception musicale éminemment actuelle, revendiquant un lien indéfectible entre l'acte créateur et la situation sociale et philosophique de son temps. Cette

« présence historique » se manifeste dès ses premières œuvres par un engagement communiste affirmé, tant dans sa vie personnelle que dans son art. Elle l'amène ainsi à concevoir des structures musicales singulières au profit d'une expressivité militante dirigée par le combat socialiste de l'après-guerre. Or, une telle ambition passe, selon lui, par la reconnexion sous une forme moderne de la musique avec le public, loin des préceptes bourgeois dans lesquels se serait cloisonnée la vie artistique de son temps. Aussi écrit-il dans « L'expression musicale dans la société contemporaine » :

L'engagement à élargir le nombre des auditeurs, le musicien le résout non en miroir concave ou convexe, mais de manière originale et autonome [...] en dialectisant ses deux éléments, les idées et les moyens technico-linguistiques, tous deux dans leurs exigences et leurs propriétés particulières ; dans la prise de conscience responsable du conflit historique de son temps. Il est clair que le conflit historique fondamental de notre époque est caractérisé par la révolution socialiste qui se répand dans le monde. (Nono, 2008b, 187)

- 3 L'ensemble de sa démarche esthétique s'inscrit alors dans l'urgence de rendre aux classes opprimées leur voix, au moins du point de vue musical, afin de se prémunir d'une expression artistique décorrélée du contexte historique et social qui lui est contemporain. Or, selon Martin Mégevand, le fait que Nono érige son engagement politique comme invariant de l'acte compositionnel « s'accorde bien avec une conception substantielle de "la" communauté, qui repose sur le système de représentation du monde propre à l'idéologie communiste à laquelle il adhère » (Mégevand, 2020, 71-72).
- 4 Il apparaît néanmoins que le modèle collectif, que Nono défend dans ses écrits autant qu'il tente de le donner à voir et à entendre dans ses œuvres, ne peut être limité à une expression d'une idée communautaire. En effet, ses œuvres de maturité, où règnent le silence et la résonance de l'espace sonore, diffèrent des premières pièces où s'affirme la violence sonore de son militantisme enflammé (Gohon, 2022, 149-171). Dans cet article, nous tenterons donc de montrer comment le langage musical de Nono permet d'envisager une manifestation proprement musicale de l'exigence communautaire. Dans un premier temps, il s'agira de mettre en évidence, à partir d'*Intolleranza* 1960 et *La Fabbrica illuminata* (1964)

les conditions d'émergence d'un « faire communauté », selon l'expression de Mégevand, dans la représentation collective de la lutte sociale. En interrogeant le dispositif compositionnel du *Prometeo* (1981-1984) par le prisme de l'idée de communauté défendue par Jean-Luc Nancy et reprise par Maurice Blanchot, nous tenterons ensuite d'identifier les conditions d'émergence d'une expérience de la communauté dans la construction du fait musical.

Du communisme au « faire communauté »

- 5 Parmi les notions principales qui caractérisent la pensée de Nono, la notion de communauté revêt une place particulière. Dans un entretien accordé à Enzo Restagno, il opère son récit autobiographique par pôles communautaires de penseurs, d'artistes et d'auteurs : « La nouvelle Weimar » (Nono, 1993, 52) constituée autour d'Arnold Schoenberg et de ses amis exilés d'Allemagne et d'Autriche (Hanns Eisler, Bertolt Brecht, Otto Klemperer, Lion Feuchtwanger, Thomas Mann...), la communauté de Darmstadt (Bruno Maderna, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et lui) ainsi que les communautés de musiciens et de penseurs qu'il convoque ponctuellement dans ses différents cycles (selon lui, de trois œuvres chacun). Ainsi, Nono ne dresse jamais ni des écoles de pensée ni des ascendances pyramidales. Les réseaux de référence qu'il construit sont toujours hétérogènes. Ils se rencontrent dans un lieu qui leur permet d'exister sans pour autant les enfermer – car ne les contenant pas directement – dans un espace musical ou dans un langage restreint.
- 6 À partir d'*Intolleranza* 1960, cet esprit communautaire quitte la sphère culturelle de Nono pour se cristalliser dans les œuvres, autant comme système d'écriture que comme programme idéologique. Cette action scénique commandée pour la Biennale de Venise de 1961 marque un tournant dans le catalogue du compositeur. Première pièce attribuée à sa maturité artistique, elle pose en effet les fondations d'un langage musical éminemment engagé dans la mouvance communiste, renouvelant autant la construction du théâtre musical que celle du discours sonore. Ce projet naît de la nécessaire confrontation des narrations mises à l'œuvre par chaque

dimension – sonore, dramaturgique, chorégraphique, scénographique – convoquée dans l'ouvrage. Dans son article « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », rédigé à la suite d'une leçon donnée en 1962 à Venise autour d'*Intolleranza 1960*, le compositeur insiste sur la confrontation nécessaire des langages dans la conception d'une expression artistique résolument moderne :

L'interdépendance continuellement redéfinie des différents éléments constitutifs du théâtre finit par briser le despotisme univoque d'une composante sur les autres : la musique sur le texte et la scène. Il n'y a donc plus de dépendance dans la collaboration [...] mais une participation directe et simultanée. Un collectif de travail provoque, dans l'interdépendance des individualités technico-humaines différenciées, des rapports continuels et des choix fortement prégnants, précisément par le concours de la singularité des situations qui se libèrent et se potentialisent de la sorte. (Nono, 2008c, 139-140)

- 7 La vision du théâtre musical que revendique Nono n'est certes pas nouvelle. Néanmoins, l'insistance de la pluralité simultanée de l'expression associée à un régime de communication sans hiérarchie des discours visuels, littéraires et sonores qu'il défend donne lieu à un dispositif esthétique singulier. L'œuvre se réfère en effet au principe du théâtre défendu par Jean-Paul Sartre dans *Un théâtre de situations* (Sartre, 1973), situations qui ne régissent pas seulement l'articulation successive des éléments de l'action, mais qui se déclinent à la fois dans la scénographie de Josef Svoboda, dans les décors d'Emilio Vedova, dans la mise en scène de Václav Kašlík, dans le livret, ainsi que dans la musique. La dramaturgie d'*Intolleranza 1960* repose ainsi sur la rencontre simultanée de toutes les dimensions artistiques à l'œuvre, toutes choisies pour leur capacité à développer de nouveaux moyens de représentation qui leur sont propres. Le contenu de l'œuvre tend ainsi à se situer au carrefour de ces discours superposés, dans l'écart des points de vue que crée leur confrontation, qu'aucune synthèse ne tente d'assimiler ou de dissoudre.
- 8 L'argument et le matériau littéraire s'inscrivent également dans cette logique. Le texte fait appel à un réseau vaste de fragments philosophiques, poétiques et documentaires : Henri Alleg, Brecht,

Paul Éluard, Julius Fučík, Vladimir Majakovskij, Angelo Maria Ripellino et Sartre. Ces références forment ainsi un ensemble hétérogène articulé autour de situations se faisant écho : l'oppression et l'intolérance des systèmes politiques et sociaux, l'acte de révolte – individuel ou communautaire – et la prise de conscience collective afférente au sacrifice révolutionnaire. Le déroulement de la pièce reste toutefois adossé à une trame narrative supérieure qui raconte, en arrière-plan, l'histoire d'un émigré et de sa compagne, enchâssée dans l'évocation d'événements de luttes historiques. Les personnages n'échappent néanmoins pas à la couleur collective que le compositeur et ses collaborateurs esquissent à tous les niveaux de l'ouvrage. La désignation des personnages n'est en effet pas clairement définie : « un » émigrant, sa compagne, « une » femme, « un » Algérien et « un » torturé n'interagissent d'ailleurs pas au cours de l'action. Par ailleurs, la manière dont ces personnages sont mis en musique ajoute une strate collective expressive qui tend à dissoudre davantage le contour des personnages. Nono déploie en effet un ensemble de chœurs « d'amplification » qui remplit une fonction emphatique purement musicale, altérant l'intelligibilité dramaturgique pour souligner des états émotionnels ponctuels ou certains mots portés par le texte (figure 1). La collectivisation qui résulte de ce procédé marque ainsi une double signification : d'une part, elle déploie sa force expressive dans la « dépersonnalisation » des personnages du récit, qui ne sont jamais des protagonistes individuels ; d'autre part, la mise en résonance des voix, démultipliées de manière asynchrone, rappelle les événements exposés dans le drame à leur origine collective, partagée.

Figure 1 : Exemple de chœur d'amplification, scène 1, *Intolleranza* 1960

S
A
T
B
L'Emigré

sücht Hei - mat
Sehn sücht Hei - mat
Die Sehn - Hei - mat
Die Sehn - Hei - mat
Ver - zehrt mich die Sehn - sücht in mei - ne Hei - mat

- 9 *Intolleranza* 1960 est ainsi construite sur une dérivation à tous les niveaux d'une dimension communautaire, qu'elle présente autant qu'elle re-présente. Elle se pose comme un espace dans lequel convergent des paroles individuelles qui se retrouvent, se collectivisent, s'indifférencient dans les résonances de lutte révolutionnaire qu'elles portent chacune à leur manière¹. L'écriture musicale de Nono investit alors la périphérie de ces extraits singuliers, tirant sa discursivité du lien qui les unit et échappe partiellement au langage. Certes, l'œuvre prise dans le déploiement linéaire de son drame ne véhicule qu'une image restreinte de son idéal collectif, tout au plus une *couleur communautaire* qui ne risque pas – du moins pas encore – l'effondrement de ses structures expressives. Néanmoins, *Intolleranza* 1960 inaugure une tendance assumée dans la démarche esthétique du compositeur vénitien, dont la valeur programmatique tient à l'expression de « singularités » qui ne portent aucune individualité, mais s'inscrivent toujours dans un rapport de partage avec d'autres singularités. En ce sens, elle semble faire écho à la première définition de la communauté avancée par Nancy :

[la communauté] n'est pas seulement constituée d'une juste distribution des tâches et des biens, ni d'un heureux équilibre des forces et des autorités, mais elle est faite avant tout du partage et de la diffusion ou de l'imprégnation d'une identité dans une pluralité dont chaque membre, par là même, ne s'identifie que par la

médiation supplémentaire de son identification au corps vivant de la communauté. (Nancy, 1990, 30)

- 10 En revendiquant un partage égal du récit par toutes les dimensions artistiques coprésentes, Nono charge son engagement militant d'une fonction structurelle dans son geste compositionnel, sous la forme d'une exigence communiste. Pour autant, l'idéal commun qui se fait jour ici n'offre pas encore les conditions d'émergence d'une véritable *expérience communautaire*, qui obligerait autant la forme qu'elle inviterait le spectateur à un rapport inédit dans l'écoute et la perception de ses structures. *Intolleranza* 1960 rompt certes avec une certaine conception souveraine du langage – Nono a en effet développé différentes versions pour qu'elles correspondent toutes à la langue du lieu de représentation² – qui se répercute dans la mise en musique du texte. Cependant, la constellation de fragments littéraires et musicaux reste strictement agencée par rapport à une construction narrative linéaire, qui tend à s'imposer au spectateur de manière univoque et frontalement. Bien que l'action figure le passage de situations individuelles à des problèmes collectifs³, c'est ainsi l'ouvrage qui garantit la cohésion de son contenu, qui se livre au spectateur sans l'inclure dans son processus, à l'image de l'opéra traditionnel.
- 11 S'engageant dans la direction d'une musique « collectiviste », qu'il qualifie parfois de « musique de masse », pour reprendre le vocabulaire communiste de l'époque, il accorde dès 1960 une importance majeure à la résonance de sa musique dans les sphères ouvrières notamment. Le rapport que dresse Nono de la première de la pièce n'est donc pas anodin :

Pendant les répétitions d'*Intolleranza* 1960 à La Fenice, à l'occasion du Festival de la Biennale, en 1961, les figurants-travailleurs, les ouvriers de l'arsenal et les chômeurs non seulement me témoignèrent leur solidarité, mais participèrent aussi à la réalisation de l'œuvre, avec enthousiasme, « parce que, disaient-ils, nous ne jouons pas sur scène, mais nous y vivons notre vie », à tel point que, le soir de la première, pendant l'entracte, ils étaient prêts et résolus à intervenir, au sein du public, contre ceux qui manifestaient avec insistance leur opposition. (Nono, 2008b, 187)

- 12 Dans le sens de la lutte communiste qui l'anime, *Intolleranza* 1960 introduit alors une dimension nouvelle dans sa tentative de « faire communauté » avec les classes opprimées. Non seulement son œuvre s'informe de l'expérience de ces révolutionnaires, à travers les documents de témoignages qu'elle érige au rang de substance poétique et musicale, mais elle se lie désormais immédiatement au monde dans lequel elle entend s'inscrire. *La Fabbrica illuminata*, pour soprano et bande magnétique, se saisit alors pleinement de cette perspective. L'œuvre naît d'une visite de Nono à l'usine de l'Italsider de Gênes, « autrement appelée "l'usine des morts", ainsi nommée pour l'inhumanité des conditions de travail qui y régnaient » (San Martin, 2012). Le compositeur y a collecté des bruits, des témoignages, des tracts syndicaux qui constituent le matériau d'une œuvre visant à donner à entendre et à ressentir la violence de l'usine autant que le « potentiel révolutionnaire de la classe ouvrière » (Nono, 2008d, 632). L'œuvre n'y vise plus seulement à représenter la communauté ; elle articule un événement (l'œuvre elle-même) à une condition (celle des ouvriers de l'usine) pour construire un édifice artistique où sont invités à comparaître expression sonore et revendications sociales, moyens techniques ouvriers et musicaux, musiciens et travailleurs.
- 13 Compositeur et ouvriers sont nécessairement liés par l'exigence technique de leurs activités : « Mais, contraints, dans la vie et le travail, techniquement, à l'avant-garde : de nouveaux moyens techniques de production et de travail » (Nono, 2008e, 238). « Faire communauté » s'apparente donc à situer la création au carrefour des avant-gardes, expressives et techniques.
- 14 *La Fabbrica illuminata* est ainsi intégralement construite sur du matériau issu du monde ouvrier : le matériau littéraire est conçu à partir de slogans syndicaux et du jargon ouvrier – à l'exception des quatre derniers vers, empruntés à Cesare Pavese – et la majeure partie du réservoir sonore provient d'enregistrements, bruts ou modifiés, des sons des machines de l'usine. Il ne s'agit cependant pas d'une simple compilation de témoignages et de documents juxtaposés : l'ensemble de ces éléments est décliné et articulé selon une logique purement musicale. Le texte est recomposé selon la méthode sémantique propre au compositeur, aussi bien verticalement, dans la simultanéité de la polyphonie,

qu'horizontalement, dans la constitution d'une ligne vocale lyrique. On y retrouve notamment le principe de collectivisation des voix de la soliste, dont le chant est augmenté d'images sonores superposées, diffusés par la bande, ainsi que par des extraits du chœur de la Radio audiozioni italiane (Rai), également enregistrés en amont.

L'accompagnement est conçu à partir des sons de l'usine traités par électronique et d'un matériau sonore de synthèse conçu au studio de phonologie de Milan, diffusés sur bande magnétique.

- 15 À travers cette pièce, Nono s'adresse non seulement directement à la communauté qu'il avait invitée à participer à son *Intolleranza 1960*, mais il adresse aussi une voix à cette communauté silencieuse et écrasée, celle des « classes subalternes » dont Antonio Gramsci entend faire l'histoire⁴ (Liguori, 2016). Ce faisant, l'œuvre se présente comme un seuil : un lieu de rencontre de deux mondes *a priori* distincts, réunis au sein d'une hétérotopie, d'un tiers-lieu utilitaire, rendue temporairement esthétique. À l'opposé du drame musical, *La Fabbrica illuminata* tire sa singularité de ce qu'elle affirme l'impossibilité du fait musical d'être par et pour lui-même : il n'existe que dans son invitation à être contesté et à contester un autre, un ailleurs auquel il se rattache par nécessité. Dans son « faire communauté », ce dispositif fait écho au principe d'insuffisance formulé par Nancy :

À supposer que mon existence « ait » un sens, il est ce qui la fait communiquer et ce qui la communique à autre chose que moi. Le sens fait mon rapport à moi en tant que rapporté à de l'autre. Un être sans autre (ou sans altérité) n'aurait pas de sens, ne serait que l'immanence de sa propre position (Nancy, 1990, 211).

- 16 Selon le philosophe, l'être n'est que s'il a une inclination naturelle à l'autre, car il est insuffisant à lui-même. Or, comme le remarque Blanchot, le principe d'« incomplétude » n'appelle pas une nécessité de complétude. De fait, « l'être, insuffisant, ne cherche pas à s'associer à un autre pour former une substance d'intégrité. La conscience de l'insuffisance vient de sa propre mise en question, laquelle a besoin de l'autre ou d'un autre pour être effectuée » (Blanchot, 1983, 15-16). Blanchot pointe ici l'acte fondateur de l'existence inhérente à la communauté : c'est l'autre qui me renvoie à moi-même, mais il ne me résout pas, il reste autre.