



#07

# Le stéréotype

*fabrique de l'identité ?*



# Sommaire

- **Éditorial** **p. 4**  
> *A'icha Kathrada*
  
- **Les caricatures de l'exil. L'exemple de la presse russophone en France des années 1920 – 1930** **p. 7**  
> *Kateryna Lobodenko*
  
- **Le Bricherismo et les fantasmes de l'exotisme. Analyse de la circulation des stéréotypes dans le tourisme de romance au Pérou** **p. 14**  
> *Juliette Roguet*
  
- **Ville(s) nouvelle(s) à l'écran : stéréotype filmé des grands ensembles berlinois (1961-1989)** **p. 22**  
> *Diane Barbe*
  
- **Performer les stéréotypes d'une nouvelle société. Cinémas tunisien et égyptien postrévolutionnaires** **p. 30**  
> *Mathilde Rouxel*
  
- **Nouvelles de Pérouvie** **p. 38**  
> *Auteure invitée : Sophie Canal*
  
- **Réflexions sur le roman que je n'écrirai pas** **p. 42**  
> *Auteure invitée : Christiane Félip Vidal*
  
- **Le stéréotype ou l'illusion statistique** **p. 47**  
> *Auteure invitée : Anne Crémieux*
  
- **L'image de l'Autre ou l'altérité entre inclusion et exclusion** **p. 51**  
> *Latifa Sari*
  
- **Les fonctions du stéréotype d'adoption par l'allaitement dans le *Skandapurana* chap. 158 et 162** **p. 59**  
> *Amandine Bricout*
  
- **Idées reçues au masculin et au féminin dans l'œuvre de Georges Darien** **p. 67**  
> *Aurélien Lorig*
  
- **De la parodie au jeu de mots : l'utilisation subversive des stéréotypes féminins chez Carol Ann Duffy et Grace Nichols** **p. 75**  
> *Emilie Piat*
  
- **Biographies des auteurs** **p. 84**

# Éditorial

> A'icha Kathrada

Par la pluralité de ses usages, le stéréotype pourrait être paradoxalement considéré comme une notion passe-partout. Si l'étymologie du terme désigne une technique d'imprimerie, un « cliché métallique en relief obtenu, à partir d'une composition en relief originale », il désignera, par glissement sémantique, un « ouvrage imprimé avec des stéréotypes » et par analogie une « idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique<sup>1</sup> ». Mythe, archétype, *topos* sont ainsi des concepts pour désigner le stéréotype, qui est d'abord marqué d'un sème péjoratif<sup>2</sup>, de même que ses synonymes « cliché, préjugé<sup>3</sup> ». Ces quelques définitions suffisent à démontrer la constante qui fait du stéréotype une « représentation simplifiée<sup>4</sup> » de la réalité ou encore « un monstre<sup>5</sup> » selon Barthes, le stéréotype fonctionnant alors par un système d'associations.

Toutefois, l'invariance reste possible par la nature même du stéréotype, à la croisée de plusieurs disciplines. Sans inverser la valeur sémantique du mot, le numéro sept de *Traits-d'Union* cherche à croiser deux notions qui se superposent régulièrement, le stéréotype et l'identité. Le stéréotype ne pourrait-il pas être un moyen pour caractériser l'autre, mais également soi-même ? Fonctionnant comme des « schémas » afin de pouvoir « appréhender le monde [...] lire les événements, pour les reconstruire et les rendre intelligibles<sup>6</sup> », ce nouveau numéro propose à ses auteurs et aux lecteurs de questionner l'emploi volontaire des stéréotypes pour servir une posture identitaire. Le caractère figé du stéréotype s'efface donc, à travers différentes approches critiques, mettant en exergue le trait hétérogène de ce concept, que l'on peut retrouver dans les articles, ici, de jeunes chercheurs de différentes disciplines et dans le « Dossier Invités », qui offre une approche libre de la thématique.

Le numéro s'ouvre sur une identité en exil qui se forge grâce au stéréotype dans les dessins satiriques parus dans la presse minoritaire russophone en France dans les années 1920-1930. Kateryna Lobodenko relève ainsi des « auto-stéréotypes » et des « hétéro-stéréotypes » dans le corpus, peu étudié jusqu'à présent, des caricatures parues dans trois revues sur les exilés russes qui ne constituent alors à cette période que 2,6% des étrangers résidant en France, mais qui se distinguent par une activité éditoriale prolifique, avec la publication de 300 périodiques.

Juliette Roguet étudie quant à elle les stéréotypes de genres, « races » et classes au sein des échanges culturels, sexuels et économiques entre les *bricheros* et les femmes occidentales au Pérou. Le terme « *bricheros* » désigne des Péruviens, dont le but est de séduire les touristes occidentaux afin d'extirper un bénéfice matériel ou symbolique. C'est une mosaïque culturelle qui est convoquée – par des références aux Incas, au reggae ou au punk – pour construire un imaginaire identitaire complexe.

C'est ensuite au tour de Diane Barbe de s'interroger sur la représentation de la ville de Berlin divisée dans des productions cinématographiques – un corpus constitué de quatre-vingts longs métrages – à un moment phare de l'histoire, entre 1961, date de la construction du Mur, et 1989, date de la chute de ce dernier. L'article s'attarde sur les procédés cinématographiques mettant en lumière la valeur symbolique et sémiotique des clichés urbains et une forme de constructions nouvelles, directement liée au processus de façonnement identitaire. Toutefois, on passe d'une apologie à un rejet de cette « ville nouvelle » vers la fin de la décennie, des dynamiques qui se manifestent à l'écran.

## Notes

1. Dictionnaire du CNRTL, [En ligne], [consulté le 21 juin 2016]. Disponibilité et accès : [www.cnrtl.fr/definition/stereotype](http://www.cnrtl.fr/definition/stereotype).

2. Comme le note Isabelle Rieusset-Lemarié dans « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet », la valeur péjorative est « d'autant plus forte qu'elle a fini par jouer le rôle non plus seulement d'une connotation négative mais de [sa] dénotation pure et simple », in Alain Goulet (dir.), *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1994, p. 25.

3. Dictionnaire du Larousse, [En ligne], [consulté le 21 juin 2016]. Disponibilité et accès : [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stereotype/74654/synonyme](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stereotype/74654/synonyme).

4. Amossy Ruth, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », in Mathis Gilles (dir.), *Le Cliché*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1998.

5. Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Écrivains pour toujours », 1975, p. 92.

6. Grandière Marcel, Molin Michel (dir.), *Le Stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 9.

Le stéréotype au cinéma est aussi traité dans l'article de Mathilde Rouxel qui se penche sur un sujet d'actualité : l'impact des nouvelles technologies et du digital dans les pays du monde arabe, notamment en Égypte et en Tunisie. L'auteur analyse la transposition du type au stéréotype, dans un contexte post « printemps arabe », où le droit et l'accès à l'image se démocratisent avec l'usage des caméras numériques et des téléphones pour saisir des bribes du quotidien. Les sept films étudiés présentent des résonances entre eux, illustrant ce procédé délibéré d'utiliser des stéréotypes à l'image dans le but de servir une identité affirmée. Une vague de liberté s'empare de ces représentations identitaires plurielles, bien que dans la réalité, le choix électoral laisse supposer le contraire.

Au cœur de ce numéro, nous avons proposé aux invités d'échapper aux cadres rigides. Sophie Canal, écrivaine de nationalité française, habitant au Pérou, nous dévoile un extrait épistolaire d'un roman non achevé, « Nouvelles de Pérou », où se mêlent stéréotypes culturels, linguistiques et sociaux. Christiane Félic Vidal, elle aussi écrivaine française au Pérou, nous révèle pour sa part une réflexion sur le roman qu'elle n'écrit pas, autour de la figure de son père, combattant anarchiste pendant la guerre civile espagnole, interné en France en Ariège. Entre les souvenirs et les inventions, la vraie et la fausse biographie, l'écrivaine nous confie la genèse d'un texte non achevé, une posture et des interrogations d'écrivaine, mais aussi celles d'un lecteur, qui s'interroge sur ce texte qu'elle aurait écrit, et convoquant par conséquent des problématiques identitaires. Dans un tout autre registre, Anne Crémieux, maîtresse de conférence à l'Université Paris Ouest-Nanterre, revient sur une définition du stéréotype et sur sa revendication au sein de la culture populaire. Elle propose alors la notion d'« illusion statistique », qui renvoie à ces statistiques que l'on forge à partir d'une expérience unique et subjective et qui s'étend dans toutes les sphères au quotidien. Le numéro accueille aussi deux illustrations de l'ancienne blogueuse qui gère le blog « Vie de thésarde », qui narrait son quotidien en tant que doctorante en sociologie, s'attardant sur les épreuves et les angoisses d'une jeune chercheuse, de la rédaction jusqu'à la recherche d'un poste à l'université. Si elle a cessé cette activité, elle reprend ici les crayons pour nous offrir quelques clichés sur les jeunes chercheurs en sciences humaines.

Au sein de ce numéro, l'étude littéraire de Latifa Sari du texte *Les Identités meurtrières* d'Amin Maalouf se focalise sur un contre-discours qui vise à détruire les stéréotypes occidentaux sur le monde arabe. Malgré la dénonciation des idées reçues, ces dernières contribuent à construire cette richesse identitaire, culturelle et linguistique. Au-delà des distinctions Orient/Occident, le même/l'autre ou de la crise identitaire, ce sont des propositions de réconciliation que propose Amin Maalouf.

Nous poursuivons l'analyse littéraire avec Amandine Bricout qui s'intéresse à un texte qui interpellera certainement le lecteur, le *Skandapurāna*, une œuvre datant du VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles, composée par les brahmanes dans l'Inde du Nord, destinée à enseigner leur dogme par des récits mythologiques et des rites religieux. L'auteur s'intéresse plus particulièrement aux chapitres 158 à 162, qui narrent l'histoire de l'adoption d'un arbre par une femme, qui en fait son fils. Ce récit offre à voir non seulement des pratiques stéréotypiques grâce au processus d'adoption par lactation spontanée, dont le but est didactique, mais propose également une rupture en conférant à ce geste une valeur symbolique.

L'analyse du stéréotype dans la littérature se poursuit avec l'article d'Aurélien Lorig, sur les idées reçues au masculin et au féminin dans l'œuvre de Georges Darien. À première vue, Darien semble se livrer à une vision essentialiste des sexes, avec d'un côté les clichés sur la féminité, cédant à la misogynie, à la caricature, au bovarysme, et de l'autre les stéréotypes sur la masculinité, associée à la virilité, la force, le courage et l'honneur. Mais ces stéréotypes sont en réalité renversés, faisant du personnage masculin un être à l'identité fragile et troublée. À l'inverse, le personnage féminin se démarque par sa virilité et par son talent pour manœuvrer les hommes. Darien se différencie ainsi des préjugés de cette fin-de-siècle, en se réappropriant la crise de l'identité au masculin.

Pour clore ce numéro, Émilie Piat prolonge l'étude des stéréotypes genrés, dans la poésie de Carol Ann Duffy et Grace Nichols, s'intéressant à l'utilisation subversive des stéréotypes féminins grâce à la parodie ou aux jeux de mots. Ces poétesses britanniques contemporaines utilisent de manière transgressive le genre poétique, par l'usage de personnages caricaturaux et un style poétique permettant de renverser les constructions stéréotypées. Elles s'appuient et se différencient des féministes de la seconde vague, qui s'évertuent à définir une écriture qui serait adéquate pour représenter la condition de la femme, mais aussi des féministes de la troisième vague, attachées à proposer une déconstruction du genre. Afin de dépasser l'étiquette péjorative de « femme poète », elles dévoilent des modes de négociation, allant jusqu'à tester les limites de la langue elle-même.

Ce questionnement du stéréotype en tant que fabrique de l'identité se retrouve donc dans une multitude de disciplines, de genres et de cultures et l'on peut alors se demander s'il est possible d'y échapper. Par ces discours aussi pluriels que la diversité des articles que ce numéro offre à voir, la nature figée du stéréotype est mise à rude épreuve, étant constamment changeante et réactualisée, dessinant alors les complexités d'une élaboration identitaire. ■



#### COMITÉ DE RÉDACTION :

**Rédactrice en chef :** Aïcha Kathrada • **Rédactrice adjointe :** Claire Couturier

**Chargées de diffusion :** Florelle Isal, Gianna Schmitter

**Secrétaires de rédaction :** Alice Burrows, Cécile Rousselet

**Chargée de communication :** Alice Morin

**Responsables du comité scientifique (docteurs) :** Anne Sweet, Karima Zaaraoui

#### COMITÉ SCIENTIFIQUE (professeurs et maîtres de conférences) :

Bruno Blanckeman / Mireille Calle-Gruber / François Jost

Hélène Le Dantec-Lowry / Marie-Linda Ortega / Éric Maigret

Serge Martin / Carole Matheron / Armin Owzar

Hélène Quanquin / Valerie Spaëth

#### COMITÉ SCIENTIFIQUE (docteurs) :

Lena Bisinger / Yann Deschamps / Fabien Landron / Constantin Myatoulis

Paolo Alexandre Néné / Luisa Pesché Assunção / Camille Prunet

Maria Serafina Russo / Etienne Sauthier / Francesca Tumia

**COMITÉ DE LECTURE :** Dominique Casimiro, Université d'Artois, Centre de Recherche Textes et Cultures

Julia Castiglione / Enrique Cortes Larravide / Raja Gmir Ezzine, Université de Tunis

David Lipson / Tommaso Meldolesi / Lorreine Petters / Cécile Poulot / Charlotte Wadoux / Oula Wehbe

**Conception graphique et mise en pages :** Claire Pacquelet • **Photographie de couverture :** Paul Dufour

*Toutes les photographies utilisées sont sous licence Creative Commons.*

ISSN 2105-1135

# Les caricatures de l'exil

## L'exemple de la presse russophone en France des années 1920-1930

> **Kateryna Lobodenko**

Si les premières caricatures traitant des migrants et mettant en images la perception stéréotypée de ces étrangers paraissent aux États-Unis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (*Pim Pam Poum* de R. Dirks, *La Famille Illico* de G. McManus, *Les Quatre Immigrants* de H. Yoshitaka Kiyama et d'autres), il faudra attendre les années 1970-1980 pour voir le même sujet vivre son expansion dans la bande dessinée et dans le dessin de presse français (F. Boudjellal, J. Ribera, Cabu, Plantu et d'autres). Aujourd'hui, l'immigration, malgré ses diversités, est toujours accompagnée de nombreux clichés socio-raciaux et l'immigré est souvent représenté comme l'autre, différent et misérable, qui dérange, par des soucis d'intégration, l'ordre social du pays d'accueil. Dans cette optique, il sera intéressant de s'interroger sur la nature et les enjeux des stéréotypes dans la caricature traitant de l'immigration, ainsi que sur leur rôle dans la construction de la nouvelle identité des immigrés (ce qui nous renvoie à la thématique de la revue, la « fabrique de l'identité »).

Dans le cadre du présent article, nous analyserons un corpus peu connu, à savoir les dessins satiriques parus dans la presse minoritaire russophone en France dans les années 1920-1930, soit encore au début de l'immigration de masse vers l'Hexagone. À cette époque, les exilés politiques russes, qui ne constituent que de 2,6% des étrangers résidant en France et forment le cinquième groupe national (après

les Italiens, les Belges, les Espagnols et les Polonais)<sup>1</sup>, se démarquent par une activité éditoriale qui surpasse largement celle d'autres minorités. Plus de 300 périodiques en langue russe<sup>2</sup> y voient le jour, parmi lesquels des revues illustrées généralistes et des titres satiriques qui prêtent volontiers leurs espaces à la figure de l'émigré caricaturé (les exilés russes préfèrent au terme *immigré* celui d'*émigré*, plus évocateur pour désigner le drame que l'exil représentait à leurs yeux<sup>3</sup>).

En nous appuyant sur l'ensemble des caricatures publiées dans les revues *Bitche*<sup>4</sup> (1920), *Oukwat*<sup>5</sup> (1924), *La Russie Illustrée* (1924-1939) et *Satyricon* (1931), nous essayerons de voir comment, à travers leurs œuvres, les caricaturistes russes s'interrogent sur la nouvelle identité des Russes en exil en faisant appel aux stéréotypes qui se créent autour des nouveaux arrivés : stéréotypes iconiques (comment dessiner un émigré ? sexe, âge, posture, tenue vestimentaire) et qualificatifs (traits de caractère, conduite). Nous nous intéresserons aussi à la manière dont les caricaturistes abordent les représentations que les Russes font d'eux-mêmes (auto-stéréotypes), ainsi que la manière dont les Français les perçoivent (hétéro-stéréotypes). À l'exception d'une recherche de la slaviste H. Menegaldo sur les stéréotypes des émigrés russes dans la littérature<sup>6</sup>, la question de la représentation des exilés russes dans les dessins satiriques n'a fait l'objet d'aucune étude jusqu'à présent.

Nous commencerons par aborder la genèse des stéréotypes créés en France depuis le XIX<sup>e</sup> siècle autour de la figure du Russe. Ensuite, nous verrons les clichés que les dessinateurs exilés russes emploient dans les années 1920, afin de parler de l'émigré. Nous nous intéresserons aussi à la façon dont ces dessinateurs combattent, à travers les caricatures, les stéréotypes français des réfugiés russes. Pour finir, nous aborderons les clichés portant sur l'obtention des papiers et les métiers en exil.

### Les premiers stéréotypes du Russe en France

L'image que les Français se font des Russes est nourrie au long de l'histoire par des manifestations artistiques et médiatiques (littérature, dessin, danse, presse, etc.) qui créent et alimentent des stéréotypes. Avant 1920, le Russe est souvent considéré comme un exotique ou un barbare, le « Scythe grossier » évoqué par Volter dans *Le Russe à Paris* et par de nombreux auteurs des récits de voyage de l'époque<sup>7</sup>. Suite à la guerre de Napoléon et à l'occupation russe de Paris et de la France (1814-1816), marquée par le bivouac des Cosaques aux Champs-Élysées, ce cliché se renforce tout en permettant l'apparition d'une nouvelle figure importante : l'officier noble, représentant de l'élite cultivée. La guerre de Crimée (1853-1856) et les victoires françaises s'inscrivent dans la topographie parisienne (Alma, Sébastopol, Malakoff). Au même moment, en 1854, G. Doré publie *Histoire pitto-*

resque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie. Aujourd'hui considérée comme l'une des premières bandes-dessinées françaises après celles de Cham, cet ouvrage illustré contribue, d'une manière comique, à fixer les stéréotypes concernant les Russes, un peuple guerrier engendré par un ours<sup>8</sup>. Ce peuple résiste au froid glacial et résout tout problème à l'aide d'un *knout* (fouet)<sup>9</sup>. On ne pourrait pas oublier *Le Dictionnaire des Idées reçues* de Gustave Flaubert paru un demi-siècle après et évoquant le Cosaque mangeur de chandelle (« barbarie en gants blancs !<sup>10</sup>»), dont la figure traverse également l'imagerie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.

L'exposition universelle de 1867 marque le début d'un rapprochement entre la France et la Russie et familiarise les Français avec la maison russe en bois dite *isba* : il y en aura une à toutes les expositions suivantes. La présence russe à Paris se concrétise, ensuite, par l'érection de l'église Saint Alexandre Nevsky en 1861. L'intérêt porté à la Russie et ses charmes trouve également sa place dans la littérature avec *Michel Strogoff* (1876) de J. Verne, les romans « exotiques » à sujet russe d'H. Gréville, les œuvres de M. de Vogüé et beaucoup d'autres romans. Non sans raison, Arsène Lupin, le gentleman-cambrioleur de M. Leblanc, se cache derrière le nom du prince Serge Rénine dans *Les Huit Coups de l'horloge* (1922).

Avec la loi sur la liberté de la presse de 1881, les journaux français connaissent un essor considérable. La vie politique, sociale et culturelle russe devient le sujet fréquent de nombreux périodiques, généralistes et satiriques, comme *L'Assiette au Beurre*, *Le Rire*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Charivari* ou encore *Le Pays de France*, mis en images par

E. Cadel, Sach, Ch. Blanc, Grey, Grandjouan, G. Bienaimé, Gavarni, Cham et bien d'autres. Outre le tsar Nicolas II, par exemple, nous y trouvons la figure écrasante de l'ours symbolisant la Russie, les forêts enneigées et les paysans dits *moujiks* en habits traditionnels.

En 1909, les Ballets russes<sup>12</sup> de S. de Diaghilev conquièrent la France en préparant le terrain à la future mode russe découlant de l'orientalisme du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'exotisme des années folles : « ...la Russie, c'est un peu l'Orient. La musique russe doit ressembler à une femme portant des voiles transparents, avec des parfums forts et des gestes sensuels, une sorte d'animal sauvage<sup>13</sup> ». Suite à l'installation en France des réfugiés russes fuyant la révolution d'octobre de 1917 et la guerre civile qui s'en suit, la mode russe devient, dans les années 1920, un véritable phénomène culturel. Selon l'historienne C. Gousseff, les représentations de l'émigration russe se font « dans un curieux mélange de fiction et de réalité, cristallisé dans le stéréotype vivace du grand prince devenu chauffeur de taxi, figure emblématique de la chute de l'ancien monde<sup>14</sup> ».

Pour H. Menegaldo, ces représentations privilégient souvent l'aspect anecdotique, le pittoresque, le dépaysement. Les chauffeurs de taxi russes et « l'ouvrier russe de chez Renault qui habite Grenelle » deviennent un « type » parisien, au même titre que leurs sœurs, mannequins chez Chanel ou chanteuses de cabaret<sup>15</sup>. La figure de l'émigré, « prince déchu » ou barbare exotique, contribue à la cristallisation d'un « mythe russe », vaste réservoir d'images qui circulent de la culture russe à la culture française et que les caricaturistes émigrés russes, en parlant de leurs compatriotes, aident eux-mêmes à construire.

## Les auto-stéréotypes du Russe émigré

Plusieurs périodiques communautaires russes publient des caricatures : les revues satiriques *Bitche*, *Oukwat*, *Satyricon*, ainsi que les généralistes *La Russie illustrée*, *Les Dernières nouvelles*, *La Cause commune*, *La Renaissance*, *Le Chainon*, *La Patrie*, *Le Temps Russe* et les spécialisées telles que, par exemple, la revue des chauffeurs de taxi *Au Volant* et bien d'autres. Édités en russe, ces titres s'adressent, tout d'abord, aux émigrés, afin de leur apporter des actualités, de trouver des solutions aux problèmes courants, de préserver à l'étranger la langue maternelle et la culture d'origine. Ils abordent également le problème de la nouvelle identité en exil : à travers des publications et surtout à travers des dessins satiriques, ils se lancent dans une quête identitaire. À commencer par la recherche de repères, y compris culturels, et la construction d'une nouvelle identité collective. Pour cela, la presse propose un personnage – l'émigré – auquel les lecteurs sont invités à s'identifier et dont le rôle est de les aider à se reconstruire en exil. La presse devient alors une « fabrique » de l'identité en exil ; d'une identité flottante après la Révolution, lorsque les Russes se questionnent sur ce qui leur était arrivé et sur les chemins à prendre, à une identité hybride vers les années 1930 quand leur intégration dans la société française semble être achevée.

Entremêlant faits historiques et fiction, les caricatures font souvent appel à la figure masculine<sup>16</sup>. Âgé d'entre trente et quarante ans, ce héros commun à de nombreux dessinateurs est un homme célibataire. D'après les légendes qui accompagnent les dessins, le personnage de l'émigré est issu de la noblesse

ou de la bourgeoisie aisée et a perdu toute sa fortune soit en l'abandonnant précipitamment en Russie, soit en la dépensant durant ses années d'exil. Au dos voûté, souffrant d'une grande précarité et portant souvent une canne à la main, tel le légendaire Juif errant, l'émigré russe parcourt le monde. Il est censé représenter le parcours généralisé des émigrés qui ont tout perdu et vivent mal leur exil.

Ainsi, par exemple, le dessin de Moïse Schlezinger (*alias* Michel Linsky), faisant la couverture du cinquième numéro de la revue *Bitche* et intitulé « L'exilé, ce nouveau satellite terrestre », figure un homme apeuré, maigre, aux habits élimés et avec une valise trottant sur la surface du globe terrestre sous le regard étonné de la lune. Mikhaïl Drizo (*alias* MAD) reprend aussi ce symbole. Afin de commémorer le cinquième anniversaire du grand exode de 1920, il publie, en couverture de l'hebdomadaire généraliste *La Russie illustrée*, un dessin-collage sur lequel figure un globe terrestre et un émigré qui parcourt ce monde depuis cinq ans<sup>17</sup>. L'émigré de MAD, un clochard-apatride, porte souvent le même habit qui conserve les traces de son parcours d'exilé. En 1926, dans *La Russie Illustrée*, le caricaturiste représente l'émigré en homme préhistorique, barbu, pieds nus, vêtu de vieux torchons, une grosse canne à la main. Le personnage est logé, avec sa famille, sur un bout de terrain vague dans une sorte de caveau<sup>18</sup>. En 1931, cette idée est reprise sur la couverture de *Satyricon* par Georges Annenkov (*alias* A. Chariy) sur laquelle figurent les émigrés russes miséreux – seuls ou encore entourés de leurs femmes et enfants en bas âge – installés sur un terrain vague près des usines Renault. La couverture de *Satyricon* illustre aussi le regret de leurs

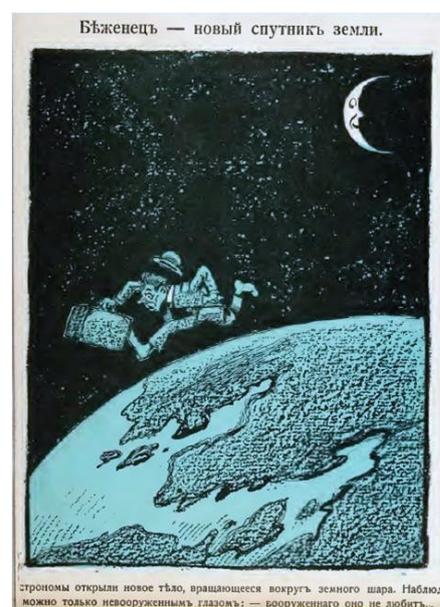
postes, des bonnes conditions et des terres abandonnées en Russie, ainsi que leur difficulté à s'adapter à leur nouvelle vie<sup>19</sup>. L'image fait encore écho à l'arrivée russe telle qu'elle est décrite par l'écrivaine N. Berberova dans *Chroniques de Billancourt*<sup>20</sup>.

Le portrait de l'émigré russe mis en couverture du tout premier numéro de la revue *Satyricon* peut aussi être envisagé comme un portrait « type ». Bras chargés de classiques littéraires, visage amaigri, le héros a près de lui un samovar, symbole de la Russie, une théière (comme celle des soldats de l'Armée blanche) et une valise dont les étiquettes aident à retracer son itinéraire d'exilé : Moscou – Tula – Berlin – Paris. Sa posture est incertaine et le personnage paraît paniqué face aux figures écrasantes de véhicules, d'agents de circulation, de Joséphine Becker faisant référence aux « années folles », d'édifices, de grues et de tuyaux d'usine qui l'entourent<sup>21</sup>. Ce même personnage au corps sec revint à nouveau sur la couverture du numéro douze de la revue, placé dans le décor de gigantesques machines des usines Citroën<sup>22</sup>.

Un autre collaborateur de *Satyricon*, Gregorio Sciltian, évoque, lui aussi, des personnages vulnérables qui ne mangent pas à leur faim<sup>23</sup>, noient leurs soucis et leur nostalgie dans l'alcool<sup>24</sup>, mais qui sont très débrouillards et relèvent courageusement de nombreux défis, y compris professionnels<sup>25</sup>, en survivant à toutes sortes de mésaventures<sup>26</sup>. C'est aussi le cas des personnages de la revue *Oukwat*, nostalgiques et souffrant d'une extrême précarité. La chambre de l'exilé dessinée par Fédor Rozhankovskiy en est un bel exemple. Ici, un seul cadre est accroché sur le mur, dont la fenêtre donne sur la Tour Eiffel. Il s'agit d'un portrait du tsar Nicolas II symbolisant le

dévouement particulier des émigrés à leur empereur-martyr, à la monarchie et à ses idéaux. Une assiette vide, en attente d'une omelette, est posée sur la table pour diversifier le décor, ou plutôt, pour accentuer son absence<sup>27</sup>.

La littérature française<sup>28</sup> offre, elle aussi, un modèle stéréotypé du héros russe et de sa condition matérielle. Dans la totalité des œuvres, les réfugiés mis en scène répondent au même portrait. Ce sont, pour la plupart, des aristocrates, terriblement appauvris ; ils vendent leurs derniers bijoux ou se



© Linsky M., « L'exilé, ce nouveau satellite terrestre », *Bitche*, n° 5, septembre 1920, couverture.

trouvent déjà plongés dans la misère ; usés par les privations, ils subsistent grâce à des petits métiers (*Le Malheur russe* de M. d'Herbigny, *Tovaritch* de J. Deval, *Nadia Zagoska* de R. Versel et d'autres).

Le personnage de la femme émigrée n'est pas récurrent chez les dessinateurs russes. Cependant, dans ses rares apparitions, l'émigrée a tout d'une « garçonne », femme jeune, charmante, libre et émancipée, à la silhouette androgyne et longiligne<sup>29</sup>. Clichés des femmes des « années folles », les héroïnes de G. Annenkov, qui ont vu le

jour sur les pages des revues *Oukwat* et *Satyricon*, sont modèles, mannequins ou femmes au foyer, toujours belles, capricieuses et sûres d'elles-mêmes<sup>30</sup>. Chez Pavel (Paul) Matjunine (*alias* PEM), dans *La Russie Illustrée*, la femme est une reine de beauté de la colonie russe<sup>31</sup> et « une belle inconnue » (A. Blok), la muse des artistes incarnant l'idéal masculin<sup>32</sup>.

L'émigrée est aussi, quelques fois, une dame d'âge moyen ou avancé, une mère de famille ou une grand-mère. Elle s'occupe de ses enfants ou ses petits-enfants, elle peut être une professeure privée, une coursière pour une maison de couture, une sage-femme, une nourrice ou une femme au foyer. Curieuse, courageuse et débrouillarde, parfois elle cautionne même les mariages « blancs » mixtes comme un moyen de survie<sup>33</sup>.

## Les stéréotypes des stéréotypes

Au début des années 1920, les exilés russes sont souvent pris pour des « exotiques », dont la culture, aux yeux de leurs hôtes, se réduit à des aspects visiblement superficiels comme quelques plats ou objets traditionnels : le samovar, la vodka ou encore le borchchtch. Il devient donc intéressant de voir comment les dessinateurs exilés représentent en images les stéréotypes russes produits par les Français à cette époque-là et s'amuse à les critiquer.

« À cause de la Révolution russe, les étrangers ont découvert le borchchtch, mais en ce qui concerne la Révolution même, les étrangers n'en savent rien », soupire un personnage vexé de MAD<sup>34</sup>. Sur l'une de ses caricatures, publiées dans *La Russie Illustrée*, « Le film français sur la vie en Russie », le caricaturiste cite et met en images les stéréotypes les plus courants que

se font les Français sur les Russes de l'époque : un aristocrate russe et son palais aux tourelles en bois sculpté appelé *terem*, un paysan-*moujik* aux habits traditionnels, une princesse-*tsarevna* aux longues tresses, son serviteur dévoué en *lapti*, chaussures traditionnelles russes fabriquées avec des lanières d'orme dites, un samovar, une *troïka*, un Cosaque, un bolchevique armé jusqu'aux dents et, enfin, un noble déchu devenu chauffeur de taxi<sup>35</sup>.

La revue *Oukwat* développe, elle aussi, le thème des « années folles », favorables à la propagation et la commercialisation de la mode russe en France, et notamment, à Paris, grâce à un nombre considérable de cabarets, de restaurants et de salles de spectacles « typiquement slaves ». La culture russe est souvent présentée dans ces établissements « à la carte », dans une version simplifiée et pleine de clichés : tsiganes, alcool, balalaïkas... La vie nocturne festive, les établissements de divertissement russes et les clichés qu'ils font naître, deviennent vite le motif préféré des dessinateurs satiriques de cette revue. Ainsi, dans la caricature « Du charme slave ! », F. Rojankovsky montre un riche glouton entouré de danseurs caucasiens et d'attributs « russes » : un samovar, une belle femme coiffée d'un *kokochnik*<sup>36</sup> et du caviar rouge<sup>37</sup>. La perception des Français par les Russes est de même abordée par la revue, qui met en avant les différences entre ces deux grandes cultures. Par exemple, dans une courte pièce humoristique d'I. Sourgoutchev, un personnage réplique : « J'adore le melon et ne comprends pas comment les Français peuvent en manger avec du poivre et du sel !<sup>38</sup> ».

En même temps, il est difficile de ne pas percevoir la nostalgie

profonde qui pèse sur les auteurs d'*Oukwat*. Ainsi, le dessin sans titre de Pavel (Paul) Minine ouvrant le second numéro de la revue mêle de nombreuses figures symbolisant la Russie, les « auto-stéréotypes » (*moujik*, église, *isba*, bouleaux, etc.) et la Tour Eiffel décorée d'une cloche comme celle surplombant les églises orthodoxes<sup>39</sup>. Une série de dessins de cet artiste, publiée dans *Oukwat*, rend également hommage, par son esthétique, aux anciennes gravures populaires russes faisant partie de l'imagerie populaire russe des XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, dites *loubok*.

Les caricaturistes russes exilés en profitent aussi pour critiquer leurs compatriotes en attirant leur attention sur plusieurs défauts de leur caractère. Par exemple, s'accrochant, par malaise existentiel, à sa culture d'origine, un personnage de MAD évoque en permanence la différence entre les Russes et leurs hôtes français, même si souvent, cela désavantage les premiers :

Quand le Français boit, c'est un signe de joie. Quand le Russe boit, c'est un signe de tristesse. Quand le Français se vêt d'un smoking, c'est pour être chic. Si le Russe porte un smoking, c'est parce qu'il n'a rien d'autre à mettre. Quand un véhicule renverse le Français, cela s'appelle « un accident ». Quand le Russe est touché par le même sort, cela s'appelle « une chance » – il touchera son assurance<sup>40</sup>.

Pleurant sur son sort, ce que le Russe caricaturé trouve tout à fait naturel et honorable, il passe beaucoup de son temps dans des restaurants. Voici encore un exemple : « Le Français sait se refuser beaucoup de choses. Le Russe aussi. Le Français fait donc des économies. Le Russe aussi. Le Français les apporte à la banque. Le Russe – dans des restaurants...<sup>41</sup> ».



## Даешь "charme slave"!

© Rojankovsky F., « Du charme slave ! », *Oukwat*, Paris, n°2, 1926, couverture.

Après ce spleen russe, MAD évoque aussi d'autres défauts des émigrés devenus stéréotypes. Certains stéréotypes sont inspirés de l'exil et composent la nouvelle identité des émigrés :

Le sommet de hardiesse, c'est de discuter sur l'escalier à 10h du soir. Le sommet d'imagination, c'est de parler des bijoux laissés dans un tiroir en Russie. Le sommet de distraction, c'est de régler toutes ses factures à l'heure. Le sommet de rapidité, c'est de venir avec la visite aussitôt après la première invitation. Le sommet d'agilité, c'est d'emprunter 50 francs chez son meilleur ami...<sup>42</sup>

Il serait curieux de voir que, selon l'opinion courante française, dans

l'entre-deux-guerres, les Russes sont tour à tour vus comme exaltés et abattus, courtois et sauvages, pieux et blasphémateurs, agités, bavards, buveurs, rêveurs et tourmentés, généreux, dépensant sans compter malgré la pauvreté qui les égrainait<sup>43</sup>. D'après l'historien R. Schor, les Russes éveillaient la curiosité et il était de bon ton de partager leurs distractions, mais ils n'étaient pas particulièrement aimés. « Ce que les Français appréciaient, c'était non pas les Russes en tant qu'individus, mais ce qu'ils représentaient, une image figée et stéréotypée<sup>44</sup> ». Les Russes préféraient, peut-être, eux aussi, cultiver certains de ces stéréotypes.

L'indifférence envers les Russes s'installe à la fin des années 1920, avec l'arrivée croissante d'autres étrangers en France. Le héros des caricatures de cette période est tantôt ignoré, tantôt ridiculisé pour son accent ou pour son incapacité à s'adapter à la vie « à la française<sup>45</sup> ».

## Les métiers, les papiers, les clichés

Selon les caricatures, les Russes semblent subir en exil d'innombrables pertes dans le sentiment de compétence et dans la qualité des relations à soi et à autrui. « Nous étions paresseux, mais, en exil, nous nous sommes remués. Nous sommes toujours pressés et obligés de courir. Nous avons appris à être énergiques... », soupire un personnage de MAD<sup>46</sup>. Ce héros constate tristement qu'à l'étranger, l'instinct de survie le guida vers un chemin jamais imaginé : « Les officiers ont appris le métier de la restauration, les bureaucrates ont appris à écrire des mémoires, les bourgeois ont appris à vivre modestement<sup>47</sup>... » en vendant des journaux, en balayant des rues de Paris, ou encore en faisant l'apprenti boucher. C'est ainsi que, comme nous l'avons déjà indiqué, l'aristocrate déchu devient chauffeur de taxi. Il ne s'agit plus d'un barbare, mais d'un noble, civil ou militaire, qui perd toute sa fortune et son ancienne vie dans le tournant révolutionnaire et repart à zéro<sup>48</sup>.

Ces chauffeurs de taxi humbles trouvent leur place dans la caricature, notamment dans *La Russie illustrée*<sup>49</sup>. Courageux et agiles, les Russes travaillent aussi comme serveurs, figurants de cinéma, mannequins et modèles, couturières, ouvriers d'usine, sans parler d'autres métiers de main-d'œuvre que personne ne souhaite exercer.



© Chary A., « Afin de mieux comprendre le sens de l'émigration russe : les incorrigibles », *Satyricon*, Paris, n°18, 1 août 1931, p. 5.

Cependant, avant les difficultés de trouver un travail et un logement, c'est le problème des papiers qui préoccupe les émigrés russes. Voici comment, par exemple, en 1920, M. Linsky raconte les péripéties d'un Russe souhaitant partir à l'étranger : jeune, en pleine forme et joyeux, le personnage se dirige au consulat de France. Le consul, qui paraît très gentil, met pourtant un mois pour se renseigner sur le demandeur et l'envoie... au consulat de Roumanie, où tout le monde s'avère très accueillant en invitant notre demandeur à « passer plus souvent ! ». Au consulat de Bulgarie on demande au personnage de revenir dans six mois. Le héros fait ensuite les consulats de Serbie, d'Italie, d'Angleterre. Et voilà donc, après cinq ans, le demandeur se présente devant le consul suisse, mais toujours en vain. Il finit par mourir sans n'avoir obtenu aucun visa<sup>50</sup>. Dans le même périodique, le dessinateur A. Savitski attire également l'attention sur les problèmes de visa. Il montre un guichet consu-

laire près duquel est affichée la pancarte suivante : « Nous ne délivrons pas de visa aux Russes<sup>51</sup> ».

Une fois à l'étranger, ceux qui ne possèdent pas le passeport « Nansen » – adopté en 1922, qui sert de document d'identité et qui permet de recevoir des secours et de travailler<sup>52</sup> – restent astreints à la déclaration de résidence. La carte d'identité de travailleur étranger devient donc obligatoire. Grâce aux caricatures, on s'aperçoit que l'émigré russe se préoccupe souvent du coût élevé de cette carte tant convoitée : « Vous demandez où vous devez prendre 235 francs pour payer votre nouvelle carte d'identité ? Désolé, nous ne pouvons vous conseiller...<sup>53</sup> ». Parfois, cette carte prend même une valeur inestimable<sup>54</sup>.

## Pour conclure

Déraciné et nostalgique, le personnage créé par les caricaturistes russes en exil et auquel les émigrés russes s'identifient facilement, permet non seulement de suivre, aujourd'hui, les péripéties des exilés russes à Paris de l'entre-deux-guerres, mais aussi de comprendre comment les émigrés forgent, en exil, leur nouvelle identité. Dès le début de leur émigration, les réfugiés russes rencontrent les difficultés auxquelles se heurtent tous les émigrés politiques. Ils font aussi face aux stéréotypes créés autour d'eux et par eux-mêmes.

Les dessinateurs contribuent également à l'élaboration d'une figure « type » d'exilé. L'émigré russe, comme tout autre migrant qui peut se sentir marginal et indésirable, a des difficultés pour s'intégrer et accepte tout métier pour survivre. Le héros maîtrise mal le français et est écartelé entre deux cultures : la culture française, pas encore com-

plètement acquise, et celle d'origine, jamais oubliée et souvent schématisée par ses hôtes. Il a aussi ses codes de représentation : dos courbé pour souligner le malaise, les habits déchirés pour parler de sa précarité, le corps maigre pour souligner sa malnutrition, sans parler de l'accent, des problèmes de papiers ou encore ceux de logement qui demeurent d'actualité dans le contexte de l'immigration. ■

## Notes

1. Kaplan Hélène, Gousseff Catherine, « Presse et émigration russes en France », in *Presse et mémoire : France des étrangers. France des libertés* (coll.), Paris, Mémoire Génériques Éditions/Éditions ouvrières, 1990, p. 162.
2. Ossorguine-Bakounine Tatiana (dir.), *L'Émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langue russe : 1855-1940*, vol. 1, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Institut d'études slaves, 1990.
3. « Parmi les étrangers qu'abrite la France de l'entre-deux guerres, les Russes occupent une place à part : réfugiés d'abord politiques, ils seront toujours appelés les "émigrés" russes, définis prioritairement par le drame de l'exil et du déracinement », Ménegaldo Hélène, « L'émigration russe (1919-1939) », in Gervereau Laurent, Milza Pierre, Temime Émile (dir.), *Toute la France, histoire de l'immigration en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy éditions d'Art, 1998, p. 94.
4. « Bitche » est une translittération du mot russe « Бич », signifiant « fouet », qui figure sur la couverture de la revue en tant que version française du titre.
5. Littéralement : « la fourche ».
6. Menegaldo Hélène, « L'émigré russe en ses divers avatars », in Krauss Charlotte, Victoroff Tatiana (dir.), *Figures de l'émigré russe en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Fiction et réalité*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 54-78.
7. *Ibid.*, p. 58.
8. « Les chroniqueurs les plus anciens rapportent que, vers l'an II ou II½, le bel ours Polnor se laissa séduire par le sourire plein de langueur d'une jeune marsouine, et que de cette coupable union naquit le premier Russe. », Doré Gustave, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de La Sante*

Russie d'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikon, Sylvestre, Karamzine, Ségur, etc., commentée et illustrée de 500 dessins [1854], Paris, Hermann, 1996, p. 8.

9. *Ibid.*, p. 9, 11.

10. Flaubert Gustave, *Le Dictionnaire des idées reçues* [1850], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1997, p. 63, 167.

11. Kabakova Elena, « Mangeur de chandelles : l'image du Cosaque au XIX<sup>e</sup> siècle », in Katia Dmitrieva, Michel Espagne (éds), *Philologiques IV. Transfert culturel triangulaire : France, Allemagne, Russie*, Paris, Éditions de la MSH, 1996, p. 207-230.

12. Les Ballets russes sont une célèbre compagnie de ballet créée en 1907 par Serge de Diaghilev, avec les meilleurs éléments du théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg. La première représentation des Ballets russes a eu lieu à Paris, au Théâtre de Châtelet, le 19 mai 1909. La troupe est constituée de 330 Russes : 250 danseurs (Vaslav Nijinski, Tamara Karsavina, Anna Pavlova et d'autres) et techniciens et 80 musiciens. Cf. Jevakhoff Alexandre, *Le Roman des Russes à Paris*, Monaco, Éditions du Rocher, 2014, p. 178, 180.

13. *Ibid.*, p. 176.

14. Gousseff Catherine, *L'Exil russe. La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 10.

15. Menegaldo Hélène, *op. cit.*, p. 55.

16. En décrivant les exilés russes en départ vers les pays d'accueil, l'historien N. Strouve souligne qu'il s'agissait surtout « d'hommes jeunes (de vingt à quarante ans), aguerris ou perclus par trois ou sept années de guerre ; il y avait peu de femmes, encore moins de vieillards et d'enfants ». Cf. Struve Nikita, *Soixante-dix ans d'émigration russe (1919-1989)*, Paris, Fayard, 1996, p. 14.

17. MAD, « 1920-1925 : Cinq ans en exil », *La Russie illustrée*, Paris, n° 15, 15 mars 1925, couverture. Les traductions des articles de périodiques sont de l'auteur de l'article.

18. MAD, « Les cartes postales et les photos pour la Russie », *La Russie Illustrée*, Paris, n°29 (62), 17 juillet 1926, p. 5.

19. Chary A., « Les problèmes du terrain », *Satyricon*, Paris, n°4, 25 avril 1931, couverture.

20. Berberova Nina, « Chroniques de Billancourt » (extrait du roman homonyme), in Barbizet-Namer Laure (dir.), *Nouvelles Odyssées. 50 auteurs racontent l'immigration*, Paris, Cité Nationale de l'Histoire

de l'Immigration, p. 44-46.

21. Chary A., Sans titre, *Satyricon*, Paris, n°1, 4 avril 1931, couverture.

22. Chary A., « A. Tchekhov et A. Citroën. L'âme slave (Dans les Usines de Citroën) », *Satyricon*, Paris, n° 11, 13 juin 1931, couverture.

23. Schiltian Grigorio, « La folie de mécanique », *Satyricon*, Paris, n°11, 13 juin 1931, p. 3.

24. Schiltian Grigorio, « Après le dixième verre », *Satyricon*, Paris, n°24, 25 avril 1931, p. 10.

25. Schiltian Grigorio, « Une rencontre hasardeuse », *Satyricon*, Paris, n°15, 11 juillet 1931, p. 3.

26. Schiltian Grigorio, « Quand on n'a pas de chance... », *Satyricon*, Paris, n°4, 25 avril 1931, p. 5.

27. Rojankovsky Fédor, Sans titre, *Oukwat*, Paris, n°2, 1<sup>er</sup> mai 1926, p.3.

28. « Les Russes blancs furent présents dans les romans, les nouvelles, les pièces de théâtre : un quart des œuvres littéraires consacrées aux étrangers utilisaient les Russes comme héros principaux ; aucune autre nationalité ne parvenait à égaler ce pourcentage ». Le premier ouvrage qui évoqua la vie des exilés fut, dès 1922, *Niky. Roman de l'émigration russe* de Jean Vignaud qui connut au moins quinze éditions. Cf. Schor Ralf, *L'opinion française et les étrangers. 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, p.153.

29. Desanti Dominique, *La femme au temps des années folles*, Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1984.

30. Nous y avons aussi des témoignages littéraires comme *Le Roman d'aventures [Авантюрный роман]* de Nadejda Tiffi (Paris, La Renaissance, 1931, [En russe]), mettant en lumière le destin d'une Russe désargentée, Maroussia Doukina, alias Natacha, mannequin chez Manel.

31. PEM, « Qui sera la Miss Russie en 1930 », *La Russie Illustrée*, Paris, n° 1 (242), 1 janvier 1930, couverture.

32. Schwartz, « La Cléopâtre d'aujourd'hui », *Satyricon*, Paris, n°4, 25 avril 1931, p. 9.

33. Par exemple : MAD, « Quelques "sommets" dans le quotidien des émigrés », *La Russie Illustrée*, Paris, n° 18 (155), 28 avril 1928, p.3 ; Rojankovsky Fédor, « Le figurant pour le cinéma », *Oukwat*, Paris, n°3, 1926, p.18.

34. MAD, « Les réflexions d'un vacancier », *La Russie Illustrée*, Paris, n°34 (327), 15 août 1931, p. 3.

35. MAD, « Le film français sur la vie russe », *La Russie Illustrée*, Paris, n°14 (151), 31 mars

1928, p. 3.

36. Il s'agit d'une coiffure traditionnelle féminine russe portée avec le *sarafane*, la robe droite sans manches. Le *kokochnik* peut être en pointe ou arrondi et est relié à l'arrière de la tête par de larges rubans. Il est parfois décoré de perles.

37. Rojankovsky Fédor, « Du charme slave ! », *Oukwat*, Paris, n°2, 1926, couverture.

38. Sourgoutchev Ivan, « Cinq minutes », *Oukwat*, Paris, n°3, 1926, p. 7.

39. Minine Paul, Sans titre, *Oukwat*, Paris, n°2, 1926, p. 1.

40. MAD, « Les Français et les Russes », *La Russie Illustrée*, Paris, n° 13, 15 février 1925, p. 4.

41. MAD, « Les économies », *La Russie Illustrée*, Paris, n°43 (336), 17 octobre 1931, p.3.

42. MAD, « Les "sommets" dans la vie de l'émigré », *La Russie Illustrée*, Paris, n°18 (259), 26 avril 1930, p. 3.

43. Schor Ralph, *op. cit.*, p. 159.

44. *Ibid.*, p. 157.

45. MAD, « L'écran et la vie », *La Russie Illustrée*, Paris, n°11 (148), 10 mars 1928, p. 3.

46. MAD, « L'identité russe mise à l'épreuve en exil », *La Russie Illustrée*, Paris, n°47 (80), 20 novembre 1926, p. 3.

47. MAD, « Que les Russes ont-ils appris en émigration ? », *La Russie Illustrée*, Paris, n°48 (81), 27 novembre 1926, p. 3.

48. « *Les Mercredis de l'histoire : la révolution d'Octobre* », documentaire de Korliakov Andrei, diffusé sur Arte, 25 janvier 2001, 20h40, 50 min.

49. Par exemple : MAD, « Les Russes en émigration », *La Russie Illustrée*, Paris, n°11, 15 janvier 1925, p. 7 ; PEM, « Les Russes à Paris », *La Russie Illustrée*, Paris, n°9 (42), 27 février 1926, couverture.

50. Linsky Michel, « Abattu par le visa », *Bitche*, n° 1, p. 12-13.

51. Savitski Alexandre, « Le « droit de vivre » russe », *Bitche*, n°8, p. 6.

52. Gousseff Catherine, *op. cit.*, p.76.

53. MAD, « Les conseils gratuits aux personnes qui renouvellent leurs cartes d'identité », *La Russie Illustrée*, Paris, n°10 (616), 27 février 1937, p. 3.

54. MAD, « Merci ! », *La Russie Illustrée*, Paris, n°4 (558), 18 janvier 1936, p. 3.

# Le Bricherismo et les fantasmes de l'exotisme

## Analyse de la circulation des stéréotypes dans le tourisme de romance au Pérou

> Juliette Roguet

### Introduction

« De la viande blanche avant tout, même si c'est un homme<sup>1</sup> », « Il faut assaisonner les crues<sup>2</sup> », « Mieux vaut une indienne du coin plutôt qu'une *gringa* avec le sida<sup>3</sup> », voilà quelques-unes des expressions populaires que l'on peut entendre dans le milieu des *bricheros*. À partir des années soixante-dix, avec les premières vagues de voyageurs et depuis l'explosion du tourisme rendue possible par le déclin du conflit armé<sup>4</sup>, le Pérou a connu l'émergence du *bricherismo*. Ce phénomène s'est développé alors que les touristes occidentaux représentaient une des seules voies possibles vers la migration pour les Péruviens qui aspiraient à « sortir du pays ». Cette séduction stratégique des Occidentaux s'est constituée comme une pratique sociale complexe qui évolue en fonction du développement touristique et de l'imaginaire des possibles. La migration n'est plus le principal objectif de ces « chasseurs de *gringas* ». Actuellement, cette pratique désigne un ensemble de Péruviens, hommes et femmes, dont la principale activité est de séduire des touristes du « premier monde<sup>5</sup> » dans le but d'entretenir une relation sexuelle ou amoureuse et d'en retirer un bénéfice matériel ou symbolique. Ces individus sont alors désignés sous le nom de *bricheros* et *bricheras*, terme dérivé de l'anglais « *bridge*<sup>6</sup> ». La romance avec un touriste permet à ces « *andean lovers*<sup>7</sup> » de tracer un « pont », réel ou imaginaire, entre

le Pérou et l'Occident. Le bénéfice escompté n'est jamais explicite, ces échanges entre touristes et locaux sont une manifestation de sexualité transactionnelle qui prend la forme d'une romance de voyage.

La pratique du *bricherismo* est structurée en sous-groupes distincts selon les objectifs et les stratégies mis en place dans la conquête des visiteurs. Ces sous-groupes sont également hiérarchisés en fonction de l'ethnicité et des caractéristiques économique-sociales des individus<sup>8</sup>. Dans cet article, le groupe des *waykis*, vocable signifiant « frère d'un homme » en quechua, est l'objet de notre analyse. Ce terme possède une dimension performative et son usage crée une connivence symbolique, culturelle et politique qui permet l'identification des acteurs entre eux. Ce groupe se caractérise par une stratégie de séduction qui consiste à se conformer à la représentation néo-indienne<sup>9</sup> du « dernier Inca ». Ces jeunes hommes urbains forment une large communauté nomade qui gravite autour d'un ensemble d'activités liées au tourisme : l'artisanat, la musique, le cirque, le monde de la nuit ou encore le trafic de drogues. Leur apparence évoque l'image stéréotypée de l'indien *New Age*<sup>10</sup> à l'allure incaïque. Ils portent un soin particulier à l'esthétique de leur parure mêlant vêtements et bijoux issus des cultures andines et amazoniennes ainsi que des éléments évoquant toutes formes d'ethnicité. L'imaginaire que les touristes projettent sur le monde andin est assi-

milé par les *bricheros waykis* afin de proposer une identité et un discours exotiques, désirables et fascinants. La subsistance économique de ces individus dépend de leur capacité à exploiter les dispositions des visiteurs qui eux-mêmes aspirent à vivre une expérience narcissique de l'altérité. Ce phénomène exalte les « mises en scène de soi » aussi bien dans la transition identitaire qu'implique le voyage chez la touriste que dans la folklorisation stratégique de la culture. La représentation fantasmée de la femme blanche à la sexualité débridée rencontre celle du shaman descendant des Incas. Entre recherche de « l'authentique » et désir d'ascension sociale, le *bricherismo* se révèle être une interface privilégiée dans l'analyse des rapports de dominations.

L'objectif de cet article est de présenter une analyse de la circulation des stéréotypes de genres, de races et de classes au sein des échanges de type économique et culturels entre les *bricheros waykis* et les femmes occidentales en voyage dans le milieu touristique péruvien. La négociation autour de la sexualité de la femme blanche renvoie aux conditions sociales d'existence des *bricheros* comme à celles des touristes. Comment les fantasmes à l'œuvre dans les relations *wayki/gringa* nous informent-ils sur la complexité des processus identitaires dans le « passage » du voyage ? Comment les stéréotypes alimentant les stratégies de séduction permettent-ils d'appré-

hender les rapports sociaux de sexe dans un contexte marqué par les inégalités Nord/Sud ? Nous analyserons la réciprocité des imaginaires stéréotypés au moment de la séduction pour comprendre les différents rapports à l'altérité et donc à l'identité.

Les relations de sexualité transactionnelle en milieu touristique rassemblent une partie des fantasmes<sup>11</sup> mutuellement projetés entre locaux et voyageurs. Les dispositions individuelles et collectives, propres au contexte du voyage, déterminent le processus de construction des identités sexuelles, genrées et raciales, à travers l'imaginaire de l'exotisme au sein des échanges sexués interculturels. Aussi, le *bricherismo* forme un entre-deux permettant de penser la façon dont les fantasmes de l'altérité sont déterminés et comment ils deviennent des stéréotypes culturels. Selon Michel Bozon : « La sexualité de l'Autre est souvent utilisée dans la construction de stéréotypes nationaux et culturels qui disent à leur manière les rapports qui existent entre les peuples, en même temps que les rêves et les hantises d'une époque<sup>12</sup> ». Les désirs et les attentes des touristes et des *bricheros* traduisent à la fois les imaginaires collectifs et leur pénétration dans le corps en devenant fantasmes<sup>13</sup>. Le circuit des stéréotypes au sein de cette pratique de tourisme de romance constitue une grille de lecture des rapports à l'Autre et des logiques de domination qu'ils sous-tendent. En effet, selon Grandière et Molin : « Les stéréotypes interviennent comme des schémas de compréhension à disposition pour appréhender le monde, schémas pour lire les événements, pour les reconstruire et les rendre intelligibles<sup>14</sup>. »

L'analyse développée dans cet article résulte de l'étude d'un ensemble de données de terrain récoltées à par-

tir d'une méthodologie qualitative et quantitative. Cette collecte a été réalisée à partir d'entretiens semi-directifs (36) avec des informateurs issus de différents groupes : *bricheros/as*<sup>15</sup> « assumé(e)s », individus proches du milieu touristique, observateurs du *bricherismo*, experts et ex-compagnes et compagnons de *bricheros/as*. Le travail ethnographique a été effectué à l'aide d'observations participantes et non-participantes menées dans de nombreux espaces publics et privés en lien avec le tourisme et la pratique du *bricherismo*. Quatre périodes de terrain ont été consacrées à cette enquête de 2012 à 2016 dans les villes de Mancora, Lima, Arequipa et Cusco. Nous travaillons également en collaboration avec quatre informateurs clés à Cusco. À partir des premiers résultats obtenus, nous avons développé une approche quantitative : un questionnaire dédié aux touristes a été réalisé afin d'appréhender l'imaginaire du voyage et de l'exotisme péruvien<sup>16</sup>.

### **Le stéréotype du *Wayki* comme forme visible du fantasme de l'exotisme**

Le stéréotype sert à « organiser la relation à l'étranger, à l'étrange, à l'Autre<sup>17</sup> ». Les représentations sociales<sup>18</sup> permettent aux individus d'ordonner le monde qui les entoure. Par ailleurs, selon Rachid Amirou, le voyage ce n'est pas comprendre l'Autre mais se comprendre mieux à travers l'Autre dans un « enchantement artificiel<sup>19</sup> ». Les imaginaires de l'exotisme apprivoisent l'altérité radicale que peut représenter la société d'accueil. En projetant leurs propres codes et représentations, les individus produisent un dépaysement contrôlé qui satisfait leurs attentes. Les stéréotypes de l'altérité exotique forment un miroir du touriste et de la société dont il est membre.

Dans le cas du Pérou, le voyage est animé par une quête « d'authenticité » afin de renouer avec le naturel et le « sain » que l'on rattache aux modes de vie « non modernes ». Le voyage serait un « passage » vers « l'authentique » à travers lequel les touristes viendraient à la recherche d'éléments disparus des sociétés modernes pour renouer avec une forme « d'archaïsme ». Cette perspective fige les sociétés dites « traditionnelles » dans le passé. La quête identitaire des voyageurs s'accompagne d'une « bonne volonté touristique ». Les visiteurs possèdent une disposition crédule à apprécier la culture d'accueil. Les propos d'Alvaro, ancien guide touristique et *brichero* assumé, nous renseignent sur les attentes spécifiques des touristes :

Ils [les touristes] viennent ici pour chercher quelque chose qui s'est perdu, une sorte d'énergie différente, comme un retour en arrière, quelque chose qu'ils auraient laissé derrière eux. J'ai l'impression que c'est ça moi, pour eux voyager c'est comme reculer dans le temps, et ils le vivent le truc qu'ils cherchent là-bas, retrouver la nature<sup>20</sup>.

Ce désir de retour au « naturel » et aux formes de vies ancestrales émerge des catégories de pensée moderne et s'insère dans la dynamique *New Age*.

Le Pérou des visiteurs est celui de leurs failles et de leurs carences. Aussi, les *waykis* reflètent l'image inversée du touriste. Ce miroir de l'Autre est incarné par toute une série de rôles sociaux qui forment le squelette identitaire des *bricheros*. Les pathologies du monde occidental sont analysées dans le but de reconstruire une identité qui séduit l'Autre en lui apportant ce qu'il n'a pas, afin de pouvoir profiter de ce qu'il a. C'est dans l'épreuve de l'altérité<sup>21</sup>, plus précisément dans la circula-

tion des stéréotypes de l'altérité, que s'élaborent les identités multiples en elles-mêmes. Valcunde del Rio et Caceres parlent « d'inversion symbolique » concernant l'ethnicité des *bricheros* dans la relation avec la femme étrangère. En effet :

Les corps désirables pour les touristes, sont ceux qui s'associent avec une péruanité exotisée, qui coïncide avec les métis (*cholos*) et avec les indigènes, qui entrent dans la catégorie d'« inca ». [...] C'est justement les groupes qui occupent une posture subalterne qui incarnent l'objet obscur du désir des étrangers<sup>22</sup>.

Paul, *wayki* artisan nous confie lors d'un entretien : « Si la *gringa* veut voir son dernier Inca, moi je deviens le descendant de Pachacutec<sup>23</sup>, sans problème<sup>24</sup> ».

Noel Salazar<sup>25</sup>, faisant référence à la pensée des anthropologues du tourisme Erik Cohen<sup>26</sup> et Dean MacCannell<sup>27</sup>, soulève les notions de « stéréotypes ethniques construits et manipulés pour le tourisme » et de « changement des valeurs culturelles une fois mercantilisées<sup>28</sup> ». Les *waykis* sont des acteurs de la mercantilisation de l'héritage culturel. Cette « ré-indianisation » pensée avec les codes de la modernité est « incorporée » par ces individus, en tant qu'observateurs impliqués du monde des visiteurs, ils se façonnent un « soi pittoresque » pour l'Autre. Selon les *bricheros*, le physique « indien » et « incaïque », la peau foncée, les cheveux bruns, longs et lisses, les tatouages et bijoux ethniques ou encore les traits du visage émaciés, sont des atouts dans la conquête des touristes. Cette *hexis corporelle*<sup>29</sup> résulte en partie d'un processus d'« auto-exotisme » : « mécanisme par lequel les sujets réemploient le discours de l'Autre afin de se définir eux-mêmes<sup>30</sup> ». Dans le cas du *briche-*

*risimo*, les stéréotypes de l'indianité sont réappropriés en partie de façon stratégique. Lionel Gauthier propose le concept d'« exotisme souverain » qui illustre également la professionnalisation du « soi pour l'Autre ». En effet, il permet à celui qui a longtemps été « exotisé » par les Occidentaux, de « se conformer aux attentes des visiteurs et faire de l'exotisme une source de revenus (logique commerciale), ou revendiquer son identité et ainsi faire de l'exotisme un instrument d'identification (logique identitaire)<sup>31</sup> ».

L'indianité des *waykis* ne doit pas être anxiogène, elle est rendue « présentable » et devient accessible grâce à son hybridation avec des éléments de la « culture monde ». Ces derniers, issus majoritairement du *New Age* et de la mouvance reggae – notamment l'usage des dreadlocks – se combinent symboliquement avec l'héritage incaïque et la cosmovision andine, réels ou inventés. L'esthétique punk se fonde également dans le tribal. Cette ambiguïté permet d'animer le regard curieux du dépaysement et l'intérêt pour des codes, des normes et des valeurs communes avec le visiteur. Cette mosaïque culturelle imbrique des éléments de l'hyper-modernité et des éléments de l'héritage culturel péruvien pensé pour la civilisation occidentale. On observe une tribalisation des corps à travers une esthétique qui mêle références et les symboles. Cette « ré-indianisation » sélective crée le tribal contemporain. Le *brichero* rend l'ethnicité sensuelle et exacerbe l'attrait romantique de l'Inca. Selon Pedro Roel<sup>32</sup>, le tourisme crée un « indien cosmopolite », le *wayki* est l'incarnation d'une indianité globale. Le stéréotype du néo-indien est une production artificielle de l'altérité basée sur du « même ».

Le processus de structuration identitaire se base sur un univers culturel recréé à partir de la projection des représentations de l'Autre sur la réalité sensible. Le monde « imaginal<sup>33</sup> » des touristes et celui des *waykis* participent à une dynamique interactive. Les différentes stratégies de séduction mises en place illustrent les stéréotypes que les *bricheros* projettent sur le monde des touristes. Aussi, les techniques développées constituent des indicateurs de la transition identitaire des partenaires dans une situation de tourisme de romance.

### La séduction des *bricheros waykis* : véhicule de stéréotypes et miroir de l'Occident

Le *bricherismo* est une lecture minutieuse et stratégique de l'Autre. Le regard séducteur suppose une analyse du monde de la personne convoitée. Or, l'imaginaire des *waykis* se nourrit du contact, de l'échange et de l'observation des étrangers qui expérimentent l'espace social du voyage. Quelles sont les représentations des aspirations et des désirs des touristes ? À la question : « Que cherchent les touristes en venant voyager au Pérou ? », Badani, guide touristique de 26 ans répond :

Souvent de l'affection, souvent, les Européens viennent pour ça... Parce qu'ils sentent que la vie là-bas est beaucoup plus agitée, beaucoup plus froide, beaucoup plus mécanisée, ils viennent pour voir des façons de vivre ici où il y a vraiment un contact entre les personnes, [...] retourner à l'essence quelque chose comme ça...<sup>34</sup>.

C'est à partir d'un processus de rationalisation que les individus aspirent à renouer avec l'affect et le naturel. Le *brichero* propose un capital amoureux et affectif négociable. Il analyse la



© Tim Gow

pauvreté émotionnelle des étrangers afin de la combler stratégiquement et d'en tirer profit. Le « désenchantement de l'amour<sup>35</sup> », caractéristique des sociétés sur-modernes, serait soulagé artificiellement par une mise en scène romantique. L'effritement de la transcendance provoquée par le sentiment amoureux entraînerait un désir de jouissance dans l'instant. Lors d'une observation à Lima, Joshua, *brichero wayki* de profession nous dit : « Vous les *gringos* il faut vous faire respirer, vous déstresser, vous réchauffer...<sup>36</sup> ».

Selon certains waykis, les touristes des « pays du Nord » manqueraient « d'assaisonnement ». La représentation la plus partagée chez les acteurs de ce phénomène, se base sur la comparaison entre « la chaleur » du Pérou et « la froideur » de l'Occident.

Ce dernier est considéré comme un ensemble de sociétés mécanisées qui se caractérise par la disparition de « l'humain ». Les relations sociales seraient « froides », en opposition à la proximité des contacts et des rapports au Pérou. Cet argument est largement mobilisé dans la conquête amoureuse et permet de renforcer le stéréotype du « latin lover<sup>37</sup> ». La « chaleur » des hommes latinos en opposition à la « froideur » des Occidentaux permet de « sensualiser » la représentation des *bricheros* chez les étrangères. La binarité des représentations entre le chaud et le froid des sociétés se réfère principalement à la teneur et à la forme des relations sociales et notamment au rapport au corps. La sensualité du Latino est une autre facette de la mosaïque des ressources qui participent au rôle du *brichero*. Malgré le contexte du voyage, ces conceptions stéréotypées

reflètent et renforcent une certaine réalité. Ces jeunes hommes mettent à profit les failles du monde occidental afin de les combler stratégiquement et d'atteindre leurs objectifs de gains matériels et symboliques.

Les représentations qui émergent dans la rencontre des imaginaires et des systèmes de valeurs sont modelées par les relations de pouvoir. L'Occident est extrêmement valorisé et considéré comme supérieur dans la comparaison avec la société péruvienne. Selon Italo, artisan proche du milieu *brichero* :

Je crois qu'ici au Pérou, on est en train d'évoluer, ici les femmes et les hommes ont beaucoup évolué et je crois qu'il leur reste beaucoup à apprendre, il leur manque beaucoup pour se comporter comme

une fille de l'étranger, comme une Allemande, comme une Française ou comme une Italienne<sup>38</sup>.

La rencontre avec l'Autre et les désirs qu'elle sous-tend traduisent l'intériorisation des logiques de domination. La hiérarchisation ethno-raciale qui pétrit les fantasmes, fait émerger une autre dichotomie qui marque l'ascendant du monde occidental dans son rapport à la morale : l'honnêteté face à la fourberie. Les étrangers seraient plus en accord avec la pensée dominante et moins disposés à la transgression. Parallèlement, les Péruviens sont jugés plus « ignorants » et par conséquent moins honnêtes. En effet, les propos de Luis, ancien *brichero*, sont éloquentes : « On doit bien comprendre que l'Européen est une personne très honnête qui fait les choses correctement. C'est très facile d'escroquer la confiance d'un étranger, le *brichero* il agit comme ça en profitant de la situation...<sup>39</sup> »

À partir de cette représentation stéréotypée des différents systèmes de valeurs dans une perspective évolutionniste, émerge une autre stratégie de séduction : la culpabilisation de l'Occidental. Le *brichismo* s'insère dans la mécanique des rapports de domination en les reproduisant, mais les acteurs de cette pratique se réapproprient également les facteurs de discrimination, afin de les utiliser stratégiquement. Le discours militant anticapitaliste et le mode de vie alternatif seraient, selon certains informateurs, une technique de séduction et un subterfuge pour obtenir un profit économique à travers la culpabilisation de la touriste vis-à-vis de sa société. Ce sentiment entraîne une compensation matérielle permettant à la touriste de se dédouaner de faire partie du monde que le jeune homme rejette. Pour l'anthropologue du genre Christine Salomon, la pratique du tourisme de romance au Sénégal fait émerger

ce qu'elle nomme « l'éroticisation de l'inégalité<sup>40</sup> ». Le discours militant et le mode de vie rebelle des acteurs du tourisme d'idylle participent au fantasme de l'exotisme. Cette marginalité est toutefois contrôlée, les individus démontrent stratégiquement leur maîtrise des codes de la culture légitime. Le *wayki* prend successivement la posture de descendant de la glorieuse et intacte culture Inca et la condition de victime dominée par, et révoltée contre, le monde occidental.

Les stratégies de séduction prennent la forme d'un répertoire en fonction de l'analyse que le *brichero* fait de sa partenaire. Les rôles sociaux du *wayki* évoluent selon les caractéristiques économiques, sociales, culturelles et politiques de son interlocutrice. Cette pratique professionnalise la séduction, les « subjectivités » de ses acteurs sont adaptées selon la culture et le profil individuel de l'étrangère. Devenir *wayki* consiste à se jouer des représentations que l'Autre a de lui-même afin de provoquer un enchantement vulnérable et une fascination teintés de culpabilité. Ces envouteurs de touristes charment avec une ethnicité dépayante, un discours et un mode de vie critique du monde moderne. Selon Marc Augé<sup>41</sup>, il existe une pluralité des « Autres », le *brichero* incarne successivement toutes les dimensions de l'altérité. Il est à la fois « l'autre exotique », « l'autre des autres », « l'autre ethnique ou culturel », « l'autre social » et enfin « l'autre intime<sup>42</sup> ». Chacune des facettes de la séduction est intégrée à un système de représentations sous-tendu par des logiques de domination, elles-mêmes marquées par la consubstantialité des catégories de l'identité<sup>43</sup>. Ces relations de séduction interculturelles figurent un dialogue entre les fantasmes stéréotypés et son analyse fait émerger la complexité des relations de pouvoir.

## Entre fantasmes et stéréotypes : réciprocité et consubstantialité des catégories de l'identité dans la relation wayki-gringa

Les attentes de dépaysement créent le fantasme du « dernier Inca » et par conséquent, la construction stéréotypique de l'identité néo-indienne du *wayki*. Les poncifs mis en œuvre dans la conquête des touristes traduisent les structures et les antagonismes qui transcendent les individus, touristes comme locaux. Les catégories de pensée à l'œuvre au sein des relations de séduction *wayki-gringa* sont interactives. Les stéréotypes de genre, de classe et de race s'influencent et s'alimentent réciproquement. Comment penser les questions de masculinité et de féminité dans la pratique du *brichismo wayki* ? C'est à partir d'une analyse des représentations sociales de la femme blanche que nous tenterons de répondre à cette question. Dans l'imaginaire et le discours des *bricheros*, nous observons la cohabitation du fantasme de la femme blanche « supérieure » et du stéréotype de la *gringa* dépravée. Plusieurs hypothèses peuvent être développées pour expliquer l'absence de contradiction entre ces représentations partagées. C'est dans le rapport à la masculinité du *brichero* et dans les catégories de pensées concernant la classe et la race de la touriste que nous trouverons quelques éléments de réflexion.

Le statut de l'étrangère est difficilement saisissable. Elle est à la fois adulée et abusée, attirante et menaçante. Le fantasme de la blanche est issu d'un processus historique long. Le blanc correspond à l'idéal de beauté dominant dans un système qui hiérarchise les individus selon leur couleur de peau. Selon Phuru, musicien de Cusco : « Être avec une *gringa* c'est

le top ! On rêve tous d'être au moins une fois avec une crue<sup>44</sup> ». Comment expliquer l'ambiguïté du stéréotype de l'hyper-sexualisation de la femme occidentale ? Selon Pruitt et Lafont<sup>45</sup>, les femmes peuvent expérimenter un autre rapport à la féminité et par conséquent à leur sexualité dans la « transition » identitaire du voyage : « Libérées des contraintes de leur société, les femmes touristes ont la possibilité d'explorer de nouveaux comportements de genre<sup>46</sup> ». Le voyage serait un espace de redéfinition de soi à travers l'expérimentation d'un ensemble d'interdits. L'étranger aurait également la volonté de se « mettre en spectacle » et de « négocier sa position à travers un jeu social double<sup>47</sup> ». Les propos de Luis, ancien *brichero*, illustrent ce processus :

Elle laisse derrière elle l'ordre, son père, sa mère, sa famille, tout le quartier, ses amis, elle vient dans un truc nouveau et ici elle vient se lâcher... Alors les gens disent bienvenue à tous. Et voilà, elle vient avec cette disposition là parce qu'ici le *bricherismo* tu dois le voir de deux points de vue : la prédisposition de la touriste et ici celle du gars ou de la fille<sup>48</sup>.

Le voyage comme étape transitionnelle serait un lieu de transgression. La mise en scène de soi dans le monde de l'Autre aurait une dimension cathartique qui participerait à la réalisation de l'individu. L'épanouissement de soi passerait par la consommation du corps exotique. Selon Pascale Molinier : « La sexualité hétérosexuelle hétéroraciale devient une « pratique de l'amour », [...] une véritable praxis de transformation de soi<sup>49</sup> ». Le récit d'Alex, guide de haute montagne et ancien *brichero*, est éloquent :

J'étais heureux à Huaraz parce que les Péruviennes blondes d'ici, elles me disaient que j'étais un mécanicien

crado de merde, que je parlais mal... Et d'un coup j'avais trois, quatre filles aux yeux bleus qui étaient pour moi le top physiquement, et ce n'est pas seulement qu'elles me parlaient, elles m'invitaient à manger, à sortir, à danser des trucs que jamais j'aurais pu imaginer dans ma vie<sup>50</sup>.

Le *brichero* pense son ambition individuelle dans la conquête de la *gringa*. L'étrangère aspire à la réalisation de soi dans l'expérience du voyage, le fantasme sexuel du « local » fait partie de cette épreuve de l'altérité.

La représentation de la femme blanche dépend des formes de la masculinité<sup>51</sup> et du système patriarcal des rapports sociaux de sexe dans la société péruvienne. L'émancipation de la femme occidentale en voyage est considérée comme la possibilité pour des individus appartenant à une masculinité « subalterne » de réaliser le fantasme de la conquête d'une blanche. Les rapports de pouvoirs ethno-raciaux et genrés sont étroitement liés. Dans le contexte touristique, le jeune homme « indien », relativement pauvre en capital économique et symbolique, peut s'affranchir du modèle de la masculinité dominante et séduire une femme blanche. L'univers culturel de ces individus et du *bricherismo* est sous-tendu par un système de valeurs qui tend à reconsidérer la division des rôles sociaux au sein du couple. Cette pratique serait un moyen d'accéder à une sexualité plus libre par lequel les individus peuvent se soustraire à l'ensemble des codes et des normes de la conquête amoureuse et du patron des rôles sexués traditionnels. Le capital érotique des *bricheros* néo-indiens et leur expertise dans la séduction des *gringas* sont des éléments transgressifs. Aussi, la conquête du corps fantasmé et « supérieur » par un homme « indien » et par conséquent « inférieur », entraîne la discrimination du *wayki* et de sa compagne étrangère.

La jeune fille « se donne » au sale, au laid et au mauvais. La représentation peu vertueuse de la femme étrangère passe par une assimilation au monde des *waykis*. La stigmatisation de la touriste et notamment de son rapport à la sexualité dépend de la condition du jeune homme et de l'ensemble des catégories de son identité.

La représentation de l'hyper-sexualisation de la touriste entraîne également différents jugements de valeurs concernant le statut du *brichero*. La sexualité de la *gringa* étant considérée comme acquise et le jeune homme étant en dehors des normes de la séduction, ce dernier pourrait être jugé comme étant peu viril. Le contexte spécifique du tourisme et de la relation interculturelle permettrait de reconstruire la virilité selon d'autres critères : le capital érotique et culturel. Le concept de continuum de l'échange économique-sexuel de Paola Tabet<sup>52</sup> permet de compléter l'analyse de la représentation stéréotypée de la touriste blanche dans l'imaginaire des séducteurs néo-indiens. Cette idée suppose l'existence d'un continuum depuis la prostitution jusqu'au mariage, dans lequel la sexualité de la femme se constitue comme un service négociable et rétribué par l'homme plus ou moins directement. La passivité sexuelle de la femme serait une donnée implicite qui impliquerait la nécessité d'une transaction économique :

L'idée est claire : la femme, au contraire, parce qu'elle n'est pas motivée par son désir propre (elle n'est ni pensée, ni pensable, dans ce contexte, comme un *sujet* de la sexualité et du désir), puisque c'est davantage un service qu'elle offre à l'homme, doit recevoir une contrepartie<sup>53</sup>.

Dans la pratique étudiée, la sexualité des touristes n'est pas niée, au contraire, elle est considérée comme

particulièrement active. Aussi, la sexualité de la *gringa* ne doit pas être rétribuée ou « achetée » mais elle doit être satisfaite. La virilité de l'homme se reconstruit à partir du récit de la performance sexuelle et dans l'articulation avec les stéréotypes de classe et de race projetés sur la touriste. En effet, la femme étant « blanche et riche » cette situation permet à l'homme « indien et pauvre » de réaliser une pirouette stratégique : la réception et l'absorption symboliques du capital économique de la touriste. La sexualité des blanches étrangères n'est pas considérée comme un service qui doit être rétribué. De plus, le capital économique, social et culturel dont elles font preuve et le fait qu'elles soient racisées positivement, donnent accès à l'exploitation économique sans que la posture de l'homme soit mise à mal. C'est parce que les *gringas* sont considérées comme des femmes libérées sexuellement, qu'elles peuvent être exploitées financièrement. La « proie » des *bricheros* devient passive sur le plan de la sociabilité et de l'accès à l'argent. La masculinité du *wayki* se restructure sur le modèle traditionnel mais à travers la réappropriation stratégique du pouvoir économique de la femme. Le don de la femme blanche vers son compagnon serait une reconquête de la virilité. Dans le moment de la séduction des *waykis*, la domination économique et sociale de la femme blanche sert finalement à légitimer la reproduction des rapports sociaux de sexe. Le bénéfice économique tiré de la relation se réalise dans une démarche de rééquilibrage des inégalités. Les multiples représentations de la touriste dans l'imaginaire *brichero* sont mobilisées en fonction des différents contextes afin de réguler le statut de l'homme au sein de cette pratique.

## Conclusion

L'observation des interactions entre *waykis* et *gringas* permet d'appréhender à échelle microsociale les enjeux des représentations de l'altérité dans le contexte touristique au Pérou. Les multiples dimensions du *bricherismo* impliquent de nombreuses variations concernant les logiques de domination au sein de ces relations interculturelles. Cette pratique permet d'observer la confrontation intime entre différents systèmes de division des rapports sociaux de sexe. Dans le contexte spécifique du voyage, on observe comment le rapport à la sexualité des femmes occidentales peut devenir une source de profit. Le rôle et le statut du *brichero wayki* dépendent d'une série de stratégies à l'intersection des représentations du genre, de la sexualité, de la classe et de la race des touristes. Les stéréotypes observés incarnent la partie visible des fantasmes de l'exotisme véhiculés dans le monde touristique au Pérou. Les représentations sociales participent à un jeu d'influence réciproque qui permet à l'ensemble des individus de se situer dans les transitions identitaires vécues pendant le voyage. La pratique du *bricherismo* offre la possibilité de penser les rapports de pouvoir intersectionnels à travers le prisme de « l'incorporation d'un ailleurs ». Ces conclusions résultent de l'analyse d'une facette spécifique du phénomène observé : le moment de la séduction. ■

## Notes

1. Notre traduction (« Carne blanca aunque sea de hombre »).
2. Notre traduction (« Hay que sazonar a las crudas »).
3. Notre traduction (« Más vale chola conocida que gringa con sida »). Le terme « *gringa/gringo* » fait partie du langage populaire au Pérou. Ce vocable très usité se réfère – de façon plus ou moins péjorative selon le contexte – aux étrangers de type caucasien. La dénomination « *gringo/gringa* » est directement liée à la couleur de la peau, des

cheveux et des yeux des individus. En utilisant ce terme dans cet article, je mobilise une catégorie de pensée propre à la culture péruvienne en général et aux représentations des individus qui pratiquent le *bricherismo* en particulier.

4. Je me réfère ici au conflit interne qui opposa le gouvernement péruvien au Sentier Lumineux et au Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru dès 1980. Selon les chiffres de l'INEI, la fin des années quatre-vingt-dix et l'année 1998 en particulier marquent l'essor du tourisme international de masse au Pérou. [En ligne], INEI [consulté le 8 novembre 2016]. Disponibilité et accès : [www.inei.gob.pe/estadisticas/indice-tematico/tourism1/](http://www.inei.gob.pe/estadisticas/indice-tematico/tourism1/).
5. J'ai eu recours ici à l'expression « premier monde » en référence au parler des individus et aux représentations véhiculées au sein du phénomène observé. Le *bricherismo* est une pratique particulièrement marquée par la « racialisation » et la hiérarchisation des cultures.
6. L'origine du terme *brichero* fait l'objet de nombreuses spéculations. Une autre explication fait également consensus : ce vocable serait issu de la dérivation de « *hembra* » en « *hembrichi* ». Ce terme est utilisé pour désigner, dans le langage populaire péruvien, un homme qui séduit de nombreuses femmes.
7. Churampi Ramirez Adriana, « El Brichero un "andean lover" made in Peru », *Siete Culebras, Revista Cultural Andina*, Cuzco, n°26, 2008.
8. La société péruvienne se caractérise par une forte hiérarchisation entre ses différents groupes sociaux selon un répertoire complexe de catégories ethniques, culturelles et économiques. Selon Marisol de La Cadena, le racisme au Pérou dépend des « conditions de possibilité et de leur articulation aux relations sociales de pouvoirs », in *De la Cadena Marisol, Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cuzco*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, 2004, p. 15.
9. Le concept de néo-indianisme se réfère à un ensemble hétérogène de manifestations, de pratiques, de croyances, de représentations et de symboles qui font surface dans la société péruvienne en mutation avec le système néolibéral et le développement touristique. Voir : Galinier Jacques, Molinier Antoinette, *Les néo-Indiens. Une religion du IIIe millénaire*, Paris, Odile Jacob, 2006.
10. Selon Marie Jeanne Ferreux, le « *New Age* » est : « Une forme imaginaire, produite par le social dans sa quête de sens, dont l'objectif est de donner

une vision cohérente du monde », « une forme imaginaire syncrétique s'inspirant des mythes, du messianisme et utopies des siècles passés », in Ferreux Marie Jeanne, *Le New-Age : rituel et mythologies contemporaines*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2000, p. 31.

**11.** Selon Pascale Molinier : « Un fantasme culturel est une représentation fantasmagorique partagée », in Molinier Pascale, « Autre chose qu'un désir de peau... Le Nègre, la Blanche et le Blanc dans deux romans de Dany Laferrière », in Dorlin Elsa (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Actuel Marx Confrontation, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 238.

**12.** Bozon Michel, *Sociologie de la sexualité*, 3<sup>e</sup> édition refondue, Paris, Armand Colin, 2013, p. 85.

**13.** Selon Pascale Molinier, la sexualité « enchevêtrée de manière inextricable le soi avec les Autres, le fantasme et la représentation, le subjectif et le social. », in Molinier Pascale, « Autre chose qu'un désir de peau... Le Nègre, la Blanche et le Blanc dans deux romans de Dany Laferrière », *op. cit.*, p. 232.

**14.** Grandière Marcel, Molin Michel (dir.), *Le Stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 9.

**15.** L'analyse des données de l'enquête concernant les bricheras est en cours.

**16.** Une première enquête test a été effectuée sur un échantillon de 200 individus sur le mode du sondage aléatoire. Par la suite, nous avons procédé à une deuxième enquête auprès d'un échantillon de 260 individus, toujours sur le mode de la sélection au hasard. Ces enquêtes se sont déroulées dans les villes de Lima et Cusco entre février et mai 2016. Le traitement statistique de ces données est en cours.

**17.** Grandière Marcel, Molin Michel (dir.), *Le Stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 8.

**18.** Abric Jean Claude, *Pratiques sociales et représentations*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

**19.** Amirou Rachid, Bachimon Philippe (dir.), *Le Tourisme local, une culture de l'exotisme*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2000, p. 40.

**20.** Entretien d'Alvaro, *Arequipa*, février 2015.

**21.** Ouellet Pierre, *Le Soi et l'autre, énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université de Laval, 2003.

**22.** Valcunde del Rio José María & Caceres Feria Rafael. « Bricheiros: sexo, raza y etnicidad en contextos turísticos », *Revista de Estudios Sociales*, [En ligne], 2014, p. 83, [consulté le 1<sup>er</sup> février

2014]. Disponibilité et accès : [www.redalyc.org/articulo.oa?id=81530871007](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81530871007)

**23.** Pachacutec ou Pachacuti Yupanqui fut le huitième Inca. Considéré comme l'un des plus importants souverains de l'Empire, son nom est directement associé à la représentation de la splendeur de la période incaïque.

**24.** Entretien de Paul, *Cusco*, mai 2016.

**25.** Salazar Noel, « Antropología del turismo en países en desarrollo : Análisis crítico de las culturas, poderes e identidades generados por el turismo », *Tabula Rasa: Revista de Humanidades*, n°5, 2006, p. 99-128.

**26.** Cohen Erik, « Authenticity and Commoditization in Tourism », *Annals of Tourism Research*, n°15 (3), 1988, p. 71-386.

**27.** MacCannell Dean, « Reconstructed Ethnicity : Tourism and Cultural Identity in Third World communities », *Annals of Tourism Research*, n°11 (3), 1984, p. 5-391.

**28.** Salazar Noel, « Antropología del turismo en países en desarrollo : Análisis crítico de las culturas, poderes e identidades generados por el turismo », *op. cit.*, p.101.

**29.** Terme bourdieusien se référant à un ensemble de dispositions du corps acquises : façons de se tenir, de se vêtir, de parler, de marcher, de danser, etc.

**30.** Lauzon Marilyn, *Stéréotypes et auto-exotisme : les représentations de la sexualité de l'homme noir chez René Depestre et Dany Laferrière* [Mémoire de fin d'études, en ligne], Département des littératures de langues française, faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2013 [consulté le 7 septembre 2016].

Disponibilité et accès : <https://tinyurl.com/j8a8ubp>

**31.** Gauthier Lionel, « L'Occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé », *Le Globe, Revue Genevoise de géographie*, vol. 148, n°1, 2008, p. 47-64.

**32.** Roel Pedro, « De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros », in Degregori Carlos Ivan (dir.), *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos Ediciones, 2000, p. 74-12.

**33.** Maffesoli Michel, *Le Temps des tribus*, Paris, La Table Ronde, 2000.

**34.** Entretien de Badani, *Arequipa*, février 2015.

**35.** Illouz Eva, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, trad. de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

**36.** *Observation*, Lima, Barranco, Bajada de Baños, janvier 2016.

**37.** Le stéréotype du *latin lover* fait référence à la représentation caricaturale du séducteur viril et hyper-sexualisé des pays d'Europe du sud et d'Amérique Latine. L'imaginaire collectif tend à accorder aux *latin lovers* une maîtrise du discours et du corps qui correspondraient à un idéal de séduction exotique et romantique.

**38.** Entretien d'Italo, Lima, février 2015.

**39.** Entretien de Luis, *Arequipa*, décembre 2014.

**40.** Salomon Christine, « Intimités mondialisées entre "vieilles Blanches" et "jeunes Black" ; Rêve, argent, sexe et sentiments (France, Sénégal) », in Broqua Christophe, Deschamp Catherine (dir.), *L'échange économique-sexuel*, Paris, Les Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2014, p. 228.

**41.** Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

**42.** *Ibid.*, p. 29.

**43.** La consubstantialité : « C'est l'entrecroisement dynamique complexe de l'ensemble des rapports sociaux, chacun imprimant sa marque sur les autres, ils se modulent les uns les autres, se construisent de façon réciproque. », Kergoat Danièle, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », in Dorlin Elsa (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, *op. cit.*, 2009, p. 20.

**44.** Entretien de Phuru, *Cusco*, octobre 2016.

**45.** Pruitt Deborah, Suzanne Lafont, « For love and money, romance tourism in Jamaica », *Annals of tourism research*, vol. 22, n°4, 1999, p. 267-282.

**46.** *Ibid.*, p. 423.

**47.** Amirou Rachid, Bachimon Philippe (dir.), *Le tourisme local, une culture de l'exotisme*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2000, p. 43.

**48.** Entretien de Luis, *Arequipa*, février 2015.

**49.** Molinier Pascale, « Autre chose qu'un désir de peau... Le Nègre, la Blanche et le Blanc dans deux romans de Dany Laferrière », *op. cit.*, p. 243.

**50.** Entretien d'Alex, *Arequipa*, février 2015.

**51.** Fuller Norma, *Masculinidades, cambios y permanencias, varones de Cusco, Iquitos y Lima*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2002.

**52.** Tabet Paola, *La Grande amaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, Éditions de l'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2004.

**53.** Tabet Paola, « Échange économique-sexuel et continuum », in Broqua Christophe, Deschamp Catherine (dir.), *L'échange économique-sexuel*, *op. cit.*, p. 40.

# Ville(s) nouvelle(s) à l'écran

## stéréotype filmé des grands ensembles berlinois (1961-1989)

> **Diane Barbe**

Une vue aérienne embrassant l'Île des Musées, le Forum Marx-Engels et l'Alexanderplatz, un plan de très grand ensemble sur l'Église du Souvenir et le haut de la célèbre avenue du Kurfürstendamm, un travelling le long du Mur ou un panoramique sur le grand ensemble de Marzahn<sup>1</sup> sont autant de formules cinématographiques exprimant un « voici Berlin ». Car, à l'instar de certains personnages, objets ou récits « types », l'espace urbain à l'écran est constellé de lieux récurrents, de mouvements de caméra attendus ou de cadrages prévisibles. Ces derniers participent à l'écriture de l'espace urbain s'appuyant sur un cadre de référence et, plus spécifiquement dans le cas du médium étudié ici, sur l'intertexte du spectateur - c'est-à-dire divers discours reçus et engrangés, ainsi que des images accumulées se présentant comme une sorte de pré-acquis dans lequel s'insère toute nouvelle perception. Il existe, en effet, un répertoire d'éléments significatifs de la ville, fonctionnant comme « des "citations" d'emblèmes audiovisuels<sup>2</sup> » et nourrissant peu à peu la stabilité de stéréotypes filmés, partageant un certain nombre de caractéristiques.

Berlin, par sa situation singulière de ville divisée, de terrain d'opposition de deux idéologies durant la Guerre froide, s'impose à l'écran comme particulièrement sensible à la stéréotypie. Les images filmées de cette cité double, partagée par le Mur de 1961 à 1989, s'emparent de certains

clichés urbains façonnant une représentation de la ville qui participe à un phénomène de fabrication identitaire dans un contexte de mise en regard permanent. Ces récits cinématographiques racontent certaines « évidences spatiales » en composant une métropole filmée tel un espace où se déploient divers objets du réel social, soutenant un travail de caractérisation identitaire.

Durant les trois décennies marquées par la division matérielle de la ville par le Mur, les stéréotypes rencontrés devant la caméra traduisent un discours sur le territoire berlinois et sur les individus qui l'occupent. Ainsi, s'interroger sur la teneur de ce discours et sur la manière dont il participe à la fabrication d'une identité urbaine en devenir invite à « comprendre la ville avec le cinéma », pour reprendre une formule d'Antoine Gaudin.

L'étude empirique de près de quatre-vingts longs métrages de fiction est - et ouest - allemands réalisés entre 1961 et 1989 a révélé combien le cliché cinématographique des constructions nouvelles et plus spécifiquement des grands ensembles, qui nous intéresseront particulièrement ici, participait à la fabrication identitaire des deux espaces urbains berlinois.

Le présent article, prenant appui sur cette étude, propose ainsi de s'emparer de cette image-type en questionnant tant sa composition formelle que le poids symbolique et sémiotique fort

dont elle se charge. Ainsi, après avoir évoqué la manière dont se construit le stéréotype, il s'agira d'observer l'évolution du propos attaché à ces nouvelles constructions. Faisant dans les années 1960 la réclame de la « ville nouvelle », elles deviennent à la fin de la décennie suivante l'objet d'un rejet allant jusqu'à la critique frontale.

### L'apparition d'un stéréotype cinématographique

Si la définition du « grand ensemble » se prête à diverses interprétations<sup>3</sup>, c'est son acception simple qui est retenue dans le cadre de cet article : à savoir un espace urbain, plus ou moins vaste, plus ou moins excentré, étant planifié et délimité, composé de tours et de barres de logements standardisées pouvant s'accompagner de divers équipements secondaires liés au loisir, à l'éducation et à la vie quotidienne.

Le grand ensemble arrive tardivement sur les écrans berlinois, au regard d'autres cinématographies et ce en toute logique, du fait de l'impulsion tardive donnée à la construction d'ensembles de barres d'immeubles - à la fin des années 1950 à l'Ouest, au début de la décennie qui suit à l'Est<sup>4</sup>. Il faut attendre la fin des années 1960 pour que le nouveau Berlin-Est, celui des boulevards dégagés et des immeubles standardisés, acquière une réelle visibilité à l'écran. Dans la partie occidentale de la ville, aucune représentation des grands ensembles récemment sortis de terre tels que

Falkenhagener Feld, au nord-ouest, ou Gropiusstadt, au sud-est, n'a été observée avant les années 1970.

Malgré la différence apparente des régimes – à Berlin et plus largement à l'Est et l'Ouest de l'Europe – la ressemblance formelle des nouveaux immeubles s'impose à l'œil, et, de part et d'autre du Rideau de fer, des éléments de contexte et différentes techniques telles que la préfabrication justifient une certaine constance de ce bâti récent. Relevant d'une intention partagée de réaliser « une utopie titanessque qui trouva ses sources dans le planisme à l'œuvre, sous différents vocables, de l'Atlantique à l'Oural<sup>5</sup> », les grands ensembles ont donné lieu à des transferts de technologies entre les blocs occidental et soviétique, produisant un type d'habitat aux nombreuses similitudes architecturales. Il n'est pas étonnant alors qu'au sein du système de représentation de la ville, la stabilité des procédés filmiques de mise en cadre des grands ensembles façonne une image aux propriétés signifiantes. Cette dernière pourra être associée par le spectateur à un intertexte, épais de l'accumulation de ce qui va devenir un cliché. Avec les premières images filmées des grands ensembles, de Saint-Pétersbourg à Milan, de Varsovie à Sarcelles, se dessine la naissance d'un stéréotype cinématographique caractérisé par ces éléments communs. Les deux filmographies berlinoises ne font pas exception.

Jusqu'à la fin des années 1980, la modernité des logements et de la vie dans les grands ensembles transparait dans leurs représentations cinématographiques, que les films portent dessus un regard d'adhésion ou bien qu'ils en proposent une vision critique. Aux éléments de confort tels que les ascenseurs, les salles de bains privatives ou le nombre de pièces rapporté à

celui des habitants, s'ajoute la présence d'équipements signifiant la modernité – téléviseurs ou appareils électroménagers. À l'instar de ce qu'affirme Camille Canteux quant à la cinématographie française, les récits filmés berlinois donnent à voir les grands ensembles comme « les symboles d'un progrès accessible au plus grand nombre, mais également d'une ville au futur, utopie en voie de réalisation<sup>6</sup> ». De fait, tant la notion de progrès que l'intention de bâtir une cité pour l'avenir transparaissent ici dans les procédés de mise en cadre des nouvelles constructions venant visuellement asseoir cette modernité affichée. Ainsi, les plans d'ensemble et les vues en contre-plongée révèlent des façades aux teintes claires, parsemées de fenêtres et de balcons, s'élevant vers le ciel, associant ces immeubles aux théories de l'urbanisme moderne<sup>7</sup> faisant de la lumière, de l'espace et de la verdure les trois éléments fondateurs d'une nouvelle architecture. Formellement, angles de prise de vue et mouvements de caméra se jouent de la géométrie des tours, mises en perspective avec l'espace rectangulaire de l'écran. Plongées et contre-plongées imposent leur verticalité en insistant sur les parallèles symétriques, les angles francs, les perspectives. Des compositions flirtant avec une esthétique graphique exploitent les lignes quadrillant le champ en multipliant les points de fuite. Filmée en plan normal, une barre d'immeuble, symbole en élévation de la modernité des constructions, ne peut entrer en totalité dans l'écran. Contre-plongées et panoramiques verticaux, partant du sol vers le haut de l'immeuble, en soulignent alors la hauteur, la grandeur. L'horizontalité de leur accumulation dans l'espace, de leur succession les uns derrières les

autres transparait, en outre, dans des plans de très grand ensemble révélant la profondeur de leur distribution au sol.

Si les caractéristiques formelles du grand ensemble, ses morphologies, sont autant d'images signifiantes tendant à affirmer l'unicité du cliché, il se charge aussi de sens sous l'effet des différents récits et des situations diégétiques données à voir. Leur mise en perspective sur les trois décennies de la période révèle combien ce type d'habitat a fait l'objet de discours révélateurs de l'appréhension et de l'appropriation de ces espaces par les individus, ici les personnages de fiction.

### **Au temps de la construction de la ville idéale : les années 1960 à Berlin-Est**

À Berlin-Est, dans la continuité de la première décennie d'existence de la RDA, les années 1960 sont encore marquées par l'image des bâtisseurs de palais pour le peuple, qu'imagerie et discours dominants tentent de plaquer sur les nouvelles constructions situées à proximité de la Karl-Marx Allee. Grues, ossatures d'immeubles à venir et échafaudages se donnent à voir dans des compositions soignées, multipliant les angles de prise de vue et les mouvements de caméra, dans un noir et blanc parfaitement maîtrisé sublimant les traits des ouvriers. Ces plans se rencontrent par exemple dans *Der tapfere Schulschwänzer* (Winfried Junge, 1963, RDA) ou *Ein Lord am Alexanderplatz* (Gunther Reisch, 1967, RDA), où ils invitent à distinguer une « esthétique du chantier ». Cette esthétique révèle tant l'objet du travail ouvrier que les sujets qui le rendent concret, les bâtisseurs de la ville nouvelle, et se place dans le sillage de la fascina-



© Adam Morse

tion pour le monde industriel et ses représentations dans l'entre-deux-guerres, à l'instar des travaux photographiques de François Kollar ou cinématographiques d'Eisenstein.

Les constructions nouvelles sont de façon presque systématique liées à l'image du chantier, celui-ci incarnant la ville en devenir, le futur en train de se bâtir. Il est la preuve de l'édification d'une société nouvelle pour un homme nouveau, dans

laquelle le socialisme érige et façonne un nouvel espace urbain moderne et fonctionnel. La « préfabrication » est à l'honneur, dans ces films qui se font « odes au béton<sup>8</sup> », incarnant la modernisation des techniques de construction, les potentialités accrues grâce au gain de temps, la possibilité de construire toujours plus haut et plus vite. En cela, la grue se fait la meilleure compagne cinématographique du béton, symbole d'un bâti en hauteur et donc

en pleine lumière. Les nombreux plans sur les ouvriers à l'œuvre tendent aussi à asseoir l'image de la modernité des méthodes de construction : l'organisation rationnelle de leurs différentes tâches, les gestes précis sont soulignés par la mise en exergue du travail en équipe, où la hiérarchie semble s'effacer au profit de la cohésion et de l'entraide au sein de la brigade<sup>9</sup>. Rares sont les apparitions sur les chantiers d'ingénieurs, d'urbanistes ou de maîtres d'œuvre. Dans les années 1960, les nouvelles constructions sont l'œuvre collective des hommes et des femmes du peuple.

Aucun autre long métrage de cette décennie ne porte à l'écran l'esthétique du chantier avec autant de lyrisme et de soin que *Verliebt und vorbestraft* (Erwin Stranka, 1963, RDA). À maintes reprises, la caméra s'attarde sur le chantier, filmant longuement les ouvriers occupés à leurs tâches dans des gestes maîtrisés, exploitant les possibilités de composition offertes par les verticales du bâtiment en train d'être érigé, et par les horizontales des planches des échafaudages et du tracé parallèle des rails au sol : les lignes sont au service d'une esthétique du quadrillage. La modernité des techniques de construction s'incarne dans la bétonneuse et les appareils de levage.

Une scène de course-poursuite entre la nouvelle recrue, Hannelore, et l'un des brigadiers, Hanne, exprime l'ambiance chaleureuse qui règne sur le chantier tout en le révélant dans une composition très soignée. Une succession de plans, multipliant les angles de prise de vue et les mouvements de caméra, rythme un jeu de cache-cache qui les mène au dernier étage d'un immeuble en construction. Un travelling vers le haut du bâtiment fait défiler les

ouvertures des fenêtres, accompagné des bruits de leurs pas grimpant des escaliers encore en bois. En alternance, la jeune femme et son collègue occupent l'écran : les piliers et la charpente quadrillent le cadre, théâtre de leurs mouvements, dans des plans jouant avec la géométrie des perpendiculaires et la multiplication des lignes de fuite. Ces choix de mise en cadre, stylisant la morphologie du bâti et des équipements, sont exacerbés dans une scène où Hannelore manipule l'instrument de levage. Un montage accéléré fait s'enchaîner une série de plans alternant vues fixes et vues en mouvement, avec une photographie à la saturation parfaitement soignée. Dans la cabine de la grue, les carreaux de la chemise d'Hannelore semblent faire écho aux montants des vitres et au quadrillage des fenêtres des immeubles qui se distinguent alentour. La ville s'offre au regard dans un panoramique circulaire, la caméra suivant le mouvement de la machine dont les montants métalliques découpent l'écran, en multipliant la figure du carré et les perpendiculaires dans la composition du plan.

De plus, il est à noter que les éléments du récit tendent à renforcer l'image filmée de la modernité. La brigade affiche une solidarité sans faille, accompagnant l'apprentissage d'Hannelore sur le chantier – ce personnage féminin incarne en effet l'accession des femmes aux métiers d'un secteur traditionnellement masculin. La caméra d'Erwin Stranka, en sublimant le topique du chantier, voudrait donner à penser que : « Partageant le secret des miroirs, le cinéma s'évertue à nous faire croire qu'il reflète ce qu'il est, alors qu'il fait bien mieux : il fabrique ce qui sera<sup>10</sup>. » Ayant pour cadre l'édification de la ville nouvelle, ce long métrage est représentatif de son temps : l'égalité

des sexes, les relations intergénérationnelles, l'entraide, l'absence de hiérarchie comme autant d'éléments en récurrence viennent asseoir le portrait d'une société moderne, reflet idéalisé tendant vers l'utopie urbaine.

Cette esthétisation de la ville moderne en construction s'éteint au début des années 1970. Cette décennie, marquée par l'arrivée au pouvoir d'Erich Honecker<sup>11</sup> et la nécessité de répondre au problème du logement, offre une image plus contrastée du motif du chantier et un propos plus nuancé sur la ville idéale.

### De l'émergence d'un regard critique au rejet : les années 1970

C'est dans les années 1970 que les grands ensembles de Berlin-Ouest, dont l'édification avait débuté peu avant le début de la décennie précédente, font leur apparition sur les écrans. Leurs occurrences sont plutôt rares au regard de la filmographie est-allemande, ce qui s'explique en partie par des politiques de construction bien moins importantes à l'Ouest qu'à l'Est. Si on retrace une chronologie de l'image filmée de ces espaces urbains, deux grands moments se dégagent dans la cinématographie ouest-berlinoise. Jusqu'au milieu des années 1970, ils sont encore associés à la modernité accessible à une classe moyenne basse pour qui l'installation dans ce type de bâtiments représente un progrès. Cela s'observe, par exemple, dans *Einer von uns beiden* (Wolfgang Petersen, 1973, RFA), où l'aménagement du protagoniste dans un immeuble disposant de tout le confort moderne est manifeste d'un progrès social. Il en est de même pour le jeune couple de *Berlin Harlem* (Lothar Lambert, 1974, RFA) : le générique de début s'inscrit en surimpression sur un travel-

ling à bord d'une voiture conduisant Johnny, soldat noir américain venant de quitter l'armée, et Suzanne, caissière dans un magasin, dans leur nouveau logement, situé dans un des immeubles de Gropiusstadt.

Au tournant des décennies 1970 et 1980, les grands ensembles deviennent, dans la cinématographie ouest-berlinoise, le symbole de la précarité et d'un habitat pathogène<sup>12</sup>, notamment dans plusieurs longs métrages prenant pour héros des personnages « en devenir », des adolescents ou de jeunes adultes, livrés à eux-mêmes, en rupture avec la société et ne parvenant pas à s'y insérer. Chacun de ces récits associe leurs parcours de vie au stéréotype du grand ensemble. Si, jusqu'alors, son image cinématographique flirtait avec une certaine critique tout en portant un regard d'adhésion à la modernité de ces logements, elle véhicule dès lors la toxicité de ce type d'habitat pour la jeunesse qui y a grandi. Devenues en quelques années, comme dans de nombreuses villes occidentales, le cadre de vie de populations précaires<sup>13</sup>, les « cités » ouest-berlinoises apparaissent à l'écran comme des marqueurs de désœuvrement des jeunes, de conflits générationnels, de fragilité économique entraînant violence, délinquance et consommation de drogues.

C'est par un panoramique en caméra subjective qu'est dévoilée la vue depuis la fenêtre de la chambre de l'adolescente protagoniste de *Christiane F. – Wir Kinder von Bahnhof Zoo* (Moi, Christiane F., 13 ans droguée, prostituée..., Ulrich Edel, 1981, RFA), vivant avec sa mère dans un immeuble de Gropiusstadt. Dans le jour tombant, la monumentalité des immeubles et la proximité d'un axe routier encombré de voitures s'imposent

à l'écran. Situé dans le premier quart du film, ce plan prend place dans une séquence se déroulant dans l'appartement, marquée par le départ de sa sœur chez leur père et la non-acceptation de la venue du compagnon de sa mère. Plus loin dans le récit, un autre panoramique révèle une barre d'immeuble précédée, dans le champ, d'une vaste esplanade de gazon. Dans la chute de l'adolescente dans la dépendance à la drogue, ce plan semble marquer une pause diégétique, situé après une scène de sevrage et avant le retour de l'héroïne à la gare du Zoo, lieu de rassemblement des jeunes junkies à la charnière des années 1970 et 1980. Ces deux occurrences du grand ensemble de Gropiusstadt, en raison de leur valeur citationnelle et leur situation dans le récit, semblent pouvoir être lues comme porteuses d'un discours critique sur le devenir de ces adolescents y ayant grandi, entretenant l'image négative et la réputation sulfureuse de ce quartier.

C'est aussi dans ce sens que peut être analysée la représentation de ces espaces urbains dans le long métrage d'Uwe Frießner *Das Ende der Regenbogens* (1979, RFA) ayant pour protagoniste Jimmy, un jeune homme marginal. Lors d'une scène où il rend visite à ses parents, vivant dans un grand ensemble, le spectateur est frappé par l'absence d'interaction entre le couple, dont l'attention est focalisée sur le téléviseur, et les enfants dont les visages traduisent l'ennui, ou par l'emportement violent du père sous l'emprise de l'alcool, provoquant la fuite de Jimmy. Comme dans l'exemple précédent, il est aisé d'établir un lien entre la désorientation de ces adolescents et l'espace de leur enfance, lien qui devient caractéristique du stéréotype au-

delà des frontières allemandes. À la monotonie de ces constructions et le manque d'équipements, de loisirs et d'emplois répondent l'ennui, la perte de repères et le désœuvrement de la jeune génération. Dans le film d'Uwe Frießner, les plans évoqués sont, de surcroît, précédés et suivis de scènes dans l'appartement d'un ancien immeuble où le héros est accueilli provisoirement, et invitent à la comparaison de ces deux types d'habitats. L'adolescent fuit la misère sociale de son univers familial associé au cliché du grand ensemble pour trouver refuge dans une colocation d'artistes et d'intellectuels vivant à Kreuzberg, quartier central au bâti datant majoritairement du siècle précédent. L'hétérogénéité de ces immeubles, de leur organisation et des appartements, est en rupture avec la standardisation des édifices récemment sortis de terre, faisant écho aux pratiques alternatives qui y sont expérimentées – notamment l'habitat et/ou le travail collectifs, les réseaux d'entraide et les groupes de discussion.

Cette mise en parallèle d'anciens et de nouveaux immeubles est aussi présente dans les longs métrages est-allemands : elle revient à observer les plus récents à l'aune de leurs aînés. Il ne s'agit pas de remettre en question l'existence des premiers, mais plus de s'interroger sur le sens et les conséquences de ce type d'habitat. Ces films, à l'instar de *Die Legende von Paul und Paula* (*La légende de Paul et Paula*, Heiner Carow, 1973, RDA), s'attachent principalement à constater la monotonie des grands ensembles incarnée dans la géométrie des fenêtres toutes similaires, dans des plans sur les façades, ou encore dans l'uniformité des appartements. L'habitat collectif, en revanche, n'est jamais remis en question et très rares sont les scènes portant à l'écran les

difficultés de vie ou les conséquences néfastes de ces logements en préfabriqué, mal isolés et dont le gigantisme peut écraser l'individu.

## La fin de l'utopie à Berlin-Est

Le regard critique porté sur les grands ensembles, manifeste dans la cinématographie ouest-allemande dès la seconde moitié des années 1970, devient à l'Est aussi, au début de la décennie qui suit, plus frontal. Leurs représentations filmées les révèlent certes encore comme le symbole de la modernité accessible à tous, comme le biais par lequel se résout le problème du logement, mais pointent du doigt le rejet, notamment pour ces jeunes générations, de cette forme d'habitat urbain et les nécessités de la repenser. La coexistence de discours oscillant entre adhésion et blâme est portée à l'écran à travers les ressentis et l'appréhension de ces espaces urbains par les différents personnages. Formellement, leur mise en cadre répond le plus souvent des procédés filmiques propres au stéréotype : plans de très grand ensemble, panoramiques, plongées et contreplongées continuent à asseoir le cliché cinématographique. Néanmoins, cette constance semble quelque peu troublée par la variation de certains éléments codiques.

Les grands ensembles sont désormais situés en dehors du centre-ville. Ils apparaissent de plus en plus comme des entités homogènes, autonomisées, presque isolées de la ville et parallèlement font toujours partie d'elle, de ce nouveau grand tout qu'elle constitue dorénavant, auquel ils sont reliés, tel un cordon ombilical, par les grands axes de circulation et les transports en commun. Des plans le plus souvent fixes sur les gares de S-Bahn, le réseau ferré de transports

en commun berlinois, ou sur les autoroutes périphériques signalent avec efficacité leur ancrage à l'écart de la ville. Camille Canteux, décrivant les grands ensembles parisiens, convoque la métaphore de la « citadelle » :

Un grand ensemble, à l'écran, c'est un espace clos, délimité par des immeubles qui le séparent de l'espace qui le borde. C'est également un espace qui conserve un goût d'inachevé. Perpétuellement en chantier, hérissé de grues, il est, surtout dans la fiction, bordé de terrains vagues, zones *non aedificandi* qui le séparent du reste de la ville<sup>14</sup>.

Mise à l'écart du centre-ville, aspect inachevé, espace ceint par les barres d'immeubles et terrains vagues occupent l'écran dans les fictions des années 1980. Si cette image contrastée se rencontre dans divers longs métrages de cette décennie tel *Der Hut des Brigadiers* (Horst E. Brandt, 1986, RDA), deux récits cinématographiques sont marquants en ce qu'ils expriment le retournement du cliché dans une certaine radicalité.

*Insel der Schwäne* (Herrmann Zschoche, 1983, RDA) relate l'arrivée depuis un village de la province du Mecklembourg d'un jeune garçon, Stephan, dans un des immeubles du grand ensemble de Marzahn. Alors que le nouvel appartement devait se faire le lieu du bonheur de la famille, il est le plus souvent filmé comme le théâtre des fréquentes disputes entre Stephan et son père, révélant l'incompréhension entre ce travailleur sur le chantier de construction d'un immeuble voisin et son fils vivant dans le regret de son existence passée loin de la grande ville. L'enthousiasme de la génération des parents, bâtisseurs de ces cités nouvelles, pionniers de cet habitat moderne, se heurte au désaveu de leurs enfants.

L'aspect inachevé du grand ensemble est sans cesse relevé par les futures rues qui ne sont encore que des allées boueuses, ou par la présence fréquente dans le champ de monticules de terre, de piles de matériaux de construction ou de palissades de bois. Ces zones sont des lieux de passage, les futures allées qui seront les nouvelles rues, mais aussi des lieux de vie collective qui seront des espaces de verdure et de loisir pour les habitants. Pour l'heure, le terrain de jeu des enfants n'est qu'un cratère boueux dont ils observent le comblement par un bulldozer avec tristesse, inquiets de ce qui viendra y prendre place. L'« entre-deux » temporel du grand ensemble, dont les premiers habitants y vivent déjà avant que ce dernier ne soit achevé, est aussi souligné par le petit nombre d'élèves dans la classe de Stephan – où ils ne sont que huit.

En choisissant pour protagonistes des adolescents, Herrmann Zschoche interroge la figure de l'enfant, à la portée identificatoire forte, dans ce qu'elle incarne comme promesse d'avenir. Alors qu'il pourrait symboliser la jeunesse de ces nouveaux espaces urbains et l'espoir de la forme d'habitat qui leur est associée, le personnage de l'enfant et de l'adolescent brouille les codes du motif cinématographique. À leur bonheur supposé répond leur ennui. À l'enthousiasme pour le confort de leurs parents répond leur refus du béton. L'appartement est le lieu de l'incommunication entre générations tandis que les immeubles en construction deviennent le terrain de jeux dangereux révélant l'agressivité entre eux. Rixes, poursuites et errance désœuvrée prennent pour décor l'espace des bâtiments en construction et les communs des barres d'immeubles – cages d'escalier, greniers, halls ou buanderies. La dernière scène du

film, se déroulant dans un édifice en chantier, est révélatrice de l'évolution d'une image-type. Avec un montage se jouant encore de la géométrie du lieu, dans une alternance de plans fixes sur les couloirs vides que Stephan parcourt à la recherche de son ami, et de plans en plongée sur les escaliers qu'il monte, le champ est découpé, le cadre démultiplié par la figure du rectangle. Sa course est brusquement arrêtée par l'irruption d'un autre adolescent, surnommé Windjacke, « chef » d'une autre bande de jeunes, qui, pointant dans son dos une longue tige de bois, le pousse peu à peu vers le trou béant d'une future cage d'ascenseur. Stephan parvient à inverser les rôles et l'adolescent agressif se retrouve pendu dans le vide, retenu par son rival qui le sauve en le hissant jusqu'à lui. Le jeu dangereux entre la vie et la mort instigué par le « mauvais jeune » et rompu par le « bon héros », en prenant place dans l'espace en construction de la trémie verticale d'un futur ascenseur, détourne la symbolique de cet élément de la modernité. Ne peut-on pas y voir poindre une relation de causalité ? La déshumanisation et l'individualisme crèvent l'écran dans ce plan en contre-plongée où les adolescents, risquant leurs vies, manquent d'être avalés par un abîme de béton.

Dans *Die Architekten* (*Les architectes*, 1989-90, RDA) la caméra de Peter Kahane, soulignée par les dialogues des personnages et les péripéties du protagoniste, exprime avec plus de radicalité encore la critique des grands ensembles. Grâce à l'appui d'un ancien professeur, Daniel, architecte, se voit confier la direction d'une équipe travaillant au projet d'aménagement social et culturel d'un nouvel arrondissement, impulsé par le Comité Central de la Jeunesse. Le lieu du futur chantier



© Library of Congress

est filmé en récurrence dans le long métrage matérialisant, dans l'espace urbain, les évolutions du projet. Portée par l'espoir d'une réalisation architecturale ambitieuse après des années d'attente, l'équipe de jeunes architectes exprime ainsi l'envie de construire « des espaces agréables à vivre. Des places, des passages, des rues à dimension humaine. Où l'on puisse se retrouver et non se perdre. Où les gens se sentiront appartenir à leur ville et à leur pays » comme l'explique l'un d'entre eux. Cette rhétorique porte en elle le constat de l'échec des grands ensembles construits jusqu'alors et décrits comme des « cages à lapins » où déshumanisation rime avec monotonie et absence de vie de quartier. Elle rejoint en substance les réflexions du sociologue Paul Henry Chombart de Lowe, convaincu que la présence d'équipements sociaux et culturels serait :

Le moyen de permettre aux hommes qui vivent dans ces conditions d'avoir autre chose à faire que simplement un repli sur leur petit logement ou sur des relations de voisinage, qui, trop fermées sur elles-mêmes, aboutissent à des oppositions et des tensions<sup>15</sup>.

L'espoir de transformer la « cité-dortoir » en ville dans la ville transparait dans les idées novatrices du collectif.

Pourtant, dès la première réunion où le projet est présenté, la direction de l'administration en charge de la construction désavoue la plupart des directions proposées. Tandis que Daniel doit faire face à la frustration de son équipe et aux révisions successives de ses supérieurs, la joie et l'ambition se transforment en déception, écrasant l'espoir d'un renouveau de l'espace urbain et d'un épanouissement professionnel. S'ouvrant sur le constat de l'urgence de repenser non seulement les manières d'habi-

ter, mais plus largement le projet de société est-allemande, laissant place à l'espoir d'y parvenir à travers les ambitions de l'équipe d'architectes, le long métrage se clôt sur les acides désillusions du protagoniste dont la vie professionnelle, familiale et amoureuse exprime en miroir la faillite de la RDA. Peter Kahane filme la fin d'une utopie, la crise intérieure d'une société et la perversion d'un système. Les architectes, leurs restrictions, leurs compromis, leurs désillusions tout autant que le stéréotype filmé du grand ensemble sont à l'image d'un pays à la dérive. À quelques années d'intervalle, ces deux longs métrages témoignent de l'évolution rapide du stéréotype dans les années 1980. Au refus du béton exprimé par les enfants et les adolescents de *Insel der Schwäne* succède la condamnation, par les protagonistes de *Die Architekten*, d'un habitat pathogène.

Ainsi, du début des années 1960 à la fin des années 1980, le stéréotype filmé du grand ensemble connaît une évolution dans les deux cinématographies étudiées qui, sans être synchroniques, n'en partagent pas moins certaines directions communes. Érigés en symbole de la « ville nouvelle », témoin d'un progrès social, ces emblèmes audiovisuels vantant la modernité de leurs systèmes respectifs font peu à peu l'objet de critiques par l'occupation et l'appropriation symbolique des protagonistes des récits filmés. Malgré la stabilité dans leur mise en image, les parcours de vie de leurs habitants et le retournement de certains symboles témoignent à l'écran du glissement de la charge identitaire de ces lieux : à l'Ouest, les grands ensembles incarnent dès la fin des années 1970 la fracture sociale et l'isolement d'individus marginalisés et exclus de la société capitaliste ; à l'Est, durant la dernière décennie d'existence de la RDA, ils se font la pierre tombale d'une utopie déçue.

Le stéréotype du grand ensemble berlinois participe ainsi, de part et d'autre du Mur, à la fabrication identitaire de ce bâti, témoin et relais de discours de plus en plus critiques quant aux conséquences de ce type d'habitat sur les individus qui y vivent. Ce cliché audiovisuel cristallise notamment une représentation archétypale des jeunes ayant grandi dans ces espaces dont l'identité, et plus largement l'expérience de la ville, sont intrinsèquement liées à ces lieux et à la connotation négative que leurs expressions cinématographiques, par la répétition, contribue à véhiculer.

Tout en invitant à se questionner sur cette image-type et son évolution dans d'autres médias et productions culturelles participant à l'identité de ces espaces, ces conclusions incitent

à ouvrir la réflexion sur la période qui suit, sur les années 1990 où Berlin devint le plus grand chantier d'Europe. Plus encore, qu'en est-il de ce stéréotype aujourd'hui, à l'heure où plusieurs projets de grands ensembles voient le jour dans la capitale allemande ? ■

### Notes

1. Pour une meilleure compréhension du texte par un lecteur non germanophone, les noms de lieux sont écrits dans leur traduction française lorsqu'elle est usitée. Les titres de films sont en allemand, à l'exception de ceux ayant eu une sortie en France.
2. Müller Jürgen, « La ville comme imag(o)ination ou quelques thèses sur la construction audiovisuelle de la "métropole" d'Amsterdam », in Perraton Charles, Jost François, *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2003, p. 169.
3. À ce sujet voir Coudroy de Lille Laurent, « Le "grand ensemble" et ses mots » et Vieillard-Baron Hervé, « Sur l'origine des grands ensembles », in Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *Le Monde des grands ensembles*, Paris, Creaphis, 2004, p. 37-61.
4. La RDA, lors de l'après-guerre rejeta même en bloc cette forme urbaine, ne jurant que par le dogme urbanistique et architectural soviétique constituant un contre-modèle à la Charte d'Athènes. À ce sujet voir Rowell Jay, « Du grand ensemble au "complexe d'habitation socialiste". Les enjeux de l'importation d'une forme urbaine en RDA », in Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *op. cit.*, p. 97-109.
5. Chemetov Paul, « Propos d'avant et d'après », in Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *op. cit.*, p. 9.
6. Canteux Camille, *Filmer les grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2014, p. 163.
7. La forme urbaine du grand ensemble découle d'une somme d'idées visant à réformer le logement des classes populaires, circulant à l'échelle internationale depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'importance donnée aux conditions de vie saines comme la résolution du problème de la rentabilité des logements a été notamment débattue après la Première Guerre mondiale dans divers espaces, tels que les CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), les revues spécialisées et différentes expositions.
8. Canteux Camille, *op. cit.*, p. 165.

9. Inspirées par le modèle soviétique, les premières brigades sont apparues en RDA entre 1947 et 1948. Au sein des entreprises, c'étaient de petites équipes de travailleurs qui organisaient leur travail de manière autonome en signant des contrats, au nom de la brigade, avec l'entreprise dans lesquelles elles travaillaient. Enracinées dans une tradition d'organisation collective du travail industriel, elles ont rempli des fonctions d'entraide et ont constitué un cadre important de la vie collective. À ce sujet, voir Kott Sandrine, « Collectifs et communauté dans les entreprises en RDA : limites de la dictature ou dictature des limites ? », *Genèse*, vol. 39, n° 1, 2000, p. 27-51 et Kott Sandrine, *Histoire de la société allemande au XX<sup>e</sup> siècle III*, Paris, La Découverte, 2011, p. 40-45.

10. Comolli Jean-Louis, « La ville filmée », in Comolli Jean-Louis, Althabe Gérard, *Regards sur la ville*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 12.

11. En 1973 est voté un programme urbanistique prévoyant jusqu'en 1990 la construction de trois millions de logements dans toute la RDA. Deux millions seront effectivement construits, principalement au sein de grands ensembles d'immeubles en plaques de béton préfabriqué nommés *Plattenbauten*. Si dans la conscience collective et dans de nombreux ouvrages, ces constructions en préfabriqué sont décriées comme ayant été le propre des républiques soviétiques, certaines études d'urbanisme révèlent à juste titre que la « préfabrication » a été une technique de construction d'immeubles à bas coût et au rendement rapide qui s'est développée de part et d'autre du Rideau de Fer à partir des années 1950. À ce sujet, voir dir. Dufaux Frédéric, Fourcaut Annie (dir.), *Le Monde des grands ensembles*, *op. cit.*

12. À ce sujet, voir Stébé Jean-Marc, Marchal Hervé, *Mythologies des cités-ghettos*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009.

13. À ce sujet, voir *ibid.*

14. Canteux Camille, *op. cit.*, p. 78.

15. Chombart de Lauwe Paul-Henry, cité in Canteux Camille, *op. cit.*, p. 205.

# Performer les stéréotypes d'une nouvelle société Cinéma tunisien et égyptien postrévolutionnaires

> **Mathilde Rouxel**

Depuis 2010, la situation a changé du côté des pays que l'on qualifie du « monde arabe ». Toutefois, de tous ceux qui clamaient du Maroc au Bahreïn au début de l'année 2011 « le peuple veut la chute du régime », seuls la Tunisie et l'Égypte ont pu envisager une reconfiguration de leurs sociétés. La fin des dictatures de Ben Ali en Tunisie le 14 janvier 2011 et de Moubarak en Égypte le 11 février de la même année a en effet permis à de nouveaux acteurs de s'exprimer. Le cinéma s'est emparé frontalement de ce moment charnière que furent ces soulèvements populaires pour les illustrer, et en proposer, par la fiction ou le documentaire, une mémoire construite et documentée. Les cinéastes ont voulu participer à la reconfiguration identitaire du peuple en cherchant notamment à rendre dans leurs films la polyphonie exceptionnelle de l'instant révolutionnaire. La philosophe américaine Judith Butler a montré le caractère performatif de l'affirmation « nous, le peuple<sup>1</sup> » qui traversait la place Tahrir en 2011 : notre usage du mot « peuple » dans ce texte se réfère à cette réélaboration par les populations tunisiennes et égyptiennes d'une nouvelle identité nationale. À l'image, de nouveaux types de personnage apparaissent, qui symbolisent cette identité populaire reconfigurée. Certains réapparaissent fréquemment, et se transforment au rythme des productions en nouveaux stéréotypes ; pour marquer le changement, les cinéastes veulent transformer l'image passive du peuple

de l'ancien régime, et élaborent par contraste les figures récurrentes du jeune révolutionnaire, de la femme libérée ou de l'extrémiste religieux. Ils permettent une identification facilitée de l'émergence de ce peuple au nouveau visage, et sont destinés à nuancer ou à renforcer le caractère, multiple mais unifié, des identités égyptiennes, tunisiennes, arabes.

*Millefeuille* de Nouri Bouzid (2012), *Printemps tunisien* de Raja Amari (2013), *À peine j'ouvre les yeux* de Leila Bouzid (2016) pour la Tunisie, *Après la bataille* de Yousri Nasrallah (2012), *Al-Midan* de Jehane Noujaim (2014), *La Trace du papillon* d'Amal Ramsis (2014) et *Clash* de Mohamed Diab (2016) pour l'Égypte suivent des schémas aux similarités éclairantes. En analysant ces derniers, nous étudierons la manière dont les manifestations et leur succès dans ces deux pays ont pu œuvrer à la construction de nouveaux stéréotypes incarnant les principes fondateurs de ces sociétés en mutation.

## Une autre typologie pour une identité nouvelle

Le moment révolutionnaire fut une étape considérable dans l'histoire de la Tunisie et dans celle de l'Égypte. La fuite du dictateur Ben Ali et de sa femme en Arabie Saoudite le 14 janvier 2011 donna aux Égyptiens l'espoir de pouvoir profiter de cette vague de déstabilisation des autoritarismes en place ; ceux-ci se réunissent le 25 janvier 2011 sur la place Tahrir

(« libération ») au Caire et déposent le président Hosni Moubarak après dix-huit jours de manifestation. Pour la première fois, en Tunisie et en Égypte, les caméras sont sorties dans la rue et filment, documentent, archivent les événements en cours. Des caméras qui ne s'encombrent plus des précieuses mais chères autorisations de tournage, qui laissaient aux régimes un droit de regard difficilement contournable sur tout type de création. Des caméras qui, comme nous allons le montrer, filment le soulèvement d'un peuple, la reconfiguration des groupes sociaux, et l'émergence d'une nouvelle identité nationale dont l'image cherche à être le symbole.

Les films postrévolutionnaires de Tunisie et d'Égypte que nous avons décidé d'étudier se veulent supports de performance, au sens entendu par Butler<sup>2</sup>, d'un peuple. Il est à ce titre intéressant de constater qu'*Après la bataille*, *Millefeuille*, *La Trace du Papillon*, *Al-Midan* et *Clash* débutent tous sur les images du peuple dans la rue, scandant inlassablement les slogans qui ont rythmé ces révolutions : « Dégage ! », « pain, liberté, dignité nationale<sup>3</sup> », « le peuple veut la chute du régime<sup>4</sup> ». Un peuple inattendu, nouveau, s'est levé, et il s'est agi pour les cinéastes d'en montrer l'unité en lui offrant dans et par l'image un espace nécessaire à sa construction. Le développement d'une narration incite à donner au peuple des représentants symboliques capables de le rendre appréhendable. Tel que nous



© Denis Boquet

allons le voir, quelques personnages-types de révolutionnaires, individualisés dans la foule, permettent d'offrir des allégories à certains groupes sociaux tout en les transcendant, par leur appartenance au collectif qui se présente comme peuple. Dès le début, les films postrévolutionnaires s'appuient sur des figures d'exemplarité et construisent des modèles, souvent idéalisés, qui viennent exprimer l'enthousiasme des soulèvements et souligner la volonté d'un peuple tourné vers l'avenir.

Si la masse du peuple est unie, ceux qui la composent viennent de tous les horizons. Les groupes d'amis ou les familles qui apparaissent à l'écran sont composés de personnages multiples. Une typologie s'affirme déjà dans les films évoquant un précédent immé-

diat de la révolution. À peine j'ouvre les yeux de Leila Bouzid campe différents personnages : ceux d'une jeune révoltée (incarnée par Farah et ses amis musiciens), celui de la victime de la dictature (Mahmoud, le père de Farah, travaille à Gafsa malgré ses demandes de mutations à Tunis parce qu'il ne détient pas la carte du parti), celui d'une génération désabusée et inquiète pour la jeunesse (la mère de Farah, Hayet, ancienne révolutionnaire trahie et résignée), ou encore celui de la répression (incarnée par Ali, indicateur pour la police infiltré dans le groupe de rock de Farah). De la même façon, le groupe de personnages présenté par Raja Amari dans Printemps tunisien répond aux problématiques que l'on retrouve couramment dans les films évoquant les manifestations : la corruption est incarnée

par Walid, qui, par opportunisme, fréquente assidûment une proche de Leila Trabelsi, la femme de Ben Ali ; la jeunesse désenchantée est illustrée par Moha, musicien alcoolique dont la seule ambition est de quitter le pays ; la révolution est conduite par Nora, une femme moderne et laïque qui tente de mobiliser son entourage. Le martyr est là lui-aussi : outre la reproduction de l'immolation de Bouazizi à Sidi Bouzid, considérée comme l'élément déclencheur de la révolution tunisienne, Amari propose la figure de Fetih, l'amant de Nora, qui est assassiné par les forces de l'ordre dans une manifestation à laquelle il participe à Kasserine.

Les films qui évoquent les lendemains de la révolution et les balbutiements d'un ordre nouveau ne changent pas

de méthode, même si certaines figures mutent. Dans *Après la bataille*, Yousri Nasrallah a voulu donner une voix à ceux dont les attentes restaient dissonantes dans les rassemblements – ceux qui n'ont pas soutenu la révolution, mais qui font partie du peuple égyptien malgré sa redéfinition performative par les manifestants de la place Tahrir. L'activisme politique est toujours là, incarné par Reem, une jeune citadine éduquée et très impliquée dans la société civile, mais la contre-révolution est personnifiée par Mahmoud, un dresseur de chevaux de la région touristique de Gizeh qui s'est élancé à cheval avec d'autres cavaliers au service de Moubarak et contre les manifestants dans ce qui fut baptisé la « bataille des chameaux » du 2 février 2011<sup>5</sup>. La présence du personnage de Haj Abdallah, un représentant de l'ancien régime aux allures de mafieux qui tient par son argent et son pouvoir la population de Gizeh sous sa coupe, annonce par ailleurs que la corruption, elle, n'a pas démissionné avec le gouvernement.

Les types les plus récurrents sont toutefois apparus d'abord dans les films tournés au cœur, ou parlant, des manifestations. Dans *Millefeuille*, toutes les composantes de la société tunisienne semblent ici convoquées : le fils de famille, Hamza, proche des courants salafistes, est libéré de sa prison par les révolutionnaires ; sa mère incarne la Tunisie réactionnaire ; son père est un progressiste ; sa sœur, Zeinab, fait partie de cette jeunesse émancipée qui participe de loin aux révoltes ; Brahim, fiancé à Zeinab, est un libéral opportuniste. Les films documentaires et de fiction se rejoignent naturellement sur l'utilisation de figures de substitution présentées comme un condensé de peuple. Dans les deux cas, chaque caractère évolue naturellement au

contact des autres et est chargé d'une force symbolique de représentation, indexée sur la vision que le cinéaste souhaite donner de son peuple durant sa reconfiguration identitaire. Le film de Jehane Noujaim, *Al-Midan*, est à ce titre une illustration parfaite de ce procédé : suivant principalement six personnages dont les destins se sont croisés place Tahrir, elle campe les portraits de l'islamiste (Magdy Achour), du jeune révolutionnaire (Ahmad Hassan), du journaliste au service des médias américains (Khalid Abdallah), du chrétien (Pierre Seyoufr), du musicien meneur de foules (Ramy Essam), et de l'Égyptienne éduquée et « libérée », qui exprime en anglais ses aspirations à un monde meilleur (Dina Abdullah). Chacun, tour à tour, devient vainqueur ou martyr d'un bouleversement qui fera date. Plus subtile dans sa présentation des types, Amal Ramsis fait malgré tout d'un martyr le personnage principal de son film *La Trace du Papillon*, qui rend hommage au jeune chrétien Mina Danial, figure de la révolution, tué par les forces de l'ordre lors des manifestations à Maspero le 9 octobre 2011. La cinéaste décide de suivre la sœur de celui-ci dans les défilés et les comités de soutien ; on la voit s'engager, se libérer, s'affirmer. Le peuple est là, toujours présent dans les manifestations qui se sont poursuivies bien après la chute du régime, mais qui s'opposent désormais aux islamistes au pouvoir ; les jeunes révolutionnaires graffent avec audace sur les murs d'un Caire en ébullition les portraits des morts pour la révolution. Ces personnages, marqués par leur diversité au sein de l'unité du peuple qu'ils ont décidé de former, se retrouvent aussi typés dans *Clash* de Mohamed Diab. Le film fait référence au soulèvement qui a suivi les manifestations du mouvement *Tamarod* (« rébellion »)

qui s'opposait à la politique des Frères Musulmans alors au pouvoir, et qui a mené à la légitimation du coup d'État opéré par l'armée le 30 juin 2012. Diab campe son action dans une fourgonnette de police, supposée isoler les partisans des Frères Musulmans opposés à la reprise du pouvoir par l'armée. Quelques erreurs de jugement de la part de la police provoquent la cohabitation dans le même fourgon d'une poignée d'opposants *Ikbwan* (Frères Musulmans), de quelques partisans de l'armée et de deux journalistes au service de médias occidentaux. Trois types se rencontrent dans ce huis-clos qui illustre ce qui se passe à l'extérieur : le peuple est là, divisé et en colère, parqué dans une fourgonnette de police verrouillée par un régime implacable.

## Une récurrence des types aux confins du stéréotype

Les sept films de notre corpus portent à l'écran la métamorphose identitaire liée à la rencontre dans la rue de tous les extrêmes et de tous les idéaux, mis à l'épreuve au lendemain de la chute des autoritarismes de Ben Ali et de Moubarak. Chaque film, par le choix des types de personnages qu'il met en scène, propose une certaine vision de la société et du peuple tel qu'il est perçu par leurs cinéastes. En cinq ans de création cependant, quelques types se distinguent par leur récurrence : celui du jeune révolutionnaire, éduqué et connecté, celui de la femme moderne et libérée et celui de l'islamiste sont sans doute les plus marquantes.

### *Une jeunesse en colère*

En 2012, le critique de cinéma Olivier Barlet disait des révolutions arabes qu'elles avaient « fondamentalement changé la donne des cinémas



© Edwin Andrade

du Maghreb et ouvert des perspectives inédites<sup>6</sup>». Au cœur des manifestations, les caméras et les téléphones se sont élevés au-dessus des foules, saisis par des preneurs d'images venus renverser nos certitudes et présenter au monde une nouvelle conception de leurs sociétés. *Exit* les autorisations de tournages, *exit* aussi l'industrie cinématographique destinée à soutenir et à promouvoir la création ; dans la rue, il n'est désormais plus nécessaire de se justifier – les dictatures tombent et les manifestants s'affirment, aussi par l'image, comme les acteurs d'une nouvelle société. Ces images du peuple en lutte, les spectateurs du monde les ont connues avant que le cinéma ne s'en empare : elles circulaient sur YouTube, étaient relayées sur Facebook, sur Twitter. Elles sont venues enrichir les articles dénonciateurs que l'on trouvait sur la blogosphère depuis les années 2000 –

une blogosphère foisonnante car mal contrôlée par les autorités dans le cas égyptien, mais qui devait être alimentée depuis l'étranger sous le régime terriblement répressif de la dictature de Ben Ali en Tunisie. Comme le dit le blogueur Abdelwahab Meddeb, l'importance des vingt-trois jours de soulèvement populaire « portés » en Tunisie par ces « jeunes blogueurs » est qu'ils ont permis de « faire tourner toute la périphérie au centre<sup>7</sup>», c'est-à-dire de mobiliser les marges et de combler le fossé qui séparait la jeunesse éduquée et mobilisée de la classe paupérisée par vingt-trois ans de dictature. L'engouement suscité par cette jeunesse connectée a conduit le monde, d'Al-Jazeera aux médias occidentaux, à se focaliser sur cette figure des jeunes révolutionnaires, militants connectés avides de liberté. Bien que moins de 35% des Tunisiens et un peu plus de 20% des Égyptiens aient eu

accès à Internet au moment des révolutions, il serait juste de reconnaître avec Dork Zabunyan, théoricien du cinéma, que « notre perception des révoltes arabes est indissociable des images enregistrées par celles et ceux qui en sont les acteurs directs<sup>8</sup>».

La jeunesse connectée devint ainsi immédiatement le plus fort symbole de la révolution. La figure du jeune révolutionnaire qu'elle dessine est plurielle, mais nous ne nous intéresserons ici qu'à ses deux principales facettes. Il s'agit dans un premier temps de la jeunesse mobilisée et progressiste, pour lesquels le dialogue avec les médias du monde (grâce à l'anglais, dont on mesure l'importance, ou via les réseaux sociaux) est souvent considéré comme une arme pour la révolution. Elle est incarnée par le personnage principal de *Al-Midan*, Ahmad – qui porte le keffieh de la Palestine, et se fait le

garde de la révolution –, mais aussi par Nora dans *Printemps tunisien*, jeune militante active sur les réseaux sociaux (elle poste sur Facebook son portrait, tenant un papier réclamant le départ de Ben Ali), par les jeunes partisans de l'armée dans *Clash*, sortis célébrer dans la rue le départ de Morsi, ou dans une moindre mesure par le personnage de Zeinab dans *Millefeuille*, puisqu'on l'entend scander à l'adresse de son fiancé les slogans de la révolution. Le personnage principal du film de Leila Bouzid, Farah, qui n'hésite pas à chanter dans les cafés bondés d'hommes des chansons contre le régime, est en puissance une jeune révolutionnaire de ce calibre. C'est également parmi eux que les martyrs tombent : Mina Danial, le « Che Guevara » de la révolution égyptienne, appartenait à la classe moyenne, éduquée, urbaine ou urbanisée – qu'incarne aussi Fetih qui, dans *Printemps tunisien*, vient de passer les concours de l'enseignement. Le second visage du jeune révolutionnaire est à l'origine des soupçons de complot qui ont pesé sur les tenants de la révolution, et que l'on trouve dénoncés dans *Après la bataille* : le Haj Abdallah, ancien soutien du régime, prétend devant Mahmoud, le dresseur de chevaux paupérisé par le changement de régime et que la jeune révolutionnaire Reem souhaite aider, que cette dernière n'a aucune intention gratuite, et qu'elle répond à un « agenda » – déterminé par le programme américain de démocratisation du Moyen-Orient à des fins économiques. Elle est d'ailleurs sans cesse considérée comme une « étrangère » par la femme de Mahmoud, Fatma, qui voit dans ses cheveux lâchés et son teint pâle des traits libanais. La forte présence des ONG internationales sur le terrain, durant et après la révolution, est réelle et fut très contestée : le

journaliste Adam dans *Clash* doit répondre de sa double nationalité égypto-américaine devant des manifestants qui ne souhaitent pas lui faire confiance. C'est aussi le profil du personnage de Khalid dans *Al-Midan*, qui se plie régulièrement à l'exercice de rapporteur des événements de la place Tahrir pour les journaux télévisés américains.

Généralement, le jeune révolutionnaire est un artiste. Il peint sur les murs du Caire, et – à l'image de celui qui fut surnommé le « chanteur de la révolution », Ramy Essam, qui intervient dans *Al-Midan* ou, dans un futur diégétique que l'on sent proche (puisque l'action du film se déroule à l'été 2010), du groupe de rock tenu par Farah et son petit-ami compositeur Borhane dans *À peine j'ouvre les yeux* – s'impose comme meneur avec ses chansons rassembleuses. Il prend des risques : Nora, dans *Printemps tunisien*, mais aussi Borhane et Farah dans *À peine j'ouvre les yeux*, Ahmad et Ramy dans *Al-Midan*, Mina dans *La Trace du Papillon* et tous les manifestants coincés dans la fourgonnette de police dans *Clash*, ont payé pour leur engagement : Nora s'affichait sur YouTube avec une pancarte réclamant le départ de Ben Ali, Borhane et Farah produisaient en public des chansons anti-régime, Ahmad, Ramy, Mina ou les manifestants se sont opposés aux forces de l'ordre pendant les rassemblements. Tous ont été violemment intimidés par la police, certains ont été gravement blessés ou sont morts de leurs blessures. Le jeune révolutionnaire harangue la foule et propose des idées, à l'image d'Ahmad qui, dans *Al-Midan*, part discuter de démocratie avec différents groupes de gens, de Reem qui, dans *Après la bataille*, tente de défendre les femmes et les minorités dans la

société égyptienne par son engagement aux côtés d'ONG, ou de ce qu'on dit de Mina, mort pour une société plus juste, dans *La Trace du Papillon*. Ce même révolutionnaire est aussi progressiste et ouvre le dialogue avec les autres composantes de la société, qui apparaissent personnifiées dans les films et avec lesquels les personnages dialogues : les Frères Musulmans pour Ahmad, Ramy, Dina, Pierre ou Khalid dans *Al-Midan*, les contre-révolutionnaires pour Reem dans *Après la bataille*, les pro – comme les anti-Frères musulmans pour Adam dans *Clash*, les islamistes et les conservateurs pour Zeinab dans *Millefeuille*.

### **La femme libérée, féministe et laïque**

Modernistes, les révolutions ont porté aussi le combat de l'égalité femmes-hommes. Un combat difficile à tenir avec la montée de l'influence des islamistes tant en Tunisie qu'en Égypte et dont on sent l'urgence dans *Après la bataille*. Le film s'ouvre sur une réunion de femmes qui tentent de trouver un moyen de parer aux violences auxquelles elles sont confrontées – le comité, non mixte, discute ici la répression par les salafistes de la manifestation de la journée des femmes, le 8 mars 2011. Cette séquence rappelle l'ampleur prise par le débat sur la place des femmes dans la société après les révolutions : des personnages féminins se sont de toute part affirmées dans les manifestations, et leur présence dans les films est devenue incontournable. La figure de la femme « libérée », éduquée, laïque et progressiste est omniprésente dans les films : Reem, Nora, Zeinab, Farah, Dina répondent aux mêmes caractéristiques ; elles ne portent pas le voile, circulent librement,

n'hésitent pas à faire entendre leur voix. Plus timorées, plus âgées aussi, Nagwa et Sherry peuvent toutefois aussi être analysées dans ce sens. Elles ne correspondent pas tout à fait au stéréotype de la femme « libérée » qui va s'affirmer chez Amari, Nasrallah, Bouzid ou Noujaim, ne serait-ce que physiquement, par exemple dans le recours plus traditionnel à des vêtements couvrant. Dans *Clash*, Nagwa est une mère de famille venue manifester avec son mari et son fils en faveur de l'armée, arrivée au pouvoir quelques jours auparavant. Mais sa volonté de fer – elle ordonne à la police de l'enfermer dans le fourgon avec les autres afin de n'y pas laisser son fils seul avec son père – comme sa capacité de prendre en main certaines situations font d'elle un modèle d'exemplarité dans ce film où les virilités s'entrechoquent au service d'idéologies qui semblent elles-mêmes mal définies. Nous rencontrons le même cas de figure avec le personnage suivi par Amal Ramsis dans *La Trace du Papillon* : Sherry est la sœur du martyr Mina Danial, dont elle tente de perpétuer le souvenir et la trace. Si elle est d'abord un peu réservée, elle prend de plus en plus de place au cours de la diégèse, et s'impose, à son tour, comme une voix qui rythme les manifestations. Sherry et Nagwa ne découvrent pas leurs bras et attachent souvent leurs cheveux ; mais elles assument de vraies responsabilités et prennent des risques pour les assumer pleinement.

Hormis ces deux personnages plus âgés, le stéréotype de la femme révolutionnaire s'impose dans chaque film à partir de quelques caractéristiques physiques et comportementales. Jeunes, les cheveux lâchés, vêtues à l'euro péenne, les bras dénudés parfois jusqu'aux épaules malgré le rigorisme de la société (Reem), elles sont édu-

quées (Farah est reçue au baccalauréat avec mention très bien et est envoyée en médecine par sa mère), parfois parfaitement bilingues (Dina s'exprime en anglais ; Zeinab et Nora parlent français) voire paraissent étrangères (Reem, en raison de sa liberté de style vestimentaire et de son travail aux côtés des ONG, passe pour une Libanaise). Leur comportement renforce cette image de femme indépendante qui est la leur : Nora n'hésite pas à inviter des hommes dans sa chambre, à défier son patron et à participer à la contestation sur les réseaux sociaux ; Zeinab refuse le voile et insiste pour travailler et gagner par elle-même sa vie ; Farah s'échappe en enfermant sa propre mère dans sa chambre pour aller chanter en public malgré la menace de la police. Indépendantes et déterminées, elles sont le visage de l'investissement des femmes dans les révolutions.

### **Les islamistes : une présence incontournable, mais perturbatrice**

L'élection du parti islamiste Ennardha en Tunisie et celle des Frères Musulmans en Égypte au lendemain des révolutions ont beaucoup surpris les élites et le monde occidental. Les dictatures de Moubarak et de Ben Ali s'inquiétaient de l'influence islamiste et la réprimaient ; Magdy dans *The Square* n'hésite pas à exhiber les cicatrices que les tortures de la police ont laissées sur ses jambes, Hamza dans *Millefeuille* annonce qu'il a pu sortir de prison grâce aux révolutionnaires qui lui en ont ouvert les portes. Avec la destitution par l'armée de Morsi, premier président élu en Égypte, issu du mouvement des Frères Musulmans, la chasse à l'homme est relancée : c'est le sujet même du film de Mohamed Diab, *Clash*. Dans chacun de ces films, le stéréotype qui naît de cette figure

spécifique de l'islamiste émerge davantage de la façon dont ces personnages sont traités par les cinéastes à l'image que de leurs caractéristiques propres en tant qu'islamiste.

En effet, l'islamiste est une figure incontournable dans la reconfiguration identitaire induite par la révolution. Pour ces films qui représentent un peuple neuf, largement diversifié, la présence des islamistes accuse toujours d'un malaise : ils appartiennent au peuple, mais ils fracturent sa quête d'émancipation sur le terrain et son unité dans sa représentation audiovisuelle. L'expression la plus vive de cette brèche a lieu dans les films qui ne mettent pas en scène le personnage-type de l'islamiste que nous définirons par la suite, et qui ne le présentent qu'en groupe : durant la réunion profémiste qui ouvre *Après la bataille* sont projetées des images filmées à Tahrir qui témoignent de la violence des islamistes venus rappeler aux manifestantes leur place – à la maison, loin du regard des hommes. Lorsqu'ils sont des personnages à part entière, importants dans l'économie de la narration, les islamistes apparaissent comme un type permettant d'interroger les tiraillements que toute refonte de l'ordre social implique entre l'individu et le collectif. Dans chacun des films étudiés, la présence de l'islamiste est ainsi source de tension : une tension palpable dans les sociétés tunisienne comme égyptienne dès le moment révolutionnaire et à laquelle les cinéastes-citoyens ne sont pas restés indifférents. Amal Ramsis s'oppose ainsi ouvertement à la vague salafiste et au pouvoir des Frères musulmans dans son film : un carton présente Morsi comme le « nouveau dictateur » de l'Égypte. De même, le film de Nouri Bouzid critique avant tout cette forme radi-

cale du religieux apparue dans la société tunisienne : il n'hésite pas à affirmer qu'« Ennahda [parti radical islamique tunisien] et ses soutiens » ont « volé » la révolution<sup>9</sup>.

Ce regard critique sur l'influence croissante des islamistes est également perceptible dans l'image. L'entrée des Frères Musulmans dans le fourgon de police dans *Clash* génère des bagarres entre les clans que personne ne parvient à calmer aisément. Bien que les hommes aient appris à vivre ensemble durant toute la durée du film et les extrêmes se soient apprivoisés, la panique s'empare à nouveau du groupe lorsqu'un Frère parvient à récupérer le fourgon et tente de faire sortir ses camarades islamistes. Les sympathisants de l'armée et les deux journalistes, coincés eux-aussi dans la même cellule, craignent d'être victimes de la radicalité de ces extrémistes, une fois relâchés au milieu de leur groupe ; l'affrontement est relancé. Dans *Millefeuille*, Hamza, écroué sous Ben Ali en raison de son engagement auprès des salafistes et radicalisé en prison, provoque lui aussi sans arrêt le conflit. Son point de vue est d'ailleurs adopté par la caméra lorsqu'il entre dans le café dans lequel travaillent sa sœur et la femme qu'il aime, et qu'il juge comme un lieu de débauche : elle filme les jambes nues des femmes apprêtées qui fument des cigarettes, les mains qui se frôlent et les têtes dévoilées. Sa colère est dictée par son idéologie ; il s'insurge plus tard contre son père, lorsqu'il le surprend avec le fiancé de sa sœur buvant du vin, attablés dans leur maison de famille. Les sujets de discorde se multiplient, mais la discussion des personnages entre eux conduit Hamza à nuancer son opinion ; à la fin du film, il refuse

l'injonction de ses camarades salafistes de s'écarter d'un groupe de révolutionnaires auquel il s'était joint – trahissant ainsi sa volonté de repenser sa position d'individu inscrit dans un collectif transcendant le seul groupe islamiste. Les discussions entre le jeune révolutionnaire Ahmad et le Frère Musulman Magdy dans *Al-Midan* conduit aux mêmes effets. Le fait que Magdy soutienne la « récupération » dénoncée par Ahmad de la révolution par les islamistes conduit à des débats d'une agressivité inédite dans les premiers moments du film, lorsque la révolution réunissait toutes les opinions. Magdy vote et soutient durant un temps le régime de Morsi ; puis le désavoue, au grand soulagement d'Ahmad. Sa nuance ne le conduit toutefois pas comme Tareq Tayeb à abandonner la cause : filmé par Amal Ramsis, celui-ci est présenté en voix-off comme « un salafiste qui a changé de vie quand il a rencontré Mina<sup>10</sup> ». Une barbe très courte, une casquette sur la tête et un tee-shirt sur le dos, Tareq Tayeb est devenu « Tareq le Porteur de Drapeau », brandisseur de l'image du martyr à travers les flammes des manifestations réprimées. La « gentillesse » et la « bonté » de Mina l'ont incité à transformer ses objectifs, et à s'ouvrir au monde, pour construire avec les autres un pays dont on pourrait dire qu'on y est « aussi libre qu'en Égypte<sup>11</sup> ». Les islamistes, dans les films post-révolutionnaires que nous étudions, sont somme toute présentés davantage comme des fauteurs de trouble, avec lesquels un dialogue est nécessaire, que comme de véritables composantes d'un peuple à l'identité fragile. Les films et leurs personnages sont finalement un moyen pour ces cinéastes de partager leurs idées personnelles ;

des idées parfois très partiales, qui conduisent à une division schématique de la société.

## Une schématisation dommageable

Il est important de rappeler que les peuples tunisiens et égyptiens ont élu des islamistes à la tête de leurs États, moins d'un an après les soulèvements populaires. En dépeignant les islamistes comme des individus n'ayant, d'une certaine manière, pas compris le sens profond de la révolution – comme le prétendent les cinéastes Bouzid ou Ramsis –, les films post-révolutionnaires ne paraissent pas avoir pris la mesure de la volonté du peuple dans son entier. Il est d'ailleurs remarquable que les films mettent peu en avant les classes sociales inférieures, qui sont pourtant à l'origine du mouvement : les cinéastes mettent en scène les ressortissants d'une classe moyenne bourgeoise, éduquée et aisée – à laquelle ils appartiennent eux-mêmes tous, sans exception. En s'appuyant sur des personnages vecteurs d'idées modernistes, ils privilégient la défense des valeurs comme la laïcité, la défense du droit des femmes et les libertés individuelles<sup>12</sup>. La religion inquiète, la misère est absente des images ; cette dernière semble finalement ne pas symboliser, dans les images qu'on en a donné, cette révolution politique et culturelle tant fantasmée. Ce nouveau peuple performé à la place Tahrir au Caire ou à la Kasbah de Tunis apparaît finalement à l'écran comme un peuple majoritairement de classe moyenne ou bourgeoise, qui exclut la classe laborieuse : pourtant à la source du soulèvement, elle est visiblement assez mal connue des cinéastes-manifestants des grandes villes. On l'aperçoit rapidement dans *À peine*

*j'ouvre les yeux* alors que le père de Farah, qui est contremaître sur un chantier à Gafsa, se confronte aux premières colères des ouvriers – « seule minute de film que la réalisatrice daigne consacrer aux mineurs de Gafsa<sup>13</sup> » pour le cinéaste et critique de cinéma tunisien Ismaël – qui apparaissent agressifs, dangereux, prêts à lyncher l'homme avant de discuter. Le peuple figuré dans ces films, malgré la volonté des cinéastes de donner corps à un peuple multiple mais uni, est divisé. À l'image, un fossé se creuse entre peuple urbain et peuple rural, peuple éduqué et peuple ouvrier, peuple bourgeois et peuple prolétaire. Ce peuple minoré apparaît à Gizeh dans *Après la bataille* crédule voire criminel (ils partent, sans même toucher d'argent, à dos de cheval et une matraque à la main évacuer la place Tahrir pour soutenir Moubarak qui annonce un avenir sombre pour le tourisme si la révolution parvient à ses fins) ; il comprend aussi les musiciens de *Printemps tunisien*, une bande de jeunes hommes désabusés qui n'hésitent pas à se corrompre, à voler, à tricher pour s'en sortir plutôt que d'aller manifester. Ce peuple est aussi dans les cafés : dans le bar d'hommes où Farah ne *devrait pas* traîner, ou dans le restaurant où sert Zeinab et que Hamza regarde comme un lieu de débauche. Le peuple prolétaire n'est pas personifié, typé ; c'est un « peuple qui effraie », pour citer à nouveau Ismaël, lorsque ces films prétendent en donner une représentation exhaustive et bâtir une image de son identité. Seul *Clash* manie avec une certaine subtilité l'usage des stéréotypes que nous avons définis et l'appartenance des personnages à un peuple qui n'est pas bourgeois : aux côtés de la famille de Nagwa, d'un jeune d'une vingtaine d'années (Mons) qui écoute pour se rassurer

de la musique électronique locale (*mabraganat*) ou d'une jeune femme (Aisha) qui, succombant à la chaleur, se résigne à relever son voile malgré ses convictions, la figure du journaliste égypto-américain (Adam) apparaît en décalage.

## Conclusion

Portraits-types d'un peuple qu'ils ne représentent pas complètement, les nouveaux stéréotypes nés des suites des révolutions tunisiennes et égyptiennes proposent une image moderniste de l'identité affirmée par ces deux pays, et pourtant démentie sur le terrain par les choix des peuples aux élections. Issus de la classe moyenne, les réalisateurs se sont jetés dans leurs films comme ils se sont jetés dans la révolution, aux côtés des jeunes révolutionnaires qui menaient les débats qui ont fait battre le cœur de tous les aspirants à davantage de liberté. À défaut d'avoir toujours su saisir ce qui composait l'identité de leurs peuples, ces films restent néanmoins des témoignages importants de l'esprit qui régnait dans les capitales en révolution : un vent de liberté et d'espoir a soufflé sur les places Tahrir et de la Kasbah, dont il s'agit aujourd'hui de construire une mémoire. ■

## Notes

1. Butler Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2015, p. 194.
2. *Ibid.*, p. 195.
3. « *khobz, horeyya, karāma watanyya* ».
4. « *el-cha'b yourid iskat el-nizām* ».
5. Frodon Jean-Michel, « Yousri Nasrallah : "place Tahrir, on s'est fait bastonner" », *Slate* [En ligne]. 18 mai 2012 [consulté le 14 novembre 2016]. Disponibilité et accès : [www.slate.fr/story/56299/yousry-nasrallah/](http://www.slate.fr/story/56299/yousry-nasrallah/).
6. Barlet Olivier, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2012, p. 10.
7. Meddeb Abdelwhab, « La "révolution du jasmin", signe de la métamorphose de l'histoire », *Le Monde* [En ligne]. 18 janvier 2011 [consulté le 07 février 2017]. Disponibilité et accès : [www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/17/la-revolution-du-jasmin-signe-de-la-metamorphose-de-l-histoire\\_1466684\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/17/la-revolution-du-jasmin-signe-de-la-metamorphose-de-l-histoire_1466684_3232.html).
8. Zabunyan Dork, « Révoltes arabes et images impersonnelles », *May* [En ligne], juin 2012 [consulté le 14 novembre 2016]. Disponibilité et accès : [www.mayrevue.com/revoltes-arabes-et-images-impersonnelles/](http://www.mayrevue.com/revoltes-arabes-et-images-impersonnelles/).
9. Mathilde Blottière, « Nouri Bouzid : "Mon rêve pour la Tunisie est que les femmes rééduquent les hommes" », *Télérama*. [En ligne]. 16 juin 2013 [Page consulté le 07 décembre 2016]. Disponibilité et accès [www.telerama.fr/cinema/nouri-bouzid-mon-reve-pour-la-tunisie-est-que-les-femmes-reeduquent-les-hommes.98631.php](http://www.telerama.fr/cinema/nouri-bouzid-mon-reve-pour-la-tunisie-est-que-les-femmes-reeduquent-les-hommes.98631.php).
10. Voix-off. *La Trace du Papillon*, Amal Ramsis, 2014, time code : 47'13.
11. Citations de Tareq. *La Trace du Papillon*, op. cit., time code : 49'19.
12. Voir Chikhaoui Tahar, « Bahia ou la réponse du peuple », in Devictor Agnès (dir.), *Cinémas arabes du XXI<sup>e</sup> siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux*, Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, n° 134, p. 196-205.
13. Ismaël, « De quelques films tunisiens : Triomphes de la domination », *Nawaat* [En ligne], 17 février 2016 [consulté le 15 novembre 2016]. Disponibilité et accès : <https://nawaat.org/portail/2016/02/17/de-quelques-films-tunisiens-triomphes-de-la-dominon/>

# Nouvelles de Péruvie

> **Texte de Sophie Canal**, écrivaine

Présenté par **Gianna Schmitter**

*Sophie Canal (née à Anthony, 1967) est arrivée en 1998 à Lima pour y enseigner la philosophie au Collège franco-péruvien. En France, elle a écrit deux romans inédits intitulés Là-bas, juste en face et Isy Brown. À son arrivée au Pérou elle commence un troisième roman en français resté inachevé, Avec vous derrière, dont est extraite la lettre Nouvelles de Péruvie, ici reproduite. Elle écrit plus tard un autre roman qu'elle traduit elle-même en l'espagnol, Geometría del deseo<sup>1</sup> qui sera publié au Pérou.*

*Sophie Canal, de nationalité française, péruvienne de cœur, commence alors à construire son œuvre et sa figure littéraire et culturelle en espagnol. En 2005 elle crée avec trois amis la maison d'édition indépendante Matalamanga qui donne lieu au « boom<sup>2</sup> » des maisons d'éditions indépendantes à Lima. Elle publie plusieurs textes critiques sur la littérature et la philosophie dans des revues latino-américaines, et ses nouvelles font partie des anthologies littéraires 201<sup>3</sup> et Ultra violentos, Antología del cuento sádico en el Perú<sup>4</sup>. En 2016, paraît le roman La flor artificial, écrit en espagnol à quatre mains avec Christiane Félic Vidal qui a également contribué à ce septième numéro de Traits-d'Union. Il s'agit d'un roman qui cherche à rendre compte de la vie et de l'œuvre, fictives, de l'unique écrivaine surréaliste péruvienne, et c'est justement cet axe du surréalisme qui joue un rôle important dans la création et le travail de Sophie Canal. Ces quelques dates biobibliographiques révèlent un dilemme fondamental de l'écrivain expatrié*

*: pour quel public doit-il écrire, mais aussi quel public va s'intéresser à son œuvre ? Avec quels imaginaires et références culturelles jongler alors ? Et surtout : en quelle langue écrire ?*

*Nouvelles de Péruvie est la première lettre qu'Isabelle Brun (Isy) – une enseignante française expatriée au collège français de Lima – écrit à sa sœur Pamela restée en France. La lettre est jonchée d'idées reçues et d'images construites à partir de la méconnaissance et de la distance, tant culturelles que linguistiques, physiques et sociales. Isy évoque les stéréotypes qu'un Français pourrait avoir sur le Pérou, depuis la France, quand elle essaye de décrire avec les yeux de sa sœur ; mais elle mentionne également les stéréotypes d'un Français demeurant au Pérou, des idées qui visent aussi bien sa propre patrie que son pays d'expatriation ; ou encore les stéréotypes d'un Péruvien lui-même envers un étranger. C'est cet emboîtement de stéréotypes que nous retrouvons de manière subversive et drôle dans la lettre Nouvelles de Péruvie : le toponyme erroné « Péruvie » (qui, par ailleurs, donne lieu en espagnol à « Peruvia » dans Geometría del Deseo, où une certaine Hélène écrit à sa sœur Pam, restée en Bretagne) ; le professeur de français qui s'appelle – forcément – Jacques ; les stéréotypes fondés sur des idées reçues par rapport au Pérou (condors et autres) ; les conséquences que l'on subit par le fait d'avoir la peau plus claire que les Péruviens, de se vêtir différemment, et de parler dans une langue qui semble barbare à leur ouïe ; ou encore les stéréotypes*

*d'Isy envers sa propre sœur, à partir desquels elle fabrique leurs identités réciproques.*

*Les stéréotypes font partie de l'imaginaire et se déconstruisent et se reconfigurent au fil des expériences, dans l'ici et l'ailleurs. Sophie Canal nous offre, grâce à sa condition d'expatriée vivant constamment dans l'entre-deux de deux espaces culturels et linguistiques, un tableau riche en couleurs d'expressions, d'emboîtements et d'échelles où se reflètent les facettes variées du stéréotype.*

Lima, 15 Août 1998

Chère Pam,

Pardon si je ne t'ai pas écrit depuis si longtemps, tu dois être furieuse contre ta grande sœur qui t'aime tant, et te demander en colère pourquoi cette sotte d'Isy ne te raconte pas comment ça s'est passé pour elle depuis son arrivée en Pérou, comment c'est là-bas, Lima. Mais la vérité, sœurette, bien que j'aie beaucoup pensé à toi et que je me languisse de toi, je n'ai pas eu le temps de t'écrire ni l'envie non plus (tu n'es pas fâchée, hein ?), je vais te dire pourquoi. Il y a que la Pérou n'a pas très bien accueilli ta grande sœur, Pamelita. Je ne suis pas très contente du changement, les choses ici ne marchent pas bien et ont un air très bizarre. Je ne veux pas dire que cette ville soit plus laide que Quimper, au contraire. Bien que gigantesque, elle est humaine et sympathique, et ce qu'il y a de mieux, c'est bien sûr le Pacifique et les grandes Andes dont tout le monde a entendu parler et qu'on aperçoit de loin d'un peu partout ici, elles sont hautes comme deux fois les Alpes, on n'en voit pas le sommet parce qu'en hiver (eh oui, c'est l'hiver pour moi, Pamelitita, tu n'en reviens pas, tu es toute déboussolée, n'est-ce pas ?), il y a cette sale brume qu'ils appellent *garua* qui ne laisse rien apparaître au-dessus de cent mètres à partir du niveau de la mer, mais en réalité tu ne t'imagines pas ce que c'est jusqu'à les voir de près : *Lo máximo* !, comme ils disent ici.

Nous avons fait une promenade en car pendant cinq jours jusqu'à Tarma, une petite ville de la Sierra centrale, à trois mille deux. On y a été avec dix élèves du Collège comme on l'appelle entre nous, et Jacques, ce nouveau professeur de français dont je ne t'ai pas encore parlé (il faudrait un livre entier), que nous n'emmènerons jamais plus en bus avec nous parce qu'il a passé les trois fois tout le voyage mort de peur, accroché à moi, pleurnichant que nous allions tomber dans un précipice, « vous autres vous vous en tirerez avec des bleus, mais moi je serai déchiqueté et les condors mangeront mes restes » (Si seulement c'était vrai, Pamelita, mais il n'y a pas de condors à cette altitude, et les condors ne sont pas carnivores !), ou bien tremblant que les terroristes nous arrêtent et le choisissent comme otage et le découpent à la machette pour donner l'exemple, « Ainsi meurent les capitalistes étrangers venus s'engraisser sur le dos du peuple ! », mais il n'y a plus de terroristes dans cette région depuis trois ou quatre ans maintenant et les seules bandes armées qui demeurent dans ces montagnes sont des délinquants qui s'intéressent davantage aux passeports étrangers (surtout américains, parce que tout le monde sait que les Américains sont les plus riches de tous, Pamelitita).

Et ensuite, à l'arrivée, se plaignant des piqûres de moustiques, parce que, je ne te dis pas, Pamelita, l'une des choses terribles de ce foutu pays ce sont les moustiques et les *izanguos* (ces moustiques de terre, ils se cachent dans l'herbe). Ils te tiennent tout le jour avec la gratouille, et toi, t'enduisant de citronnelle et t'arrachant la peau au coucher, je ne te dis pas, un vrai fruit pourri !

Tu vois, ma fille l'inconvénient d'avoir la peau blanche et fine, c'est qu'aux bestioles, ça leur donne envie de te bouffer (ah, ah !)

Ce qui est sûr, c'est que si l'arrivée en Pérou ne m'a pas remplie de joie, pour mon Jacques, elle a été fatale. Parce qu'avant, à Rabat au Maroc où il était professeur, il était heureux, tu verrais comme il aime se faire des relations et aller au spectacle, voir tout ce qui nous vient des ambassades comme gens de théâtre... c'est un garçon, il aurait voulu être un artiste, alors il faut qu'il se montre et qu'on le reconnaisse, comme dans l'histoire où l'on demande qui est ce type en blanc à côté de Toto alors qu'il s'agit du Pape, tu vois le genre ! Ici, tout le monde le connaît déjà. Veux-tu que je te raconte, Pamelita, ce qui lui est arrivé le premier jour, et tu comprendras un peu mieux comment est Lima, et dans quel état de délabrement moral se trouve ce peuple qui a tant souffert, et ta grande sœur avec, par voie de conséquence : il y a un café tout neuf, à Miraflores (c'est un quartier de Lima), qui s'appelle le Café Café et qui ressemble beaucoup à ces endroits que l'on peut trouver à Paris, tu sais une terrasse avec des petites tables rondes très serrées qui donnent sur la rue, et où les gens ont tous l'air d'être déguisés et d'assister à un spectacle. Les serveuses y ont moins de dix-huit ans et des ventres et des fesses comme dix ans de stretching ont permis à ton aînée de les préserver à trente. La différence avec Paris, sœurette, c'est qu'ici, toutes les chaises sont armées d'une sorte de chaîne qui sert à attacher ton sac à cause

des voleurs qui arrivent en courant d'on ne sait où, et qui te dépouillent en moins d'une seconde. Comme si cela ne suffisait pas, ils mettent sur le trottoir un *ouatchiman*, ce qui, tu l'auras reconnu, est l'affreuse version espagnole du *Watch man* américain. Celui dont je vais te parler ressemble à une girafe, je cite mon Jacques, tant son cou est haut et ses yeux exorbités, à force de trop regarder. Et voici ce qui arrive à jacquecito : alors qu'il se lève pour partir, la girafe qui l'avait observé pendant tout son séjour à la petite table, se précipite vers lui et lui dit, désignant d'un geste policier le foulard qu'il a autour du cou (Jacques est un garçon qui a toujours froid) : « Vous n'aviez pas ceci en entrant, monsieur, à qui l'avez-vous volé ? ». Pris au dépourvu, par une langue dont il ne maîtrise pas encore la musique, se sentant soudain tout K (référence à Joseph K, ce personnage de Franz Kafka, auteur tchèque du 20<sup>e</sup> siècle, qui apparaît dans nombre de ses romans, par exemple, *Le Château*, mais surtout *Le Procès*, – je fais ton éducation, ne m'en veux pas, c'est une déformation professionnelle et puis je sais que ton travail ne te donne pas beaucoup le temps de lire –, se sentant tout K, donc, il bafouille une négation et bien entendu ne parvient qu'à se rendre plus coupable aux yeux de la girafe qui le somme de se justifier, qui veut des preuves de l'achat du dit foulard, qui ne peut croire que mon Jacques l'ait acquis à Marseille en 1967, qui croirait une histoire pareille ? –, qui ne peut encore moins croire qu'un garçon comme lui porte des colifichets aussi colorés, excepté s'il est un *maricon*, comme ils disent ici du bout des lèvres, ce qui ne signifie rien d'autre qu'un homosexuel, sœurlette. Ceci se déroulant moins d'une semaine après notre arrivée, tu peux imaginer (toi qui as tant d'imagination mais qui as toujours eu tant de difficultés à la concrétiser, pauvre petite sœur, ce n'est qu'une question de confiance en soi, sois en sûre !). Tu peux imaginer mon ami s'emmêlant dans les langues, l'italien qu'il maîtrise parfaitement étant piémontais de mère, et l'espagnol qu'il ne maîtrise pas du tout et l'arabe que huit années de Rabat l'ont contraint d'acquérir, ne serait-ce que ce mini champ lexical permettant de commander aux bonnes et d'échapper aux bonimenteurs. Evidemment, petit comme il est devant la girafe (il mesure un mètre soixante) et caché derrière ce foulard de femme, et gesticulant dans une langue barbare (la girafe ne pouvant identifier que le péruvien de Miraflores), il est le parfait coupable, en plus son manteau est trop long et élimé, il porte une sacoche de cuir marocain en bandoulière et sujet à une crise d'acné à cause du climat gras et humide de Lima et de la pollution qui vient se coller sur cet humide et bouche les pores de la peau créant de petites infections si on n'y prend pas garde. La girafe ne peut pas croire que mon ami Jacques ait oublié son passeport alors même qu'il se dit si important, envoyé par le gouvernement français et tout, en mission universitaire en Pérou, ici pour former quasi l'élite de leur nation, futurs étudiants à Henri IV, puis à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm, puis à Science Po Paris, puis lauréats de l'agrégation et du concours du Quai d'Orsay, puis ambassadeurs de la Pérou en France, à Rome, New York, puis ministre de la culture ici, retour au pays, puis candidats aux élections présidentielles, etc... La girafe ne connaît pas la rue d'Ulm qu'il prononce Oulm, et c'est une preuve irréfutable pour sa conscience de *ouatchiman* qu'il est tombé sur un bandit de grand chemin, voire sur un leader terroriste du MRTA, et ses yeux commencent à s'illuminer rien qu'en pensant à l'importance de la prime de fin d'année qu'il va recevoir s'il est reconnu responsable de l'arrestation d'un de ces cancrelats du tissu social. Il voit déjà la fête en son honneur, les tentures blanches accrochées aux murs du bureau, les habits blancs des chaises en formica du bureau, les bouquets d'arums sur la table, et surtout, surtout, l'énorme gâteau blanc à la crème, tout blanc lui aussi, immaculé, à plusieurs étages, avec sa miniature à son effigie de héros qui culmine, brandissant haut et fort le drapeau de la Pérou. Voilà pourquoi il ne fait aucun doute que cet homme déguisé en femme s'exprimant dans un langage inconnu doit être conduit sans délai au poste de police le plus proche pour y être arrêté, emprisonné, interrogé voire torturé s'il continue à bonimenter. Voilà, Pamelita chérie, comment mon Jacques fut conduit menotté au commissariat de police de Miraflores, y passa la nuit, attendant que le caporal Del Aguila (qui ne veut rien dire d'autre qu'aigle en espagnol) prenne son service le lendemain matin sept heures et le libère de cette odieuse méprise. Tu imagines la tête de mon Jacques à la récréation de dix heures. Voilà l'histoire, petite Pam, comme jamais personne ne te la racontera, car tu sais comme ta sœur a des talents de narratrice à l'écrit, ce qui lui a valu, tu ne peux pas l'avoir oublié, le second prix des jeux floraux de Saint Jean de Mont, été 84 sur le sujet : « Un homme vous vole votre place dans la queue du cinéma, racontez ».

Bon, c'était la première lettre de ton Isy en Pérou, chérie. Il y en aura une deuxième, une troisième, et je ne peux pas m'avancer pour une quatrième tant j'essaie d'être honnête envers moi-même et envers les autres, surtout envers toi et le Bébé, mes sœurlettes chéries envers qui j'ai tellement de choses à me faire pardonner depuis que j'ai abandonné la

France, j'ai maintenant conscience d'avoir été une fille odieuse, cruelle, d'avoir détruit votre enfance en exerçant un illégitime pouvoir hérité du droit préhistorique d'aïnesse, je vous demande pardon mille fois, à toi d'abord Pamelita qui en est réduite à coudre des ourlets de pantalons à Continent (ou peut-être Géant, excuse si je m'équivoque encore un fois) après avoir fait les beaux-arts puis toutes sortes de petits CDD minables exploitant tes qualités artistiques à prix de charognard, ayant grossi de dix kilos pour te protéger des méchancetés du monde, tu ne peux pas le nier, c'est un processus connu par les psychologues, petite sœur, et je sais que maman d'accord, mais que moi aussi j'y suis sûrement pour quelque chose. Bon, l'expatriation a du bon, si je peux faire quoi que ce soit pour toi, je ne sais pas, un petit chèque maintenant que ta grande sœur est très riche, comme si elle gagnait cent mille francs par mois en France avant impôts, je sais très bien, même si tu as ta fierté, que ça ne fait jamais de mal un petit chèque et même un gros pour s'acheter je ne sais quelle petite chose inutile, vêtement de marque, Pléiade, nouveau magnétoscope, ce qui te ferait plaisir me ferait plaisir, ce qui est à moi est un peu à toi. Tu vois quel esprit est le mien et que je veux réparer.

Je t'embrasse, fictivement car je sais que tu ne supportes pas les contacts physiques, surtout celui de mes lèvres pulpeuses (ma bouche de papou, comme papa l'appelait) sur ta joue légèrement dodue de mignonne petite boulimique.

PS : À la relecture, je m'aperçois que je commence à faire des hispanismes (bien sûr que le verbe s'équivoquer n'existe pas dans la langue française ! Ne crois pas que je sois devenue l'un de ces petits professeurs expatriés pour motif d'inculture), mais je le garde pour faire plus créatif, je m'en servirai sans doute pour un prochain roman. Ne sois pas jalouse petite sœur, toi aussi tu as plein de qualités, rappelle-toi comme tu dessinais Marianne, la renarde du dessin animé de Walt Disney *Robin des bois*, papa l'avait même accroché au-dessus de son lit !

Ton heure viendra à toi aussi.

Signé : Isy, ta sœur qui t'aime.

## Notes

1. Canal Sophie, *Geometría del deseo*, San Borja, Pérou, Borrador Editores, 2012.
2. La notion du « boom » en Amérique latine fait référence au boom des romans latino-américains des années 60 (Cortázar, García Márquez, etc.). À partir de ce moment, on utilise cette notion pour se référer à des phénomènes culturels qui sont en explosion et en vogue.
3. Donay José, Roas David (éds), 201. *Antología de microrelatos*, San Borja, Pérou, Ediciones Altazor, 2013.
4. Donay José (éd.), *Ultra violentos, Antología del cuento sádico en el Perú*, San Borja, Pérou, Ediciones Altazor, 2015.

# Réflexions sur le roman que je n'écrirai pas

> **Christiane Félip Vidal**, écrivaine

*Quand la revue Traits-d'Union m'invita à écrire sur le thème du « stéréotype comme fabrique d'identité », je dois avouer qu'emportée par la décision de substituer le roman sur mon père par une réflexion – émotionnelle et par là thérapeutique – sur le pourquoi de mon incapacité à l'écrire pendant quinze ans, j'en ai complètement oublié le terme de « stéréotype » et n'ai vu que celui de l'identité compte tenu de l'intention biographique initiale.*

*Je me rends compte cependant à quel point, sans que je me le sois proposé, les stéréotypes abondent dans l'analyse que je fais de mon expérience frustrée d'écriture. Dans la mesure où les poncifs sont notre première approche de l'inconnu ou d'un autre, différent de nous-mêmes, il semble que l'expérience du vécu ne soit pas toujours suffisante pour en effacer la trace.*

*Peut-être est-ce encore plus le propre de l'écriture littéraire qui, si objective qu'elle se veuille, porte toujours la marque de la subjectivité que lui impriment les images mentales et les concepts de l'auteur sur le sujet et son époque.*

**C**ombattant anarchiste pendant la guerre civile espagnole, interné en France au camp de Vernet d'Ariège<sup>1</sup> dont il ne put sortir qu'en signant un contrat d'engagement pour 5 ans dans la Légion Étrangère, mon père fut ce qu'on appelle « un homme d'action ». Tour à tour ouvrier, épiciier, comptable, légionnaire, convoyeur de l'or de la Banque de France, résistant, officier de l'armée française, menuisier-charpentier dans ses temps libres, il resta sa

vie durant un baroudeur doté d'une vitalité épuisante, d'un éternel optimisme et d'une imagination fertile toujours au service d'un sens inné de la narration.

Je lis dans ses États de Services, en date du 16 mars 1945 : « Gradé d'un courage et d'un sang-froid forçant l'admiration. S'est distingué par son courage et son audace et fait remarquer par son mépris du danger ». En mars 1963 : « Officier très actif et d'une grande conscience professionnelle. Se donne sans compter. D'une rigueur morale absolue. Son aspect un peu bourru cache un cœur d'or », avec tout ce que cela suppose de hauts faits, citations et bien sûr blessures comme autant de médailles décorant son corps.

Son enfance n'avait rien à envier à sa vie d'adulte : l'insolite en fut la norme.

Fils unique d'une mère à la voix de soprano qui chantait des *zarzuelas* et d'un père colombophile qui, bien qu'hémiplégique, l'initia à l'art de la chasse et à l'élevage des canaris chanteurs et des pigeons voyageurs, il vécut jusqu'à la guerre civile à Barcelone, en constants déménagements bien que toujours dans le quartier de *Gracia*, et toujours au dernier étage afin de bénéficier de l'accès aux terrasses pour y installer les oiseaux.

On devait souvent déménager pour les raisons suivantes : besoin d'augmenter le nombre de cages, plaintes des voisins, ou installation d'un dispendaire car l'élevage des oiseaux

était interdit pour raisons prophylactiques. Du coup ton grand-père avait inventé un système de cages et de volières démontables. Et bien sûr, dans la pratique, celui qui montait et démontait les cages, c'était moi.

Il avait donc tout d'un personnage de roman, raison pour laquelle j'avais prévu d'en faire le protagoniste de mon premier projet littéraire. Il y avait ça : le désir de raconter cette vie rocambolesque, ces souvenirs par personnes interposées de grands-parents que je n'avais pas connus, cette ville de Barcelone que j'aime et où je sais pourtant que je ne vivrai pas, et cet homme si absent dans notre enfance et que j'appris trop tard à connaître. J'y voyais une façon de me faire pardonner mes intransigeantes révoltes de jeunesse, moi qui critiquais qu'un anarchiste put devenir gaulliste, et militaire de surcroît, j'y voyais une façon de rattraper le temps perdu en séparations et mésententes, de raccourcir la distance que j'avais mise entre nous en partant dans cette Amérique latine où l'idée saugrenue me vint de le faire littérairement disparaître après l'avoir dépouillé de la deuxième moitié de sa vie.

Car même si, avec le temps, je le redécouvris dans cette dimension humaine que mentionnaient ses états de service, louaient ses voisins et amis et qui le rendait si cher à ses petits-enfants, même si, avec le temps, mes désaccords avaient refait place à l'entente et à la connivence, cette étape de sa vie contrastait trop avec l'image de l'aventurier de la première époque.

Autrement dit, je penchais dangereusement vers le parricide littéraire aux seules fins d'obtenir un personnage épique. L'homme que j'inventais n'avait de commun avec mon père que son enfance et sa vie jusqu'à l'indépendance de l'Indochine puis de l'Algérie qui le ramenèrent au bercail. Un protagoniste au passé si aventureux ne pouvait finir en père de famille tranquille prenant le pastis devant la télé. Moi qui voulais un héros du début à la fin, j'estimais qu'il se devait d'avoir une disparition mystérieuse à défaut d'une mort tragique qui, par contre, aurait perturbé ma conscience car mon père était bien vivant et bien décidé à me fournir tous les détails dont j'avais besoin concernant son enfance et sa jeunesse brisée à Barcelone.

Alors, comment raconter la vie de mon père ? Les vies des héros vont *in crescendo*. Et la sienne le démentait.

J'avais pensé, dans un premier temps, ne raconter que l'époque aventurière, celle qui s'était achevée peu d'années après ma naissance, et attribuer ensuite à celui qui devenait chaque fois plus personnage que père un autre destin plus conforme à un homme d'action.

Pour cela, le roman se structurait sur une alternance de points de vue, de protagonistes, de styles et d'époques, où les chapitres impairs, de type narratif, racontaient la vie de mon père des années 30 jusqu'à la fin de la 2<sup>e</sup> guerre mondiale, avec des chapitres pairs dialogués dont l'action se situerait à Montpellier dans les années 90, entre 3 espagnols exilés – 2 d'entre eux amis d'enfance de mon père et le 3<sup>e</sup> l'ayant connu au camp de Vernet d'Ariège – et un journaliste péruvien (dont la mère avait connu notre protagoniste), enquêtant sur la

disparition de ce possible père. Un journaliste parce qu'en arrière-plan il y avait au Pérou une guerre interne et que je voulais faire référence à cet autre déchirement de la violence politique dont ce péruvien, lui aussi exilé cette fois en sens contraire, suivrait les événements à distance. L'histoire se répète.

La difficulté majeure étant de relier de façon vraisemblable la véritable biographie à la fausse, de faire le lien entre le petit barcelonais des années 30, jeune combattant de la république espagnole, prisonnier au camp de Vernet d'Ariège en 39, légionnaire, engagé en 1940 dans les FFL<sup>2</sup> suite à l'appel du 18 juin de Gaulle (ce qui lui valut l'octroi de la nationalité française), etc., etc., et l'homme qui, peu sensible aux honneurs militaires, aurait selon moi préféré un exil cette fois volontaire, dans un pays lointain où il aurait peut-être fondé sans le savoir une famille pour disparaître à nouveau comme tout aventurier inconstant et irresponsable qui se respecte.

Et c'était justement parce que cette inconstance ne correspondait pas à l'homme qu'était mon père que mon obstination à maintenir un suspense rocambolesque me poussait à fausser la réalité et à m'écarter du projet biographique initial.

À aucun moment des chapitres pairs et impairs je ne faisais référence à lui comme étant mon père : tout était écrit à la 3<sup>e</sup> personne du point de vue soit de mon père enfant et adolescent, soit du journaliste. Pire encore : Felipe était devenu Paco et j'avais remplacé le nom paternel Félip par le nom maternel Fortuny afin d'éviter de marquer la filiation directe entre l'auteur et son personnage.

J'avais même pensé insérer, sans numéro de chapitre, de brefs soliloques, de plus en plus décousus, sorte de délire d'un malade obsédé par l'image de plumes ensanglantées sur une terrasse. Point final. Le roman aurait dû s'arrêter là.

Et il s'y arrêta, effectivement. Et ce, dès l'envoi des premiers chapitres.

Au début, quand je lui avais demandé des renseignements sur sa vie à Barcelone, il avait proposé avec enthousiasme de me fournir tous les souvenirs nécessaires et notre correspondance avait porté, dans un premier temps, sur le thème des pigeons, les noms des rues de son quartier à cette époque, la construction des volières et les *zarzuelas* préférées de sa mère et dont il passait souvent les disques chez nous.

Je lis, dans un fax de 2002 ou 2003 (il avait découvert le fax et m'envoyait ses réponses au rythme de 5 ou 6 pages à chaque fois) :

Réponse à tes questions concernant les pigeonniers : en briques de 5 x 5 mètres sur 4 mètres de haut. Chaque pigeonnier se divisait en 3 compartiments : un pour les pigeons voyageurs mâles et femelles, un autre pour les pigeons voleurs (ceux qui venaient de l'extérieur attirés par la nourriture et que nous on attrapait et on baguait comme s'ils étaient à nous) et le 3<sup>e</sup> pour les accouplements.

Ou encore des injonctions, car il prenait sa biographie très au sérieux : « Tâche d'intégrer dans ton récit le texte qui est encadré ».

Ses explications étaient précises, son écriture impeccable : orthographe, syntaxe, vocabulaire, tout était parfait. Les accords du participe passé n'avaient pas de secrets pour lui qui, à son arrivée en France en janvier 39, ne



© Aryz

connaissait pourtant du français que 2 mots insolites dont la sonorité l'avait séduit : Vercingétorix et Papillon. Mots prophétiques peut-être, annonçant le guerrier et le baroudeur incapable de se poser longtemps au même endroit.

J'avais écrit les chapitres pairs et impairs en alternance, au gré de l'inspiration, mais par prudence mes premiers envois furent ceux des chapitres impairs portant sur son enfance. Mon père attendait la version exacte des faits, moi je m'inspirais de ces faits pour alimenter ma fiction. J'étais consciente que les chapitres pairs où sa vie fictive n'aurait plus rien à voir avec la réalité allaient poser problème et que je devrais expliquer la raison de cette construction purement fictionnelle. J'en retardais donc l'envoi, non seulement de crainte de le décevoir, lui

qui était si fier de voir sa fille écrire sous ses conseils ce qu'il considérait déjà comme ses mémoires, mais aussi parce que je doutais encore de la validité de ma décision concernant cette 2<sup>e</sup> partie de sa vie.

Les rares changements apportés dès les premières pages qu'il reçut l'intriguèrent. Il est vrai que, pour lui, ils étaient de taille. Je lis, en marge d'un fax portant un dessin des cages : « Je te rappelle que ta grand-mère s'appelait Antonia. Que tu l'aies oublié, je le comprends mais ce que je ne comprends pas c'est que tu aies changé mon nom ».

Je me souviens avoir répondu que je ne me sentais pas vraiment une âme de biographe, que c'était une façon littéraire de prendre une certaine distance par rapport aux personnages

car ce que je voulais raconter c'était cette Barcelone juste avant et pendant la guerre civile et la façon dont lui avait vécu cette période et que, concernant le nom, Fortuny ça faisait plus catalan que Félip.

Ma réponse le déçut. J'aurais pu tenir bon si ma sœur, première lectrice et implacable correctrice de tous mes écrits, n'y avait mis du sien : « Pourquoi tu ne l'appelles pas par son nom ? Puisque tu racontes sa vie ». C'en était trop. Je pouvais comprendre que mon père ne saisisse pas l'intention littéraire, mais le fait que ma sœur, toujours si lucide par rapport à mes textes, la remette elle aussi en question eut, malgré ma déception, l'énorme bénéfice de m'ouvrir les yeux sur l'inconsistance de mon projet. Une biographie romancée, d'accord, mais sur notre

propre père, c'était une autre histoire parce que c'était justement Notre histoire. Elle avait raison. Changer de nom n'était-ce pas en quelque sorte le trahir ?

Je me retrouvais prise à mon propre piège mais n'eus pas trop le temps de reconsidérer le projet car des problèmes de santé me fournirent pendant de longs mois les raisons d'abandonner toute activité professionnelle et littéraire, mais l'idée du roman m'obsédait. Puis, quand je fus rétablie et alors qu'à son tour la santé de mon père déclinait doucement, ce projet biographique fut remplacé par l'écriture d'un recueil de nouvelles, puis par un roman sur l'absence.

Fier de ces derniers écrits, mon père ne posait plus de questions sur le roman de sa vie auquel je ne cessais cependant de réfléchir sans pouvoir l'écrire car, plus le temps passait, plus ma fiction me semblait futile et gratuite même si sa biographie restait pour moi un thème passionnant. Je ne cessais de penser à tous les souvenirs qu'il gardait pour lui et ne mentionnerait jamais. Je me disais qu'à sa mort toutes ses images mentales disparaîtraient et que ce serait comme si rien n'avait jamais existé, mais je remettais chaque fois plus en cause mon droit à le faire à sa place.

J'étais consciente que je ne pourrais pas continuer à écrire du vivant de mon père et je vivais avec une sorte de culpabilité aussi bien la distance qui nous séparait, et dont j'étais seule responsable, que mon incapacité à mener à bien un projet littéraire qui avait tant compté pour lui et qui n'évoluait plus.

Je sentais confusément que derrière ce faux tournant que j'avais prévu de donner à sa vie, cette vie n'était pas l'essentiel puisqu'il ne s'agissait plus

de sa biographie. Je sentais confusément qu'il y avait comme une quête des origines à travers le thème de l'exil et le retour vers la langue maternelle. Je me demandais s'il ne serait pas plus important de travailler sur la subjectivité de l'identité plutôt que sur la pseudo objectivité d'une biographie qui s'éloignait de son sujet. Et surtout je me demandais avec chaque fois plus d'insistance si le fait d'avoir choisi pour lui, comme dernière terre d'exil, ce Pérou où je vivais depuis 25 ans, n'était tout simplement pas un prétexte à réfléchir aussi sur ma propre identité, si semblable à la sienne dans notre condition d'exilés.

Qu'est-ce-que je voulais raconter, au fond ? Je voulais parler de qui ?

Il m'avait un jour demandé : « Tu penses l'écrire au Pérou ou en Espagne ? En Espagne ce serait plus logique. Il y a la famille, là-bas. En plus tu l'écris en espagnol ».

Et voilà. Il avait touché le point sensible. En revendiquant ses origines, c'étaient aussi les miennes qu'il revendiquait et me poussait à revendiquer. Mais à l'époque, ce thème m'était apparu comme secondaire. Il ne faisait pas encore partie de mon projet. J'étais partie en quête d'une biographie, pas de notre identité. Et je l'avais donc écarté mais il me revenait de plus en plus souvent en mémoire.

Et pendant ce temps je continuais à écrire autre chose, toujours en espagnol, cette langue paternelle que nous n'avions jamais parlée à la maison et que nous avions dû apprendre au lycée, sans difficulté, il est vrai. Elle était déjà inscrite dans notre cerveau et peut-être que les 45 tours de *zarzuelas*, d'Alfredo Kraus et de Plácido Domingo n'y étaient pas étrangers, et encore moins étrangère notre grand-mère maternelle qui

vivait avec nous, exilée d'une époque encore plus lointaine et qui, n'ayant jamais pu apprendre le français, baragouinait son petit jargon.

Mais l'espagnol c'était aussi une langue dont, enfant, je n'étais pas très fière. L'espagnol était alors la langue des travailleurs saisonniers, tous espagnols, tous andalous. Ils venaient par trains entiers dans le Midi pour les vendanges. Moi, je me sentais bien française, malgré le « *cocido* » le dimanche, la paella, l'huile d'olive, l'omelette aux pommes de terre, la *bota*<sup>3</sup> de vin de mon père, mes deux grands-pères et mes deux grands-mères espagnoles et ma mère qui s'appelait Carmen mais que, tout le monde appelait Mimi.

Mais nous parlions français. Car aussi bien pour notre mère, née en France dans un foyer parlant le fragnol, que pour mon père, né en Espagne dans un foyer parlant catalan, le français avait été le seul moyen d'intégration dans cette France de la post-guerre. Il était leur meilleur passeport et ils en furent d'excellents ambassadeurs tous les deux ainsi qu'en atteste la qualité de leur correspondance.

Alors, oui, bien sûr, il fallait parler de ça : du choix d'une langue, que ce soit pour vivre ou pour écrire, parce qu'on se construit dans une langue, on s'identifie à travers elle, et si, par hasard, il y a eu deux langues à l'origine mais on en a étouffé une, vient un moment où on se sent amputé linguistiquement et où on sent qu'on est à moitié construit.

Surtout quand les gens vous demandent pourquoi vous n'écrivez pas dans votre langue maternelle, et que vous répondez que vous écrivez dans la langue paternelle, et que ça leur suffit à eux, comme réponse, mais pas à vous. Ça ne suffit pas



parce qu'alors que la langue maternelle est la norme, la langue paternelle, elle, n'a pas de statut. Il faut aller la chercher, débroussailler, l'extraire pour la recomposer et se recomposer et se sentir enfin un peu moins divisée.

C'est ce moment qui marque le début d'une quête de l'identité, une identité qui passe non seulement par la langue, mais encore par les odeurs, les saveurs, par une mémoire sensorielle souvent ignorée, étouffée et qui surgit brutalement un beau jour et nous rappelle ce que nous n'avons pas vécu mais que nos parents nous ont transmis sans le savoir.

De drôles de gènes. Existe-t-il un gène de la mouvance, par exemple ? Un petit gène qui nous fait aimer les valises, les taxis, les gares, les aéroports et les départs, à condition que ces derniers nous concernent. Imprévisible et facétieux, il est même capable de sauter une génération : mon père, ma nièce, moi. Montpellier, Washington, Lima : triangle isocèle d'une dispersion dans

l'espace mais dont l'union angulaire résiste à tout...

Raconter cela supposait tout reprendre à zéro, alors que le temps s'acharnait contre l'homme d'action réduit à une quasi immobilité au désespoir de sa propre lucidité.

Je n'avançais pas et mon père s'éloignait déjà doucement.

Et le 28 juin 2010, arrivant en urgence de Lima, mais coincée dans la *Estación de Francia* d'une Barcelone qui, pour la première fois, me sembla odieuse, je ratais de quelques heures notre dernier rendez-vous.

Comme il n'aimait pas déranger le monde, il était mort discrètement dans la nuit du 27 sur son lit d'hôpital après avoir reçu les insignes de Commandeur de la Légion d'Honneur. On a les derniers sacrements que l'on mérite. Les héros se passent d'eau bénite au moment de rendre les armes.

Lors des obsèques émouvantes auxquelles assistèrent ses anciens compagnons d'armes, tous des « Gueules cassées », son petit-fils, mon fils, lut une strophe d'un poème attribué à un certain Pascal Bonetti<sup>4</sup>, qui nous bouleversa tous :

Qui sait si l'inconnu qui dort  
sous l'arche immense

Mélangant sa gloire épique aux orgueils  
du passé

N'est pas cet étranger devenu fils  
de France

Non par le sang reçu mais par  
le sang versé.

Il avait raison, ce poète. Notre père était certes l'homme que nous connaissions, mais c'était aussi cet étranger, devenu fils de France, parce qu'il l'avait voulu et mérité.

Dans leur sobriété, ces quatre vers le décrivaient mieux que ne le ferait jamais aucune biographie, et encore moins romancée.

Le déposséder de son passé en l'attribuant à un personnage de fiction aurait été non seulement trahir ses idéaux, ses camarades de combat qui l'accompagnaient ce jour-là et dont le groupe s'amenuisait avec le temps, mais aussi, et surtout, le trahir lui, avec ses choix de vie et ses propres souvenirs.

Sa réalité fut plus belle que ne l'aurait été ma fiction.

Je n'écrirai pas de roman sur mon père.

Lima, le 21 décembre 2016

## Notes

1. Camp répressif
2. Forces Françaises Libres
3. Outre
4. Pascal Bonetti. 1884-1975. Journaliste, poète et ancien combattant de 14-18.

# Le stéréotype, ou l'illusion statistique

> **Anne Crémieux**, maîtresse de conférence à l'Université Paris Ouest-Nanterre

Qu'est-ce qu'un stéréotype ? Selon l'étymologie grecque, une empreinte (*tupos*) solide (*stereos*). Un modelage qui aurait perdu de sa souplesse, en somme. Le dictionnaire en donne une définition fort négative, communément admise : « Expression ou opinion toute faite, sans aucune originalité, cliché. 2. Caractérisation symbolique et schématique d'un groupe qui s'appuie sur des attentes et des jugements de routine<sup>1</sup> ». Du point de vue de l'individu, un stéréotype, c'est ce à quoi l'on est ramené par autrui en fonction de critères variés et multiples (couleur de peau, morphologie, âge, sexualité, nationalité, style vestimentaire, accent, lieu d'habitation, école, etc.) avant d'avoir fait plus ample connaissance, mais aussi après et parfois, malgré preuve du contraire. Bien qu'il varie de nature, d'objet et de sujet selon les époques, les lieux et les déplacements, le stéréotype semble ancré dans la nature et la société humaine de manière constitutive, si ce n'est immuable.

Le stéréotype est-il problématique en soi ? Comme le pose la question de ce numéro de revue, il peut fabriquer l'identité, il peut être revendiqué, il peut être positif. Le stéréotype n'est pas seulement subi, il ne vient pas que de l'extérieur, il se fait également approprier, et pas uniquement par internalisation d'une vision négative de soi mais par revendication d'une appartenance qui, toute construite soit elle, n'en est pas moins constructive et libératrice.

Les séries américaines, comme toute production culturelle, véhiculent de

nombreux stéréotypes mais ont aussi le pouvoir de les faire évoluer. Plus effrontée que le *Cosby Show* (NBC, 1984-1992) et plus politique que *Le Prince de Bel-Air* (NBC, 1990-1996), *Black-ish* (ABC, 2014-) est une série américaine emblématique de l'ère Obama : on y est fier d'être noir, on en parle, sans complexe, on n'a peur de ne plus l'être tout à fait, ce qui permet de dénoncer les stéréotypes tout en les reconnaissant pour dépasser un discours simpliste sur le racisme et l'oppression, la réussite et le mérite. Andrew Johnson, dit Dre, incarne un patriarce noir d'origine modeste qui, contrairement à sa femme métisse élevée par des hippies, est à l'affût de la moindre remarque raciste de la part de son entourage. Ressort comique de la série, il se révèle souvent paranoïaque mais n'admet jamais qu'il a eu tort. Une fois n'est pas coutume, c'est au tour de sa femme de s'offusquer que leur plus jeune fils, qui vient de réussir un *homerun* au baseball, soit acclamé pour son athlétisme « naturel », comparé par le commentateur à une panthère et félicité d'être « né pour voler » (« *he was born to steal* », S01E09). La polysémie fonctionne aussi bien en français qu'en anglais. « *To steal a base* » signifie « voler une base » au baseball, c'est-à-dire passer une base sans s'y arrêter pour aller directement à la suivante. Rapide de nature, ou voleur par nature ? La mère se vexe de voir son fils réduit au stéréotype du jeune noir biologiquement athlétique, à moins qu'il ne tombe dans la délinquance à laquelle il serait également prédestiné. Indéniablement, le vieux com-

mentateur blanc est issu d'une autre ère et la couleur de ses propos ne fait pas l'ombre d'un doute. Pourtant, après quelques arguments de part et d'autre, le père conclut que « c'est une affaire de sport, pas de racisme ». Autrement dit, un stéréotype positif qui correspond à la vision de l'intéressé ne fait de mal à personne.

Naturellement, on peut en douter, arguer que cet enfant s'est peut-être beaucoup entraîné et mériterait que ses efforts soient reconnus. Va-t-il être poussé vers le sport plutôt que les études parce qu'il est noir ? Serait-ce un mal, s'il est bon en sport et moins bon en maths ? La série présente de multiples personnages noirs qui suffisent à suggérer que l'identité noire n'est pas limitée aux prouesses physiques et sportives. Cependant, le grand frère du premier, fan de *Star Trek* et féru d'informatique, va-t-il pour autant réussir à modifier l'image que beaucoup de gens ont des enfants noirs américains et contrer des stéréotypes qui par ailleurs ont tendance à cantonner les garçons noirs dans des rêves d'exploits sportifs réservés à une élite fort restreinte, tandis que la réussite économique du plus grand nombre se fait par les études ? La série a-t-elle le pouvoir de s'opposer à ces stéréotypes et son succès, fêté par les prix que les interprètes et les scénaristes rafflent, compense-t-il l'ancrage dans une tradition clownesque dont les noirs américains ont du mal à se défaire ? Ces débats ne peuvent être évités, cependant, c'est sans doute moins la représentation elle-même que la discussion au sein de l'épisode



de cette représentation et des stéréotypes en usage qui est susceptible de marquer durablement les esprits.

L'identité noire est fortement liée au sport, ou à la musique, le père ne s'offusque donc pas qu'on reconnaisse une supériorité. Pourtant, tous les groupes humains ne célèbrent-ils pas de grands sportifs et de grands musiciens qui excellent dans leurs disciplines ? Les Blancs ou les Asiatiques sont-ils réputés sportifs sous prétexte qu'un Michael Chang gagne Roland Garros ou que Michael Phelps rafle un record de médailles en natation ? A-t-on la musique dans la peau par un quelconque cousinage avec Mozart et Springsteen, Suzuki et Psy (*Gangnam Style*) ? De nombreux sports sont dominés par les blancs (le tir à l'arc, la régate, le ski) sans que les origines européennes d'une personne soient associées à un quelconque stéréotype sportif.

Les croyances que portent les stéréotypes sont ancrées si profondément

qu'on en oublie l'origine et le sens. Le stéréotype du noir sportif remonterait-il à l'exploitation de sa force de travail ? Sur les marchés d'esclaves, plus la peau était foncée, plus elle promettait du rendement<sup>3</sup>. Cette perception de puissance peut dans un autre contexte être positive. C'est alors que s'opère une illusion statistique qui va venir renforcer quotidiennement nos stéréotypes, quelle que soit leur portée positive. Toutes les personnes noires non sportives que l'on croquera ne changeront rien à l'illusion statistique que les noirs, hommes et femmes, sont naturellement athlétiques.

L'illusion statistique est un phénomène très répandu. Je parle de ces statistiques forgées de manière diffuse, qu'on croit connaître, qui nourrissent les stéréotypes, et où se rattrapent de façon circulaire cause et conséquence. On aura beau savoir qu'une statistique n'est valable que si l'échantillon est large (la jauge

est souvent de 1000) et représentatif (réparti par âge, sexe, catégorie socio-professionnelle, etc.), chaque individu fabrique quotidiennement ses propres statistiques à partir de ses observations personnelles, basées sur un discours sociétal dont on repère mal les origines.

Ainsi, les parents de 2,2 enfants vont construire des théories sur la différence des sexes à partir de l'observation de leurs échantillons plus que minimal, persuadés par ailleurs qu'ils ne véhiculent à leurs enfants aucun stéréotype *genré*, alors même qu'ils s'interdisent de mettre une robe à un garçon ou d'offrir un camion benne miniature à la naissance d'une fille.

Pour autant, persuadés de les traiter de la même manière, ils et elles s'émerveillent de la différence innée des sexes, de l'instinct maternel de leur fille ou de la vigueur de leur garçon. Ces perceptions sont dues à de multiples phénomènes tels que la véritable

adhésion de chaque enfant pour les attributions de son sexe (par hasard, ou par compréhension des règles et conformisme ?) mais aussi la fausse perception de ces adhésions. Ainsi, le même comportement sera interprété différemment selon le sexe de l'enfant, soit par recours au stéréotype (il est bagarreur, elle est colérique), soit véritablement par aveuglement.

Un comportement se fait remarquer s'il correspond à un stéréotype ; il est renforcé par sa simple reconnaissance tandis qu'il est ignoré s'il ne correspond à rien de connu<sup>4</sup>. Un garçon particulièrement gracieux et attiré par la danse devra le plus souvent fortement insister pour qu'on le soutienne dans cette aventure, tandis qu'une fille attirée par la boxe risque de faire face au désintérêt de son entourage. Enfin, on sous-estime la capacité de se construire *avec* plutôt que *contre* les stéréotypes et de les intégrer dès le plus jeune âge, tels que transmis de manière parfois subtile par la société et la famille. Les ouvrages désormais canoniques sur le genre que sont *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir ou *Gender Trouble* de Judith Butler exposent avec précision des phénomènes de reproduction de rôles sociétaux et la force des stéréotypes dans la construction quotidienne de l'identité<sup>5</sup>.

L'illusion statistique s'étend à tous les domaines. Peu de gens connaissent 1000 personnes d'un même groupe, et pourtant nous avons tous l'impression de pouvoir tirer des conclusions de nos expériences personnelles, parfois à partir de l'expérience d'une seule personne. Les personnes qui nous entourent ne sont jamais représentatives car nos cercles sont généralement assez fermés. L'illusion est encore renforcée par la difficulté à repérer les individus dont le comportement ne correspond pas à ce dont je cherche à me convaincre. Les exemples les plus

flagrants sont ceux qui par nature ne sont pas repérés s'ils ne sont pas vérifiés. Ainsi, une personne qui perçoit les gays comme efféminés ou les lesbiennes comme masculines ne risque pas de repérer des exemples contraires par un simple croisement de regard puisqu'elle ne les reconnaîtra pas comme tels. Quelqu'un qui affirme que les étrangers parlent fort a peu de chance de remarquer des étrangers qui parlent doucement, ou qui ne parlent pas du tout. Le pourcentage de prêtres pédophiles ou homosexuels est-il supérieur à la moyenne générale ? S'il ne l'était pas, est-ce que cela changerait la méfiance que le célibat choisi inspire à de nombreuses personnes ?

Admettons une définition aussi neutre que possible du stéréotype, comme la caractéristique d'un groupe, telle que perçue et véhiculée par le reste de la population ou par le groupe lui-même. Cette caractéristique relèvera du caractère ou du comportement, et sera donc facilement sujette à des contre-exemples nombreux qui prendront une dimension politique. Car assigner un comportement ou un caractère à une catégorie de personne, c'est assigner à chaque individu qui la compose une identité figée, alors même que chaque individu est libre et susceptible de s'écarter de sa population d'appartenance par son caractère et son comportement. Le stéréotype va donc à l'encontre de la liberté individuelle et implique un jugement sans procès. Il tend également à nier l'appartenance de chacun à de multiples groupes et donc identités. On sait bien que les caractéristiques physiques sont sujettes aux mêmes aléas, la diversité humaine et le métissage faisant fi de toute volonté de catégoriser les groupes de manière systématique. Volonté qui relève souvent du politique (territoire, privilège...).

L'exploitation de la force de travail, la domination masculine, l'hétéronormativité sont des fabriques de stéréotypes tout comme la République laïque, la *gay pride* ou le mouvement de la négritude et du *black power*. Les premiers oppriment, les seconds libèrent en réponse à l'oppression, déconstruisent les binarités pour parfois en créer d'autres, à leur tour déconstruites par de nouveaux paradigmes identitaires. La libération identitaire est indissociable de la discrimination dont elle découle. Parce que l'identité se construit dans la multiplicité des appartenances, personne n'est jamais réductible à un stéréotype. Parce que l'identité se construit par l'oppression mais aussi par la communauté, le stéréotype n'est jamais réductible à la discrimination, il est aussi libérateur dès lors qu'on se l'approprié. C'est par l'éducation de cette complexité qu'on construira la liberté, sans accuser les identités dans lesquelles chacune et chacun se construit d'être la source des stéréotypes, alors qu'elles en sont l'objet. ■

## Notes

1. Définition issue du dictionnaire Larousse [En ligne], [consulté le 1<sup>er</sup> février 2017]. Disponibilité et accès : [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/st%C3%A9r%C3%A9otype/74654](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/st%C3%A9r%C3%A9otype/74654)
2. Psy, « Gangnam Style » [chanson], YG Entertainment, 2012.
3. Ndiaye Pap, « Les enchaînés du "roi coton" », *L'Histoire* [En ligne], n° 280, octobre 2003, p. 64 [consulté le 1<sup>er</sup> février 2017]. Disponibilité et accès : [www.cairn.info/magazine-l-histoire-2003-10-page-064.htm](http://www.cairn.info/magazine-l-histoire-2003-10-page-064.htm)
4. Fine Cordelia, *Delusions of Gender: The Real Science Behind Sex Differences*, London, Icon Books, 2010, p. xxix.
5. Butler Judith, *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990 ; De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe 1 : les faits et les mythes* [1949], Paris, Folio, 1976 ; De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe 2 : L'expérience vécue* [1949], Paris, Folio, 1976.

# Les doctorants en sciences humaines : quels stéréotypes ?

> Vie de thésarde



Romantique (et perchée)

NOUS SOMMES VOUSÉS À LA MORT  
COMME CETTE FLEUR...



Dépressive

ENCORE 197 MONOGRAPHIES  
ET J'ATTAQUE LES ARTICLES  
SUR PROUST !



Lit trop (mal au dos).....

ENCORE 197 COPIES  
ET JE VAIS ME CAUCHER !



.....et ne dort pas assez

NON JE ME SUIS  
CHANGÉE! LÀ C'EST  
MON PYJAMA  
DE JOUR!



En pyjama



Grosses lunettes

JE LES AI APPELÉS  
SIMONE & DEAN -PAUL!



A des chats

POUR CE TITRE DE PARTIE  
J'HÉSITE ENTRE ONTOLOGIE DE LA DÉRÉGLION  
OU NÉCESS TÉLÉOLOGIQUES DE LA TURFITUDE...



Vocabulaire ésotérique



Thé dans des mugs à fleurs

OÙ VAIS-JE?  
QUI SUIS-JE?  
LE PETIT 6) DU II-2 DE MA PARTIE I  
NE DEVIENDRAIT-IL PAS ALLER DANS LE II-3 ?



En psychanalyse

ALLÉ? ÇA VA? TU VOUDRAIS  
M'ACCOMPAGNER CHEZ IKER?



N'a pas le permis



Incomprise de la société

N'IMPORTE QUOI CES STÉRÉOTYPES!  
DÉJÀ, JE SUIS UN MEC !!



# L'image de l'Autre ou l'altérité entre inclusion et exclusion

> **Latifa Sari**

## Introduction

L'identité est une notion polysémique aux contours ambigus. Elle comprend diverses acceptions selon les époques, les espaces ainsi que les champs disciplinaires dans lesquels elle évolue. Elle serait un « mot-valise » selon Claude Dubar<sup>1</sup>, un terme qui « a tendance à signifier trop (quand on l'entend au sens fort), trop peu (quand on l'entend au sens faible), ou à ne rien signifier du tout (à cause de son ambigüité intrinsèque)<sup>2</sup> ». Les études consacrées à la question de l'identité et à ses corollaires, l'altérité, la catégorisation, l'aliénation et l'intégration sont d'une importance considérable, leur potentiel a pu nourrir des réflexions scientifiques, notamment en sciences humaines et sociales.

Notre étude s'inscrit dans un champ de recherche touchant au plus près à des questionnements relatifs au phénomène de la mondialisation, à l'entrecroisement des identités et aux représentations collectives. Le besoin de se situer par rapport à l'autre, d'affirmer son identité appartient à tout individu, toute collectivité. Notre réflexion s'articulera autour de l'identité et de ses dérives à savoir le stéréotype, le préjugé et toute représentation sociale contribuant à la construction identitaire et stimulant l'inclusion ou l'exclusion de l'individu.

Dans cette perspective, nous nous proposons d'étudier à travers *Les*

*Identités meurtrières*<sup>3</sup>, la manière dont Amin Maalouf approche et interprète le problème d'identité arabo-musulmane et l'impact des stéréotypes et des préjugés conçus par l'Occident.

Avant de centrer notre réflexion sur les stéréotypes et leurs retentissements sur l'identité, nous allons tenter de présenter dans un premier temps un portrait succinct de notre écrivain franco-oriental et ses appartenances, puisqu'il fait son propre examen d'identité dans son essai. Nous dresserons par la suite une esquisse de la notion d'identité et de ses composantes en la situant à la croisée de plusieurs disciplines. Ensuite, nous essayerons de brosser un tableau sociohistorique reflétant l'image stéréotypique de deux identités antagonistes : Orient/Occident selon la vision d'Amin Maalouf en soulignant les raisons qui l'ont amené à soulever la question des tensions identitaires en ce XXI<sup>e</sup> siècle. Notre démarche s'inscrit dans une perspective qui vise à faire apparaître l'ancrage réaliste de la crise identitaire et de ses dérives à travers quelques thèmes d'actualité à savoir l'immigration, la mondialisation, l'altérité, l'étrangeté, la discrimination. Nous proposerons de traiter des questions qui préoccupent l'auteur, et voir comment ce dernier tente d'établir des modalités de conciliation et de réconciliation entre le même et l'autre.

## Amin Maalouf : un littéraire entre intégration et exclusion

Pour mieux comprendre le point de vue de l'auteur quant à l'identité/altérité, il nous semble important de passer en revue le parcours de sa vie. En tant qu'auteur francophone d'origine libanaise résidant en France, Maalouf est bien placé pour vivre cette crise identitaire. D'une part, l'auteur a évolué dans une culture typiquement orientale. Issu d'une famille ayant connu plusieurs périples, Maalouf a pu s'octroyer des origines diverses. Son identité est, par essence, plurielle ; c'est un arabe chrétien dont la mère est melkite/orthodoxe et le père protestant. D'autre part, c'est l'exil qui l'a amené à adopter la langue française. Fuyant un Liban ravagé par la guerre et le conflit, Maalouf s'est installé en 1976 à Paris exerçant comme journaliste :

*Jeune Afrique*, précise-t-il, a adouci pour moi les rigueurs de l'exil. Du jour au lendemain, je m'étais retrouvé au sein d'une équipe où se côtoyaient Français, Guinéens, Malgaches, Tunisiens, Algériens, Marocains, Maliens, Italiens ou Argentins, les uns chrétiens, les autres musulmans ou juifs, parfois croyants, parfois athées ou agnostiques. J'étais pleinement en France, mais dans une France où je ne me sentais nullement étranger. J'avais atterri, à mon insu, et pour ma chance, dans un îlot véritablement républicain où les différences de nationalités, de couleurs, de croyances étaient instantanément abolies<sup>4</sup>.

Quelques temps après, Maalouf a quitté le journal pour se consacrer à la littérature. Placé sous l'identité d'auteurs francophones avec d'autres écrivains d'origines diverses, Maalouf a pris une position contestataire quant à cette dénomination. Ces écrivains ont réfuté le flottement sémantique qui s'est établi entre auteurs francophones et auteurs français imposant d'une certaine manière des frontières entre deux catégories d'auteurs usant de la même langue, le français. Sur quels critères repose la francophonie littéraire pour la différencier de la littérature française ? Selon ces écrivains<sup>5</sup>, cette dénomination sous-tend plusieurs connotations qui risquent d'instaurer des préjugés<sup>6</sup>. En effet, être un auteur francophone, c'est avoir un statut différent, c'est accepter d'être considéré comme un écrivain métèque venu d'ailleurs<sup>7</sup>. Ces auteurs refusent toute forme de discrimination qui les distingue des autres écrivains français :

Mon propos n'est pas de défendre une quelconque "confrérie" des écrivains migrants. Eux se nourrissent de l'adversité autant que de l'hospitalité, de la souffrance plus que de la joie, du confinement mieux encore que de la liberté – de tout cela est faite la littérature, depuis toujours. [...] Pour eux je ne me fais pas de soucis. Pour la France, je m'en fais. Car ce dérapage sémantique est, à l'évidence, un symptôme. Si la notion de "littérature francophone" a été pervertie, détournée de son rôle rassembleur pour devenir un outil de discrimination, si le mot qui devait signifier "nous tous" a fini par signifier "eux", "les étrangers", c'est – ne nous voilons pas la face ! – parce que la société française est en train de devenir une machine à exclure, une machine à fabriquer des étrangers en son propre sein<sup>8</sup>.

Cet état des choses justifie le point de vue de l'auteur. Il rejoint les voix

des écrivains<sup>9</sup> qui ont choisi la langue française pour écrire et revendiquent une littérature indépendante.

Maalouf, de par sa formation en sociologie, de par son expérience en matière d'actualité puisqu'il a été journaliste au Moyen Orient, suit de très près les événements de la Méditerranée orientale. Il nourrit son œuvre d'un matériau enraciné dans le terroir et conditionné par un caractère identitaire : « L'encre, comme le sang, confie-t-il, s'échappe forcément d'une blessure. Généralement, d'une blessure d'identité, ce sentiment douloureux de n'être pas à sa place dans le milieu où l'on a vu le jour ; ni ailleurs dans aucun autre milieu<sup>10</sup>. »

En ce troisième millénaire, Maalouf trouve qu'il est temps de surmonter et de dépasser les maux et les conflits qui rongent l'humanité en tentant de « bâtir une civilisation fondée sur l'universalité des valeurs essentielles et la diversité des expressions culturelles<sup>11</sup> ». Confronté au statut de minoritaire, comme arabe chrétien dans son pays et comme écrivain migrant dans l'exil, l'auteur dénonce toute conception restreinte enfermant l'être humain dans une identité réductrice. Cette diversité, selon lui, pourrait être une ouverture sur l'autre et une voie qui mène à l'entente et à la cohabitation, si l'individu parvenait à dépasser les différences identitaires et les particularismes figés. À ce propos, nous estimons qu'il est nécessaire d'examiner dans notre étude la notion d'identité, ses effets et ses dérives pour mieux saisir le rôle du stéréotype dans la construction identitaire.

### Identité, altérité et stéréotype

L'identité demeure jusqu'à ce jour un sujet suscitant des interrogations auprès des sociologues, ethnologues

et psychologues. Face à la nouvelle conception du monde, à la mobilité qui prend de la densité et de l'accélération, et qui crée un bouleversement dans le monde entier, l'idée d'une identité monolithique, comme fondement naturel d'une culture et pivot d'une civilisation, est désormais anachronique et évidemment trompeuse puisque toute culture est plurielle selon M. Brondinon : « Ce rempart identitaire, explique-t-il, à l'ombre duquel s'est forgée l'idée d'une civilisation supérieure voire universelle, ne pouvait laisser d'autre option, pour réussir à gérer les différences, que celui de l'assimilation et de l'intégration<sup>12</sup>. »

Voici une des raisons pour laquelle nombre de sociologues et ethnologues ont essayé d'appréhender la notion d'identité qu'ils considèrent comme une composante complexe et compliquée. Aussi, la conçoivent-ils comme un facteur qui engendrerait encore les mythes identitaires poussant l'humanité à exclure et à s'exclure, à rejeter et à se rejeter, à exiler et à s'exiler.

D'un point de vue psychosociologique, A. Mucchielli<sup>13</sup> pense que l'identité évolue dans un processus interactif entre l'individu et le milieu social. Elle a une double face, l'une subjective (jugement porté sur Soi) et l'autre objective, (jugement énoncé par autrui). Qu'il s'agisse de l'identité personnelle ou des identités collectives, l'identité est le produit des interactions sociales. « Ce terme désigne aussi bien ce qui est identique et ce qui est distinct, ainsi le paradoxe est au cœur du concept d'identité. La construction de l'identité est donc inséparable de la notion d'altérité<sup>14</sup>. » De ce fait, nous pouvons déduire que l'identité est placée à tous les niveaux ; elle exprime l'individu, le groupe, la société.

Quant à l'altérité, celle-ci revêt plusieurs aspects à savoir la reconnaissance de l'autre dans sa différence ou son rejet. À partir du moment où l'individu, notamment, l'étranger<sup>15</sup> se sent différent de la collectivité, l'altérité le conduit à la marginalité et à l'aliénation. Souvent le sentiment de la différence identitaire engendre la discrimination fondée sur les stéréotypes et les préjugés. Le stéréotype permet de catégoriser en groupe et de généraliser le jugement à l'ensemble du groupe. Il permet ensuite d'inclure ou d'exclure un individu ou un groupe sur cette base-là<sup>16</sup>. À cette échelle, l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective se forge en négatif par rapport à l'Autre. Dans cette négativité, les stéréotypes fabriquent des images réductrices alimentées de conflits, de mépris et de haine entre les individus et les groupes sociaux.

Pour mieux comprendre l'impact des stéréotypes sur la construction identitaire, nous avons jugé utile de nous pencher sur la position d'Amin Maalouf en focalisant notre étude sur la corrélation entre la notion du regard et le stéréotype et voir comment ce dernier contribue à la création d'une identité positive ou négative. L'engagement de l'auteur dans ce genre d'écriture ouvre un débat constant entre identité et altérité. Il affiche sa volonté de rendre compte du poids de la mondialisation sur la crise identitaire, en décrivant les conséquences que pourrait engendrer ce phénomène à savoir l'étrangeté, la discrimination et le préjugé. Si la modernisation revendique l'ouverture et la pluralité, dans ce cas-là, comment peut-on définir l'identité d'un individu dans le mouvement des échanges et des interactions humaines ? Selon Maalouf, l'identité

ne peut prendre forme qu'à travers le regard de l'autre : « car c'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances et c'est notre regard qui peut aussi les libérer<sup>17</sup>. » C'est à partir de ce regard que l'auteur amorce son commentaire sur l'identité : « Ce "regard" ou le regard de l'Autre, comme l'explique Stuart Hall, nous fixe non seulement dans sa violence, son hostilité, son agressivité, mais aussi dans l'ambivalence de son désir<sup>18</sup>. »

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

Pourquoi est-il si difficile d'assumer en toute liberté ses diverses appartenances ? [...] L'identité ne se com-



partimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre<sup>19</sup>.

Puisant dans son expérience personnelle, ainsi que dans l'histoire et l'actualité, l'auteur réserve aux questions d'identité, d'intégration ou d'exclusion et aux représentations collectives et leur rapport à l'altérité une place importante. En effet, la relation entre l'Occident et l'Orient a toujours été marquée par des stéréotypes et des représentations négatives. Porteur d'une définition de l'autre, le stéréotype est le fruit d'un savoir collectif dont les différences et les particularités contribuent à forger des étiquettes souvent dépréciatives. À cet égard, nous envisageons d'analyser les tensions identitaires entre l'Occident et l'Orient et leurs répercussions sur l'altérité arabo-musulmane. La visée de Maalouf est d'arriver à transcender les dissensions, les différends et les préjugés qui déchirent les deux peuples.

## L'altérité arabo-musulmane et ses retentissements

Nous constatons à l'aube de ce troisième millénaire que les médias sociaux et les discours gouvernementaux jouent un rôle non négligeable dans la diffusion des images et des stéréotypes sur l'Orient. De plus, la mondialisation instaure une nouvelle conception de l'interaction entre les êtres et les cultures. Elle inaugure une ère d'identités plurielles et composites, et marque l'avènement d'un monde dans sa multiplicité, multi-centré et animé par une dynamique inédite qui articule le local et le global<sup>20</sup>. Face à cette réalité, l'homme, en l'occurrence l'homme arabo-musulman, a besoin de s'iden-

tifier par rapport à l'autre et d'affirmer ses appartenances et sa culture. Ajoutons à cela les événements<sup>21</sup> historiques et les conflits politiques qui ont, ces derniers temps, marqué l'imaginaire occidental et ont permis à ce dernier de se forger des images négatives voire péjoratives du Monde Arabe. Ce sujet demeure, en effet très récurrent dans l'Histoire, la sociologie, la littérature et les différents débats médiatiques relatifs au regard de l'autre et aux divers clichés et stéréotypes à son égard. Il a souvent été noté des dérapages, manipulation et fabrication de tout un imaginaire sous l'effet d'une idéologie stigmatisant l'autre et proposant une vision fondée sur des préjugés. Edward Saïd explique mieux cette vision dans son *Orientalisme*. Il nous montre comment l'Occident a façonné l'image de l'Orient de sorte que ce dernier demeure inférieur et soumis : « l'Occident, souligne-t-il, a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'il prenait comme inférieur et refoulé<sup>22</sup>. » Saïd tente d'instaurer à travers son discours une structure de pensée sous-jacente au colonialisme. Il tend à déconstruire des dichotomies stéréotypiques qui se sont constituées dans l'imaginaire européen et qui ont contribué à valoriser l'identité de l'un et dévaloriser celle de l'autre, à savoir les Autres et l'Occident, les primitifs et les civilisés, les développés et les sous-développés, etc. La déconstruction de l'image négative fabriquée par l'Occident sur l'Orient, a été l'objectif principal de Saïd : « L'Orient en lui-même, précise-t-il, n'existe pas, il a été produit par le discours orientaliste qui l'a constitué comme obscur, barbare, mystérieux, exotique, féminin et adonné à la sensualité<sup>23</sup> » ; et ce sont ces discours et ces préjugés qui semblent ainsi participer négativement à la fabrique de l'identité arabo-musulmane.

Dans cette mesure, Maalouf rebondit sur le discours de Saïd et tente d'examiner tous les critères et les lois qui fondent l'identité arabe depuis l'époque coloniale et même avant. Il nous explique que l'identité se forge à partir des relations qu'entretient l'un avec l'autre. Il rend compte de l'influence des préjugés sur l'identité arabe et la manifestation de la haine pour l'Autre. Il nous montre également les conséquences de cette haine engendrée par le colonialisme et l'impérialisme. Par le détour de la réflexion que suscite cette notion, Maalouf tente de rétablir la relation à soi et aux autres. Pour ce faire, il se réfère à l'histoire pour expliquer le parcours du Monde Arabe et sa confrontation au choc de la modernisation issue de chez l'Autre. Il nous explique aussi les facteurs qui sont à l'origine du radicalisme religieux, et la place qu'il occupe sur la scène politique et médiatique. Cet état des choses finit par provoquer des comportements marqués par l'intolérance, l'enfermement intégriste, le fanatisme et la mort.

C'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances, et c'est notre regard aussi qui peut les libérer. [...] Lorsqu'on sent sa langue méprisée, sa religion bafouée, sa culture dévalorisée, on réagit, en affichant avec ostentation les signes de sa différence [...] Ceux qui ne peuvent pas assumer leur propre diversité vont se transformer en tueurs identitaires, s'acharnant sur ceux qui représentent cette part d'eux-mêmes qu'ils voudraient faire oublier ... ils ont ... la haine de soi<sup>24</sup>.

Cette haine qui prend de l'ampleur depuis la fin du siècle écoulé jusqu'à ce jour pousse les Arabo-musulmans qui sentent leur identité menacée parce qu'infériorisée, disqualifiée et agressive à monopoliser la religion et à bâtir des remparts pour se

défendre. Ils tendent à transformer leur territoire en citadelle de fanatisme. En effet, l'identité se construit toujours par le biais du regard et de l'approbation de l'autre. Il s'agit d'une reconnaissance implicite ou explicite de la part de ceux à qui l'on s'assimile. Selon L. Sciolla, « l'identité est la capacité autoréflexive d'un individu ou d'un groupe à percevoir sa propre continuité et sa propre cohérence spatio-temporelle par rapport à d'autres qui le reconnaissent<sup>25</sup> ». Certes, c'est dans l'interaction sociale que l'individu émerge et prend conscience de soi. L'identité correspond à l'ensemble des images que les autres nous renvoient de nous-mêmes et que l'on intériorise. D'ailleurs, ce n'est pas tant l'identité en soi qui tourmente l'homme, mais plutôt l'identité par rapport à l'autre. C'est bien le « moi-autre » qui fonde l'identité de l'être. Autrement dit, on a tendance à considérer l'autre comme un miroir de soi. Si le reflet renvoie une image qui ne répond pas à nos valeurs, on prend peur et on la rejette.

Notre essayiste vise continuellement à établir des passerelles entre l'Occident et l'Orient. Les questions de l'identité, de la rencontre de l'altérité sous différentes formes, de l'ouverture vers l'Autre, la conciliation de deux mondes apparemment adverses, l'interaction linguistique et culturelle visée facilitent le passage d'un monde à l'autre : « Dans tout ce que j'écris, souligne-t-il, j'ai le sentiment de mener un combat, mon combat, depuis toujours le même. Contre la discrimination, contre l'exclusion, contre l'obscurantisme, contre les identités étroites<sup>26</sup>. » L'auteur explique en historien le cheminement qui a conduit le monde arabo-musulman, confronté au choc de la modernité occidentale, à réagir d'abord par la voie du nationalisme. C'est alors que la voie passiste, celle du radi-

calisme religieux, de la bannière de l'islam érigée en dernier recours, va un peu partout s'imposer et occuper le devant de la scène politique<sup>27</sup>.

À cet égard, il serait judicieux de noter que le Monde Arabe vit actuellement sur la défensive, tant il est préoccupé par le souci de détruire les images stéréotypées véhiculées par les médias occidentaux et d'affirmer son identité considérée comme constamment agressée. Les médias de masse, ces dernières décennies, n'ont fait que réactualiser les stéréotypes et les représentations de l'altérité orientale préconçus depuis l'époque coloniale. Effectivement, les médias renforcent souvent l'image dépréciative de l'Arabe et mettent en scène une altérité radicale, fanatique, violente, intégriste et belliqueuse ; réactualisant du même coup les vieux stéréotypes que l'Europe a façonnés au cours de son histoire. Ceci étant, le Proche-Orient veut dépendre de sa propre histoire, mais se révèle en même temps « incapable de la penser autrement qu'en référence à cet Autre que l'on combat<sup>28</sup> ». L'Orient se sent enfermé dans un étaiu historique voire ethnique, survalorisant un passé glorieux qui mène à une culture victimaire et qui empêche tout discours innovant.

Par ailleurs, nous constatons dans la deuxième partie de son essai, *Quand la modernité vient de chez l'autre*, que Maalouf se concentre surtout sur les représentations collectives des religions et la place que celles-ci occupent dans la revendication de l'identité. C'est l'interprétation subjective des textes religieux qui sert de filtre à une vision péjorative ou appréciative du monde. L'auteur rejette la prétendue opposition qui enferme les religions dans des clichés immuables à savoir une chrétienté moderniste et un islam obscurantiste. Il rappelle, dès lors qu'à une époque, ces représentations étaient inversées : l'is-

lam protégeait les différentes religions alors que la chrétienté ne montrait aucune tolérance<sup>29</sup>. Le passé de l'Orient est une preuve tangible pour justifier toutes les attitudes et les rivalités.

Cela dit, affirmer que la religion chrétienne prône la tolérance, explique Maalouf dans son essai, c'est faire preuve d'une grande amnésie historique. Affirmer, à l'inverse, que l'islam n'est que fanatisme et violence, c'est faire injure à des siècles où l'islam a brillé de toutes ses splendeurs par sa créativité et sa tolérance<sup>30</sup>. Partant du principe qu'aucune culture ne produit de civilisation sans se frotter à d'autres cultures, l'islam s'améliore au contact de ceux qui le respectent et respecte ceux qui le respectent<sup>31</sup>. Le regard de l'Occident est hanté par cet étranger proche et intime qu'est l'Orient. Il ne cesse d'alimenter ce regard de stéréotypes et de représentations péjoratives et de dépeindre un portrait réducteur en collant l'étiquette de fanatiques, barbares, terroristes, cruels, primitifs, irrationnels et excluant tout dialogue. Le regard de l'Occident enferme l'Orient dans un cercle infernal en réduisant ces images négatives aux faits culturels et religieux. *A contrario*, chaque fois que l'Orient s'est senti opprimé ou réprimé, il s'est complètement raidi, laissant davantage parler ses réminiscences négatives et son amertume<sup>32</sup>.

Cependant, pour ponctuer encore plus l'impact de la mondialisation/modernisation sur l'altérité, nous retenons dans cette optique que lorsque la modernité porte la marque d'une identité différente de la sienne, l'individu recourt souvent aux symboles de la tradition et de l'archaïsme pour protéger sa propre identité. L'exemple de Khédive d'Égypte Muhammed-Ali, du XIX<sup>e</sup> siècle est très explicite : il était parvenu à faire de son pays une puissance régionale

moderne et favorable au progrès des technologies occidentales. Mais les états européens se sont coalisés parce qu'ils jugeaient le développement de l'Égypte trop dangereux, menaçant leur propre puissance<sup>33</sup>. Les Arabes ont compris que l'Occident ne voulait pas qu'ils lui ressemblent. La modernisation ne pouvait plus être perçue par le monde musulman et non-occidental comme une nécessité que l'on pouvait atteindre sereinement. Elle s'accompagnait forcément d'arrière-pensées liées à la culture occidentale.

À ce propos, Maalouf souligne dans les échanges épistolaires entre le maître de l'Égypte et les chancelleries que le Monde Arabe a reçu un coup fatal à une époque où l'Égypte sortait d'une longue somnolence en ayant l'espoir d'amorcer une certaine forme de modernisation. Muhammed-Ali se demandait pourquoi on cherchait à le sacrifier. Il écrit dans une de ses lettres : « Je ne suis pas de leur religion, mais je suis un homme aussi, et l'on doit me traiter humainement<sup>34</sup> ».

C'est dans l'interaction avec l'autre que se définit la position identitaire. L'aliénation entraîne la différenciation, fondée sur le stéréotype. La question que l'on se pose est comment l'auteur va-t-il pallier cette représentation qui prétend que le modernisme, la tolérance et la liberté sont du côté de l'Occident, alors que l'islam est voué dès l'origine au despotisme et à l'obscurantisme ? En nous appuyant sur *Les Identités meurtrières*, nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse.

### Les dérives de l'identité : l'image dé-valorisée de l'altérité Arabe

Contrairement à la représentation choquante de l'Orient dans l'espace



© Denis Bocquet

occidental, chez Maalouf on trouve un Orient hétérogène, multiculturel, plurilingue qui construit une contre-représentation, un contre-discours. Il se donne pour mission de dresser un tableau positif de l'Orient en créant un monde plus ouvert et de déconstruire les stéréotypes de l'Occident dépassant les individus qui prétendent détenir des sources authentiques. Ses écrits consistent en une confrontation entre Arabes, Ottomans, Espagnols et Italiens, entre Orient et Occident, entre islam et christianisme.

L'auteur exprime très bien la volonté de dépasser *Les Identités meurtrières* et il se trouve dans une appartenance

plus large : l'Orient musulman. Cette position contribue à revendiquer l'islam comme civilisation et non pas comme idéologie religieuse : « Je m'intéresse moins au contenu des doctrines, souligne-t-il, qu'à l'expérience des peuples qui les ont portées. Je parle souvent du monde musulman, rarement de l'islam, souvent de la chrétienté et rarement du christianisme<sup>35</sup>. »

En somme, Maalouf rejette les stéréotypes et les représentations négatives liés à l'Orient. Il est contre ceux qui rabâchent, dit-il, les mêmes vieux préjugés hostiles à l'islam, et qui se croient habilités, chaque fois que survient un événement révoltant, à

en tirer des conclusions définitives sur la nature de certains peuples et de leur religion<sup>36</sup>. L'Orient, cet espace mythique demeure depuis des millénaires un creuset idéal et un refuge des poètes, des savants, des mathématiciens, des astrologues, de la tolérance, de la diversité :

Que sont devenus en effet les musulmans d'Espagne ? Et les musulmans de Sicile ? Disparus, tous jusqu'au dernier, massacrés, contraints à l'exil, ou baptisés de force. Il y a dans l'histoire de l'islam, dès ses débuts, une remarquable capacité à coexister avec l'autre. À la fin du siècle dernier, Istanbul, capitale de la principale puissance musulmane, comptait dans sa population une majorité de non musulmans, principalement des Grecs, des Arméniens et des Juifs. Imaginerait-on à la même époque une bonne moitié de non-chrétiens, musulmans ou juifs à Paris, à Londres, à Vienne ou à Berlin ? Aujourd'hui encore, bien des Européens seraient choqués d'entendre dans leur ville l'appel du muezzin<sup>37</sup>.

Pour lui, « les autres cultures ne devraient pas devenir chaque jour un peu moins imperméables<sup>38</sup> », mais, en revanche, il devrait exister un dialogue créatif entre les cultures, entre l'Orient et l'Occident. L'essayiste tente de donner une dimension tolérante, ouverte à l'Orient. L'Orient musulman, l'Orient sassanide et l'Orient chrétien constituent une entité géographique, un ensemble. En d'autres mots, il est tout l'Orient tout simplement :

Ce ne fut pas une courte parenthèse. Du VII<sup>e</sup> jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, il y eut à Bagdad, à Damas, au Caire, à Cordoue, à Tunis, de grands savants, de grands penseurs, des artistes de talent, et il y est encore de grandes et belles œuvres à Ispahan, à Samarcande, à Istanbul, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle et parfois au-delà. Les Arabes ne furent pas les seuls à contribuer à ce mouvement. Dès ses premiers pas, l'Islam s'était ouvert sans aucune barrière aux Iraniens, aux

Turcs, aux Indiens, aux Berbères [...] du point de vue culturel, quel extraordinaire enrichissement ! Des bords de l'Indus jusqu'à l'Atlantique, les têtes les mieux faites purent s'épanouir dans le giron de la civilisation arabe<sup>39</sup>.

Dès lors, nous constatons qu'Amin Maalouf voudrait transmettre une réalité objective. Il lance dans un appel pacifiste : « Je ne dis pas aux Occidentaux qu'ils devraient abandonner leurs valeurs, bien au contraire, je leur dis qu'il faudrait avant tout respecter ces valeurs dans leurs relations avec les autres<sup>40</sup>. » Il veut ainsi montrer qu'il existe une possibilité de s'ouvrir à une culture, une identité différente, sans être obligé de renoncer à son identité légitime. Jusqu'ici, l'Occident s'est plutôt enfermé dans sa vision orientaliste en se rendant imperméable aux influences orientales. En d'autres termes, Maalouf essayait de concevoir tous ces conflits avec la manière qu'Edward Saïd cite dans son livre : « Ce que je cherchais dans *L'Orientalisme*, c'était une nouvelle manière de concevoir les séparations et les conflits qui ont stimulé pendant des générations l'hostilité, la guerre et le contrôle impérialistes<sup>41</sup>. »

Nous retiendrons dans cette perspective que la vision de Maalouf porte avant tout sur l'enchevêtrement des mondes orientaux et occidentaux, ce qui serait pour lui la solution la plus susceptible d'enrichir les deux cultures et de détruire toute représentation négative.

Maalouf tente de présenter un monde historique et culturel différent de celui que l'Occident veut forger et transmettre. La voix émergente de son essai a pour but de dévoiler l'histoire des deux côtés, et par là-même réhabiliter la vraie identité de l'Orient et ouvrir ainsi la voie où règnent la coexistence et la paix.

À cet égard, il convient de préciser l'importance de la construction historique des représentations collectives et le rapport à l'altérité sur les deux rives de la Méditerranée, et d'autre part de voir comment inscrire les références au passé dans une dynamique de coexistence pacifique et non de revanche et de violence.

Ce que nous pouvons retenir pour conclure c'est que notre identité ne peut se construire qu'avec nos rapports entretenus avec les autres. L'identité se forgera dans le regard de l'autre. En tant que citoyen du monde, il est de notre devoir de se positionner par rapport à l'autre, de s'intégrer tout en demeurant intègres à nous-mêmes.

Quand les autres s'acharnent à classer et à catégoriser les hommes en fonction de leur religion, de leur langue, de leur couleur de peau, de leurs origines et à discourir sur la suprématie des uns sur les autres, Maalouf repousse tous les obstacles qui séparent les hommes ; il s'affranchit de toutes les frontières géographiques, linguistiques et spirituelles qui les divisent en les rassemblant sous un même emblème, celui de l'écriture.

Prônant la tolérance, dénonçant le fanatisme et fustigeant la discrimination, Maalouf est vu comme l'un des plus grands humanistes et l'un des détenteurs de la paix et de la coexistence de son époque. S'il s'est engagé dans l'écriture, c'est pour pouvoir créer à travers la fiction une certaine forme de réconciliation entre les peuples. ■

## Notes

1. Dubar Claude, « La crise des identités. L'interprétation d'une mutation », *Revue française de pédagogie*, vol. 139, 2002, p. 158.
2. Brubaker Roger, « Au-delà de l'identité », trad. de l'anglais par Junqua Frédéric, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, n°1, 2001, p. 66-85.
3. Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
4. « Amin Maalouf et J.A », *Jeune Afrique*, [En ligne], n°5542, 17 novembre 2010, [consulté le 11 juin 2014]. Disponibilité et accès : [www.jeuneafrique.com/194223/societe/amin-maalouf-et-j-a/](http://www.jeuneafrique.com/194223/societe/amin-maalouf-et-j-a/)
5. Le Bris Michel, Rouaud Jean, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 25-53.
6. Parmi les auteurs qui ont rejeté sans réticence l'idée d'être enfermés dans un cadre qui les met à part : J. M. G. Le Clézio, Alain Mabanckou, Amin Maalouf, Patrick Chamoiseau, Tahar Ben Jelloun, entre autres.
7. Ben Jelloun Tahar, « Ces "métèques" qui illustrent la littérature française. On ne parle pas le francophone », *Le Monde-Diplomatique*, mai 2007, p. 117.
8. Maalouf Amin, « Contre "la littérature francophone" », *Jeune Afrique*, [En ligne], n°2361, 9-15 avril 2006 [consulté le 14 juillet 2014]. Disponibilité et accès : [www.jeuneafrique.com](http://www.jeuneafrique.com)
9. « Pour une "littérature Monde" en français », *Le Monde des Livres*, [En ligne], 15 mars 2007 [consulté le 14 juillet 2014]. Disponibilité et accès : <http://www.lemonde.fr/livre/article/>
10. Péan Stanley, « Amin Maalouf : Identités multiples », *Les libraires*, [En ligne], 1<sup>er</sup> juin 2001 [consulté le 12 juin 2014]. Disponibilité et accès : <http://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/amin-maalouf-identites-multiples/>
11. Maalouf Amin, *Origines*, Paris, Lattès, 2009, p. 274.
12. Brondinon Michelle, Fracassetti Yvonne, *La Méditerranée figures et rencontres, identité et dialogue interculturel*, Paris, PUBLISUD, 2009, p. 9.
13. Mucchielli Alex, *L'Identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 127.
14. Borbalan-Ruano Jean-Claude, *L'Identité. L'individu, le groupe, la société*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 1998, p. 2.
15. L'« étranger » est une notion qui touche à l'identité, à l'appartenance (nation, groupe) et à ses corollaires que sont l'inclusion et l'exclusion. Elle met en jeu la nation, la société dans ses différentes composantes. Il est aussi question de regard, celui que l'on porte sur soi (se sentir étranger) ou qu'imposent les autres (être perçu comme un étranger). Voir : *Colloque APEF*, [En ligne], Université d'Algarve/Faro, 9-12 novembre 2011 [consulté le 12 juin 2014]. Disponibilité et accès : [www.ru.nl/lea/actualites/actualites/@827736/colloque-'etranger/](http://www.ru.nl/lea/actualites/actualites/@827736/colloque-'etranger/)
16. CIAO, *Stéréotypes, discrimination et racisme*, [En ligne], CIAO - FED - COSM-NE, 8 septembre 2014 [consulté le 12 novembre 2016]. Disponibilité et accès : [www.ciao.ch/f/racismes/infos//plus1-les\\_stereotypes/](http://www.ciao.ch/f/racismes/infos//plus1-les_stereotypes/)
17. Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 29.
18. Hall Stuart, *Identité culturelle et diaspora. Politiques des cultural studies*, trad. de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 321.
19. Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 8.
20. Tardif Jean, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication*, [En ligne], n°13, 2008 [consulté le 16 décembre 2016]. Disponibilité et accès : <https://questionsdecommunication.revues.org/1764/>
21. Les événements historiques qui ont marqué, ces dernières décennies, le Proche-Orient : la guerre du Golfe (1991), l'intervention d'Israël au sud du Liban (1996), la 2<sup>ème</sup> guerre du Golfe (2003), l'intervention israélienne au Liban contre Hezbollah (2006), la guerre civile en Syrie (2012), la crise politique en Egypte (2012).
22. Saïd Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 3.
23. Warin François, « La haine de l'Occident », *EspacesTemps.net*, [En ligne], Travaux, 22 juin 2009 [consulté le 14 décembre 2016]. Disponibilité et accès : [www.espacestems.net/articles/la-haine-de-occident/](http://www.espacestems.net/articles/la-haine-de-occident/)
24. Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 29, 53, 46.
25. Sciolla Loredana, *L'identità a più dimensioni. Il soggetto e la trasformazione*, Rome, Ediesse, 2010, p. 71.
26. Volterrani Egi, « Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix », [En ligne], décembre 2001 [consulté le 10 juillet 2014]. Disponibilité et accès : [www.aminmaalouf.org/](http://www.aminmaalouf.org/)
27. Gatsi Panagiota, *La Vision orientale et occidentale dans les essais d'A. Maalouf* [Mémoire de Maîtrise], Université Aristote de Tessalonique, Grèce, 2009, p. 104.
28. Khader Bichara, *Le Monde arabe expliqué à l'Europe*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2009, p. 114.
29. Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 70.
30. *Ibid.*, p. 69.
31. Khader Bichara, *Pour un dialogue culturel euro-méditerranéen rénové*, Conférence « Dialogue des peuples et des cultures : les acteurs du dialogue », Bruxelles, 24-25 mai 2004, p. 7.
32. Guetta Silvia et Verdiani Antonella, *La communauté de pratiques comme outils de dialogue interreligieux et interculturel*, Firenze, Presses Universitaires de Firenze, 2011, p. 47.
33. Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 88-90.
34. *Ibid.*, p. 90.
35. Volterrani Egi, « Amin Maalouf. Autobiographie à deux voix », op. cit.
36. Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 53.
37. *Ibid.*, p. 67-68.
38. *Ibid.*, p. 69.
39. *Ibid.*, p. 74.
40. Maalouf Amin, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009, p. 14.
41. Saïd Edward, *L'Orientalisme*, op. cit., p. 355.

# Les fonctions du stéréotype d'adoption par l'allaitement dans le *Skandapurāṇa* chap. 158 et 162

> **Amandine Bricout**

## La stéréotypie comme outil d'évaluation des purāṇa

Le *Skandapurāṇa*<sup>1</sup>, œuvre composée entre le VI<sup>e</sup> siècle et le VII<sup>e</sup> siècle par un ou plusieurs groupes de brahmanes śivaïtes dans le centre de l'Inde du Nord<sup>2</sup>, appartient au genre des purāṇa. Ce type de texte se proclame parole révélée et s'adresse à toutes les castes de la société, y compris les femmes. Il cherche à enseigner par une alternance de récits mythologiques et de prescriptions religieuses le dogme brahmanique. Les purāṇa ont été jusqu'ici traités de plusieurs manières, soit comme des documents religieux, soit comme des témoignages historiques<sup>3</sup> de l'Inde ancienne, soit enfin comme des matériaux mythologiques<sup>4</sup> dont les schèmes mythiques révèlent les structures sous-jacentes de l'hindouisme<sup>5</sup>. Reprenant l'idée de Ferdinand Bork selon laquelle il est nécessaire de ne pas perdre de vue le but principal des auteurs des purāṇa pour comprendre ces œuvres<sup>6</sup>, je suggère de considérer, dans cet article, le *Skandapurāṇa* (qui sera dorénavant désigné sous le sigle *SP*) comme une œuvre didactique visant à préserver l'ordre social en enseignant les prescriptions rituelles. Le public cible de cette œuvre et l'ambition de son propos font de ce texte un « genre narratif destiné à une consommation de masse<sup>7</sup> » : il est extrêmement codifié et use de stéréotypes et de clichés. Aborder le *SP* sous l'angle de la stéréotypie<sup>8</sup> se justifie donc par son appartenance

générique et éclaire la relation de ce texte à la tradition culturelle dont il est issu. Témoignage du dogme brahmanique de son temps, le *SP* et les stéréotypes qu'il contient permettent d'observer l'évolution de ce dogme et de mesurer la part d'originalité de cette œuvre dans le paysage de la littérature purāṇique. Par ailleurs, analyser les fonctions des stéréotypes utilisés par les auteurs du *SP* dans des situations d'écartement au dogme révèle les processus d'écriture à l'œuvre et atteste la qualité littéraire de sa composition.

## L'insertion d'une pratique inédite dans le dogme brahmanique

Les chapitres 158 à 162 du *SP* sont à cet égard particulièrement intéressants puisqu'ils proposent une pratique rituelle inédite<sup>9</sup> : l'adoption d'un arbre en tant que fils par une femme, offrant ainsi un exemple d'écartement par rapport aux traditions trouvées ailleurs sur ce sujet. Ils se décomposent en trois étapes-clés. La première<sup>10</sup> explicite le fondement théorique nécessaire pour introduire la prescription d'adoption d'un arbre : dépourvus d'organes des sens, les arbres sont plus vertueux que les fils et peuvent par conséquent sauver les pères des enfers. Adopter un arbre est ainsi un rite aux vertus sotériologiques. L'originalité de cette affirmation réside dans le fait que la personne sauvée soit le bénéficiaire du don et non le donateur comme

le prescrivent les autres sources. La deuxième étape<sup>11</sup>, description formelle du rite d'adoption, citée dans les compilations médiévales, détaille la liturgie de la cérémonie d'adoption d'un arbre par une femme. Cette cérémonie respecte la procédure orthodoxe d'adoption à l'exception du fait qu'elle est réalisée par une femme qui a pris, seule, cette décision. Ces deux premières étapes peuvent être considérées comme le cadre théorique de l'enseignement du rite d'adoption. Elles vont être complétées par une troisième<sup>12</sup>, le récit de l'adoption de l'arbre *aśoka* par *Pārvatī*, illustration de la théorie par une mise en pratique du rite sur le plan mythique. Ce récit vise à justifier la relation de filiation entre un arbre et une femme induite par l'adoption, alors que la tradition présente toujours la femme et l'arbre dans un rapport de fertilisation réciproque. L'examen de l'intégralité des stéréotypes présents à travers ces trois étapes permettrait d'évaluer l'oscillation entre tradition et modernité et de rendre compte de tous les procédés employés pour brahmaniser ce rituel et le rendre orthodoxe.

Dans le cadre de cet article, seul le stéréotype de l'adoption par lactation utilisé dans le récit mythologique sera analysé afin de montrer que l'emploi de celui-ci sert à justifier l'adoption et que son altération procède de l'intention didactique de l'œuvre, ce qui révèle la qualité de sa composition. Le mythe liant *Pārvatī* et l'arbre *aśoka* n'a pas d'autres occurrences dans la littérature

épique ou purānique, et pour cause : il illustre une pratique rituelle que l'on ne trouve décrite nulle part ailleurs. En revanche, la lactation spontanée de la déesse déclenchée par un élan d'amour maternel à la vue de l'arbre qu'elle désire adopter<sup>13</sup> est une image récurrente d'un autre mythe bien connu des auteurs du *SP*<sup>14</sup> : la naissance de Skanda narrée dans les épopées<sup>15</sup>. Afin d'étudier la manière dont les chapitres *SP*158 et *SP*162 emploient et adaptent ce *topos* de l'adoption par lactation, il convient dans un premier temps de démontrer que celui-ci peut être défini comme un stéréotype de la littérature épique et purānique sanskrite, et ce, grâce à une étude diachronique de ses occurrences.

## Allaiter c'est adopter : la naissance d'un stéréotype

### Premières occurrences de l'adoption maternelle par lactation spontanée

La description d'une lactation spontanée déclenchée par un élan d'amour maternel à la vue d'un nouveau-né suivie d'une adoption de l'enfant est une image récurrente du mythe de la naissance de Skanda, dieu guerrier à six têtes. Parmi les différentes versions<sup>16</sup> du mythe, celle contenue dans *l'Aranyaka Parvan* du *Mahābhārata* (*Mbh*), considérée comme la plus archaïque<sup>17</sup>, cherche à introduire dans le panthéon brahmanique<sup>18</sup> non seulement un dieu d'origine non-védique, Skanda, mais aussi la horde de divinités démoniaques qui l'accompagnent. Le principal processus de brahmanisation de Skanda employé dans le mythe réside dans la relation de filiation et se déroule en deux temps : le premier sert à le légitimer comme dieu orthodoxe en le faisant naître de divinités purement védiques, Agni et Svāhā, le second permet de canaliser

sa horde démoniaque et de l'intégrer en mettant ces êtres malveillants sous la tutelle de Skanda brahmanisé. C'est dans ce second temps qu'apparaît pour la première fois l'image de l'adoption par lactation. Des démons malveillants, les *mātrī* « mères », sont envoyées par Indra pour tuer Skanda nouveau-né<sup>19</sup>. À la vue du nourrisson, ces *mātrī*, surprises par une montée de lait irrésistible, ne peuvent se résoudre à le tuer. Suite à leur demande, Skanda accepte de devenir leur fils<sup>20</sup>. Ainsi l'adoption de Skanda par l'allaitement des *mātrī* se déroule en deux temps : tout d'abord, la vue de l'enfant provoque un tel élan d'amour maternel que les démons malveillants sont transformées en mères allaitantes, puis après un dialogue de reconnaissance mutuelle en tant que mères et fils, l'adoption est actée. Cette première adoption transforme les démons malveillants en protectrices de Skanda, l'allaitement symbolisant leur métamorphose. Un autre groupe de démons appelées *kanyā*<sup>21</sup> est apaisé quand Skanda les accepte comme mères<sup>22</sup>. L'expression *saṃkalpya putratve skandam* qui permet de rendre l'adoption effective reste assez énigmatique : la traduction littérale « après avoir amené Skanda dans l'état de fils » laisse entendre qu'une action est accomplie pour établir Skanda en qualité de fils réel. Enfin au cours du même récit, un troisième groupe de femmes implorent de devenir les mères de Skanda : les épouses des sept sages<sup>23</sup>. Répudiées à tort, ces femmes cherchent refuge auprès de leur supposé fils adultérin Skanda et demandent réparation : puisqu'on les accuse à tort d'être ses mères, qu'elles le deviennent réellement et demeurent pour toujours à ses côtés<sup>24</sup>. Skanda, après un nouveau dialogue de reconnaissance mutuelle, accepte d'être leur fils et leur offre

une demeure éternelle en les transformant en étoiles, la constellation des Kṛttikā, les Pléiades. Il s'agit de la première mention de Skanda comme fils des Kṛttikā. Dans cette première version du mythe, trois groupes de femmes adoptent Skanda : les premières émettent spontanément du lait, les secondes entérinent la relation filiale par un geste symbolique, les dernières, les plus respectables des femmes de ces trois groupes, deviennent les mères officielles de Skanda et lui donneront le matronyme sous lequel il est largement connu : Kārttikeya « fils des Kṛttikā ».

Ce récit deviendra dans les quatre autres versions épiques une simple adoption de Skanda par les Kṛttikā. Il reprendra la structure actantielle suivante : vue du nouveau-né, élan d'amour, lactation spontanée et reconnaissance mutuelle des deux parties, mères et fils. L'attribution du matronyme Kārttikeya « fils des Kṛttikā<sup>25</sup> » se voit justifiée par ce récit et constitue son identité de dieu puissant à six têtes.

### L'adoption par lactation : un stéréotype épique et purānique

L'abondance des occurrences de l'adoption de Skanda par lactation des Kṛttikā en fait un lieu commun de tout récit qui narre de près ou de loin la naissance de Skanda. Les éléments qui constituent l'adoption par allaitement se présentent sous une forme et une structure figée, trait caractéristique d'un stéréotype. Le matronyme Kārttikeya et l'allaitement-adoption de Skanda par les Kṛttikā sont à ce point liés qu'ils forment une phrase tautologique « Kārttikeya est le fils des Kṛttikā<sup>26</sup> ». Celle-ci, malgré son apparente vacuité, demeure riche de sens puisqu'insérée dans un contexte

linguistique : elle définit l'identité du dieu. Comme le montre Schapira, la phrase tautologique de type symétrique « X est X » est en réalité un « trompe l'œil » :

Certes, formellement, la séquence répétée est exactement la même, et son contenu l'est aussi : ce qui diffère, c'est la manipulation du contenu sémantique du syntagme répété, selon qu'il est en position de sujet ou d'attribut<sup>27</sup>.

Ce procédé linguistique use de la valeur sémantique du mot répété : d'une part il emploie son « sens minimal » et d'autre part son « sens stéréotypique<sup>28</sup> ». Ainsi, dans notre exemple, « Kārttikeya est le fils des Kṛttikā » sous-entend la procédure d'adoption par l'allaitement : on comprend « on appelle Kārttikeya celui qui fut allaité par les Kṛttikā ». Mais à cette interprétation simple de la tautologie, s'ajoutent, selon le contexte de la phrase, d'autres significations : allaité par les six Kṛttikā, il est celui à six visages, ou, allaité par les puissantes Kṛttikā, il est le puissant Skanda. Cette double lecture atteste des caractéristiques du stéréotype selon Dufays de « multiplicité des valeurs que l'on peut attribuer » au stéréotype. De la même manière, ce stéréotype fait l'objet de « réversibilité des jugements », puisque l'amour maternel que portent les Kṛttikā à Skanda n'est pas toujours vu comme un élément positif : dans certaines versions, il génère entre elles une véritable dispute<sup>29</sup> tandis que dans d'autres<sup>30</sup>, cette affection est présentée comme un exemple de parfaite dévotion maternelle. Le « caractère flou et collectif de l'origine » du stéréotype d'adoption par l'allaitement réside dans l'extension d'un phénomène réel à une situation rare. En effet, une mère allaitante peut produire du lait à la seule vue ou à la seule pensée de son enfant. En revanche, la lactation

chez une femme nullipare nécessite une forte induction aussi bien physique que médicamenteuse. De fait, la lactation spontanée étendue à toutes les femmes est une image construite. Comme vu précédemment, la lactation est initialement un processus symbolisant la métamorphose des démons malveillantes en mères bienveillantes. Or une fois Skanda et sa horde démoniaque brahmanisés, l'allaitement a été transféré aux Kṛttikā : sa fonction est désormais de donner une identité au dieu en justifiant soit son apparence de dieu à six têtes, soit sa puissance. Le nombre d'occurrences<sup>31</sup> de ce récit dans la littérature épique et purāṇique sanskrite destinée à un large public, dont la production s'est étendue du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère pour l'épopée jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle de notre ère pour les *purāṇa* consultés, atteste sa permanence et son inscription dans le temps et l'espace. L'affiliation de Skanda aux Kṛttikā par l'allaitement est à ce point établie que les auteurs de littérature secondaire présentent ce fait comme inhérent au mythe, sans en chercher l'origine, alors que cela s'est construit au fil des réécritures. La multiplicité des occurrences dévoile le caractère évident et non interrogé de cette image. En outre, son itération s'étend non seulement dans la littérature épique et purāṇique, mais aussi dans d'autres types de textes comme le roman *Kathasaritsagara*<sup>32</sup> de Somadeva ou encore la prescription rituelle du Skandayāga<sup>33</sup> appartenant à la littérature auxiliaire de l'*Arthavaveda*, ce qui confère à ce stéréotype un caractère intertextuel. L'adoption par l'allaitement recouvre l'ensemble des traits caractéristiques de la définition du stéréotype donnée par Jean-Louis Dufays, à savoir :

1. l'abondance de ses occurrences dans une diversité de contextes (autrement dit sa banalité) ;

2. la forte solidarité des éléments qui le constituent (autrement dit son caractère figé) ;
3. le caractère flou et collectif de son origine ;
4. sa permanence dans le temps ;
5. son inscription dans la mémoire d'une large communauté ;
6. son caractère intertextuel, qui est à la fois la source et le résultat de ses nombreuses réitérations ;
7. le caractère spontané, « automatique », « évident », non interrogé de la majorité des usages ;
8. la multiplicité des valeurs qu'on peut lui attribuer : un stéréotype peut être jugé pertinent (ou non) sur le plan de la vérité, de l'éthique et de l'esthétique ;
9. la réversibilité des jugements dont il fait l'objet<sup>34</sup>.

Dès lors, il nous est possible de considérer l'emploi de ce stéréotype dans les chapitres 158 à 162 du *SP* et de nous interroger sur ses fonctions dans un récit qui introduit une pratique nouvelle.

## Les fonctions du stéréotype dans les chapitres 158 à 162

### Justifier la relation filiale entre arbre et femme

Le rituel prescrit dans les chapitres 158-162, l'adoption d'un arbre, propose une relation de filiation entre un arbre et une femme. Or cette relation diverge de la conception habituelle des liens qui unissent femme et arbre dans la société indienne. En effet, il existe aussi bien dans la littérature qui précède le *SP* que dans l'iconographie la représentation de la relation de fertilisation réciproque de l'arbre et de la femme. Cette croyance fait état d'une relation d'amants entre l'arbre et la femme et s'exprime soit dans le motif du *dohada*<sup>35</sup>, soit dans les rituels de vœux comme le *vaṭasavitṛivrata*. L'emploi de la structure actantielle<sup>36</sup>

du stéréotype de l'adoption par lactation permet aux auteurs de justifier cette relation d'un nouvel ordre.

La première occurrence du stéréotype suit immédiatement la description liturgique du rite d'adoption d'un arbre par Śiva. Pārvatī s'exprime ainsi :

70. En ton absence, ô seigneur des dieux, alors que je me promenais sur le mont Mandara, j'ai vu un tendre et charmant aśoka.

71. Je me suis dit : cet arbrisseau pourrait être mon fils si Rudra revient et y consent.

72. Ô Mahādeva, toi qui purifies les deux-fois nés, à cause de mon désir d'enfant, le lait s'est mis à jaillir de mes deux seins, lait qui est un flot de nectar qui apporte le bonheur.

73. Puissé-je prendre cet arbre comme fils adoptif ; si tu me l'autorises, j'accomplirai ta volonté.

74. Puisque les dieux ne me permettent pas d'avoir un fils, que cet arbrisseau devienne le fils adoptif qui me donnera satisfaction, moi qui suis sans enfant, ô immaculé !<sup>37</sup>

Ces quelques vers reprennent la mise en scène du stéréotype. Tout d'abord, les stimuli de la production lactée de Pārvatī sont les mêmes que ceux des Kṛttikā dans les épopées ou les *purāṇa*, à savoir la vue au hasard d'une promenade et l'élan d'amour. Cette similitude participe à la fonction de ressemblance et à celle d'évocation : la reconnaissance de la structure actantielle du stéréotype confère au texte son authenticité et sa vraisemblance, tout en créant un horizon d'attente, l'adoption. L'amour maternel qui justifie dans le stéréotype l'adoption de Skanda est désigné ici comme la cause profonde de cette lactation. De fait, la puissance de cet amour persuade les auditeurs du bien-fondé de la situation : il est légitime que Pārvatī veuille adopter cet arbre puisqu'elle

sécète du lait. La double incongruité de la situation qui réside dans l'adoption d'un arbre et non d'un fils et dans l'établissement d'une relation filiale entre l'arbre et la femme est effacé par l'emploi du stéréotype.

Il convient de relever que le stéréotype de l'adoption par l'allaitement appliqué à Pārvatī et aux arbres se trouve dans une œuvre de poésie savante antérieure au *SP* et connue de ses auteurs : le *Kumārasambhava* (*SP*) de Kālidāsa. Dans celle-ci, la structure actantielle du stéréotype n'est pas reprise alors qu'une relation filiale est établie entre les arbres et la déesse. Cela peut s'expliquer de deux manières, l'une intrinsèque à l'œuvre, l'autre extrinsèque. L'allaitement des arbres dans le *SP* intervient dans un récit d'actes extraordinaires dont Pārvatī se révèle capable durant l'ascèse extrême à laquelle elle se soumet pour obtenir l'amour de Śiva<sup>38</sup>. De fait, l'anormalité de l'acte est motivée par le contexte lui-même : il n'est qu'une des merveilles accomplies par Pārvatī. D'autre part, l'œuvre étant destinée à un public lettré et cultivé, il n'est pas nécessaire pour son auteur de donner autant d'indices pour que l'allusion soit comprise de son auditoire. Enfin il est possible d'imaginer qu'une croyance de relation de filiation entre Pārvatī et les arbres existait au moment de la composition du *SP* affranchissant Kālidāsa de la nécessité de répéter le schème narratif. Cependant, l'invention de cette relation à des fins poétiques semble être corroborée par le fait qu'aucune source textuelle ou iconographique ne la confirme et qu'elle est introduite dans une liste d'actes miraculeux<sup>39</sup>.

En revanche, bien que cette œuvre antérieure établisse la relation de filiation entre Pārvatī et les arbres, la structure actantielle du stéréotype

est répétée dans le *SP* pour deux raisons. D'une part, les auditeurs du *SP* ne pouvaient connaître l'œuvre de Kālidāsa destinée à un public de lettrés et d'érudits. D'autre part, l'adoption de l'arbre par Pārvatī dans le *SP* s'insère dans un chapitre qui cherche à introduire une prescription rituelle nouvelle et non pas dans une liste d'actes merveilleux.

Le caractère extraordinaire de l'allaitement dans le *SP*, grâce à la fonction esthétique du stéréotype, confère au récit son statut de mythe authentique. La mise en place de tous les éléments récurrents du stéréotype (vue, élan d'amour maternel, lactation spontanée et reconnaissance mutuelle) participe au processus d'adhésion de la communauté au récit par les fonctions de vraisemblance et d'évocation. Le stéréotype par ses différentes fonctions justifie ainsi la relation atypique entre arbre et femme.

### **L'adaptation du stéréotype aux intentions didactiques et dogmatiques**

Bien que le schéma actantiel du stéréotype soit respecté, les auteurs vont adapter le motif de la reconnaissance mutuelle des deux parties, mère et fils, qui consacre l'adoption dans le stéréotype. La première motivation de cette modification est induite par la spécificité de la situation, à savoir que l'adopté est un arbre et ne peut pas verbalement agréer Pārvatī comme mère. Cependant, la reconnaissance des deux parties, la mère et le fils adoptif, est sous-entendue par le parallélisme qui dépeint leur satisfaction réciproque : le lait « procure le bonheur » à l'arbre<sup>40</sup> tandis que l'arbre-fils « procure la satisfaction » à une femme sans enfant<sup>41</sup>. La seconde mention du stéréotype exprime symboliquement cette reconnaissance :



© Nicole Mason

65. Alors jaillit des seins (de Pārvatī) tandis qu'elle honorait cet arbre, du lait à la splendeur semblable à celle de l'ambrosie déposée dans la (coupe de la) lune, lait insufflé par son amour maternel.

66. Cet arbre aśoka resplendissant dans la forêt, honoré par Umā, se mit alors à s'épanouir sous sa forme flamboyante comme au printemps<sup>42</sup>.

Dans ce passage, la cause profonde de la lactation, l'amour maternel, symbolise la demande d'adoption de la déesse, tandis que l'épanouissement de l'aśoka dans sa forme rougeoyante représente l'acceptation de l'arbre. En effet, dans la tradition indienne, la floraison de l'aśoka n'est possible que par la réalisation de *l'aśokadhada*. Lors de cette cérémonie, une jeune femme doit frapper du pied ou arroser de vin l'aśoka pour que celui-ci fleurisse. Si la floraison a lieu, cela signifie que l'arbre

a reconnu la vertu de la jeune fille : en signe de gratitude, celle-ci voit tous ses désirs comblés, en particulier ses désirs amoureux. La floraison de l'aśoka en réponse à la lactation de Pārvatī symbolise la reconnaissance de l'arbre. Fleurissant instantanément, il indique que la déesse est digne de lui et il promet de lui offrir tous ses désirs. Or l'unique désir de Pārvatī est d'être mère. Dès lors, la modification de la cause de la floraison issue du motif de *l'aśokadhada* doublée du stéréotype de l'adoption par l'allaitement justifie la relation filiale entre l'arbre et la femme. La reconnaissance des deux parties, décrite à deux reprises, participe à persuader du bien-fondé de l'adoption.

Cependant, l'accord entre mère et fils ne suffit plus à entériner l'adoption : celle-ci ne sera effective qu'avec l'accord des brahmanes. Cette alté-

ration du stéréotype s'explique par la nécessité d'introduire la mise en scène sur le plan mythique de la liturgie décrite précédemment. Bien que la déesse produise du lait à la vue de l'arbre, elle ne peut l'adopter sans procéder au rituel. Le mythe illustre réellement la prescription puisque la déesse accomplit l'ensemble des préparatifs de la cérémonie, nourrit les brahmanes comme il se doit, expose sa requête d'adoption à ces derniers<sup>43</sup>, seule autorité capable de consacrer l'adoption. Pārvatī ne sera déclarée mère de l'aśoka qu'une fois le rituel accompli selon les règles et avec la bénédiction des brahmanes<sup>44</sup>. Le mythe offre ainsi aux auditeurs, et surtout aux auditrices, un modèle de conduite à suivre : la déesse Pārvatī.

Ce modèle didactique permet en outre aux auteurs d'atténuer le carac-

tère non orthodoxe de la prescription qui présente la femme comme agissant de sa propre initiative et habilitée à recevoir un don. Or le discours de *SP* sur la position de la femme est assez clair<sup>45</sup> : elle doit considérer son époux comme son dieu et lui être pleinement dévouée. Ce discours perpétue un faisceau d'idées sur la place des femmes dans la société indienne, notamment dans les *Lois de Manu*. Immédiatement après avoir établi les conditions d'une adoption automatique, les auteurs insèrent la condition préalable pour sa réalisation – l'accord de l'époux –, condition qui découle de la fonction sociale du stéréotype. Sans nier les récents travaux sur le rôle de la femme en Inde<sup>46</sup>, notre intention est de montrer que les auteurs du *SP* ont conscience soit que ce rôle central de la femme dans le rite risque d'être perçu comme non-conventionnel, soit que ce rituel, extérieur à l'orthodoxie brahmanique, ne peut s'y insérer qu'en l'adaptant aux règles de ce dogme. Quelles que soient les raisons de l'insertion du rituel dans le *SP* (volonté d'intégrer un rituel non orthodoxe existant, d'introduire un texte connu par ailleurs, de concevoir un nouveau rituel en réponse à des exigences sociales), force est de constater que l'ajout de l'accord de l'époux appartient à un réseau de valeurs exposées comme respectables dans cette œuvre. Ainsi cette rupture dans le continuum de la structure narrative du stéréotype comporte une fonction sociale qui vise à s'assurer de l'approbation de la communauté et participe à l'unité dogmatique de l'œuvre : cette prescription rituelle peut avoir lieu si la femme en demande d'abord l'autorisation à son mari.

Par la mise en lumière de cet ajout, l'hypothèse selon laquelle la prescription rituelle existait comme un

phénomène extérieur, pourrait être corroborée par le fait qu'aucune autorisation ne soit exprimée dans la partie liturgique. Au contraire, il y est clairement dit que cette décision d'adopter un arbre émane bien du libre-arbitre de la femme :

Décidant « demain, j'adopterai un arbre », la femme doit se soumettre à un jeûne, elle dont la conduite et l'observance sont empreintes de vertu, ô Pārvatī.<sup>47</sup>

Par conséquent, l'autorisation préalable que sollicite Pārvatī auprès de son époux dans le mythe qui vise à illustrer la prescription rituelle révèle les intentions didactiques de l'œuvre : si même la déesse suprême se soumet à cette règle, une simple femme se doit d'obtenir l'accord de son mari pour accomplir le rituel et suivre l'enseignement énoncé par la déesse au sujet des femmes<sup>48</sup>. Transposer le rituel sur le plan mythique en effaçant l'incongruité de la situation et en présentant Pārvatī comme modèle pour les femmes répond ainsi aux exigences dogmatiques du genre purāṇique.

### **Les valeurs de l'allaitement**

Le stéréotype de l'adoption par l'allaitement de Skanda se conclut systématiquement par la phrase tautologique qui sert d'étymologie au matronyme Kārttikeya. Cette phrase, par l'abondance de ses occurrences et sa structure figée, est indissociable du récit de la naissance de Skanda et constitue sa finalité. L'allaitement par les Kṛttikā confère à Skanda son identité : sa force provient de l'excellence de leur lait et ses six visages résultent de leur nombre. Le lait maternel dans le stéréotype ne symbolise pas uniquement l'amour maternel mais construit l'identité de celui qui le reçoit. Cette valeur identitaire du lait présente dans le stéréotype est également exploitée par les

auteurs de *SP*. En effet, le lait émis par Pārvatī est comparé en *SP* 158.72 à un flot de nectar qui apporte le bonheur *sudhāsāraṃ sukhaḥpradam* tandis qu'en *SP* 162.65, il a la splendeur de l'ambrosie recueillie dans la coupe de la lune *candrabārāmṛtaprabham*. Les mots *sudhā* et *amṛta* désignent la boisson divine qui confère aux dieux leur immortalité, celle-ci ayant été obtenue par le barattage de l'océan de lait et recueillie par la lune. Cette comparaison du lait au nectar d'ambrosie rend effective l'identité finale présente dans le stéréotype. Comme le lait des Kṛttikā sous-entend la puissance ou l'apparence de Skanda, le lait destiné à l'arbre sous-entend la finalité du rituel, être sauvé des enfers. Or être sauvé des enfers signifie à la fois connaître le bonheur et devenir immortel. Les qualités du lait de la déesse désignées par des images poétiques illustrent le fondement théorique du rite et établissent l'identité entre l'acte rituel et sa finalité. La fonction identitaire de l'allaitement entérine la portée du rituel et la nécessité de sa réalisation.

Ainsi l'analyse des chapitres 158 à 162 par le prisme du stéréotype de l'adoption par l'allaitement révèle que la prescription rituelle d'adoption d'un arbre par une femme revêt un caractère non orthodoxe en établissant une relation de filiation entre l'arbre et la femme. L'intégration de celle-ci dans le *SP* qui se présente comme parole révélée est opérée grâce aux fonctions de vraisemblance et d'évocation du stéréotype employé. En effet, le respect du schéma actantiel du stéréotype confère au récit son statut de mythe et le rend authentique, tandis qu'il efface la double incongruité du récit en légitimant le désir d'adoption de la déesse et la nouvelle relation proposée entre femme et arbre. La cohésion communautaire induite est employée pour convaincre, à l'appui

d'un récit mythologique sans précédent, que cette pratique insolite est tout à fait conforme à la tradition.

Les auteurs adaptent le stéréotype en l'ajustant à leurs exigences dogmatiques et didactiques. La mise en scène du rite par sa transposition sur le plan mythique s'apparente à une stratégie de pédagogie par l'exemple. De fait, l'adoption n'est plus automatique mais ne devient effective que par la ratification des brahmanes. Les auteurs introduisent, en outre, une condition préalable à l'adoption, conséquence de la fonction sociale d'une œuvre foisonnant de stéréotypes, et ce, afin d'assurer la cohérence idéologique de celle-ci. Cette condition reflète la volonté d'instruire des auteurs qui proposent au public féminin un modèle de conduite à suivre. Elle contribue à l'adhésion de la communauté aussi bien au rite prescrit qu'au mythe qui l'illustre.

Outre la reprise de la structure actantielle du stéréotype, les auteurs usent de la valeur identitaire de l'allaitement inhérente à la phrase tautologique du stéréotype en lui conférant une nouvelle valeur symbolique. Les qualités attribuées au lait de la déesse établissent une parfaite équivalence entre l'accomplissement du rituel et son effet. L'emploi du stéréotype enjoint à réaliser le rituel et renforce son efficacité sur le plan sotériologique.

Le stéréotype remplit plusieurs fonctions dans ces chapitres en répondant aux exigences dogmatiques et didactiques du *SP* : il légitime la nouvelle pratique proposée, donne au récit qui l'illustre sa valeur de mythe authentique, offre un modèle de conduite à suivre aux femmes et convainc l'ensemble de l'auditoire de l'efficacité du rituel et de l'intérêt de sa réalisation. ■

## Notes

1. Le *Skandapurāṇa* sera noté sous le sigle *SP* dans cet article. Pour l'édition de référence de cet article : Bhāṭṭarāi K., *Skandapurāṇasya Ambikākhaṇḍa, Velajhuṇḍī, Mahendra Saṃskṛta Viśvavidyālaya*, « Śrīmahendrasaṃskṛtaviśvavidyāyāgranthamālā », 1988. Dans les notes, les mentions à l'ouvrage seront indiquées *SP*, suivies des références.
2. Bakker H.T., *The World of the Skandapurāṇa Northern India in the Sixth and Seventh Centuries*, Leiden, Brill, « Supplement to Groningen Oriental Studies », 2014, p.137 et 261 ; Adriaensen R., Bakker H.T., Isaacson H. (éds), *The Skandapurāṇa Vol. I Adhyāyas 1-25 Critically Edited with Prolegomena and English Synopsis*, Groningen, Egbert Forsten, « Supplement to Groningen Oriental Studies », 1998, p. 3-5.
3. Rocher Ludo, *A History of Indian Literature Volume II [Epics and Sanskrit Religious Literature] Fasc. 3 The Purāṇas*, Gonda Jan (éd.), Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1986, p.104- 131.
4. O'Flaherty Doniger W, *Śiva Érotique et Ascétique*, Nicole Ménant (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque Des Sciences Humaines », 1993.
5. Leavitt John, « Les structuralistes et les mythes », in Leavitt John, Saillant Francine, *Le mythe aujourd'hui*, in *Anthropologie et Sociétés*, Département d'anthropologie de l'Université Laval, vol. 29, n°2, 2005, p. 45-67, notamment p. 55-57.
6. Bork Ferdinand, « Die purāṇas als Geschichtsquelle », *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes (WZKM)*, 29, 1915, p. 97-133, p.125 (cité par Ludo Rocher, *A History of Indian Literature Volume II*, op.cit., p. 123).
7. Etant donné la nature du genre purāṇique, cette expression anachronique de Ruth Amossy permet de mettre en exergue le côté dogmatique et convenu de ces œuvres. En effet, comme l'explique cet auteur dans son article « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine » : « plus un genre narratif est destiné à la consommation de masse, plus il s'avère codé, c'est-à-dire composé d'un ensemble d'éléments fixes tant au niveau de ses unités narratives que de son système actantiel. Seule une stéréotypie qui se manifeste sur le plan non seulement du langage mais aussi des personnages et des actions, peut assurer le bon fonctionnement des textes produits en série » (« La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n°73-1, 1989, p. 29-46, p.42).

8. La stéréotypie est considérée ici comme l'utilisation de « schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée, schème qui n'a pas besoin d'être répété littéralement pour être perçu comme une redite » (selon la définition de Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », op. cit., 1989, p. 36).

9. Voir l'article à paraître (anonyme).

10. *SP* 158.4-43.

11. *SP* 158.45-68.

12. *SP* 158.70 ; *SP* 162.

13. Voir : *SP* 158.72 ; *SP* 162.65.

14. Comme son nom l'indique « la vieille histoire au sujet de Skanda », le *Skandapurāṇa* se fixe pour objectif de narrer la mythologie de cette divinité. Il est clairement attesté que les auteurs du *SP* connaissent ce mythe et ses différentes versions aussi bien relatées dans le *Mahābhārata* (*SP*) que celle du *Rāmāyaṇa* (*Rām*). Voir à ce sujet : Adriaensen R., Bakker H.T., Isaacson H. (éds), *The Skandapurāṇa Vol. I Adhyāyas 1-25*, op. cit., 1998, p. 25-26 et p. 9 ; ainsi que la thèse de doctorat à venir de Ben Staiger, « Der Kriegsgott Skanda, sein Kult und seine Bedeutung für den frühen Śivaismus. Eine kritische Edition und Analyse der Adhyāyas 163-165 des Skandapurāṇas », Université de Hambourg.

15. Le récit de la naissance de Skanda connaît quatre versions dans le *Mahābhārata* (*SP*) et une autre dans le *Rāmāyaṇa* (*Rām*).

16. *SP* 3.213-220 ; *SP* 9.43 ; *SP* 13.84 et 86 ; *Rām* 1.36

17. Voir Chatterjee Asim Kumar, *The Cult of Skanda-Kārttikeya in Ancient India*, Calcutta, Punthi Pustak, 1970, p.12-14.

18. Voir Mann Richard, « The Splitting of Skanda Distancing and Assimilation Narratives in the Mahabharata and Ayurvedic Sources. », *Journal of the American Oriental Society*, 127, n°4, octobre-décembre 2007, p. 447-470 ; *The Rise of Mahāsena the Transformation of Skanda-Kārttikeya in North India from the Kuṣāṇa to Gupta Empires*, Leiden Boston, Brill, « Brill's Indological Library », 2012.

19. *SP* 3.215.15-17.

20. *SP* 03.215.17-18 et 21-22.

21. *SP* 03.217.7-9.

22. Kinsley David, *Hindu Goddesses. Vision of the Hindu Feminine in the Hindu Religious Traditions*, Berkeley, University of California Press, 1986.

23. Ces femmes sont impliquées indirectement dans la naissance de Skanda. En effet, celui-ci

naît de l'union d'Agni et de Svāhā. Cette dernière avait pris l'apparence des épouses des sept sages pour séduire Agni. Cette ruse a pour conséquence la répudiation de six des épouses sous prétexte d'adultère.

**24.** SP 03.219.1-6.

**25.** SP 09.43.10-16 ; SP 13.84.76-77 ; SP 13.86.13-14 ; *Rām* 1.36.23-25 et 28-29.

**26.** La phrase « il fut nommé Kārttikeya » clôt les quatre versions épiques et les versions *purāniques* suivantes : *Viṣṇupurāṇa*, (ci-après ViP), 1.15.116 ; *Revakhanda of the Vayupurāṇa*, (ci-après VaP), 111.23ab ; *Vamāna Purāṇa*, (ci-après VP), 31.25 ; *Matsyapurāṇa*, (ci-après MP) 5.27 ; *Brahmāṇḍa purāṇa*, (ci-après BP), 2.10.44.

**27.** Schapira Charlotte, « La Phrase Tautologique », *Linguisticae Investigationes* 23, n°2, 2001, p. 269–86. Voir notamment p. 276.

**28.** Schapira Charlotte, *op. cit.*, 2001, p. 277 : « En général, il est possible d'expliquer le fonctionnement de la tautologie par l'emploi, à gauche du verbe, d'un terme pris dans son sens minimal, affectivement neutre et/ou littéral, et mis en équivalence, à droite du verbe, avec le même terme dans un sens spécialisé, stéréotypé, affectif ou métaphoriques. »

**29.** *Śivapurāṇa, Rudrasaṃhitā, Kumārakhaṇḍa*, (ci-après SiPRK) ; IV, 3.29-31 ; VP, 31.22-25.

**30.** *Brahmavaivarta Purāṇa*, (ci-après BVP) *Gaṇeśa Khaṇḍa*, XIV. 24-34 et XV.34-44.

**31.** Les occurrences *purāniques* dont la liste n'est pas exhaustive : BP, 2.10.42-44 ; BVP, *Gaṇeśa Khaṇḍa*, XIV. 24-34 et XV.34-44 ; MP, 5.27 ; SiPRK IV, 3.68-70, IV, 3.29-34, IV, 4.27-31, IV, 5.29 ; VP, 31.22-25 ; VaP *Revakhanda*, 111.20-23 ; ViP, 1.15.116.

**32.** Somadeva, *Kathasaritsagara*, 3.6.88, relate la croissance fulgurante de Skanda grâce au lait des Kṛttikā.

**33.** *Atharvavedaparisista*, 20.2.9 et 20.6.4.

**34.** Dufays Jean-Louis, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 54 et *op.cit.*, 2002, p. 447.

**35.** Le motif du dohada de l'aśoka est une croyance selon laquelle l'arbre ne peut devenir rougeoyant au printemps que si une jeune fille l'a touché du pied ou arrosé de vin de sa bouche. Le rougeolement de l'arbre symbolise pour la jeune fille la réalisation de tous ses désirs, en particulier ses désirs amoureux (Kālidāsa, *Malavikāgnimitra*, Acte 3, 48 ; *Kumārasaṃbhava*, sarga III, 26 ; *Raghuvamśa*, 19.12 ; *Bāṇa, Kādambaī*, §436 et

§567 ; Bloomfield M., « The Dohada or Craving of Pregnant Women : A Motif of Hindu Fiction », *Journal of the American Oriental Society*, American Oriental Society, vol. 40, 1920, p. 1-24). Sur la connaissance probable du KS de Kālidāsa par les auteurs du SP : voir article (anonyme).

**36.** Terminologie empruntée à Greimas A. J, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 28-59.

**37.** SP 158. 70-74.

**38.** Kālidāsa, *Kumārasaṃbhava*, 5.14 et 5.60 : « Sans relâche, elle fit croître elle-même du lait de ses seins semblables à des jarres de jeunes arbres. Même Guha (Skanda) ne put éliminer les attentions maternelles de celle-ci envers eux, ses enfants premiers nés. » (Toutes les traductions sont les nôtres, sauf mention contraire)

« De ces arbres qui sont nés des soins de mon amie (Pārvatī), témoins de son ardeur, le fruit a été obtenu, alors qu'au sujet de son désir pour (obtenir) Śiva, bien qu'il soit prêt à éclore, ce fruit n'est toujours pas visible. »

**39.** Le SiPRK qui s'inspire beaucoup du KS décrit bien l'ascèse de Pārvatī en insistant sur le caractère extraordinaire et exceptionnel des actes de celle-ci. Son attention envers les arbres y est dépeinte en des termes synonymes mais en occultant complètement l'image d'allaitement des arbres (SiPRK III.22.44).

**40.** *sukhapradam* : SPBh 158.72.

**41.** *sukhapradam* : SPBh 158.72.

**42.** SPBh 162.65-66.

**43.** SP 162.69 : « Moi qui suis sans fils du seigneur, je prendrai ce jeune arbre aśoka aujourd'hui si vous me l'autorisez ! ». Ce vers répond parfaitement à la description liturgique donnée en SP 158.63 qui précise la phrase qu'une femme doit adresser aux brahmanes pour adopter l'arbre : « Je suis une femme sans enfant, ô seigneurs, je prendrai cet arbre comme fils si vous daignez accepter ma demande, ô êtres immaculés ! »

**44.** SP 162.70 : « Ainsi à cette demande de la déesse Pārvatī qui désirait ardemment un fils, tous les deux-fois nés répondirent d'une même voix « Qu'il soit adopté selon ton souhait ! » Ce vers reprend l'accord donné dans la partie liturgique (SP 158.64) : « Alors qu'avec leur autorisation (des brahmanes), ma chère, elle prenne ce jeune arbre comme fils, et ce, en présence de ces dieux de la

terre (les brahmanes), ô ma chère ! »

**45.** Le chapitre 52 du SP qui décrit les actes qui conduisent aux enfers, donne un aperçu de l'image de l'épouse vertueuse véhiculée dans cette œuvre (SP 52.21-25). La femme pour ne pas aller aux enfers doit considérer son époux comme le dieu suprême et lui être entièrement dévouée.

**46.** Jamison W.S, *Sacrificed Wife Sacrificer's Wife*, New York, Oxford University Press, 1996 ; Rukmani, T. S. « Rethinking Gender-based in sanskrit texts. », *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 90, 2009, p. 177-94.

**47.** SP 158.46.

**48.** Après avoir obtenu l'accord de son époux, Pārvatī justifie sa demande de permission par sa parfaite connaissance de la tradition (SP 158.80-87).

# Idées reçues au masculin et au féminin dans l'œuvre de Georges Darien

> Aurélien Lorig

Dans le champ littéraire d'un naturalisme qui s'essouffle après la publication de *La Terre* par Zola en 1887, Georges Darien (1862-1921) apparaît comme l'écrivain d'une fin-de-siècle qui associe étroitement les destinées littéraires, politiques et idéologiques. Dans *Les Pharisien*s (1891), roman pamphlétaire, il compare celui qui écrirait pour ne rien dire à un « misérable », voire à un « prostitué<sup>1</sup> » et devient un auteur incontournable de la contestation d'une époque. Mais avant de devenir l'écrivain libertaire qu'il incarne à travers toute une série de romans idéalement alternés par « paires de deux » afin de ménager le lecteur qui n'apprécierait guère d'être trop souvent mis à mal, il précise dans sa correspondance ses projets littéraires : des récits « inoffensifs » et des narrations « pétards » – comme le formule l'écrivain en 1889<sup>2</sup>. Darien est un jeune homme issu du milieu de la bourgeoisie qui construit son parcours littéraire à travers toute une série d'épreuves personnelles : la perte de sa mère le 3 mai 1869 ; l'intransigeance morale d'une belle-mère ; la faillite du père dans le commerce en juin 1879 ; le passage en conseil de guerre pour insubordination le 23 juin 1883 ; l'épreuve du bain dans les compagnies disciplinaires de Tunisie durant trente-trois mois ; le retour et la rupture familiale avec cette bourgeoisie désormais jugée avec sévérité pour ses idéologies et ses postures. Il débute sa carrière

littéraire en 1886, au moment de sa libération. Désormais, écrire est devenu un acte de résistance puisqu'il entend se servir de son parcours personnel pour construire l'œuvre comme une arme à part entière. De *Biribi* (1888) à *L'Épaulette* (1905) en passant par *Bas les cœurs !* (1889) et son fameux *Voleur* (1897), l'écrivain met notamment en scène à travers ses personnages toute une série de dénonciations des idées reçues.

Parmi elles, la question de la virilité est centrale. En tant que stéréotype<sup>3</sup>, elle sert de cadre de référence pour transmettre et construire l'identité de chacun. La virilité sert de catalyseur à un inconscient de stéréotypes généralement répandus et devenus des *doxa*. Étymologiquement, la virilité est associée à l'homme et trouve un lien étroit avec la *virtus* du guerrier puisqu'elle suppose un ensemble de qualités qui font la valeur de ce dernier : force physique, courage, héroïsme, mérite, talent, vigueur. Cet ensemble implique également des caractéristiques physiques et sexuelles au sens biologique du terme avec une capacité à procréer et à se différencier des attributs de la féminité. La virilité structure le corps social et les sociétés patriarcales, modèles de l'enfance darienienne. Cependant, dès ses débuts, Darien met à mal les idées reçues sur cette virilité jusqu'alors indiscutable dans les rangs de la bourgeoisie. Les per-

sonnages masculins comme féminins accompagnent une réécriture des clichés qui conditionneraient de manière rigide cette différenciation sur le plan sexuel et social. Le roman darienien dépeint l'avènement, quasi avant-gardiste pour l'époque, de l'impuissance du héros. Le récit revisite les mythologies guerrières et soldatesques pour proposer une mise à mort des légendes patriotiques de la bourgeoisie. Dès lors, celle-ci n'est plus un modèle, car ses idées reçues en matière idéologique conduisent les plus jeunes à l'expression d'une contestation. Cette remise en cause est notamment visible dans la représentation d'une virilité au féminin avec la présence de viragos qui incarnent ces qualités inhérentes à la virilité. Les stéréotypes sexués et les modèles de représentations sont discutés très largement dans la narration darienienne. L'éducation comme l'enjeu des loisirs participent à cette envie de traduire les mutations des rôles, à l'intérieur même du roman.

À sa manière, Darien opte pour une littérature au croisement des disciplines. Il articule l'histoire des mentalités à la fiction romanesque.

Ce lien nous conduit à envisager la virilité comme l'expression et l'élaboration d'une hégémonie discutée à travers des préjugés et des archétypes alors fortement ancrés dans les mentalités. Le stéréotype, dans sa

dimension sociologique, fait et défait narrativement les opinions à travers le point de vue de héros en devenir.

Pour appréhender cette construction identitaire qui cherche à dépasser les stéréotypes à travers la fiction, le personnage a un rôle clef. Les territoires d'homme et la misogynie replacent le roman sous l'influence de cette domination masculine, vecteur central du processus de socialisation<sup>4</sup> des jeunes hommes et des jeunes femmes. Toutefois, les identités masculines ne sont pas à l'abri d'une réécriture des stéréotypes de la virilité pour mettre à jour une crise de l'imaginaire traditionnellement dévolu aux hommes. Parallèlement, le roman propose une identité féminine en mutation. Les portraits de femmes sont au service d'une vision où les attributs de la virilité ne sont plus exclusivement réservés aux hommes.

## Territoires d'homme et misogynie

L'écrivain réinvestit dans ses romans une série de poncifs qui dépeignent une jeunesse sous influence. Tout oppose le jeune homme et la jeune fille. Le garçon se doit d'incarner un modèle paternaliste inspiré de l'Ancien Régime, nom donné au régime politique de l'histoire de France désignant les deux siècles antérieurs à la Révolution française de 1789. Cet épisode révolutionnaire majeur se matérialise entre autres par le refus d'une paternité toute-puissante. En passant du sujet au citoyen, le parricide royal est accompli avec la proclamation d'un peuple fraternel. Toutefois, en dépit des événements, le jeune homme reste au XIX<sup>e</sup> siècle sous l'emprise d'une paternité oppressante et omniprésente. Le roman balzacien s'en fait l'écho lorsque Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin* (1831) évoque

l'influence de son père dont l'autorité « planait au-dessus [des] lutines et joyeuses pensées [du personnage], et les enfermait comme sous un dôme de plomb<sup>5</sup> ». Darien n'échappe pas à cette image d'un père qui inculque des valeurs qui sont davantage des postures que des convictions. Tout doit être institué pour faire systématiquement triompher le mâle contenu dans la racine même de la virilité. Avec le contexte de 1870 et de la débâcle des troupes napoléoniennes à Sedan face aux Prussiens, le jeune homme avant d'être un fils devient le détenteur d'une idéologie revancharde qui consiste à faire de lui un futur soldat, avec les impératifs que cela suppose : culte de l'honneur ; expression récurrente de la force ; en public, nécessité d'une virilité exacerbée. La fiction multiplie les situations dans lesquelles le personnage masculin représente ces clichés de civilisation. Dans *L'Épaulette* (1905), roman retraçant le parcours de Jean Maubart au cœur d'une institution militaire décriée, l'inflexibilité paternelle actualise inconsciemment la *libido academica*, critère définitoire d'une masculinité dominante telle qu'envisagée par le sociologue Pierre Bourdieu dans ses recherches<sup>6</sup>, en 1998. En effet, dans une démarche sociologique, Bourdieu explore les structures symboliques de l'inconscient androcentrique qui survit chez les hommes et chez les femmes. Pour ce faire, il observe les mécanismes qui reproduisent une sorte « d'éternel masculin<sup>7</sup> ». À sa manière, le discours du père au fils, dans *L'Épaulette*, investit presque un siècle plus tôt, cet inconscient qui préside aux destinées des personnages fictifs. Ainsi, l'échange dialogué figure cette érection d'un honneur au masculin :

Mon père, brusquement, me saisit par le bras, m'enlève, me met sur mes pieds. – Jean ! Veux-tu être un

homme ? Veux-tu être un soldat ? Alors, une force intérieure me raidit tout entier. Mes larmes sèchent et je réponds. – Oui<sup>8</sup>.

La violence du geste renforcée par l'incise adverbiale et le rythme cadencé de la proposition montre au lecteur une expression de cette virilité au sens de *virtus*. Les questions à valeur rhétorique confondant l'individu et l'appartenance à l'institution militaire inscrivent le personnage dans une construction culturelle, physique et concrète de cette virilité. Le jeune homme par sa réaction immédiate semble avoir intégré cette image du soldat héroïsé qui aura pour mission de renouveler la solidité des valeurs bourgeoises qui valorisent, à travers les pères, les manifestations de l'aventure guerrière.

*Bas les cœurs !* (1889) s'attaque tout particulièrement à ces personnages en perpétuelle représentation d'eux-mêmes. À travers le parcours de Jean Barbier, narrateur homodiégétique du récit, le romancier démasque progressivement la réalité des pseudo-engagements de la petite bourgeoisie versaillaise de 1870. Les scènes de lanternes magiques, lorsque le père Barbier fait défiler, en les manipulant, des images des campagnes napoléoniennes, laissent apparaître, à travers la focalisation interne, une évolution dans le regard porté sur les événements historiques. Jean comprend alors ce qui sépare l'imagerie d'Épinal de la réalité. L'attitude critique du personnage est à rapprocher des positions de l'écrivain. En effet, derrière ce salon des Barbier où les jeunes hommes sont au spectacle de la virilité devenue dans ces scènes un « lieu de l'entre-soi masculin<sup>9</sup> », Darien critique ces valeurs bourgeoises qui ont été jusqu'à détourner les plaisirs de l'enfance. Dans *L'Escarmouche* du 31 décembre 1893<sup>10</sup>, journal hebdomadaire qu'il a créé et dirigé, il s'at-



© Jacob Walti

taque dans les « Étrennes inutiles » à une « mode » patriotique et revancharde, devançant par là les analyses de Barthes dans *Mythologies*<sup>11</sup>. Le jeu offert aux enfants devient un lieu commun de l'expression d'une masculinité faite d'honneur et de récupération idéologique. Pour Darien, les autorités déploient des stratégies qui ne sont que postures et clichés nationalistes. Son avis sur cet usage est clair puisqu'il considère qu'« il est absolument impossible d'allier l'utile à l'agréable. Le véritable caractère de l'étréne est son inutilité<sup>12</sup> ». En attendant une prise de conscience et une rupture avec l'idéologie bourgeoise dans les derniers chapitres de *Bas les cœurs !*, Jean semble tout de même avoir intégré les codes d'une masculinité construite à la fois culturellement, idéologiquement et même biologiquement. Le jeu lui donne l'occasion non seulement d'affirmer talent et vigueur, mais aussi de rappeler une hégémonie masculine doublée de préjugés sexistes : « [...] avec la baguette en fer, j'enlève une

douzaine d'anneaux. Louise n'en a attrapé que deux. C'est si maladroît, les femmes<sup>13</sup>. »

Les idées reçues sont inspirées d'un inconscient collectif symbolique. La virilité exercée dans le jeu devient une notion construite « contre la féminité<sup>14</sup> ». En toute logique, le garçon triomphe d'un jeu à la dimension phallique. Quant à la jeune femme, le commentaire la concernant s'inscrit dans une logique misogyne remarquable au tournant du siècle : décérébration ; névrose ; bovarysme. Outre la peinture symboliste qui s'en fait l'écho dans des toiles comme celle de Gustav Adolf Mossa en 1905 (*Elle et Lui*), le roman darienien multiplie les déclarations qui réinvestissent les poncifs de la misogynie contemporaine de l'auteur. Narrativement, ces discours sont tenus par les personnages masculins, représentants de cette virilité exclusivement masculine. Les métaphores sont l'occasion de parfaire ces archétypes de la femme superficielle, légère et

rêveuse. *Le Voleur* (1897), roman qui met en scène la reprise individuelle<sup>15</sup> de Georges Randal, quasi double du romancier, la dépeint tantôt comme une « petite poupée [...] parée et pomponnée comme une princesse de féerie [...] » (Georges parlant de Renée) ; tantôt comme une « Dinde<sup>17</sup> » (Georges évoquant une rencontre au bal). Le héros semble prendre plaisir à railler cette féminité. Le personnage conforte cette vision de la virilité « notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d'abord en soi-même<sup>18</sup> ».

Les rôles dévolus à chacun le sont en fonction des idées reçues directement inspirées de la virilité entendue comme un signe fort de démarcation entre personnages masculins et féminins. Cependant, à la lecture des fictions du romancier, le lecteur comprend que les frontières sont bien moins étanches qu'elles n'y paraissent. Les stéréotypes font l'objet d'une réé-

criture allant jusqu'à la parodie des postures traditionnellement attribuées à chacun. À sa manière, le romancier nous incite à une lecture « *gender*<sup>19</sup> », ce champ de recherche pluridisciplinaire des années 1970 qui observe les rapports sociaux entre les sexes en tenant compte de l'influence de domaines comme l'histoire des mentalités, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie. Darien observe « les composantes non physiologiques du sexe perçues comme appropriées aux individus de sexe masculin et aux individus de sexe féminin<sup>20</sup> » et revisite narrativement un certain nombre d'idées reçues. Les identités des personnages darieniens se construisent ainsi dans cette approche protéiforme et résolument moderne pour l'époque.

## Identités masculines en question

Le récit, loin de nous offrir simplement une représentation des stéréotypes de la virilité, s'attache à mettre en scène un regard provocateur sur ces idées reçues. Le romancier ne se contente pas de faire du stéréotype le miroir d'une situation figée et sans bouleversement possible. Au contraire, la puissance masculine devient à plusieurs reprises le signe d'une impuissance. À sa manière, Darien réinvestit symboliquement l'imaginaire d'une crise de la virilité centrée sur le parricide royal. La chute du roi, lors de la Révolution, ébranle l'omnipotence des pères et figure une « sève civique<sup>21</sup> » devenue impuissance. Du pouvoir aux familles, les modèles connaissent une remise en cause évidente<sup>22</sup>.

La fiction figure ce changement de manière parodique. La scène de l'inoculation d'Edouard Montareuil dans *Le Voleur* fait de l'homme en devenir la caricature d'une virilité où le

geste, en apparence anodin, devient miroir d'une incapacité à exister en tant qu'homme avec tout ce que cela implique. Le personnage voit la vaccination comme une échappatoire à la maladie. Sa récurrence fait se refermer sur le principal intéressé le piège de la virilité. La tension et la contention permanentes qui pèsent sur le jeune homme, parfois poussées jusqu'à l'absurde, conduisent à une inversion des normes et des idées reçues. Les passages consacrés à cette pratique vaccinale font l'objet de commentaires moqueurs que la gent masculine prend plaisir à exprimer. L'abbé Lamargelle évoque ainsi le sentimentalisme déçu d'Edouard qui « est bien affecté. Je crois savoir qu'il se fait inoculer [...]. La science est grande consolatrice<sup>23</sup> ». Celui que l'on disait « fils à maman, portant sa virilité en écharpe<sup>24</sup> » à toute occasion, devient symboliquement une image du pouvoir royal et d'un « roi qui languit sous la coupe de son épouse » et n'aurait plus la « sève civique<sup>25</sup> ». Le roman semble réécrire l'Histoire à travers une fiction où les attitudes des personnages orientent les idées reçues vers l'esprit de parodie. Et Georges Randal conforte ce regard en évoquant à son tour Edouard : « Il sait que Paris est menacé d'une épidémie de coqueluche, et il va se faire inoculer. Je lui souhaite un bon coup de seringue<sup>26</sup>. » Il est même, aux yeux du narrateur, un inoculé quasi phobique : « [...] Il était obligé d'aller se faire inoculer contre quelque chose. Je ne sais quoi. Le farcin<sup>27</sup>. » Cette dernière occurrence du phénomène offre au lecteur une représentation indirecte de la ménagerie féminine, celle qui fait basculer le roman dans la confrontation des sexes où l'animalité au féminin accentue cet inconscient collectif qui « institue la femme en position d'être perçue condamnée à se percevoir à travers les catégories dominantes, c'est-à-dire masculines<sup>28</sup> ».

Cependant, c'est aussi à l'intérieur même des clichés de la virilité que l'auteur vient puiser pour construire une écriture volontairement provocatrice. L'impuissance devient alors celle d'un corps armé réduit à la bestialité et à la procréation impossible. Alors que la sodomie était dans l'antiquité une pratique associée à l'accession à la virilité comme le formulait Socrate, Darien s'amuse des interdits de l'époque pour construire son réquisitoire contre les camps disciplinaires dans le premier de ses romans, *Biribi* (1888). En Tunisie, Jean Froissard et ses amis font l'expérience d'une puissance virile où l'acte sexuel devient asservissement, humiliation et même impuissance. La privation sexuelle entraîne les bagnards vers une « implantation perverse<sup>29</sup> » qui donne au récit une dimension sociologique et psychologique profonde. Les interdits sexuels en vigueur au temps de Darien – masturbation, bestialité, homosexualité – sont l'occasion d'un discours de contestation à la fois personnelle et idéologique. Au-delà des clichés, l'auteur entend relater une expérience vécue, un moment « vrai » qu'il annonce dès la préface de *Biribi*. Fort de son expérience, il est plus à même de transgresser dans la fiction les interdits, voire de provoquer une caste militaire qui a en personne engendré une virilité monstrueuse. Alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, « la répulsion engendrée par la bestialité est sans appel<sup>30</sup> », Darien choisit de décupler cette dernière à travers la relation homosexuelle et le trouble identitaire.

À *Biribi*, un 14 juillet, jour hautement symbolique pour la nation, le romancier opte pour la provocation à travers l'imaginaire d'une nouvelle Sodome où la domination, à défaut de pouvoir s'exercer sur la femme absente, se focalise sur les recrues. La *libido dominandi*, faite d'orgueil et d'un esprit de domination sur les

autres hommes, y trouve son expression la plus violente. Le lieutenant Ponchard sodomise un acteur travesti en femme. Auparavant, le lecteur aperçoit déjà cette inversion, non sans ironie de la part du narrateur homodiégétique : « Le lieutenant Ponchard est une demoiselle pour la douceur. Il n'avait pas eu le temps d'acquérir la dureté et la sécheresse de cœur dont ses collègues se font gloire<sup>31</sup>. » Le même trouble envahit Jean lorsqu'il est promu au grade de porteur d'eau. Le sergent lui désigne un assistant, Gabriel. Jean semble alors pris d'une crainte qui se traduit jusque dans l'onomastique : « Je reste cloué à ma place, stupide. Gabriel ! Lui ! Elle ! Mais je n'en veux pas ! ... Je... Et, tout d'un coup, je sens mes mains qui se glacent, tout mon sang qui me remonte au cœur. Il vient de me regarder en souriant<sup>32</sup>. » La retranscription des pensées du personnage trahit une virilité qui craint pour sa propre survie. Le recours à la force, loin d'être anecdotique, traduit un conflit qui hante les jeunes hommes des romans. Les manières les plus viriles sont à interpréter comme des réactions de défense devant une image ancienne de la virilité, celle qui s'exerce à l'encontre des femmes et des plus faibles. La relation d'autorité à l'œuvre dans l'armée exacerbe cette brutalité où le prestige de la domination des uns sur les autres vaut virilité, caractère et force, prérogatives du masculin. Sans même en avoir conscience, les personnages maintiennent un ordre doublé d'un inconscient collectif.

Celui-ci oblige, en toutes circonstances, à être digne en public comme en privé. Le fils doit ainsi laisser transparaître en toute occasion ses qualités d'homme viril. Un véritable culte de l'honneur en découle avec la sacralisation du geste et de la réussite. Seulement, le roman choisit de jouer

le contre-pied de cette logique indiscutable. La scène de la fête de banlieue dans *Le Voleur* laisse apparaître, après-coup, un souvenir emblématique pour le personnage principal, Georges Randal. Il est mis au défi par son père et, à l'échec succède l'incompréhension, moteur d'une virilité mise à mal puisque le père tient une parole décomplexée où les stéréotypes autour de l'image de soi déterminent des réactions outrancières et volontairement provocatrices :

Comme j'avais fait manœuvrer sans succès les différents tourniquets chargés de pavés de Reims, de porcelaines utiles et de lapins mélancoliques, il s'est mis en colère. – Tu vas voir, a-t-il dit, que Phanor est plus adroit que toi. Il a fait dresser le chien contre la machine et la lui a fait mettre en mouvement d'un coup de patte autoritaire. Phanor a gagné le gros lot, un grand morceau de pain d'épice<sup>33</sup>.

Le roman appréhende donc, du côté des hommes, un changement de condition et de statut. Le récit, à sa façon, examine des individus, leurs affects, leurs désirs, leurs expériences, afin de construire sur un plan fictif cette virilité en pleine tourmente. Mais au-delà de la représentation des héros masculins, c'est aussi le personnage féminin qui apporte à la réflexion un autre regard sur l'exploitation narrative des stéréotypes autour de la « masculinité », terme anglo-saxon qui renvoie à cet ensemble de caractères propres à l'homme et que chaque société adapte en fonction de ses valeurs propres.

### Identités féminines en mutation

L'impuissance apprise des femmes et transmise, le plus souvent, par les discours des pères et des personnages masculins en général, devient dans le roman de Darien, à plusieurs occasions, une logique inversée. En

effet, les caractéristiques de la virilité peuvent basculer du côté féminin jusqu'à devenir des atouts dans le jeu romanesque des personnages. Ainsi, les portraits de femme sont particulièrement remarquables sur ce point. Les traits physiques comme moraux peuvent s'apparenter aux valeurs de l'homme avec des représentations de la force, de la puissance, mais aussi et surtout d'une ambiguïté que le romancier cultive avec plaisir. Il mêle les stéréotypes de la féminité avec des attributs de la masculinité. Loin d'affaiblir le sexe opposé, Darien semble construire un personnage quasi oxymorique qui tire sa force de ce contraste apparent. La virilité n'est plus une ligne de démarcation évidente.

La rhétorique du portrait permet de l'observer. Broussaille dans *Le Voleur* impose ainsi au lecteur une réévaluation de l'« hexis » corporelle traditionnelle, cet ensemble de règles qui régit le comportement physique des individus, impliquant une manière d'être, une allure et une représentation de soi. Le corps féminin remet en question la sociologie différenciée des sexes. L'identité même du personnage est d'emblée caractéristique d'un foisonnement, voire d'un mélange qui ne serait plus seulement végétal, mais biologique. La jeune femme apparaît dans une quasi bisexualité où masculin et féminin ne sont plus vraiment distincts. Le narrateur semble cultiver avec plaisir les stéréotypes la concernant. Il inscrit d'ailleurs son portrait dans une considération plus générale sur la famille à laquelle appartient la jeune femme. Elle fait partie de la fratrie de la famille Voisin, une famille qui cultive justement une autre vision de la parentalité et de l'enfance. Les parents se soucient davantage du bonheur de leurs enfants avant de considérer la question d'un statut social et d'une adéquation aux idéolo-

gies ambiantes concernant la logique paternaliste. Quant aux enfants, ils sont tous, à leur manière, des représentants de cette virilité en déroute et en réécriture. Roger Voisin, le fils de la famille, est un voleur dans le seul but de s'assurer une subsistance pour sa carrière d'artiste à Venise. Or, le milieu artistique est décrié dans le roman par les pères qui y voient une rêverie, une marque de dévirilisation et même une sorte de déshonneur. Eulalie Voisin est une jeune femme qui se joue des hommes, notamment pour dépouiller un vieux chanoine de son héritage. Elle joue pleinement le stéréotype d'une femme entre douceur, séduction, audace et cruauté. Enfin, Broussaille incarne une partie des prototypes les plus fréquents et parfois les plus stéréotypés du personnage littéraire et romanesque féminin : apparence angélique de la jeune femme ; imaginaire de la prostituée ; caractère misogyne d'un règne animal entre fragilité et corporeité satirique et provocatrice :

Elle est très jolie cette petite cocotte ; elle a tout le charme d'un jeune faon, d'un gracieux petit animal, la souplesse et la rondeur chaude d'une caille ; de grands yeux bleus, très naïfs [...]. C'est une simple et une jolie. C'est une petite bête, aussi<sup>34</sup>.

L'animalisation du personnage met à jour une étrange ménagerie, pour le plus grand plaisir d'un lecteur entraîné par la concaténation des propositions qui se succèdent et amplifient le caractère foisonnant du portrait féminin proposé. Outre cette approche presque attendue du personnage dans l'exploitation des clichés habituels, nous trouvons tout de même l'expression d'une émancipation qui transgresse le caractère déterminé des avènements de chacun : « C'est une créature de plaisir, une nature fruste sur laquelle la ridicule éducation du couvent a glissé comme



© Li Yang

glisse la pluie sur une coupole, un tempérament d'instinctive [...]»<sup>35</sup>. » L'Église devient synecdoque satirique dans une comparaison pour le moins désacralisante. En effet, le narrateur montre ici un personnage en rupture avec les idéologies bourgeoises du roman. La sacro-sainte religion et ses valeurs chrétiennes sacrées connaissent dans la famille Voisin une remise en question qui renforce le côté transgressif de cette galerie de personnages appartenant à la même lignée. Ils sont les figures d'un affranchissement et même d'un dépassement quasi libertaire des idées reçues.

Mais parfois, au cœur même d'une famille, les positions peuvent diverger jusqu'à voir apparaître l'image de la femme virago, celle qui par ses actes et ses paroles acquiert les qualités habituellement dévolues à l'homme. C'est le cas d'Hélène Cannonier – fille d'un bagnard – adoptée par la famille Bois-Créault. Autour de ces personnages, le roman construit une relation pour le moins originale. En effet, à l'adoption de la jeune femme, s'ajoute le choix d'une contestation assumée de la toute-puissance paternelle. Le père est réduit à une figure tristement féminisée et impuissante que moque le point de vue interne de la jeune femme :

Lui ! Mais il est mort, anéanti, éteint, vidé ; il n'y a plus qu'à l'enterrer. C'est une ombre, c'est un fantôme – c'est moins que ça. C'est un prisonnier, c'est un emmuré. Il est séquestré. Son cabinet de travail, c'est une mansarde où sa femme vient lui apporter à manger quand elle y pense et le batte de temps en temps<sup>36</sup>.

D'emblée, le père de famille est ruiné par une stylistique de la déchéance : attaque du portrait par le pronom tonique ; gradation ; répétition de structures emphatiques qui mettent à l'index la puissance paternelle. Il est aussi symbolisé par un enfermement dans la sphère privée, ce qui est traditionnellement réservé à la femme. Enfin, il est sous le joug de l'épouse, signe supplémentaire d'une soumission presque grotesque, voire farcesque lorsque la femme battra son mari. Le portrait va jusqu'à associer au personnage une féminité qui le décrédibilise définitivement, le faisant presque tomber dans un obscur Moyen Âge où les chansons de toile n'ont plus la saveur d'un féminin chevaleresque, mais plutôt la corrosivité d'une parole de femme qui s'est affranchie des idées reçues et des conventions : « Il a un métier à broder et il fait de la broderie, du matin au soir, pour les bonnes œuvres de sa femme. Quand elle donne une soirée, on permet au brodeur de s'habiller, de sortir de son réduit et de venir faire le tour des salons<sup>37</sup>. »

En revanche, Hélène Cannonier est dépeinte comme une figure capable d'incarner cette virilité perdue par le père. À ce sujet, le portrait de la jeune femme est très éclairant :

Une grande jeune fille, belle. Malgré la masse de ses cheveux, d'un superbe blond aux reflets verdâtres, elle semble plutôt un éphèbe qu'une femme. Rien d'accusé en elle ; tout est à deviner, mais tout est rythmique

[...] elle n'a pas une tête sympathique de chérubin de sacristie équivoque, aux lèvres lourdes, au petit nez épaté, aux yeux d'animal stupéfait, sur un corps d'automate en fièvre. Elle a l'harmonique beauté des statues. Je regarde ses yeux, pendant qu'elle me parle [...] Ils ont la couleur du ciel bleu reflété par une lame d'acier<sup>38</sup>.

L'approche artistique laisse entrevoir le caractère troublant du personnage. Aux lieux communs d'une féminité passant par la beauté, succèdent des éléments qui dépassent le discours cliché. Elle est d'abord envisagée dans une comparaison où le féminin devient un masculin persifleur. L'éphèbe n'est-il pas ce jeune homme d'une grande beauté ? Percevoir Hélène de cette manière revient à construire dans le discours descriptif un programme narratif de la transgression. En effet, la jeune femme nourrit sans cesse des rêves d'émancipation, elle qui se présente d'ailleurs comme « la vraie femme – la femme forte de l'Évangile<sup>39</sup> » et ira jusqu'à un mariage arrangé avec Armand de Bois-Créault, le fils légitime, dans le seul but de soumettre encore davantage les hommes de sa famille adoptive. Le caractère mystérieux participe aussi de cette volonté d'affirmation. Elle avance progressivement ses pions pour parvenir à ses fins. Telle une sphinge impénétrable, elle semble inverser la logique mythologique car c'est elle qui triomphera des hommes. À sa façon, elle incarne une figure originale en termes de sociologie des sexes. D'ailleurs, les commentaires du narrateur montrent toute la singularité du personnage dépeint. La jeune femme n'est plus simplement un prototype littéraire. Elle devient une figure inquiétante, source de tout un arrière-plan sociologique. Son regard le confirme car elle est telle une Méduse, figure de la minéralité et du figement. En apparence, elle semblerait dans un premier temps être

l'expression d'un leitmotiv littéraire au tournant du siècle, car « le minéral exerce une véritable fascination chez les artistes de la seconde moitié du siècle<sup>40</sup> ». Seulement, cette minéralité pétrifiante est rapidement dépassée par une image très masculine de la volonté avec la « lame d'acier<sup>41</sup> ». Le regard de la jeune femme ainsi métaphorisé par une représentation quasi phallique, confirme indirectement cette emprise qu'elle a sur les siens. Elle est l'envie et l'instinct ; tout ce que la jeune femme ordinairement n'incarne pas face aux hommes.

En revanche, Darien assume ce choix de la virilité au féminin tout au long de son *Voleur*. Mme Delpich illustre, une fois de plus, cette peinture clichée et cette masculinité des attributs. Épouse de M. Delpich qui voulait piéger Georges Randal en affaires, elle donne l'occasion au narrateur de mettre en scène un portrait haut en couleur :

Vingt-cinq ans, environ, grasse, blonde, ronde. Un Rubens, presque. Torse en fleur, hanches de bacchantes, carnation glorieuse [...] et des yeux sans grande profondeur, mais où l'on croit voir étinceler quelque chose, de temps en temps – comme le reflet d'une arme courte, la pointe aigüe d'un stylet<sup>42</sup>.

Outre sa rondeur, symbole quelque peu caricatural d'une féminité exacerbée, perce dans son regard l'évidence d'une marque de virilité. L'image du stylet – petit poignard à lame effilée – est, de ce point de vue, symbolique. L'attribut masculin dans ce corps tout en féminité artistique s'avère troublant car « la métaphore du couteau ou de lame qui se situe du côté du masculin [nous renvoie] à la coupure, à la violence, au meurtre [...] »<sup>43</sup>. En réalité, à travers son regard, c'est Georges Randal qui exerce une virilité retrouvée dans la reprise indivi-

duelle puisqu'il déjoue les pièges du mari de la jeune femme et dépouille le principal intéressé. Les personnages féminins connaissent donc, à travers leurs portraits respectifs, une véritable mutation qui tient de la littérature comme de la sociologie dans son approche.

Darien explore une hégémonie masculine qui devient dans la fiction un miroir des idées reçues. Le lecteur y découvre une autre approche de la virilité et de ce qu'elle implique. Le personnage accompagne un processus comparable au « *pharmakon*<sup>44</sup> » grec puisqu'il incarne dans le roman le stéréotype à la fois comme un « poison » insidieux dans le processus de socialisation et un « remède » aux préjugés de l'ordre biologique. Le récit traduit ainsi une crise de la virilité masculine et retranscrit des mutations majeures au tournant du siècle. Au-delà de la seule fiction, les stéréotypes deviennent ensuite une revendication. Darien assume dans son pamphlet *La Belle France* (1901) une vision égalitariste qui s'affranchit de notions désuètes comme la virilité et l'exercice de celle-ci dans la domination des femmes. Il ne voit dans tout cela qu'une métaphore de la servilité : « L'homme et la femme ne seront libres que lorsqu'ils seront égaux ; lorsqu'ils auront fait disparaître les barrières qui les séparent, conventionnelles, morales, traditionnelles, légales [...] »<sup>45</sup>. » Le stéréotype acquiert alors, dans cet ouvrage, une composante psychologique faite de croyances qu'il dénonce dans un esprit de satire. ■

## Notes

1. Dans cet article, les références aux œuvres de Georges Darien renvoient à l'édition proposée par les Presses de la Cité dans la collection « Omnibus », en 1994 (*Voleurs !*, édition préfacée par Jean-Jacques Pauvert), p. 967. Pour chaque citation, nous retrouverons en notes de fin la pagination correspondant à cette édition partielle des œuvres romanesques et pamphlétaires majeures de l'auteur, précédée d'une mention abrégée de l'œuvre dont elle est issue : *L'Épaulette* sera indiqué *E*, *Bas les cœurs !* sera indiqué *BC*, *Le Voleur* sera indiqué *V*, *Biribi* sera indiqué *B*, *La Belle France* sera indiqué *BF* (dans l'ordre d'apparition dans l'article).
2. Stock Pierre-Victor, *Mémoire d'un éditeur*, Paris, Stock, 1935-1938, p. 59-102.
3. Amossy Ruth et Herschberg Pierrot Anne, *Stéréotype et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 1997.
4. Pour voir ce qu'implique pour la jeunesse cette expression (sur un plan familial, scolaire, sentimental et professionnel) se reporter à l'ouvrage de Pernot Denis, *Le Roman de socialisation (1889-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998. On y redécouvre le poids des idéologies en matière de lieux communs sur la jeunesse.
5. De Balzac Honoré, *La Peau de chagrin*, Paris, Livre de Poche, 1996, p. 31.
6. Bourdieu Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Points essais », 2002.
7. *Ibid.*, p. 16.
8. *E*, p. 631.
9. Rauch André, *La Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, Paris, Hachette, « Collection Pluriel littératures », 2001. L'ouvrage décrypte les enjeux de cette crise de la virilité. Les passages cités sont tirés du chapitre premier. Cette lecture peut être complétée par un article de Le Rider Jacques, « Misère de la virilité à la Belle Époque », *Le Genre humain*, printemps-été 1984, p. 117-137.
10. Darien Georges, « Étrennes inutiles », *L'Escarmouche*, n° 8, 31 décembre 1893, p. 2.
11. Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, chap. « Jouets », p. 58.
12. *L'Escarmouche*, n° 8, 31 décembre 1893, *op. cit.*
13. *BC*, p. 222.
14. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 78.
15. Forme d'action directe consistant pour un individu à voler des biens dans le but d'obtenir une redistribution des richesses. L'anarchisme vante ce

principe comme un moyen de récupérer ce que le capitalisme bourgeois a dérobé aux plus pauvres et aux plus faibles.

16. *V*, p. 412.
17. *V*, p. 569-570.
18. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 78-79.
19. Collectif, *Gender, qui es-tu ?*, Éditions de l'Emmanuel, 2012. Cet ouvrage réunit des réflexions et retrace l'histoire du concept de « *gender* ».
20. Le Maner-Idrissi Gaid, *L'identité sexuée*, Éditions Dunod, collection « Les Topos », octobre 1997, p. 15. Il définit dans cet ouvrage une approche autour de la lecture de « genre » en précisant ce à quoi le terme renvoie.
21. Rauche André, *La Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, *op. cit.*, p. 23.
22. *Ibid.*
23. *V*, p. 366.
24. *V*, p. 355.
25. Pour les citations, se reporter à l'ouvrage d'André Rauch, *La Crise de l'identité masculine (1789-1914)*, *op. cit.*
26. *V*, p. 456.
27. *V*, p. 601.
28. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 97.
29. Sohn Anne-Marie, *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)* [Thèse de doctorat], Paris, Publications de la Sorbonne, 1996 (thèse), p. 758-759.
30. *Id.*
31. *B*, p. 132.
32. *B*, p. 149.
33. *V*, p. 325.
34. *V*, p. 399-400.
35. *V*, *id.*
36. *V*, p. 499.
37. *V*, *id.*
38. *V*, p. 491-492.
39. *V*, p. 343.
40. Peylet Gérard, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 148.
41. Référence darienienne récurrente dans son œuvre romanesque pour désigner le regard d'un personnage.
42. *V*, p. 583-584.
43. Bourdieu Pierre, *op. cit.*, p. 102.
44. En Grèce ancienne, le terme désigne à la fois le remède et le poison.
45. *BF*, p. 1281.

# De la parodie au jeu de mots

## l'utilisation subversive des stéréotypes féminins chez Carol Ann Duffy et Grace Nichols

> **Emilie Piat**

Mes étudiants trouvent amusant que des Daruwalla et des de Souza écrivent de la poésie.

La poésie, c'est Keats et le pays perdu des fées.

Les femmes, Miss Austen.

Et seuls les étrangers se grattent l'entrejambe<sup>1</sup>.

À l'heure où les postes de *Poet Laureate* et de *Scots Makar* sont occupés par des femmes<sup>2</sup>, la poésie féminine continue d'occuper une position à part dans la tradition littéraire. Certes, les femmes poètes sont reconnues en tant qu'auteurs ou éditeurs d'anthologies<sup>3</sup>, et leurs œuvres ont intégré à la fois les programmes universitaires et les manuels scolaires<sup>4</sup>. Pourtant, en dépit de ce succès critique et populaire, l'étiquette de « femme poète » reste perçue comme un handicap. C'est ce plafond de verre que dénonce Eunice de Souza dans « My Students ». Mettant en regard les auteurs postcoloniaux et la tradition littéraire anglaise du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les vers de John Keats et la prose de « Miss » Austen, mais aussi l'idéal de bienséance hérité de l'époque victorienne et le manque de savoir-vivre des étrangers, le poème souligne un système d'oppositions binaires qui hiérarchise à la fois genres sexuels, genres littéraires et origines ethniques. En somme, la poésie serait au roman ce que les hommes seraient aux femmes et les anglais aux étrangers, à savoir un modèle de perfection inatteignable !

Ce parallèle entre littérature postcoloniale et poésie féminine n'est possible qu'en raison de représentations stéréotypées qui perpétuent, dans un cas comme dans l'autre, l'image d'une écriture limitée sur le plan quantitatif et qualitatif. En effet, la poésie féminine est traditionnellement incarnée à travers une série de figures que Jeni Couzyn, dans l'anthologie qu'elle consacre aux femmes poètes contemporaines, décline sur trois modèles : le modèle de vertu domestique inspiré par la figure d'Elizabeth Barrett Browning (« Mrs Dedication »), celui de la folle suicidaire (« The Mad Girl »), incarné par Sylvia Plath, et celui de la vieille fille excentrique (« Miss Excentric Spinster »), que l'on retrouve sous les traits de Stevie Smith<sup>5</sup>. Ce type de représentation repose en grande partie sur l'idée que, mises à part les rares exceptions qui parviennent à transcender la question du genre ou de leurs origines pour atteindre une portée universelle, les femmes poètes appartiennent, comme les auteurs postcoloniaux, à une sous-catégorie qui doit être évaluée sur des critères qui lui sont propres. Parce qu'ils sont écrits par des femmes, leurs poèmes se cantonneraient sur le plan thématique à évoquer des sujets de moindre importance, et l'insignifiance de ces préoccupations serait répliquée jusque dans la langue utilisée, prenant la forme de poèmes aussi frivoles que prolixes.

Cette surdétermination négative amène de nombreuses femmes à rejeter tout matrilignage littéraire,

voire à remettre en question l'idée d'une catégorie qui permettrait de regrouper sous une même appellation l'ensemble de la production poétique féminine contemporaine<sup>6</sup>. En effet, alors que la « seconde vague » féministe des années soixante-dix poursuit l'ambition de définir un langage propre à représenter des expériences distinctement féminines, les poètes de la « troisième vague » font de la déconstruction et de la problématisation de la notion de genre le point de départ de ce que Julia Kristeva décrit comme une « démassification de la problématique de différence<sup>7</sup> ». Elles ne prétendent pas parler d'un lieu idéal qui leur serait commun, mais défendent l'existence d'une tradition plurielle où la question du genre côtoie des enjeux ethniques, géographiques ou sociaux.

Reste qu'en dépit de la richesse de ces influences, nombreuses sont les femmes poètes qui choisissent d'ancrer leur écriture dans une expérience de la féminité d'emblée conçue comme problématique. Partant du principe que leurs œuvres sont lues en fonction de leur sexe, elles se délectent dans la création de personnages dont la féminité outrancière attire l'attention sur la dimension stéréotypée de la tradition dans laquelle elles s'inscrivent. Dans *The Fat Black Woman's Poems* (1984) et *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989)<sup>8</sup>, Grace Nichols se livre ainsi à une exploration triomphante, et à la première personne, du corps de la femme noire. Dans *The World's Wife*

(1999)<sup>9</sup>, Carol Ann Duffy adopte quant à elle une perspective féminine pour revisiter sur le mode parodique des récits empruntés à l'histoire et la littérature. La mise en regard de ces recueils met en lumière une stratégie commune qui consiste à faire de la féminité et des stéréotypes qui lui sont associés le vecteur d'une différence revendiquée. Plutôt que de chercher à échapper aux constructions binaires qui opposent traditionnellement hommes et femmes, elles utilisent « cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité » comme un réservoir où elles puisent une galerie de personnages caricaturaux, à la fois étranges et familiers, qui manient l'art de la rime comme celui de la chute<sup>10</sup>. Le but est bien entendu de se moquer de ces stéréotypes, mais aussi de mettre à nu le fondement idéologique des clichés qui structurent l'imaginaire collectif tout en soulignant la dimension nécessairement partielle et partielle de la langue dont elles s'amuse à tester les limites.

## L'Autre

*The World's Wife* n'est pas le seul recueil de Carol Ann Duffy où la question du genre est abordée de front. De *Standing Female Nude* (1985) à *Rapture* (2005), les voix féminines sont omniprésentes<sup>11</sup>. C'est à travers ces voix, et souvent à la première personne, qu'elle explore le regard que la société porte sur les femmes, que ce soit, dans le poème qui donne son titre à son premier recueil, en imaginant la relation qu'un modèle entretient avec l'artiste qui la peint, ou en explorant, dans *Rapture*, la tradition pétrarquaisante de la poésie amoureuse<sup>12</sup>. Pourtant, *The World's Wife* est le premier ouvrage à se présenter de manière explicite comme une remise en question systématique des stéréotypes de genre. Dans des poèmes intitulés « Mrs Midas »,

« Queen Kong » ou encore « Mrs Beast », Carol Ann Duffy donne la parole aux femmes de personnages célèbres pour faire entendre une version concurrente et surtout féminine des récits qui sont au centre de notre culture. Théorisée par Alicia Ostriker sous le nom de « révisionnisme mythologique<sup>13</sup> », cette réappropriation du terrain mythique s'inscrit dans une veine initiée par la réinterprétation contemporaine des contes des frères Grimm par Anne Sexton dans ses *Transformations* (1971), et étroitement associée à la seconde vague féministe des années soixante-dix<sup>14</sup>. Privilégiant une approche partielle et partielle, cette « entreprise de démythologisation<sup>15</sup> » se traduit dans *The World's Wife* par une transposition à la fois contemporaine et domestique de métarécits universellement connus. Carol Ann Duffy y présente une version terre-à-terre d'aventures mythiques dont la dimension extraordinaire est totalement évacuée. Ce faisant, elle ôte toute forme de transcendance à leurs héros, qui d'exemplaires deviennent ridicules. Les hommes sont en effet les premières cibles de ces réécritures ponctuées d'anecdotes. Souvent désignés comme des imbéciles, des lâches ou des menteurs, ils sont caricaturés à la manière des victimes du jeu d'esprit freudien, et réduits à des êtres « petit[s], bas, méprisable[s], comique[s]<sup>16</sup> ». La femme de Midas se décrit ainsi comme « la femme de l'âne / qui rêvait d'or<sup>17</sup> ». Le commentaire de Mrs Icarus sur les exploits de son mari se termine, lui aussi, sur une insulte :

Je ne suis ni la première ni la dernière  
juchée sur un sommet,  
à regarder l'homme qu'elle a épousé  
prouver au monde  
qu'il est vraiment, absolument, incontestablement, totalement niais<sup>18</sup>.

L'effet de chute repose dans ce poème sur le fait que celui-ci soit composé d'une seule phrase : par un jeu d'enjambements qui en scinde l'unité syntaxique, l'insulte surgit en position finale, après une accumulation qui accentue, au-delà de l'effet d'attente, la redondance de cette suite de synonymes. L'efficacité de la formule, encore amplifiée par le retour de la rime, donne à ce dernier vers l'allure d'un projectile avec lequel la narratrice fait tomber son mari du piédestal sur lequel la tradition l'a placé.

Le but est, en se moquant des hommes, de tourner en dérision l'ordre patriarcal dont ils sont les garants. Mais pour ce faire, Carol Ann Duffy joue à plein sur le système de représentations qui oppose traditionnellement hommes et femmes. Si les personnages masculins sont réduits à des positions archétypales, les voix féminines prennent également les traits de caricatures grossières qui rejouent sur un mode inflationniste tous les stéréotypes associés à la féminité. Mêlant la parodie à l'autodérision, elles endossent des rôles stéréotypés et s'inscrivent délibérément dans une perspective qui définit l'évocation de l'intime, de l'immédiat et de l'insignifiant comme la sphère de prédilection des femmes. À mi-chemin entre la figure de « l'ange domestique<sup>19</sup> » décrite par Virginia Woolf et celle de la mégère apprivoisée, ces héroïnes s'attachent à décrire les aspects les plus triviaux de la vie quotidienne, reléguant à l'arrière-plan toute considération à portée universelle. Dans « Eurydice » par exemple, le personnage qui donne son titre au poème propose une interprétation contemporaine du mythe d'Orphée où les dieux de l'Olympe sont comparés à des éditeurs :

Mais les Dieux sont comme les éditeurs,  
des hommes, pour la plupart,

et ce que vous savez sans doute de mon histoire est standard<sup>20</sup>.

D'un côté, le poème dénonce la manière dont la poésie enferme les femmes dans des cadres figés, à l'image des figures énumérées dans la strophe précédente : « [...] la Très Chère, la Bien-aimée, la Dame sombre, la Déesse blanche, etc., etc.<sup>21</sup>. » De l'autre, il joue sur l'opposition qui distingue la sphère domestique (féminine) de l'univers (masculin) de la création littéraire. Dans cette version revisitée du mythe antique, Eurydice est une épouse avant d'être une muse ; contrairement à cette dernière, elle n'intervient que sur le plan matériel<sup>22</sup>. C'est d'ailleurs à elle que revient la tâche de coucher sur le papier les vers de son mari, qu'elle se réserve le droit d'égratigner au passage : « Des foutaises ! (J'ai tout tapé / je suis bien placée pour juger.)<sup>23</sup> » L'adoption d'une perspective féminine va en effet de pair avec une transposition burlesque des récits revisités. Cette logique burlesque consiste à conserver le sujet, les personnages et la trame d'origine, en leur imposant ce que Gérard Genette appelle « une tout autre élocution, c'est-à-dire un autre 'style' », le plus souvent en les transposant « en milieu bas<sup>24</sup> ». L'opération de « sub-version » consiste donc à transformer des récits héroïques et intemporels en histoires vulgaires, banales et anachroniques. Eurydice ne nous dit rien de la descente aux Enfers d'Orphée, sinon que ce jour-là, ce dernier avait oublié de se raser. En se concentrant sur ce qui relève du détail et de l'accessoire, le poème ridiculise non seulement le légendaire « Big O », mais aussi les représentations idéalisées de la poésie dont il est l'emblème. À l'image d'un art essentiellement masculin et quasi ésotérique, dont seuls quelques initiés, choisis par le sort ou les dieux, partageraient le secret, Carol Ann

Duffy oppose une figure d'épouse morte d'ennui dont elle grossit les traits jusqu'à la caricature. Il serait donc trompeur d'interpréter cette plongée dans le quotidien comme une forme de soumission aux conventions sociales et poétiques. Si Carol Ann Duffy choisit de placer le banal et l'intime au cœur de son écriture, elle utilise les attentes que crée ce réseau métaphorique pour en ridiculiser à la fois le contenu et la rhétorique. À travers cette galerie de personnages incarnant tour à tour, et parfois simultanément, l'ensemble des stéréotypes associées aux femmes, elle construit une version excessive, et donc parodique, de la féminité. Placée sous le signe de la différence, la femme est « l'Autre », un énigmatique « continent noir<sup>25</sup> » aux contours incertains.

Condamnée à se mesurer à des représentations négatives, ou du moins réductrices, de la féminité, Carol Ann Duffy choisit d'en revêtir les attributs pour en détourner la fonction définitionnelle. Cette stratégie de surdétermination parodique permet de mettre en parallèle le traitement du sujet féminin mis en place dans *The World's Wife* et celle du sujet postcolonial, tous deux représentés comme une forme d'altérité essentielle. C'est en effet ce que fait Grace Nichols dans *The Fat Black Woman's Poems* (1984) et *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989), où elle met en scène une « grosse femme noire » qui prend à revers l'ensemble des mythes occidentaux. Version revisitée de la Vénus Hottentote, ce personnage cristallise la problématique de la différence : hors-norme de par sa taille, ses origines et ses (mauvaises) manières, elle concentre tous les stéréotypes du sexisme, du racisme et de l'impérialisme ; mais elle est aussi le symbole du « continent noir » de la féminité. Elle est d'ailleurs, comme les mégères de *The World's Wife*, condi-

tionnée par des préoccupations matérielles et domestiques qui en font un parangon de féminité. Emblème d'opposition aux normes occidentales de beauté, elle est néanmoins obnubilée par sa silhouette callipyge, allant même jusqu'à afficher sur la porte de sa chambre la devise suivante :

MIEUX VAUT MOURIR  
DANS LA RONDEUR DE  
L'ESPÉRANCE

QUE DE VIVRE DANS LA  
MAIGREUR DU DÉSESPOIR<sup>26</sup>

Ce court poème, intitulé « La devise de la grosse femme noire sur sa porte de chambre<sup>27</sup> », résume en deux vers la posture idéologique du personnage, qui érige son corps voluptueux en bastion de résistance au colonialisme et au patriarcat. Mais parce qu'elle est placée dans le cadre aussi conventionnel que prosaïque de la chambre à coucher d'une femme bien en chair, cette déclaration de guerre prend l'allure d'un mantra qu'on croirait tout droit sorti d'un manuel de développement personnel. Le poème est bâti sur un jeu d'oppositions qui fait se répondre la question de la mort, de l'espoir et du poids. Mais il transpose ces notions abstraites dans une réalité concrète qui en subvertit la portée sémantique. Plutôt que de dénoncer explicitement le système d'oppositions qui met en concurrence hommes et femmes, minceur et embonpoint, blancs et noirs, britanniques et étrangers, Grace Nichols réduit cette hiérarchie à une série de jeux de mot, jouant volontiers sur le sens littéral et figuré des images qu'elle utilise. Dans « Wherever I hang » (1989), elle reprend par exemple le thème de l'exil à travers une référence à la question que pose Edward Brathwaite dans *The Arrivants* : « Où alors est le nègre / chez lui ». La référence devient, dans le dernier vers du poème de Nichols :

« Là où sont pendues mes culottes – c'est chez moi<sup>28</sup>. » L'irruption de ces culottes, qui en anglais (« knickers ») rime avec le terme « nigger » utilisé par Brathwaite, est à la fois typiquement anglais et complètement déplacé. Il crée un effet de chute brutal qui déplace la dimension polémique du propos sur le terrain de la parodie : la douleur du déracinement laisse place à des histoires de sous-vêtements humides qui sont en décalage avec le sujet choisi et avec les normes établies par d'autres poètes, mais aussi avec la cohérence stylistique et syntaxique du reste du poème. L'opération de subversion opère à tous les niveaux : elle contamine la perspective choisie et la langue utilisée, qui est teintée de formes dialectales. Si Grace Nichols prend la voix d'une figure à la féminité exacerbée, ce n'est donc pas pour faire de la « grosse femme noire » l'incarnation d'une forme d'anormalité radicale, mais pour en faire la parodie. Ce personnage lui permet de plonger au cœur des stéréotypes qui placent la femme noire à la marge des conventions sociales et de la tradition littéraire, dans des mises en scène qui en exagèrent à la fois le contenu et la rhétorique.

## Performances

Ces mises en scène ne sont pas seulement une manière de régler leur compte aux stéréotypes attachés à l'identité féminine. Ce sont de véritables « performances », au sens où Judith Butler utilise le terme, qui se servent du masque de la féminité pour démasquer les clichés et autres impostures qui façonnent notre rapport au monde. Comme l'a montré Judith Butler, le genre repose sur un ensemble d'actes corporels et discursifs qui, répétés, crée l'illusion d'une identité naturelle<sup>29</sup>. Mais en les réitérant de manière exagérée ou excen-

trique, les performances « genrées » offertes par Grace Nichols et Carol Ann Duffy parasitent le processus de répétition. En effet, en construisant un masque poétique qui singe les représentations conventionnelles de l'univers féminin, elles font du genre une forme de travestissement. Les personnages qu'elles mettent en scène jouent la féminité, ou plutôt la « surjouent » à la manière de travestis, en attirant l'attention sur leur caractère stéréotypé. Le but n'est pas de créer l'illusion de réalité mais au contraire de montrer ce masque comme un artifice qui ne prend corps qu'à travers une mise en scène, lorsqu'il est imité et répété. Dans « The Fat Black Woman Goes Shopping », le personnage de Grace Nichols est d'ailleurs implicitement présenté comme une *drag queen*. Le poème s'ouvre sur l'image d'une femme noire arpentant les rues de Londres à la recherche d'une tenue qui puisse loger son imposante corpulence : « S'habiller à Londres en hiver / relève de la performance pour la grosse femme noire<sup>30</sup>. » Par le biais d'un jeu de mots sur le terme « drag », qui renvoie en anglais à la fois à une corvée et au travestissement, le poème met en parallèle la difficulté de trouver des vêtements féminins de grande taille avec celle de rentrer dans le moule des canons occidentaux. Le poème se conclut sur un autre jeu de mots, qui souligne le contraste entre la taille du personnage et l'étendue de ses choix vestimentaires :

La grosse femme noire ne peut que constater  
qu'en matière de mode  
le choix est mince  
Au-dessus du 42, ça coince<sup>31</sup>

L'impression qui se dégage de cette chute en forme de calembour est celle d'un personnage qui, s'il déambule dans Londres comme un éléphant

dans un magasin de porcelaine, n'en manie pas moins l'autodérision avec autant d'habileté que les subtilités de la langue anglaise. Grace Nichols reprend donc les normes du genre féminin à travers un personnage qui, parce qu'il est presque « trop féminin pour être vrai », en devient aussi ridicule que les codes sur lesquels il se fonde.

Cette dimension réflexive est indissociable du processus de reprise parodique. En effet, la parodie consiste par définition à utiliser un modèle mais sur le mode de l'écart, en signalant la distance qui sépare l'original de la reprise<sup>32</sup>. L'excentricité revendiquée de la grosse femme noire participe donc de l'« ex-centricité » post-moderne que Linda Hutcheon situe à la fois au centre et à la marge du discours dominant<sup>33</sup> : offrant une perspective à la fois familière et étrange sur les éléments qui sont mis en concurrence, elle permet au poète d'infiltrer les représentations qu'elle prétend subvertir de l'intérieur. Dans « My Black Triangle » (1989) Grace Nichols propose ainsi une exploration du corps féminin réduit à son entrejambe. Ce « triangle noir » en constitue, de manière littérale et métaphorique, le centre de gravité : « Mon triangle noir / pris en sandwich entre la géographie de mes cuisses / est un bermuda<sup>34</sup>. » Cette description s'articule autour de la répétition anaphorique de l'expression « triangle noir » dans l'ensemble du poème. Prise au premier degré, l'image donne naissance à un jeu de mots associant ce triangle à la forme d'un club-sandwich. Cette image est reprise à travers celle du bermuda qui enserme, à la manière d'un sandwich, l'entrejambe féminin. Mais le triangle évoque aussi celui des Bermudes, qui fait écho au terme « géographie », et renvoie par association au diplomate britannique qui donna son

nom au sandwich. Le poème combine donc un double mouvement. Il suppose tout d'abord une traduction littérale qui substitue à l'expression « femme noire » l'image d'un sexe (un triangle) noir. Mais ce phénomène de réduction métonymique est renversé pour laisser place à une prolifération d'images qui s'y substituent par association. Le sexe de la femme sert de point de départ à un enchevêtrement de métaphores qui ne sont interrompues par aucun signe de ponctuation, comme si les vers courts du poème peinaient à les contenir. Ce jeu sur le littéral et le figuré souligne le rapport métonymique conventionnellement instauré entre la femme et son corps tout en s'amusant à le déborder. D'un côté, le poème pousse à l'excès le principe de condensation : la femme noire est tout entière contenue dans la représentation de ses attributs sexuels. Construit à travers des bribes de discours figés empruntés à l'imaginaire colonial, son corps acquiert une dimension quasi monstrueuse. Mais le phénomène de réduction, précisément parce qu'il est poussé à l'extrême, produit par réaction un mouvement d'amplification hyperbolique. Exhibé à la manière d'un monstre de foire, le triangle noir est transformé en un trope riche, qui joue par association sur les images de fertilité et d'abondance associées au corps de la femme noire.

Les voix féminines mises en scène par Carol Ann Duffy jouent également sur la multiplication des opérations de substitution métonymique pour proposer des récits qui sont aussi stéréotypés sur le plan de la forme que du contenu. L'utilisation du monologue dramatique permet en effet à Carol Ann Duffy, en réduisant ces personnages à des positions archétypales, de leur donner une dimension théâtrale qui explique, en partie du moins, le succès que le recueil

a rencontré en librairie et sur les planches<sup>35</sup>. Entre expression lyrique et fiction narrative, l'artifice offre plus qu'un contrepoint parodique, déformé et donc risible, des identités qu'il prend en charge. Il se change en une véritable « mascarade », suggérant, à l'instar de Joan Riviere, que l'identité féminine se résume à un jeu de mise en scène<sup>36</sup>. En imitant la voix et l'idiome des personnages dont elle adopte la perspective, Carol Ann Duffy crée des personnages qui sont à la fois sujets et objets du discours : ils prennent la pose, comme pour attirer le regard du lecteur sur le fait qu'ils ne sont en fait que les reflets d'une multitude de structures sociales, idéologiques et linguistiques. Cette dimension métatextuelle est propre à la parodie, dont la portée est, comme l'explique Linda Hutcheon, autant polémique que textuelle<sup>37</sup>. Mais elle contamine à travers ces personnages composites jusqu'à la forme des poèmes, où se mélangent des formules idiomatiques empruntées à des époques et des registres distincts. Le poème intitulé « Mrs Faust » repose ainsi sur la juxtaposition d'éléments qui n'appartiennent ni au même univers référentiel ni à la même catégorie grammaticale, transformant le récit en un collage de phrases toutes faites qui s'additionnent sans autre logique que celle de la rime :

J'ai fait ma vie,  
visité l'Italie  
filé la paille en or,  
un lifting d'abord,  
puis un bonnet D  
et des implants fessiers ;  
J'ai fait la Chine, Taiwan et l'Afrique,  
suis revenue, détendue.  
40 ans, célibataire,  
sans alcool, sans viande, sans rien,  
bouddhiste à 41.  
J'ai été blonde  
rousse, brune,

j'ai pris le voile, des cachets,  
de la bouteille, des congés ;  
j'ai pris la fuite, seule ;  
suis rentrée<sup>38</sup>

Le poème est construit sur une multitude d'effets qui allient répétition et dissonance. Il progresse par à-coups, sous la forme d'associations sonores qui se substituent à l'éliision des liens logiques. Les structures anaphoriques sont relayées par une alternance irrégulière d'effets de rimes qui accentuent l'impression de prolifération discordante. À cela s'ajoute encore le fait que les formules convenues se succèdent de manière paratactique, mettant en évidence le caractère artificiel d'une accumulation absconse dont la seule logique semble tenir à la qualité sonore des termes choisis. Par le biais de jeux de mots, les clichés laissent place à une prolifération d'images qui permettent au poème de gagner en efficacité sur le plan de la parodie, tout en illustrant par l'exemple la manière dont les images stéréotypées imprègnent la langue et organisent notre perception du monde. La versification relaie la mise en scène d'un chaos soigneusement orchestré qui assemble pêle-mêle des clichés qui sont à la poésie ce que l'archétype est au mythe, à savoir un signe inerte qui ne devient opérationnel que lorsqu'il est mis en contexte, à travers la voix de celui qui l'emploie<sup>39</sup>.

## Prolifération parodique

Si le choix d'une posture féminine s'accompagne dans *The World's Wife* d'un ancrage domestique, c'est avant tout comme un moyen de favoriser l'exagération et la caricature. Prenant au pied de la lettre l'idée de substituer aux « métarécits » des « micro-récits », Carol Ann Duffy utilise l'artifice du monologue dramatique pour allier compression formelle et narrative<sup>40</sup>. Les versions proposées sont en effet

moins féminines que condensées, raccourcies et simplifiées, soulignant par la même occasion la dimension fictionnelle du processus de caractérisation. Mais ce phénomène de compression parodique souligne en même temps la dimension spectaculaire de ces assemblages de formules lapidaires, dont le but semble souvent être la recherche de la prouesse verbale. En témoigne la prime donnée au jeu, qui se traduit par la mise en place d'une rhétorique imaginative où foisonnent, grâce à des associations aussi fulgurantes qu'inattendues, les réparties drolatiques et les aphorismes imagés. Ce goût prononcé pour les facéties verbales se manifeste dans « Frau Freud » sous la forme d'une accumulation de structures paratactiques qui réduisent le système balisé de références de la psychanalyse à une liste tautologique de synonymes du mot « pénis » :

Mesdames, pour aller droit au but  
disons  
que j'ai vu mon lot de zizis, membres,  
biroutes,  
de béquilles, zobs, bites et queues, de  
braquemards,  
de kikis, de quéquettes et de zigou-  
nettes ; en fait,  
je suis aussi bien informé sur le  
zigouigoui  
que Monica Lewinsky<sup>41</sup>

En écho à l'allitération qui se manifeste dès son titre, ce poème de quatorze vers fonctionne tout entier sur un principe de répétition synonymique. Que ce soit par un effet de reprise, d'écho ou sur une rime, le but est de constamment renverser l'attente du lecteur en créant des juxtapositions délibérément anachroniques ou insolites. Mais si l'entreprise de démythification se transforme volontiers en performance stylistique, ce procédé permet également au poète de briser les liens conventionnellement établis par l'histoire, littérature ou la morale.

En mettant sur le même plan des expressions *a priori* sans rapport les unes aux autres, le poème instaure par le biais de la prosodie une distance avec les normes de l'habituel et du convenu. Au-delà de la portée caricaturale de ce portrait, la subversion vient donc aussi de l'aisance avec laquelle Carol Ann Duffy passe d'un stéréotype à un autre. En effet, le jeu métafictionnel semble se poursuivre à l'infini, à l'échelle du poème mais aussi à l'échelle du recueil, qui décline le concept de réécriture au féminin dans une suite de quarante poèmes fonctionnant peu ou prou sur le même principe. L'effet cumulatif est tel que chaque poème prend l'apparence d'un véritable « exercice de style » à la manière de Raymond Queneau.

D'un poème à l'autre, le procédé reste le même : il consiste à reprendre un modèle sur une série de « modes » distincts, dans un autre style ou d'un autre point de vue. Chaque poème devient dans cette perspective une sorte de *remake*, au sens où on parle d'un film dont l'histoire a déjà été portée à l'écran. Il s'inscrit comme l'explique Umberto Eco dans une logique sérielle, à la manière des séries télévisées qui déclinent la même trame narrative d'épisode en épisode<sup>42</sup>. Le procédé est encore amplifié lorsqu'il est utilisé dans plusieurs recueils, comme c'est le cas chez Grace Nichols. Les deux ouvrages qu'elle consacre à la « grosse femme noire » sont en effet organisés sur une logique sérielle qui reprend



© Gilles Klein - David Gouny

le même motif dans divers lieux de la vie quotidienne. Des toilettes à la salle de bain, nous suivons ce personnage haut en couleur (au sens propre comme au sens figuré) à travers une série de relectures du corps féminin. Dans « Ce à quoi la grosse femme noire pense lorsqu'elle prend un bain moussant<sup>43</sup> », elle explore par exemple les courbes voluptueuses de la « grosse femme noire » autour de la répétition anaphorique du terme « Stéatopyge » :

Stéatopyge, le ciel  
Stéatopyge, la mer  
Stéatopyges, les vagues  
Stéatopyge, moi

O comme j'aimerais coller mon pied  
sur la tête de l'anthropologie

agiter mes seins  
au visage de la mythologie

me frotter le dos  
avec le dogme de la théologie  
[...] <sup>44</sup>

Le poème s'ouvre et se ferme sur la reprise du concept de stéatopygie, qui n'est rien d'autre qu'un montage linguistique façonné par le discours colonial et anthropologique pour décrire une caractéristique génétique de certaines populations africaines. Connoté négativement, le terme désigne une anomalie physique. Pourtant, la répétition incantatoire qui ouvre et clôt le poème fonctionne comme un contrepoint à cette approche scientifique. Le terme sert en effet de point de départ à une métaphore filée dans les quatre strophes centrales. Passant du pied à la poitrine et au dos, pour revenir aux bulles de savon évoquées dans le titre, le poème suit les contours de ce corps stéatopyge. Ces images opèrent sur un double niveau. Elles

renvoient à la fois au contenu narratif du poème, qui décrit une femme dans son bain, et au positionnement politique du personnage qui dresse (littéralement) son corps massif contre les tentatives anthropologiques, historiques et théologiques qui cherchent à le contenir. Le processus de réduction définitoire est donc totalement subverti, générant un déploiement métaphorique qui, bien qu'ancré dans la matérialité du corps féminin, devient la matrice d'un processus de déclinaison qui semble pouvoir être déployé sans fin. Véritable antithèse à l'idéal de minceur célébré par les sociétés occidentales, le corps de la « grosse femme noire » devient, par ses dimensions monstrueuses, un signe universel, capable d'accueillir une infinité de signifiants.

À travers ce phénomène de « prolifération parodique », Grace Nichols démonte le processus de construction culturelle et linguistique à travers lequel les identités genrées et ethniques, mais aussi les discours qui aident à les construire, se perpétuent<sup>45</sup>. Prenant au pied de la lettre le principe de réduction définitoire propre à la construction de stéréotypes, les poèmes consacrés à la « grosse femme noire » dépassent le niveau de la simple parodie, c'est-à-dire de la transposition distancée et caricaturale, pour proposer une mise en abîme du processus parodique. Il ne s'agit pas de parodier un modèle établi, mais de rejouer sans cesse des parodies de parodies qui se répondent d'un poème ou d'un recueil à l'autre. En reprenant inlassablement les mêmes clichés, ces poèmes aboutissent à une impression de répétition tautologique. Masques et formules se superposent jusqu'à devenir interchangeables. En effet, on ne rit pas seulement de la manière inattendue dont surgissent ces images insolites ; on se laisse emporter par le rythme

d'une parole privée de toute substance, qui abolit, au travers de la répétition, les notions d'origine ou de but, d'œuvre originale ou de réalité première, pour ne laisser place qu'à une succession de simulacres se propageant de vers en vers à la manière d'un écho<sup>46</sup>. Paradoxalement, ces parodies à répétition parviennent donc à défaire le processus métaphorique sur lequel elles se fondent. Repris jusqu'à saturation, personnages caricaturaux et phrases toutes faites semblent ne plus renvoyer à quoi que ce soit. Le stéréotype est réduit à une coquille vide. Le signe est détaché de son sens, laissant place à un son qui ne gagne en épaisseur de sens qu'au grès des reprises et des associations. Mais c'est précisément en jouant sur la multiplication des opérations de substitution métonymique que Grace Nichols et Carol Ann Duffy relancent le processus métaphorique. Plutôt que de tenter de dé-catégoriser ou de réhabiliter « la femme », elles manipulent cette catégorie dans tous les sens possibles et imaginables. Pleinement conscientes de l'impossibilité de vivre en dehors de la machine sociale qu'est le stéréotype, elles font des représentations figées les composantes d'une langue qu'elles manient avec autant de dextérité que d'irrévérence. Recyclés de poèmes en poèmes<sup>47</sup>, les clichés et les lieux communs sont utilisés comme un matériau de construction malléable dont le son et le sens sont réfractés à de multiples niveaux d'interprétation, suggérant par là même une infinité de déclinaisons et de combinaisons possibles.

Si la poésie féminine est indissociable de la question du genre, elle est donc souvent une façon de négocier avec elle. Prenant à contre-pied l'idée selon laquelle il existerait des préoccupations ou des formes spécifiques aux femmes, ces poèmes « féminins » jouent sur des

stéréotypes conventionnels et conservateurs dans le seul but de « briser le cercle des automatismes que, mortellement maternelles, la vie en société et la vie tout court cristallisent autour de nous comme une protection et comme un linceul<sup>48</sup> ». Partie prenante d'une position polémique qui s'élève contre la reconduction des idées reçues et des représentations figées, la parodie occupe donc une fonction double. Elle permet d'une part de se débarrasser d'un référentiel trop encombrant en exorcisant les connotations et les stéréotypes attachés à un mot ou une image. Mais elle donne aussi vie à cette parole figée ; elle la transforme, à l'image des bavardes impénitentes que Carol Ann Duffy et Grace Nichols mettent en scène, et qui, par le pouvoir d'une répétition incantatoire, transmettent les clichés à la manière d'ingrédients qu'elles (re)modèlent et assaisonnent à leur goût. ■

## Notes

1. Notre traduction (« My students think it funny / that Daruwallas and de Souza / should write poetry. / Poetry is faery lands forlorn. / Women writers Miss Austen. / Only foreign men air their crotches », De Souza Eunice, « My Students », *Fix*, Mumbai, Newground, 1979, p. 17).
2. Carol Ann Duffy a été nommée au poste de *Poet Laureate*, c'est-à-dire poète officiel de la cour, en 2009, et Liz Lochhead à celui de *Scots Makar* en 2011.
3. Voir par exemple Adcock Fleur (éd.), *The Faber Book of 20th Century Women's Poetry*, Londres, Faber, 1987.
4. C'est le cas notamment de Carol Ann Duffy, dont plusieurs poèmes figurent aujourd'hui au programme du GCSE, aux côtés de ceux d'Emily Brontë, Christina Rossetti, Charlotte Mew, Stevie Smith, U. A. Fanthorpe et même Grace Nichols.
5. Couzyn Jeni (éd.), *The Bloodaxe Book of Contemporary Women Poets: Eleven British Writers*, Newcastle, Bloodaxe, 1985.
6. Adcock Fleur (éd.), *The Faber Book of 20th Century Women's Poetry*, op. cit., p. 1-2.
7. Kristeva Julia, « Women's Time », in *Moi Toril* (éd.), *The Kristeva Reader*, New York, Columbia UP, 1986, p. 187-213.
8. Nichols Grace, *The Fat Black Woman's Poems*, Londres, Virago, 1984. Nichols Grace, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, Londres, Virago, 1989.
9. Duffy Carol Ann, *The World's Wife*, Londres, Picador, 1999.
10. De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949, p. 233.
11. Duffy Carol Ann, *Standing Female Nude*, Londres, Anvil Press Poetry, 1985 ; Duffy Carol Ann, *Rapture*, Londres, Picador, 2005.
12. Pour une analyse de ce recueil, voir Lanone Catherine, « Baring Skills, Not Soul: Carol Ann Duffy's Intertextual Games », *E-rea*. [En ligne]. 6.1, 2008 [consulté le 22 janvier 2017]. Disponibilité et accès : <http://erevues.org/94>
13. Notre traduction (« revisionist mythmaking », Ostriker Alicia Suskin, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Londres, Women's Press, 1986, p. 210-238).
14. En témoigne le nombre important de poèmes qui revisitent mythes et légendes dans des anthologies telles que *Beginning with O* (1977) et *On Foot on the Mountain* (1979). Suivent ensuite les recueils de Judith Kazantzis (*The Wicked Queen*, 1980), de Liz Lochhead (*The Grimm Sisters*, 1981) ou de Michelene Wandor (*Gardens of Eden*, 1984), qui transforment les motifs des légendes et contes de fées en métaphores de l'expérience féminine.
15. Notre traduction (« I'm in the demythologising business »). L'expression est utilisée par Angela Carter à propos de *The Bloody Chamber* (1979), son recueil de nouvelles largement inspiré des contes de Charles Perrault. Citée dans Uglow Jenny (éd.), *Shaking a Leg: Collected Writings*, Londres, Chatto & Windus, 1997, p. 38.
16. Freud Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Messier Denis, Paris, Gallimard, 1988, p. 198-202.
17. Notre traduction (« the woman who married the fool / who wished for gold. », Duffy Carol Ann, « Mrs Midas », *The World's Wife*, op. cit., p. 12).
18. Notre traduction (« I'm not the first or the last / to stand on a hillock, / watching the man she married / prove to the world / he's a total, utter, absolute, Grade A pillock. », Duffy Carol Ann, « Mrs Icarus », *The World's Wife*, op. cit., p. 54).
19. Notre traduction (« Angel in the House », Woolf Virginia, « Professions for Women », *Selected Essays*, Oxford, OUP, 2008, p. 140-145).
20. Notre traduction (« But the Gods are like publishers, / usually male, / and what you doubtless know of my tale / is the deal », Duffy Carol Ann, « Eurydice », *The World's Wife*, op. cit., p. 59).
21. Notre traduction (« Rest assured that I'd rather speak for myself / Than be the Dearest, Beloved, dark Lady, White Goddess, etc., etc. », *ibid.*, p. 59).
22. Il existe de nombreux poèmes dans lesquels le couple « muse-poète » est remplacé par celui que le poète forme avec son épouse. Voir par exemple Peters Lynn, « Why Dorothy Wordsworth was not as Famous as her Brother », in Dawson Jill (éd.), *The Virago Book of Wicked Verse*, Londres, Virago Press, 1992, p. 19-20; Kantaris Sylvia, « The Poet's Wife », *The Sea at the Door*, Londres, Secker & Warburg, 1985, p. 55-56; Fanthorpe U. A., « The Poet's Companion », *Neck-Verse*, Calstock, Peterloo Poets, 1992, p. 42-43.
23. Notre traduction (« Bollocks. (I'd done all the typing myself, / I should know.) », Duffy Carol Ann, « Eurydice », *The World's Wife*, op. cit., p. 59).
24. Genette Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 80-81.
25. Cette expression est utilisée par Sigmund Freud dans « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Zeitlin Rose-Marie, Paris, Gallimard, 1984, p. 151.
26. Notre traduction (« IT'S BETTER TO DIE IN THE FLESH OF HOPE / THAN TO LIVE IN THE SLIMNESS OF DESPAIR », Nichols Grace, « The Fat Black Woman's Motto on Her Bedroom Door », *The Fat Black Woman's Poems*, op. cit., p. 18).
27. Notre traduction (« The Fat Black Woman's Motto on Her Bedroom Door », *ibid.*, p. 18).
28. Notre traduction (« Wherever I hang me knickers – that's my home. », Nichols Grace, « Wherever I hang », *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, op. cit., p. 10).
29. Butler Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n°4 (décembre 1988), p. 519-531.
30. Notre traduction (« Shopping in London winter / is a real drag for the fat black woman », Nichols Grace, « The Fat Black Woman Goes Shopping », *The Fat Black Woman's Poems*, op. cit., p. 11).
31. Notre traduction (« The fat black woman could only conclude/ that when it comes to fashion / the choice is lean / Nothing much beyond size 14 », *ibid.* p. 11).
32. Cette dimension paradoxale est mise en évidence par Linda Hutcheon, qui s'appuie sur les

théories de Mikhaïl Bakhtine, et en particulier sur sa conception du carnivalesque, pour définir ce qu'elle appelle « le paradoxe de la parodie ». L'analogie entre le carnaval et la parodie lui permet de mettre en évidence le fait que la parodie, en même temps qu'elle déforme et subvertit sa cible, l'intègre de manière reconnaissable dans sa propre forme. Linda Hutcheon, « The Paradox of Parody », *A Theory of Parody*, Londres, Methuen, 1986, p. 69-83.

**33.** Linda Hutcheon, « Limiting the Postmodern: The Paradoxical Aftermath of Modernism », *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 35.

**34.** Notre traduction (« My black triangle / sandwiched between the geography of my thighs / is a Bermuda », Nichols Grace, « My black triangle », *Lazy Thoughts*, op. cit., p. 25).

**35.** Le recueil de Carol Ann Duffy fait l'objet, depuis sa publication en 1999, d'un grand nombre de lectures et d'adaptations théâtrales, notamment par Linda Marlowe. Voir [www.lindamarlowe.com](http://www.lindamarlowe.com)

**36.** Riviere Joan, « Womanliness as Masquerade », in Burgin Victor, Donald James et Kaplan Cora (éds), *Formations of Fantasy*, Londres, Methuen, 1986, p. 38.

**37.** Comme l'explique Linda Hutcheon, la parodie, elle est « textuelle » car elle prend pour cible un texte ou des conventions littéraires. À l'inverse la satire s'attaque à des comportements, et sa cible est « extratextuelle ». Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n°46, 1981, p. 144.

**38.** Notre traduction (« I went my own sweet way, / saw Rome in a day, / spun gold from hay, / had a facelift, / had my breast enlarged, / my buttocks tightened; / went to China, Thailand, Africa, / returned, enlightened. / Turned 40, celibate, / teetotal, vegan, / Buddhist, 41. / Went blonde, / redhead, brunette, / went native, ape, / berserk, bananas; / went on the run, alone; / went home », Duffy Carol Ann, « Mrs Faust », *The World's Wife*, op. cit., p. 25-26).

**39.** Roland Barthes définit le stéréotype de la manière suivante : « les signes dont la langue est faite [...] n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis parler qu'en

ramassant ce qui traîne dans la langue. » Barthes Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 15.

**40.** Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

**41.** Notre traduction (« Ladies, for argument's sake let us say that / I've seen my fair share of ding-a-ling, member and jock, / of todger and nudger and Percy and cock, of tackle, / of three-for-a-bob, of willy and winky; in fact, / you could say, I'm as au fait with Hunt-the-Salami / as Ms M. Lewinsky », Duffy Carol Ann, « Frau Freud », *The World's Wife*, op. cit., p. 55).

**42.** Umberto Eco analyse le phénomène de répétition à travers les séries télévisées dans un article intitulé « Innovation and Repetition. Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, « The Moving Image » automne 1985.

**43.** Notre traduction (« Thoughts drifting through the fat black woman's head while having a full bubble bath », *The Fat Black Woman's Poems*, op. cit., p. 15).

**44.** Notre traduction (« Steatopygous sky / Steatopygous sea / Steatopygous waves / Steatopygous me / O how I long to place my foot / on the head of anthropology / to swing my breasts / in the face of history / to scrub my back / with the dogma of theology », *ibid.*, p. 15).

**45.** La notion de « prolifération parodique » est introduite par Judith Butler pour souligner la nature imitative des identités sexuelles, définies comme genres, par opposition au sexe biologique : « parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities. » *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, p. 175-176.

**46.** Le terme fait ici référence à l'analyse de Jean Baudrillard, qui soutient que les sociétés occidentales ont subi une « précession de simulacre ». La précession, selon Baudrillard, a pris la forme d'arrangement de simulacres, depuis l'ère de l'original, jusqu'à la contrefaçon et la copie produite mécaniquement, à travers « le troisième ordre de simulacre » où la copie remplace l'original. Baudrillard distingue néanmoins le simulacre de la copie, en ce que la copie se réfère à l'original, tandis que le simulacre ne fait que simuler d'autres simulacres. Voir Baudrillard Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

**47.** Cette notion de recyclage est empruntée à

l'utilisation que Jean Baudrillard fait du terme dans *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.

**48.** Escarpit Robert, *L'Humour*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1960, p. 126-127.

# Biographies des auteurs

## Diane Barbe

ED 267, IRCAV  
(Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel)

Diane Barbe vient de soutenir sa thèse de Doctorat en Études cinématographiques à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction de Laurent Véray, intitulée *Berlin à l'écran de 1961 à 1989. Essai de topographie cinématographique*. Elle a été chargée d'enseignement à l'Université Paris 10 Nanterre-La Défense et à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Elle a été rattachée au Centre Marc Bloch à Berlin en 2015. Ses travaux portent sur la représentation de l'espace urbain berlinois de 1961 à 1989, dans les cinémas des deux Allemagnes. Elle a publié plusieurs articles sur l'image cinématographique de Berlin et du Mur dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

## Sophie Canal

Écrivaine et professeure

Sophie Canal (Anthony, 1967) est professeure de philosophie au lycée franco péruvien de Lima depuis 1998. Après avoir écrit deux romans inédits en France (*Là-bas, juste en face* et *Isy Brown*), elle crée à Lima la maison d'édition Matalamanga et rédige les œuvres, *Avec vous derrière*, *Les mirliflores* et *Géométries du désir* publié en espagnol à Lima (Borrador Editores, 2012), puis à Mexico (Cuadrivio Editores, 2015). En 2016, *La flor artificial*, roman écrit directement en espagnol avec Christiane Félip Vidal (Cocodrilo Editores), lui vaut d'être mentionnée par la revue *La Mula* comme l'une des six écrivaines ayant marqué l'année 2016 (Lamula.pe).

## Anne Crémieux

Maîtresse de conférences, département d'études anglophones, Université Paris Ouest Nanterre

Anne Crémieux est maîtresse de conférences à l'Université Paris Ouest Nanterre. Elle a publié *Les cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien* (Paris, Éditions de L'Harmattan, 2004). Elle a dirigé le numéro 143 de *CinémAction : Les minorités dans le cinéma américain* (Paris, Le Cerf, 2012), *Understanding Blackckness Through Performance* (New York, Palgrave, 2013, co-direction) et le n°96 d'*Africultures : Homosexualités en Afrique* (Paris, Éditions de L'Harmattan, 2013). Elle a réalisé plusieurs documentaires et courts-métrages. D'autres écrits sont parus dans *Africultures.com*, *GRAAT Online*, *Transatlantica*, *TV/Series* ainsi que d'autres revues.

## Christiane Félip Vidal

Écrivaine

Née en France, de mère française et de père espagnol, Christiane Félip Vidal vit désormais au Pérou, où elle a enseigné l'espagnol jusqu'en 2010 au lycée franco-péruvien, et a animé un atelier de littérature et d'écriture. Elle s'adonne désormais à l'écriture et à la traduction. Parmi ses romans récents, figurent *La flor articial* (2016), écrit à quatre mains avec Sophie Canal, *Le Silence de l'étoile* (2015) ou encore *El canto de los ahogados* (2012). Elle a également publié de nombreuses nouvelles parues, entre autres, dans les anthologies 69 (2016), *Al fin de la batalla* (2015), *El cuento peruano 2001-2010* (2013).

## Kateryna Lobodenko

ED 267, Thalim (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité)

Kateryna Lobodenko est doctorante en études théâtrales à Paris 3 (UMRTHALIM) et rattachée à EUR'ORBEM. Titulaire d'un double cursus en études cinématographiques et en sciences de la communication et de l'information, elle s'intéresse à l'esthétique du dessin de presse, des films d'animation et au patrimoine artistique des émigrés russes en France. Sa thèse, dirigée par Mme Marie-Christine Autant-Mathieu, porte sur les représentations identitaires et la figure de l'émigré dans la caricature russe en France entre 1920 et 1939. Son mémoire de Master, *'La Pensée Russe' 1947 – 1977 : un média à voix haute*, est paru aux éditions TheBookEdition (Lille) en octobre 2010.

**Aurélien Lorig***ED 120, CRP19**(Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle)*

Aurélien Lorig est professeur Agrégé de Lettres Modernes et docteur ès lettres. Il a suivi des études de Lettres Modernes à l'Université Paul Verlaine de Metz avant de débiter un doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Sa thèse soutenue le 6 mars 2015, sous la direction d'Alain Pagès (Professeur des Universités) porte sur l'œuvre et le parcours littéraire de Georges Darien (*Un destin littéraire. Georges Darien*). Il travaille actuellement à la réécriture de sa thèse pour publication et prépare un dossier sur l'écrivain pour les *Cahiers naturalistes* de 2017.

**Emilie Piat***ED 514, EDEAGE**(Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes)*

Agrégée d'anglais, Emilie Piat est l'auteur d'une thèse sur l'humour dans la poésie féminine britannique contemporaine, soutenue en avril 2016 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle a publié une traduction inédite de poèmes de Carol Ann Duffy, et consacre ses travaux de recherche à la poésie anglophone féminine, ainsi qu'à la question de l'humour. Elle occupe actuellement un poste d'assistante en langue anglaise au sein du département d'Information et Communication et de la faculté de médecine de l'Université Libre de Bruxelles (ULB). Elle est également chargée de cours auprès de la faculté de Traduction et Interprétation de l'Université Saint-Louis (Bruxelles).

**Juliette Roguet***ED 122, CRIAL**(Centre de Recherche Interuniversitaire sur l'Amérique Latine)*

Diplômée d'un Master recherche en sociologie à l'IHEAL, Juliette Roguet est doctorante contractuelle et monitrice d'enseignement au sein de la l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Depuis un échange avec une université péruvienne en 2010 et après plus de quatre années passées sur le terrain dans cette région, ses recherches s'inscrivent dans le champ de la socio-anthropologie du tourisme, du métissage culturel et des études intersectionnelles (genre, classe, race). La thèse de Juliette Roguet, menée sous la direction de Denis Merklen, se consacre à l'étude des pratiques de sexualités transactionnelles dans le milieu touristique au Pérou (*bricherismo*).

**Mathilde Rouxel***ED 267, LIRA**(Laboratoire International de Recherches en Arts)*

Suite à des études d'histoire de l'art et de philosophie, Mathilde Rouxel a suivi un master d'études cinématographiques à l'École Normale Supérieure de Lyon et à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth (Liban). Elle travaille aujourd'hui dans le cadre de sa thèse de doctorat sur les cinématographies de femmes en Tunisie, en Égypte et au Liban, de 1967 à 2015, et plus particulièrement sur la transformation de la figure du peuple dans ces films, sous la direction de Nicole Brenez. Elle est l'auteure de la première monographie consacrée à la cinéaste libanaise Jocelyne Saab (*Jocelyne Saab, la mémoire indomptée*, éditions Dar an-Nahar, Beyrouth, 2015).

**Latifa Sari***Université de Tlemcen*

Professeure à la faculté des Lettres et Langues, Université de Tlemcen (Algérie) et chercheuse/associée au CRASC. Elle enseigne les littératures francophones. Ses recherches s'articulent autour du discours littéraire francophone contemporain (Maghreb/Machrek). Elle a contribué à plusieurs activités scientifiques (articles de revue et colloques) portant sur l'identité littéraire francophone.

**Amandine Wattelier-Bricout***CLESTHIA (Langage, systèmes)*

Amandine Wattelier-Bricout est doctorante à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Sa recherche, basée sur l'étude philologique des différentes recensions du *Skandapurāna*, s'intéresse aux représentations de la maternité dans ce texte. Par l'analyse des sources antérieures et postérieures à la composition du *Skandapurāna*, elle met au jour les processus d'écriture, d'adaptation et de transformation des mythes en relation avec la maternité et cherche à établir l'évolution des prescriptions rituelles adressées aux femmes dans le *Skandapurāna* et les œuvres qui lui sont contemporaines. Pour plus d'informations : [www.iran-inde.cnrs.fr/membres/membres-doctorants/wattelier-bricout-amandine.html](http://www.iran-inde.cnrs.fr/membres/membres-doctorants/wattelier-bricout-amandine.html)

