



HAL
open science

Femmes engagées au coeur de l'action dans l'espace euro-méditerranéen. Mise en récit(s), mise en image(s)

Laurence Denooz, Tourya Guaaybess, Christelle Schreiber-Di Cesare, Nurit Levy

► To cite this version:

Laurence Denooz, Tourya Guaaybess, Christelle Schreiber-Di Cesare, Nurit Levy. Femmes engagées au coeur de l'action dans l'espace euro-méditerranéen. Mise en récit(s), mise en image(s). Presses universitaires de Nancy - Éditions universitaires de Lorraine, 2021, Visibilité, Médiatisation, Interculturalité, 978-2-8143-0592-2. hal-04043071

HAL Id: hal-04043071

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04043071v1>

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Femmes engagées au cœur de l'action
dans l'espace euro-méditerranéen
Mise en récit(s), mise en image(s)

Visibilité, Médiatisation, Interculturalités (VisMI)

Ce que les médias et les discours donnent à voir des acteurs sociaux et de l'interculturalité

collection dirigée par Tourya Guaaybess

La collection **Visibilité, Médiatisation, Interculturalités (VisMI)** s'inscrit dans la continuité de la collection "Interculturalités". L'interculturalité, de même que la visibilité, sont des notions riches et multidimensionnelles. L'interculturalité se construit par les effets combinés des interactions sociales entre individus porteurs d'identités multiples. S'agissant de la visibilité, elle renvoie à l'étude de la médiatisation, à son influence sur la connaissance communiquée et à l'élaboration d'une pensée sociale. Finalement, la médiatisation contribue à la mise en visibilité des acteurs et des faits sociaux par les moyens de communication aux formes les plus diverses (images, sons, textes, expressions artistiques). VisMI est ouverte aux différentes disciplines des sciences humaines et sociales et à des objets divers. La question nodale portée par cette collection est la suivante : qu'est-ce que les médias et les discours donnent à voir des acteurs sociaux et de l'interculturalité?

Membres du Comité scientifique de la collection VisMI

Présidente du comité scientifique: Thiéblemont Sylvie

Bak John

Belkacem Mostefaoui (Algérie)

Ben Nefissa Sarah

Dacheux Eric

Denooz Laurence

Estrella Israël (Espagne)

Fleury Béatrice

Guaaybess Tourya

Gueuns Geoffrey (Belgique)

Nowakowski Samuel

Pélissier Nicolas

Thiéblemont Sylvie

Walter Jacques

ISBN : 978-2-8143-

© 2021

PUN – Éditions Universitaires de Lorraine

42-44, avenue de la Libération – BP 50858 – 54011 NANCY CEDEX

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'exploitation du droit de Copie (CFC), 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

Collection VisMI

Femmes engagées au cœur de l'action
dans l'espace euro-méditerranéen
Mise en récit(s), mise en image(s)

Sous la direction de
Laurence DENOOZ, Tourya GUAAYBESS,
Nurit LEVY et Christelle SCHREIBER-DI CESARE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE NANCY – ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE LORRAINE



Introduction

Tu vas changer le monde, toi, n'est-ce pas ? Tu vas conduire des voitures et des avions comme Touria Chaoui [première femme pilote marocaine]. Tu vas créer une planète sans murailles ni frontières, où les gardiens seront en vacances tous les jours de l'année.

Fatima MERNISSI, 2018 : 194

Je crois que l'engagement, pas seulement féministe mais l'engagement à part entière, permet de durer.

Gisèle HALIMI

À toutes les époques, dans toutes les civilisations, aux quatre coins du monde, nombreuses sont les femmes, célèbres ou anonymes qui ont bravé les règles, les préjugés, les normes sociales, les stéréotypes pour faire bouger les lignes... Dans ce processus historique qui se poursuit aujourd'hui, 2020 est la décennie d'une transition : Gisèle Halimi, lumineuse et incontestable figure de l'engagement au féminin nous quitte, tandis que grondent ses nombreuses héritières au Sud comme au Nord de la Méditerranée. La première, à la fois fille du sud Méditerranée et de la France fut de multiples combats au nom de la justice et de la liberté des femmes. Les nouvelles générations accompagnent leurs actions d'une grande médiatisation. Diffusant messages et images à travers la planète, elles poursuivent ce combat dans l'espace public et sur les réseaux sociaux.

Les différents chapitres qui composent cet ouvrage montrent bien qu'au cœur d'une action de conscientisation sociopolitique, des femmes ont toujours remis et remettent encore en question les modes de pensée de leurs cultures, les conventions ou coutumes socioculturelles, les normes politiques ou les règles morales. Que leur engagement ait lieu dans un régime démocratique ou autoritaire, dans un contexte colonial, de paix ou de conflit, en situation d'exil ou d'occupation, il est pluriforme. Il

peut être dissimulé ou ostentatoire, public ou cantonné à l'espace privé. Le combat dans l'espace familial s'accompagne parfois d'une lutte active dans le champ politique, qu'il prenne la forme du bénévolat au sein de structures associatives ou humanitaires ou de la participation aux mouvements politiques informels ou institutionnalisés. Impatientes, les femmes engagées se sentent à l'étroit dans les statuts, rôles, droits ou obligations que leurs cultures ou religions voudraient leur imposer. Ce carcan est paradoxalement le moteur de leur mouvement d'émancipation et, plus encore, de l'évolution socioculturelle de sociétés tout entières qu'elles réinventent.

L'objet de ce volume collectif est de mettre en lumière les modalités de la mise en narration textuelle, iconique ou audiovisuelle des mobilisations et des engagements de femmes. L'enjeu ici est de mettre en perspective le discours sur l'engagement au féminin, sa représentation et sa perception, au sein de l'espace euro-méditerranéen au travers de l'étude de divers supports et corpus : littérature (récit fictionnel, roman, nouvelle, théâtre, témoignage, récit de voyages, autobiographique, autofiction, ...), cinéma fictionnel ou documentaire, photographie, peinture et médias (presse écrite, audiovisuel, médias en ligne). Les représentations de divers types d'engagements au féminin, de leur inscription dans un espace, un temps, un champ culturel donnés, de leur interaction avec une société, une culture, des normes, un imaginaire collectif sont abordées ici.

Ainsi, au cœur des pratiques culturelles et intellectuelles, le thème de « l'engagement féminin au cœur de l'action » sera envisagé en tant qu'il développe des constructions narratives, des règles, un imaginaire, un langage, des représentations propres. Les espaces géographiques étudiés couvriront les pays d'Afrique du Nord et du Moyen Orient ainsi que les pays de l'Europe. Aux xx^e et au xxi^e siècles, les bouleversements historico-politiques dans les mondes juifs, chrétiens et musulmans ont permis à certaines figures féminines de se propulser sur les devants de la scène afin d'opérer leur influence sur les événements. L'émancipation de la femme dans ces pays s'opère d'une manière d'autant plus violente que les liens à la tradition patriarcale sont encore très forts.

L'expression de l'engagement au féminin se décline sur trois axes fondamentaux : celui des mots, celui de l'image et celui du corps qui correspondent aux trois grandes parties de ce volume.

Mise en récit de l'engagement au féminin

Les mots d'abord. Si l'on devait associer l'expression écrite ou orale à une professionnelle, nul doute que la journaliste ou l'écrivaine aurait une place de choix. Pourtant, acquérir une légitimité dans ce champ n'est pas chose aisée. C'est ce que montrent les premières analyses de cette partie : qu'ils étudient les parcours de Séverine en France, de la très britannique Flora Shaw du *Times* ou des journalistes marocaines du *Journal*, Cécile Besnard, Michaël Palmer et Mehdi Benslimane démontrent la difficulté pour une femme de s'imposer comme journaliste à part entière, en dépit de leur talent confirmé. Le parcours de la journaliste Maryse Choisy, retracé par Audrey De Deglie et Alain Chante, en est une autre illustration, en dépit d'une pratique avant-gardiste de son métier comme son immersion dans le milieu de la prostitution ou parmi les moines du Mont Athos dans les années 1920. Ainsi, le journalisme d'immersion n'est pas une nouveauté du siècle, ni même une pratique exclusivement masculine. Pourtant, même si les contrées et les époques sont diverses, les différents chapitres aboutissent à la même conclusion : les chiffres montrent encore aujourd'hui que les femmes occupent des positions hiérarchiques plus précaires et moins prestigieuses que les hommes dans le secteur journalistique ; le talent, la position sociale privilégiée de la plupart de ces femmes journalistes, et leur engagement n'y changent rien.

La littérature est un autre terrain d'action où diverses autrices font le récit de leurs parcours, de leurs luttes, de leurs espoirs ou – à l'image de l'Italienne Maria Ortese dans *L'intanta sepolta* – de leurs révoltes. En effet, la Méditerranée a engendré bien des femmes qui se sont affranchies par les mots ; on pourra citer Dvora Baron dans la littérature hébraïque ou Myriam Ben en Algérie. Cristina Vignali-de Poli, Michèle Tauber et Élisabeth Schultz montrent que, si les langues diffèrent, les maux exprimés sont les mêmes.

L'émancipation des femmes correspond à celle des sociétés, parfois meurtries par des conflits. Katia Ghosn ne dit rien d'autre à travers

l'examen de l'œuvre d'un homme, Libanais, Tawfiq Yusuf 'Awwad. Mais qu'elles soient dépeintes par des hommes ou des femmes, les narratrices sont confrontées à la violence qu'engendre l'ordre social. Hilda Mokh aborde le cas de Ferdaous, l'héroïne de l'écrivaine égyptienne Naoual el-Saadaoui, qui, telle Antigone, se sacrifie sur l'autel d'une société patriarcale et liberticide.

La force des femmes alliée à leur capacité de résistance est récurrente dans l'ensemble des chapitres mais elle apparaît de façon crue et sans le filtre esthétisant de la littérature dans les lettres de migrantes. Ces femmes « ordinaires » n'ont rien d'ordinaire et Karina Atencio-Salaun nous l'affirme à travers l'examen de ces précieux documents.

Mise en image de l'engagement au féminin

La maîtrise de son image n'est pas chose facile, elle l'est d'ailleurs encore moins aujourd'hui où foisonnent les réseaux socio-numériques. L'image des femmes ici traitée pose la question de sa représentation sociale. Le théâtre, le spectacle vivant, le cinéma, le documentaire, la photographie et les arts plastiques en général sont des espaces de définition, de construction, de négociation perpétuelles de cette image aux multiples facettes – sociale, culturelle, esthétique, politique. Ce sont aussi des espaces où l'on rend hommage, où l'on témoigne, pour finalement s'incliner devant des figures féminines d'exception, telles que l'était Louise Michel, l'anarchiste française sur l'héritage duquel revient Camille Meyer, à travers l'analyse de trois pièces de théâtre qui en font l'héroïne.

Le combat de Louise Michel pour la reconnaissance des femmes dans l'espace public et pour le droit des femmes à disposer librement de leur corps trouve des échos dans celui de nombreuses femmes engagées contemporaines, quel que soit leur ancrage territorial. Aussi bien, les productions futuristes des artistes de l'espace géo-culturel arabe réintroduisent la question lancinante de la parole politique des femmes et du statut de leurs corps dans des sociétés dominées par les hommes. Cette forme de résistance, que l'on retrouve dans la série documentaire réalisée par Claude Veuve qu'analyse Claude Nosal, participe d'un rappel des

faits : les femmes d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et de là-bas s'engagent, recadrent l'image, et de belle manière !

La mère, l'épouse, la pétroleuse sont des rôles omniprésents dans le cinéma du pourtour méditerranéen. Ce phénomène tend à remettre en cause l'ordre patriarcal, comme dans l'œuvre du réalisateur Marco Bellocchio, étudiée ici par Chiara Rubessi, ou à revoir les schémas classiques du cinéma, en particulier lorsque ce sont des femmes qui tiennent la caméra : Anne-Aurore Baldo revient ainsi sur le cinéma faussement naïf et commercial de Giorgia Farina pour en extraire le message transgressif ; transgressif aussi le cinéma, italien toujours, de Laura Bispurri traité par Oreste Sacchelli ou encore l'œuvre d'Assia Djebar, réalisatrice algérienne de renom, dont Hélène Barthelemebs-Raguin étudie les procédés de restitution minutieuse de l'histoire de femmes inscrite dans l'Histoire de l'Algérie sous le joug colonial.

« Photographiés », le déracinement et l'exil ? Marie Laure Delaporte montre que non, à travers l'œuvre contemporaine de la photographe palestinienne Mona Hatoum. « Cliché », le regard féminin sur les minorités ? Annalisa Comes rend compte de la vie de la photographe Anna Riwkin-Brick pour rappeler son souci de saisir dans l'instant les femmes, les enfants ou les minorités. Cependant, si les femmes photographes de talent jalonnent l'histoire, leur travail n'est pas reconnu à sa juste valeur. C'est ce que montre Anne-Marie Chabrolle-Cerretini en analysant les articles écrits sur la photographe de guerre Gerda Taro connue pour avoir, notamment, couvert la guerre d'Espagne. Non seulement la presse ne rend pas toujours compte de son travail, mais en plus elle le fait mal, c'est-à-dire avec des critères d'appréciation très genrés et, en l'espèce, qui minorent son apport.

Corps féminin et luttes politiques

Le troisième axe de ce volume est celui de l'engagement féminin dans l'espace public et politique, engagement qui souvent, si ce n'est pas toujours, implique une participation physique, où le corps des femmes acquiert le statut d'instrument de la conquête de la liberté.

Ainsi, la libération s'inscrit, d'une part dans une identité territoriale et politique, comme le montrent Ben-Dor Derimian à travers le portrait

de femmes dans le désert du Neguev et Pablo Moreno Gonzalez à travers l'étude de la lutte de Nesihe Muhittin pour la participation des femmes à la vie politique sous le règne de Mustefa Kemal. Elle passe, d'autre part, par la revendication d'une identité sexuelle. Dans le roman d'Esther Tusquets, analysé par Julie Sau Ocampo, l'expérience lesbienne de l'héroïne dans le contexte de l'Espagne au lendemain du régime de Franco correspond à sa libération du dictateur qui bannissait l'homosexualité et le droit des femmes. La force des femmes et la capacité d'engagement du corps féminin tiennent aussi, pour certains auteurs, du fait que toute femme est une mère en puissance. Cette approche est celle de l'écrivain Philip Roth, analysé par Steven Sampson. Enfin, Élisabeth Vauthier relit l'autobiographie de l'écrivaine marocaine Fatima El-Mernissi pour démontrer en quoi son engagement, bien que féministe et musulman à la fois, l'amène à rejeter tant les dogmes religieux des pouvoirs conservateurs que l'ethnocentrisme occidental.

Les préjugés sur l'idée de femmes « soumises » – dont le port du voile serait un avatar – sont ainsi remis en question par les femmes musulmanes elles-mêmes. Au travers de l'analyse d'un corpus de chansons populaires contemporaines, Maxime Hellin et Élisabeth Vandenheede démontrent que, même dans les pays les plus conservateurs, les femmes s'engagent et se battent avec humour. C'est dans un objectif assez similaire, celui de prouver qu'islam et féminisme ne sont pas incompatibles, qu'œuvrent les féministes tunisiennes et françaises, étudiées respectivement par Nadia Grine et Marta Luceño Moreno, qui mettent en évidence l'antagonisme médiatique construit autour d'elles.

Finalement, ce volume, en revenant sur les parcours de femmes engagées à travers des contextes sociohistoriques divers en Europe et en Méditerranée, rappelle que les mobilisations des femmes pour plus d'équité ont toujours eu cours. Elles se poursuivent aujourd'hui où cependant la médiatisation de leurs engagements, dans l'espace public comme dans la sphère privée, participe d'une mise en récit et en image de leur contribution pleine et entière à l'écriture de l'histoire qui se fait.

PARTIE I :
MISE EN RÉCIT DE L'ENGAGEMENT
AU FÉMININ



Section 1 :
Journalisme et engagement au féminin



Séverine, femme journaliste engagée au tournant du XX^e siècle

Cécile TORRUBIA-BESNARD

Je n'ai jamais réussi à définir le féminisme. Tout ce que je sais, c'est que les gens me traitent de féministe chaque fois que mon comportement ne permet plus de me confondre avec un paillasson.

WEST, 2000.

Ces propos de Rebecca West, suffragette avant la première guerre mondiale en Angleterre, journaliste également, et contemporaine de Séverine, semblent révéler la difficulté de la dénomination de féministe qui n'est pourtant pas récente. Le féminisme est associé par Dumas fils dès 1872 à une pathologie : il s'inspire d'un terme médical, le « féminisme » désignant alors « l'aspect d'un individu mâle présentant certains caractères secondaires du sexe féminin ». (Bard, 2015).

En France, les droits s'acquièrent avec lenteur et exister en tant que femme et journaliste au tournant du siècle n'est pas évident. Séverine, nom de plume principal de Caroline Rémy, née le 27 avril 1855 sous le second Empire, issue d'une famille de « petits bourgeois parisiens », est formée par Jules Vallès. Mue par sa passion du métier, elle saura se faire une place dans un domaine très largement dominé par les hommes. Reconnue de son vivant, inspiratrice pour les générations futures, elle meurt le 24 avril 1929 à Pierrefonds. Au cours de sa longue carrière très prolifique, elle contribue à de nombreux journaux, aux orientations très éloignées, sans autre but que d'être publiée et de subvenir à ses besoins, comme au *Gaulois* (royaliste), au *Gil Blas* (mondain), à *L'Éclair*, à *L'Écho de Paris* (réactionnaire). » (Le Garrec, 1982 : 10) Si, comme l'avance Marie-Eve

Thérenty, le journalisme français est « bipolarisé » entre les sujets sérieux (pour les hommes) et d'autres attribués aux femmes, la journaliste, elle, met à mal cette « bipolarisation appliquée au journalisme ». (Thérenty, automne 2009 : 115-125). Première femme à avoir vécu de ses papiers, elle est aussi considérée comme « la première grande 'reporter', engagée auprès des pauvres et des opprimés, combattante des droits de l'homme et féministe visionnaire » (Le Garrec, 1982 : 10).

Séverine, combattante pour la justice, est une « féministe visionnaire » dans le choix de ses luttes. Elle transforme ce qui pourrait être vu comme un handicap insurmontable, sa féminité, en force, et s'exprime sur des sujets pour lesquels elle s'engage pleinement. En tant que femme, que mère, qu'épouse, elle ose aborder des thématiques qui peuvent scandaliser ses contemporains, tels que l'avortement en 1890 dans le *Gil Blas*, ou encore quelques années plus tard, le droit de vote des femmes, à la veille de la Première Guerre mondiale, en 1914.

Son engagement passe aussi par son écriture, ainsi l'étude des outils stylistiques et rhétoriques déployés par Séverine pour défendre les droits de ses contemporaines permet de mieux comprendre cette grande « visionnaire ». La journaliste aborde tout type de sujets, y compris ceux qui font polémique. Nous pouvons retenir pour notre étude deux articles plus particulièrement, qui feront débat des décennies plus tard encore. Tout d'abord, celui nommé « Le droit à l'avortement » (en 1890), mais aussi, celui sur le droit de vote des femmes, intitulé « Le Suffrage féminin » (en 1914). Entre les deux articles, vingt-quatre ans ont passé, et pourtant, le statut de la femme paraît tout autant précaire. Séverine met alors son pathos au service de la défense des droits des femmes, en tant que « témoin-ambassadeur ».

Le 4 novembre 1890, dans le *Gil Blas*, quotidien dirigé alors par Éloi Dubuisson, Séverine prévient, ce qu'elle a à dire ne sera pas du goût de tous. Paru en première page du journal, en position centrale, Séverine, sous le pseudonyme de Jacqueline, signe ici un article polémique. Le terme « avortement » apparaît alors en gras, dans une police supérieure. Il s'agit ici d'une réflexion menée à partir d'un fait divers récent renommé « le scandale de Toulon ». L'affaire met en avant le rôle du maire de la ville, Monsieur Fouroux, et la femme d'un officier de marine, Madame

de Joncquière, qu'il a aidée à avorter. Selon une technique fréquemment utilisée par Séverine, le fait divers est un bon prétexte pour exprimer une opinion sans concession. L'article est précédé d'un préambule, sorte de mise en garde sur ce qui va suivre et adresse directe au directeur du journal : « Vous m'avez demandé, cher directeur et ami, mon opinion sur le drame de Toulon. C'était chose dangereuse – l'avis que je puis émettre étant d'une hardiesse à faire paraître ingénus et familiaux les contes les plus risqués publiés ici. »

Séverine s'implique dès les premières lignes dans son article, les déictiques présents « vous » et « je » désignant ici d'une part le directeur, et d'autre part la journaliste elle-même. L'expression axiologique le « drame de Toulon » permet de comprendre d'emblée sa position. Elle ne condamnera pas l'acte, elle le déplore. Cette position assumée, laisse place au commentaire. La ponctuation, ici l'emploi du tiret, joue un rôle essentiel dans son écriture. Elle insiste alors sur un terme plus particulièrement qui sera répété à de multiples reprises : « l'immoralité ». Mais quelle « immoralité » ? Dans un esprit de provocation permettant d'associer définitivement son article au genre polémique, elle le divise en deux catégories :

[...] celle qui chatouille en riant le nombril des sénateurs – celle-là, tous les régimes l'ont encouragée – et celle qui s'arrête grave, devant certains problèmes, celle qui n'inquiète pas la crudité du sujet, et qui marche dans l'ordre jusqu'aux reins, sans frisson et sans nausée, si quelque être s'y noie, en cette ordure, et appelle de toute la force de son désespoir, de toute l'angoisse de son abandon.

Les reprises du terme « immoralité » par « celle », « celle-là », « cette ordure », et sa personnification à caractère dépréciatif, montrent à quel point cette « immoralité » pourrait paraître abjecte, et pourtant, Séverine dans une tournure emphatique s'y associe sans hésitation : « C'est cette immoralité-là qui est la mienne ». La gradation précédente créant une tension narrative dans la mise en scène de ses propos et de sa personne, est accentuée par la suivante, appuyée par les adverbes choisis ainsi que par les participes présents. En effet, elle ajoute :

[...] et j'y vais donner libre carrière, audacieusement, cyniquement – étonnant les superficiels qui me considéraient un peu comme la vertu de la maison,

mais ne surprenant point les autres, ceux qui, habitués à lire entre les lignes, comprendront que ce que j'écris aujourd'hui n'est pas la résultante logique, absolue, implacable de ce que j'écrivais hier.

Elle justifie ses écrits, et donc son ethos, dans un premier temps, et va ainsi pouvoir donner libre cours à sa critique. Dans un second temps, le « joli scandale » de Toulon, oxymore ironique, laisse deviner ses sentiments à son égard. C'est pour elle l'occasion de s'exclamer et de ridiculiser la justice. La présence des phrases exclamatives ainsi que les interjections en abondance sont autant de marques de l'expression des opinions de la journaliste : « Ah ! Oui, un joli scandale, à l'actif bien moins des accusés que des magistrats, la dernière stupidité de la justice, la gaffe à Thémis¹, quoi ! » Les questions régulières laissent également percevoir ses opinions personnelles : « Mais est-ce bien une gaffe ? Cela pue la vengeance à plein nez, la vengeance de province, rance et moisie, avec des relents de vieille demoiselle et des senteurs de robin irrité. »

La justice est archaïque, dépassée et influencée par un manque de discernement et peut-être même par des motivations mesquines à l'égard du maire. Le recours au pathos semble apparaître dans cette expression indignée, à la fois adresse directe aux « adversaires », commentaire accusateur dans une question rhétorique suivie d'une exclamation laissant paraître le dégoût pour ce terme : « La repopulation, misérables hypocrites, qu'a-t-elle à voir là-dedans – comment osez-vous prononcer ce mot ? La repopulation ! »

Le langage familier utilisé par la suite accentue le côté pathétique dans l'expression de Séverine : « les tialuées de dix, douze moutards... ». Séverine se met à la place du peuple et dénonce l'absence de prise en compte de la misère de ces familles. Ce n'est pas un choix, c'est presque un devoir. Ses commentaires se font provocateurs. La référence à un drame récent ne peut qu'accrocher ses contemporains : « La repopulation ! Il faudrait prendre les ultimes excréments de la famille Hayem², pour en barbouiller ceux qui osent prêcher la reproduction aux meurts-de-faim ! »

1. Dans la mythologie grecque, Thémis, fille d'Ouranos et de Gaïa, est la déesse de la justice.

2. Il se pourrait qu'elle fasse référence au suicide d'une famille (sept morts), rue d'Avron en 1890 : première page dans *Le Petit Parisien* en 1890.

C'est une insulte intolérable de la part de l'État qui ne fait « rien. ». La raison de ces actes dangereux, qui ne sont pas l'œuvre des « coquettes » est trouvée : la misère. Elle se positionne du côté des « ouvrières » qui agissent par « amour maternel » et risquent leur vie. Selon elle, « le danger anoblit les pires actions. » Dans une dernière gradation, entre pathème et affect, elle insiste sur ce danger dont ces femmes ont conscience :

Elle sait qu'elle peut mourir, elle sait qu'elle peut périr à jamais, perdre sa beauté, sa santé, sa force – et le mobile qui la fait agir est plus puissant que la révolte de son épouvante. Si vous avez des pierres dans votre jardin, jetez-les lui. Moi pas !

Séverine prend position : la femme qui avorte est une victime : « Voyez-vous, l'avortement est un malheur, une fatalité – pas un crime. ». Le déictique « vous » est polyphonique à nouveau : il est pour la « législation », ceux qui font la loi (les véritables responsables), mais aussi pour le lecteur du *Gil Blas*. Elle conclut sur une dernière adresse aux politiciens :

Tant qu'il y aura, de par le monde, des bâtards et des affamés, le drapeau de Malthus³ – le drapeau taché de sang des infanticides avant la lettre – flottera sur ce troupeau d'amazones rebelles qui, forcées par vos lois de tenir leur seins arides, ont le droit de garder leurs flancs inféconds !

Ce premier droit, qui est celui de choisir d'enfanter ou non, se verra pourtant complexe à obtenir. En effet, la loi de 1920 se voulant encore plus punitive, associe la contraception à l'avortement. Or le « crime d'avortement » était passible de la cour d'Assises, puis de la Correctionnelle dès 1923. Cette loi ne fera que de se renforcer dans la condamnation de l'acte jusqu'à devenir « crime d'État » en 1942. Il faudra attendre 1967 pour obtenir l'accès à la contraception avec la loi Neuwirth (sur prescription médicale), et 1975 pour la Loi Simone Veil autorisant l'IVG⁴ (projet définitivement adopté en 1979). Le « drame » souligné par Séverine concernant ces femmes qui n'ont pas le choix, est,

3. Elle semble faire référence ici à Thomas Robert Malthus, économiste anglais : « incitation à une restriction volontaire des naissances, principalement par le recul de l'âge au mariage et l'abstinence sexuelle. » Voir <https://www.alternatives-economiques.fr/loi-de-population-loi-de-malthus/00068036>. Consulté le 23 mars 2019.

4. Alisonne Sinard, *Il y a 50 ans, la loi Neuwirth et l'accès à la contraception* [en ligne]. URL : <https://www.franceculture.fr/societe/il-y-a-50-ans-la-loi-neuwirth>. Consulté le 12 août 2020.

et « restera toujours un drame » comme le reprendra Simone Veil dans son discours quatre-vingt-cinq ans plus tard.

Séverine n'aura de cesse de lutter pour les droits des femmes, et tout naturellement, se positionnera aux côtés des suffragistes afin de réclamer un autre droit primordial pour l'émancipation des femmes : le droit de vote. L'espoir d'accéder au droit de vote semble possible à la veille de la première guerre mondiale. Séverine menait la marche des « suffragistes » le 5 juillet 1914, et rédigeait dès le printemps 1914⁵ son article intitulé « Le Suffrage féminin ». *Le Journal*, quotidien créé en 1892 par Fernand Xau, lance un appel aux femmes. La question suivante leur est posée le 9 mars 1914 par le journaliste Gustave Téry dans son article paru en première page intitulé « Aux Urnes, Citoyennes ! » : « Oui ou non, mesdames, voulez-vous voter ? » À Paris, un référendum est organisé le 26 avril dans des bureaux de vote improvisés et il est également possible de « voter par correspondance⁶ » pendant une semaine, jusqu'au dimanche 3 mai. L'expérience sera concluante : 505 972 réponses positives contre 114 négatives. L'article de Séverine semble avoir été rédigé à cette occasion, à la fin de cette semaine décisive.

Elle débute par une suite de négations : ce « n'est pas qu'une concession de l'actualité, une fantaisie de grand quotidien en quête de ce qui peut intéresser ou asseoir la clientèle », ou encore « Ceci n'a rien de commercial. » Elle rejette la finalité commerciale et ré-affirme à la fois son ethos et celui du journal. Elle procède à une première opposition entre les hommes et les femmes : le projet risquait « de mécontenter autant de lecteurs qu'il s'attirait de lectrices ». Il semble en effet délicat d'agir pour « l'affranchissement du moins favorisé » des « deux sexes » (synecdoque),

5. L'inscription ajoutée au crayon sur l'article retrouvé à la Bibliothèque Marguerite Durand : « Journal 19/04/14 » semble erronée. Après vérification, l'article n'apparaît pas à cette date dans *Le Journal*. Par ailleurs, lorsque nous observons les chiffres indiqués, comme « 140551 », ce dernier a été indiqué dans le numéro du 1 mai 1914 dans « *Le Vote Blanc* » en première page. Elle ne peut donc l'avoir publié avant cette date. Le dernier dimanche du scrutin étant le dimanche 3 mai 1914, l'article a dû être rédigé entre ces deux dates mais il a été impossible de le retrouver dans ce quotidien. Cet article néanmoins semble faire écho à celui intitulé *Appel aux femmes*, publié le 26 avril, leur demandant d'exprimer leur voix au référendum organisé. Un autre article faisant le bilan sur les votes paraissait le 6 mai.

6. Annie Metz, « Éventail suffragiste, 1914 », dans *Histoire par l'image* [en ligne]. URL : <https://histoire-image.org/fr/etudes/eventail-suffragiste-1914>. Consulté le 12 août 2020.

autrement dit, comme le désigne cette tournure périphrastique : la femme. Le « nous » dans « nos lois, nos mœurs » désigne à la fois la journaliste mais aussi le peuple. Elle établit une autre division : entre les femmes. L'opposition entre les femmes « soumises », en accord avec leur sort, « celles » qui sont dans l'erreur, et « nous », c'est-à-dire Séverine et celles qui luttent, entre dans une stratégie argumentative où la journaliste tourne au ridicule ces « filles de Mme Sganarelle ». Elle démontre par l'absurde. Entre les parenthèses apparaît une critique ouverte de cette catégorie de femmes : « (maîtresse légitime autrement coûteuse, fainéante, et acariâtre, que bien des compagnes illégitimes !) ». L'expression « ces dames-là » par l'intermédiaire du démonstratif les met à distance. Elle ajoute : « ces dames-là ne sont pas avec nous – et l'on s'en félicite ! ». Elle les laisse s'exprimer pour s'en moquer davantage : « Et s'il me plaît à moi d'être battue ? ». C'est ici une stratégie courante de Séverine, elle donne la « parole » à l'adversaire dans un discours inventé. L'anaphore péjorative « celles qui » insiste sur la mise en évidence de l'erreur dans laquelle elles se trouvent. Ironiquement, elle dénonce ces femmes naïves, assujetties même à la mode, le prototype de la femme « coquette » : « celles qui se promènent toutes nues, innocemment, parce que c'est à la mode. »

Les « bourgeoises », elles, sont satisfaites de leur sort et dépensent l'argent du mari, les « traditionnelles ». Séverine multiplie les oppositions : « celles qui [...] préfèrent le don qui s'accepte au droit qui s'acquiert et la mendigotterie conjugale à l'effort partagé. »

De plus, elle emploie l'un de ses stratagèmes favoris : l'ironie. En effet, elle écrit : « Nous les laissons pour compte à leurs pauvres maris ? » et « C'est assez qu'elles aient fait d'eux, à tout jamais, par l'expérience, des adversaires de notre sexe, des misogynes irréductibles ».

Comme l'indique l'oxymore « faible héroïsme », le fait de voter n'était pas en soi un exploit. Pour elle, ce fut « un triomphe ». Ce dernier était incertain, comme le démontre cet extrait : « aboutirait-on ? On tremblait un peu ». Le « on » désigne ici Séverine et ses « amies », qui n'étaient pas sûres de l'issue de « l'initiative ». Le conditionnel souligne la possibilité qui aurait été la leur si leurs votes avaient été comptabilisés : « Au prorata des élections masculines, dans la capitale, nous aurions nommé effectivement huit députés. » Elle indique également les chiffres

des bulletins communiqués par *Le Journal*, preuves du plébiscite que ce fut. Dans une suite de questions polyphoniques, adressées à la fois aux lecteurs et aux dirigeants, elle tente de convaincre :

Ceci n'a-t-il pas son éloquence ? [...] Qu'est-ce que cette égalité dans le labeur, la responsabilité commerciale, civile, pénale, criminelle : la guillotine, le bagne, la prison [...] et cette inégalité quant à la gérance du commerce et de la famille, quant au profit moral, quant au bénéfice matériel ?

La liste des devoirs est bien supérieure à celle des droits. La ponctuation souligne encore les commentaires ironiques voire sarcastiques de Séverine. Malgré tout, « Vingt et une voix ont déclaré cela bien, équitable – il est des fossiles aussi parmi les vivants ! », s'exclame la journaliste. Dans une dernière partie, elle s'adresse plus particulièrement aux artistes, comme l'indique l'adresse visible sous le titre de l'article imprimé, et plus particulièrement à une artiste, « Sarah », immédiatement identifiable comme étant Sarah Bernhardt. Dans un passage à l'imparfait de rupture, elle emploie des déictiques afin de souligner ses croyances révolues : « Moi aussi, vers 1885, pleine de candeur, je m'en remettais à la bienveillance masculine... ». Puis elle revient au présent : « aujourd'hui ». Le « nous » s'impose ensuite, c'est à dire elle et les suffragistes :

Nous travaillons pour que la multitude féminine qui n'accède pas à la gloire, ait du pain à meilleur compte, la dignité assurée, « à travail égal salaire égal » ; droit de tutelle sur les enfants sans l'entremise d'un étranger, droit de défense contre l'alcool ; voix au chapitre quant à la guerre, puisque c'est elle qui fournit des soldats. Est-ce donc si injuste ou déraisonnable ?

Par la suite, la journaliste livre leurs revendications. Ce qui leur importe le plus est annoncé : « Nous voulons la justice enfin ». Selon Séverine, les plus touchées par ces injustices sont les ouvrières (« les non-riches ») et elle s'avère clairvoyante dans cette nouvelle exclamation : « Cela ne disparaîtra pas en un jour, ah ! Dieu non ! Le promettre serait déloyal. » Ici, le démonstratif « celles-là » désigne les femmes du peuple qui savent ce que c'est de vivre avec peu, elle affirme : « Celles-là sont avec nous. » Pourtant, si elles n'ont jamais été aussi près d'obtenir le droit de vote, il faudra aux femmes attendre le 24 mars 1944. Lors de l'assemblée consultative d'Alger, composée de résistants, est voté l'amendement Grenier qui accorde le droit de vote aux femmes. Séverine,

dans cet article entre pathème et affect, tend à convaincre politiciens, lecteurs, et dernières lectrices récalcitrantes, à comprendre l'enjeu du suffrage féminin.

Nous l'avons donc saisi, Séverine utilise le pathos afin de convaincre ses lecteurs dans ses articles d'opinion qui oscillent entre pathème et affect, distinction ardue à réaliser. Ainsi, Ruth Amossy procède à cette analyse (Amossy, 2012 : 231) :

- Les émotions se disent dans les procédés syntaxiques qui comprennent l'ordre des mots, les phrases exclamatives, les interjections. Ils peuvent à ce titre fonctionner comme des « pathèmes » à savoir des éléments censés provoquer une émotion dans l'auditoire.
- L'affectivité s'inscrit aussi dans les marques stylistiques – le rythme, l'emphase, les répétitions, dans lesquels l'émotion est censée non seulement traduire, mais aussi se communiquer.

Or si Séverine met en avant son ethos dans ses articles, elle procède à une stratégie argumentative principalement basée sur le pathos. En effet, son usage est l'un des moyens les plus efficaces pour s'assurer l'adhésion de ses lecteurs, l'argument *ad misericordiam* (recherche de la pitié) lui permettant de susciter l'émotion chez ces derniers. Il lui faut convaincre et persuader : « le premier s'adresse aux facultés intellectuelles, le second au cœur ».

En cette fin de XIX^e siècle, Séverine, femme journaliste, reporter, est au croisement des genres, influencée par divers courants journalistiques comme l'avance Marie Eve Thérénty :

Séverine se fait le dépositaire de deux courants journalistiques différents, d'où sans doute le pouvoir d'une écriture véritablement explosive. D'un côté, elle a assimilé les leçons de l'écriture journalistique traditionnelle, à la confluence de la fiction et de la conversation : elle a notamment étudié cette manière biaisée des chroniqueuses de parler politique par le biais de l'ironie. Mais Séverine ne pratique pas que l'écriture oblique : elle relève aussi de la tradition de la chose vue. (Thérénty, 2009 : 115-125.)

« La tradition de la chose vue » est un héritage de son mentor : Jules Vallès. Grande reporter de son temps, elle prône un journalisme de terrain. Pourtant, si la chose vue prime, sa retranscription se fait dans l'émotion. Pour qu'elle soit vraie, il ne faut pas intellectualiser l'information mais

la transmettre telle que nous l'avons perçue : les mots doivent « jaillir du cœur » pour être vrais. Ainsi, les reporters au tournant du XX^e siècle ont leur propre définition de l'objectivité. Elle passe par le corps du reporter, ses propres sensations. Le reporter se met en scène, fait appel à ses sens, à ses émotions, et devient « témoin ». Séverine, en tant que « témoin-ambassadeur » met en avant sa féminité. Géraldine Muhlmann écrit à ce propos :

[...] elle transforme en atout ce qui, dans son itinéraire de journaliste a toujours été un handicap : sa féminité, présentée par elle comme une proximité du corps, un ancrage dans le sensible, donc un privilège pour accéder aux « faits ». (Muhlmann, 2004 : 35)

Le corps de Séverine, ses yeux, ses sensations et émotions ne lui appartiennent plus, ils sont le prisme par lequel l'information passe pour être transmise au peuple. Séverine est le peuple. La stratégie de l'écriture intime, selon Mélodie Simard-Harde, a pour but de « produire un effet sur le lecteur, pour convaincre, promouvoir, rassembler ». Tout est donc stratégie argumentative. Séverine, dans les textes étudiés, en tant que femme, est légitime sur les questions abordées. Elle côtoie les femmes dont elle parle, ces femmes du peuple auxquelles elle appartient. Elle était sur place le 26 avril, à Paris, à recueillir les voix des parisiennes, elle est allée à la rencontre des femmes du peuple afin de défendre leurs droits. Elle est la voix des femmes. Géraldine Muhlmann ajoute à propos du journalisme de Séverine :

Pour Séverine, la seule exigence que doit respecter le reporter soucieux de rapporter à son public la vérité de l'évènement est d'ancrer son témoignage dans son corps, afin d'offrir un regard vraiment sensible, au plus loin de tout discours abstrait. C'est ce qui fera de lui un témoin-ambassadeur, dont l'expérience est universalisable et donc recevable par nous tous qui le lisons. (Muhlmann, 2004 : 35)

Séverine est dans l'émotion, et le pathos est donc un reflet de sa vérité. La journaliste recherche l'adhésion de son lectorat pour défendre ses contemporaines, et toute cause qui lui semble juste. Or, rendre la justice restera une priorité dans son travail, tout au long de sa carrière.

En conclusion, si Jules Vallès lui a appris le métier, il lui a aussi transmis sa passion du peuple. Elle s'intéresse aux questions politiques,

s'engage aux côtés de Zola sur l'affaire Dreyfus, se positionne en tant que pacifiste confirmée, s'interroge sur les motivations des anarchistes, et dénonce l'une des plus grandes injustices de son temps : celle dont les femmes sont victimes. Elle rentrera donc en révolution, pour les femmes, pour elle et pour ses contemporaines. « Féministe visionnaire », elle s'engage aux côtés du peuple, pour le peuple, et donc aussi pour les femmes. Son engagement se traduit dans ses actes et dans ses articles, manifestes pour celles à qui on demande tout mais à qui on n'accorde rien, ou si peu. Elle s'est donc intéressée à la question du divorce, au traitement des veuves des mineurs, ou encore à des questions à caractère polémique, tels que l'avortement et le droit de vote. En avance sur son temps, elle est de ces pionnières qui agissent pour que la condition féminine évolue. Dans des articles d'opinion où le pathos domine, elle provoque et dénonce. Séverine, dans une expression entre pathème et affect, s'exclame, questionne, suggère et ironise sur une situation aberrante. Dans son discours axiologique où la ponctuation joue un rôle primordial, elle tend à convaincre ses lecteurs, et davantage encore. La polyphonie des « voix de Séverine » est employée pour défendre ce qu'elle pense juste. Elle est la porte-parole des femmes du peuple, le « témoin-ambassadeur » qui met son corps et son cœur au service de la cause commune. Elle est « vraie », puisque tout vient du cœur. Elle est juste, puisqu'elle parle de ce qu'elle connaît, voit, côtoie. Nous pourrions pour finir nous interroger sur les revendications mises en avant dans ses textes : ont-elles toutes été entendues ?

Bibliographie

Alisonne Sinard, *Il y a 50 ans, la loi Neuwirth et l'accès à la contraception* [en ligne] <https://www.franceculture.fr/societe/il-y-a-50-ans-la-loi-neuwirth>. Consulté le 12 août 2020.

Amossy Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012.

Bard Christine, « Une histoire du suffragisme », dans les actes du colloque *Femmes citoyennes, 70^e anniversaire du premier vote des femmes 19 mai 2015* [en ligne]. URL : <https://m.centre-hubertine-auclert.fr/outil/>

actes-du-colloque-du-19-mai-2015-femmes-citoyennes-70-anniversaire-du-premier-vote-des. Consulté le 1 novembre 2020.

Dossier hors-série n°4 (01/09/2016), <https://www.alternatives-economiques.fr/loi-de-population-loi-de-malthus/00068036>. Consulté le 23 mars 2019.

Gauthier Xavière, *Naissance d'une liberté -Contraception, avortement : le grand débat des femmes au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2002.

<https://www.materneo.com/etre-maman/dossiers-et-themes/lucien-neuwirth-ou-la-legalisation-de-la-contraception/lois-1920-avortement.html>. Consulté le 23 mars 2019.

https://www.senat.fr/rap/r00-200/r00-200_mono.html#toc2. Consulté le 14 mars 2019.

Le Garrec Evelyne, *Séverine, choix de papiers*, Paris, Tierce, 1982.

Metz Annie, « Éventail suffragiste, 1914 », dans *Histoire par l'image* [en ligne]. <https://histoire-image.org/fr/etudes/eventail-suffragiste-1914>. Consulté le 12 août 2020.

Muhlmann Géraldine, *Une histoire politique du journalisme, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Partage du savoir », 2004.

Roux Marie-Claire, *La citoyenneté des femmes en France*, PEMF, 2000.

Thérenty Marie-Eve, « LA chronique et LE reportage : du « genre » (gender) des genres journalistiques » dans *Études Littéraires*, Volume 40, n°3, Guillaume Pinson et Maxime Prevost (dir.), automne 2009, p. 115-125.

Veil Simone, 2018. *Discours pour le droit à l'avortement Novembre 1974 et Discours à l'Académie française Mars 2010*, Paris, Points, 2018.

Flora Shaw : première femme journaliste du *Times*

Michaël PALMER

Introduction

Tout comme à Paris, à Londres le début de la percée de la présence de femmes dans les rédactions de la presse semble s'esquisser au tournant des XIX^e-XX^e siècles. Dans les titres destinés à un public populaire, il se produit, certes, des expériences malencontreuses. Alfred Harmsworth, le futur Lord Northcliffe (1904), qui impulse la transformation de la presse britannique, notamment en lançant le Daily Mail en 1896, tente de créer un journal fait par des femmes à l'intention des femmes. Ce Daily Mirror (1903), que dirige Mary Howarth ne fut pas une réussite. Harmsworth limogea ses journalistes, avant de transformer, en 1904, le titre dans ce qui allait devenir un succès de la presse quotidienne illustrée. Un journaliste (masculin) compare les cris de désespoir des femmes limogées à ceux de chats qu'on noie. C'est plutôt dans la « presse de qualité » – pour reprendre une expression courante dans les analyses britanniques – qu'une femme journaliste, Flora Shaw, parvient à se faire remarquer, au point de se voir considérée comme plus douée qu'un homme.

Le parcours de Flora Shaw, 1852-1929

Flora Shaw (1852-1929) est née à Londres dans une famille bourgeoise. Fille d'un militaire britannique et d'une mère française, elle est née à l'île Maurice. Elle est la quatrième de quatorze enfants. Sa parenté française et irlandaise comptera largement dans ses affections et intérêts.

Elle n'a pas reçu d'instruction formelle ; son instruction s'est faite grâce aux amis de sa famille et à ses nombreuses lectures ; elle aura la chance d'être « prise en main », si l'on peut dire, par des personnalités littéraires de renom tels John Ruskin et George Meredith. Elle quitte le foyer familial à vingt ans et sera un temps gouvernante de la famille irlandaise de l'un de ses cousins. Adolescente et jeune femme, elle vit tour à tour au Royaume-Uni, en France et en Irlande.

Vers l'âge de trente ans, elle écrit des romans pour enfants, ce qui lui vaut un succès certain. Sur les conseils de Meredith, elle devient journaliste au *Pall Mall Gazette* que dirige W.T. Stead, patron de presse connu pour son militantisme réformiste et ses campagnes. Shaw elle-même prend la défense d'un Égyptien, Zobeir Pasha, qualifié de *negro-arab*, dans un article du *Pall Mall Gazette*, le 28 juin 1887. D'origine soudanaise, Zobeir considère que la présence britannique au Soudan est destinée à renforcer sa présence en Égypte qui, elle, date seulement des années 1820. Pour ce journal, et ensuite pour le *Manchester Guardian*, Shaw devient en 1887-1888 correspondante en Égypte, pays sous contrôle britannique. C'est au Caire qu'elle rencontre Charles Moberly Bell, depuis peu gérant adjoint (*assistant manager*) du *Times* de Londres.

Qu'est-ce le *Times* d'alors ? À première vue, le quotidien britannique le plus réputé. Au milieu du siècle, pendant la guerre de Crimée, il avait exposé les carences de l'armée et avait contribué à faire tomber le gouvernement. C'est le journal le plus lu par les élites britanniques, quoiqu'en perte de vitesse face à l'émergence de titres aux tirages plus élevés et à un moindre prix de vente. La rédaction à Londres, les correspondants à l'étranger, sont des hommes, selon les mœurs de l'époque.

The Times connaît, depuis 1887, le début d'une crise. En mars, il publie une série d'articles, « Parnellism and Crime », où il apparaît que des dirigeants nationalistes irlandais auraient favorisé le meurtre d'un ministre britannique. Le dirigeant irlandais Charles Parnell dénonce le jour même comme fausse la lettre à la base de l'accusation, que *The Times* reproduit en facsimile. Une commission parlementaire examinera l'affaire pendant 128 jours entre septembre 1888 et novembre 1889. L'auteur du faux document finit par reconnaître sa culpabilité, s'enfuit

et se tue. *Le Times* paie ensuite une somme élevée en dommages-intérêts à Charles Parnell.

Dans le cénacle du *Times*, Flora Shaw est aidée par une conjoncture inattendue – le contact avec Moberly Bell. Ce dernier, né en 1847 à Alexandrie en Égypte, y avait longtemps géré une entreprise avant de devenir correspondant au Caire pour *The Times*. Il y rencontre Shaw. En 1889, le journal le nomme à Londres, assistant gérant ; par la suite, il deviendra gérant-*manager*.

Le Times s'apprête vers 1890 à renforcer sa couverture des affaires coloniales. Le 1er mai Bell en informe sir Robert Herbert, le sous-secrétaire d'État permanent au Colonial Office britannique, sorte de sous-ministère, lui demandant même de suggérer une personne susceptible d'aider *The Times* à mieux couvrir les colonies. Bell écrit à Flora Shaw trois semaines plus tard, comme à un inconnu. Herbert, lui écrit-il, la propose en tant que journaliste « susceptible de nous fournir une ou deux fois par semaine une colonne sur les affaires coloniales ». Bell lui demande, comme à un auteur inexpérimenté, un article spécimen, sans assurance de publication. Flora Shaw lui soumet donc un article sur « les finances égyptiennes », sujet qu'elle sait maîtrisé par Bell. Ce dernier apprécie l'article : il apparaît sur 3 colonnes et demie, dans *The Times* du 29 mai 1890. En décembre, sir Evelyn Baring, le consul britannique, le représentant du gouvernement le plus haut gradé en Égypte, écrit à Bell :

Je crois savoir que Miss Shaw fait maintenant partie de votre rédaction. Elle va être une très bonne recrue, fera bien l'affaire – mieux probablement que tout homme, mais je ne sais si cela va vous convenir. » Un mois plus tard, il ajoute : « son travail est très bien fait. Je pense que vous allez la vouloir à Londres. (Morison S., 1947 : 773)

Dans les archives de Flora Shaw, au Bodleian library, de l'université d'Oxford, figurent des copies de lettres qu'elle avait écrites en tant que rédactrice pour les affaires coloniales du *Times*, de novembre 1893 à juillet 1895. Depuis sa création, en 1785, *The Times* pratique l'anonymat ; les articles ne sont pas signés. Il n'est pas question, donc, que les lecteurs du *Times* sachent que l'auteur des articles parus sous la rubrique consacrée aux questions coloniales soit une femme.

En 1895, laissant sa sœur en charge de sa correspondance au *Times*, elle se rend en Afrique du Sud, débutant ainsi une activité conséquente de correspondante itinérante – elle ira jusqu'à enquêter en 1898 au Yukon, au Canada, pays peu hospitalier par son climat. Dans ses articles sur l'Afrique du Sud pour *The Times*, elle traite des perspectives minières, agricoles et industrielles du pays, mais aussi des questions sociales. Le journal l'envoie ensuite en Australie et en Nouvelle Zélande, en 1892-1893, ce qui induit un trajet de deux mois environ. À son retour en juillet, Shaw est nommée « rédactrice chargée des affaires coloniales. »

Shaw tisse des contacts avec des dirigeants sud-africains, Cecil Rhodes compris, et avec le ministre responsable des colonies, Joseph Chamberlain. Lors de ses visites à Londres, Rhodes, le Britannique d'Afrique du Sud le plus en vue, rencontre souvent Shaw. Celle-ci se trouve même obligée de comparaître devant une commission parlementaire, suite au fiasco du Jameson Raid, une tentative avortée de soulèvement contre le gouvernement sud-africain, impliquant Cecil Rhodes. Cette initiative de soulèvement de colons britanniques en Afrique du sud, pays où Rhodes passe pour un impérialiste acharné qui caresse un temps un projet de chemin de fer britannique qui traverserait tout le continent africain depuis le sud (ville du Cap) au nord (Le Caire), compromet bien des personnes (Palmer, 2016). Rhodes s'efforce de protéger Shaw lorsque son nom apparaît dans leurs échanges écrits, qu'examine la commission parlementaire sur le Jameson Raid, qualifié par l'Histoire officielle du *Times*, d'événement le plus sensationnel du moment (Morison, 1947 : 220). Comparissant devant la commission, – elle y assiste avec sa sœur, sa confidente, les deux seules femmes à être présentes dans la salle d'audience – Shaw impressionne par la précision et la sobriété de ses réponses. Elle sort de l'épreuve indemne.

Elle part ensuite pour le grand nord-ouest du Canada, au Yukon où se produit une ruée vers l'or en 1898. Déclarant voyager à bord d'un navire en compagnie de quatre meurtriers qui tuent des « blancs pour leur nourriture », et ce dans un climat de grand froid, elle enquête sur les conditions de travail dans les camps miniers et sur la corruption pratiquée par les autorités officielles du territoire du Yukon. Par la suite, elle retourne en Afrique du Sud pour couvrir la guerre opposant Britanniques

et Boers. Elle démissionne du *Times* en septembre 1900. En juillet 1902, Flora Shaw épouse un haut fonctionnaire britannique, Sir Frederick John Lugard (1858-1945), qui administre en tant que « governor general » le nord du Nigeria, colonie britannique. De santé fragile, Flora Shaw retourne souvent en Angleterre. Ses écrits glorifient le rôle impérial de la Grande-Bretagne. Elle se passionne aussi pour la question irlandaise et pour la cause des suffragettes, ces militantes – souvent, comme on disait alors, « de bonne famille » – qui revendiquaient le droit de vote ; ces activistes font parfois la Une dès le début du XX^e siècle.

Quant au journal *The Times*, le personnel féminin dans les milieux rédactionnels restera longtemps peu nombreux. Dans les journaux dominicaux de qualité d'avant 1914, une autre femme, Rachel Beer (1858-1927), connaît un parcours impressionnant. Cela, en premier lieu, grâce à sa grande fortune, ajoutée à celle de son époux. D'origine indienne, d'une famille juive argentée, elle parvient même, dans les années 1890, à diriger deux titres dominicaux rivaux, *The Observer* et *The Sunday Times* – chose exceptionnelle. Sans grande instruction, son ascension tient au départ au réseau de contacts de son milieu aisé. Ses qualités de journaliste se révèlent par ailleurs lors de l'affaire Dreyfus : à la suite de *J'accuse* de Zola en 1898 elle soutient la cause anti-Dreyfusarde et parvient, aidée par son correspondant à Paris, à obtenir d'Esterhazy, réfugié à Londres en cachette, et publier un document où il avoue : « j'ai écrit le bordereau¹ », le document attribué à Dreyfus. Par la suite, il faudra attendre plusieurs décennies avant qu'une femme dirige un grand quotidien ou titre dominical de Londres.

Conclusion : *post scripta*

Avant de terminer, deux points supplémentaires, deux *post scripta*. Pendant la guerre franco-autrichienne, et la Campagne d'Italie de 1859, il est arrivé que la sœur du correspondant attitré du *Times*, en poste à Rome, remplace son frère, tombé malade. Point autrement plus important : on sait que depuis longtemps, c'est aux États-Unis, bien plus qu'au Royaume-Uni ou qu'en France, que les femmes journalistes se font remarquer. On ne

1. *The Observer*, 25 Septembre 1898.

mentionnera que la fille des *stunts*, Nelly Bly (1864-1922) qui débute dans le journalisme en réagissant à un article sexiste : « Ce à quoi sont bonnes les jeunes filles », et qui riposte, lorsque le *New York World* lui déclare que seul un homme est susceptible de faire le tour du monde en moins de 80 jours. « Trouvez votre homme et je commencerai le même jour pour un autre journal et je le battraï », et surtout Ida Tarbell, (1857-1944), journaliste à l'époque des *muckrakers* (fouille-merde) qui s'attaque même à Esso, Standard Oil, trust pétrolière, par ses enquêtes d'investigation. Ces deux Américaines sont bien différentes de Flora Shaw, qui, elle, sait se faire bien voir de *l'Establishment* britannique : fille de militaire, fréquentant les milieux coloniaux, elle épouse un haut responsable colonial.

J'ajouterai, pour clore, que, spécialiste des agences d'information, je relève qu'en 2019, on signale que les médias américains ne brillent pas par la place accordée aux femmes : il y aurait 31 % de femmes et 69 % d'hommes dans l'ensemble des médias. Ainsi, qu'il y ait eu, depuis 1900, des femmes à la carrière remarquable dans le journalisme, y compris comme correspondantes de guerre, ne doit pas occulter le fait que dans la presse les femmes se voyaient souvent cantonnées au rôle de roman-feuilletonistes (parfois sous un pseudonyme masculin) ou de plieuses près des rotatives ou encore de vendeuses dans les bibliothèques de gare.

Bibliographie

- Les archives de Flora Shaw, Lady Lugard*, déposées à la Bodleian library, Oxford. MSS. Brit. Emp. s. 590/1-9.
- Baron X., *Le monde en direct : de Charles-Louis Havas à l'AFP, deux siècles d'histoire*, Paris : La Découverte, 2014.
- Boyd-Barrett O. & Palmer M., *Le trafic des nouvelles : les agences mondiales d'information*, Paris : Alain Moreau, 1981.
- Ferris P., *The house of Northcliffe*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1971.
- Koren Y. & Negev E., *First Lady of Fleet Street, A Biography of Rachel Beer*, JR Books, 2012.
- Morison S., *The history of The Times*, London, P.H.S, tome 3, 1947.

Flora Shaw : première femme journaliste du Times

- Palmer M., « Le duel Alis-Shaw, ou le Scramble for Africa par journaux interposés », dans *Le Temps des médias*, 2016/1, n° 26, p. 26-39.
- Palmer M., *International news-agencies : a history*, London, Palgrave Macmillan, 2019.
- Palmer M., *Des petits journaux aux grandes agences*, Paris, Aubier, 1983 ; ré-édition, L'Harmattan, 2011.
- Pound P., & Harmsworth G., *Northcliffe*, London, Cassell, 1959.
- Read D., *The power of news : the history of Reuters*, Oxford : Oxford University Press, 1992.



Les femmes du *Journal* (1997-2010)

Sur l'engagement de journalistes au sein du *Journal* au Maroc

Mehdi BENSLIMANE

Que signifie le journalisme lorsqu'il est conjugué au féminin ? Que veut dire l'engagement dans la pratique journalistique aujourd'hui ? Peut-on supposer des différences entre l'engagement au masculin et celui au féminin ? Quels sens et quelles représentations peuvent donner les femmes de l'engagement et de la distanciation en journalisme ? L'engagement de femmes journalistes est-il toujours identique quel que soit l'organe ainsi que la configuration médiatique et politique ? Pour tenter de répondre aux deux dernières questions posées, je propose de m'intéresser, dans ce chapitre, aux trajectoires de deux femmes journalistes au sein d'un hebdomadaire marocain disparu. La thèse défendue se situe à deux niveaux complémentaires. D'une part, l'engagement et la distanciation sont compris comme faisant partie d'un même continuum (Elias, 1993). En ce qui nous concerne, il est possible de voir ce continuum comme une sorte d'axe sur lequel l'engagement et la distanciation cohabitent. L'engagement se situant, par exemple, sur le côté gauche (ou sur la droite) d'un axe ; la distanciation se trouvant, elle, sur sa droite. Aller plus ou moins en direction de l'engagement revient à s'éloigner de la distanciation ; se rapprocher plus ou moins de la distanciation revient à l'inverse de s'éloigner de l'engagement. Si l'on applique ces termes au journalisme, l'engagement est entendu ici comme un engagement militant. En revanche, la distanciation, dans la pratique journalistique, signifie ici la professionnalisation, et donc l'éloignement de l'engagement militant. Si l'engagement militant veut dire la distanciation vis-à-vis

de la professionnalisation ; au contraire, la distanciation à l'égard de l'engagement militant signifie un engagement pour la professionnalisation, et ainsi de suite. Ainsi définies, les attitudes vis-à-vis à la fois de l'engagement et de la distanciation des deux journalistes étudiées, comme on le verra, ne peuvent s'expliquer que par leurs trajectoires et par leurs approches individuelles dans l'espace du *Journal* et durant le temps limité de leur passage par cet organe de presse.

L'engagement est entendu comme une espèce d'attachement et de loyauté. Selon Madeleine Grawitz, la loyauté « implique la fidélité, l'attachement à la parole donnée, à une personne, à une organisation, à un parti, à un État. » (Grawitz, 2004 : 260) La définition que donnent également Allen et Meyer (1995) de l'engagement, autour de trois aspects, nous semble intéressante. Ainsi l'engagement est vu « comme attachement affectif à l'organisation, comme coût perçu d'une éventuelle défection et comme obligation de demeurer dans l'organisation ». Quant à la professionnalisation entendue comme art de se conformer plus ou moins à des rôles, des valeurs, à des rites et à des rituels propres à la profession – le journalisme en l'occurrence – elle n'est pas soustraite à la question transcendante de la déontologie et de l'éthique médiatique. Dans cet esprit, elle peut renvoyer à la vérification des informations publiées, à l'équilibre-distanciation, à l'objectivité, au respect de la vie privée des individus, au rôle assuré par le/la journaliste comme « Gatekeeper » ou comme « advocate », etc. comme cela a été théorisé dans plusieurs travaux (Bakkali, 2018 ; Bertrand, 1999 ; Janowitz, 1975).

Une présentation du *Journal* dans son contexte d'action s'impose de prime abord avant de mettre la focale sur les deux journalistes en question en insistant bien entendu au travers de leurs témoignages – après quelques précisions de méthode –, sur la dimension de l'engagement et de la distanciation dans leurs vécus. Quelques enseignements en seront tirés en conclusion.

Le Journal des hommes et... des femmes

Fondé en 1997 par Aboubakr Jamaï, Ali Amar et Hassan Mansouri, de jeunes financiers convertis au journalisme – et inspirés par l'expérience du quotidien espagnol *El Pais* –, la fondation de l'hebdomadaire francophone

Le Journal (LJ ci-après) est l'emblème de la presse dite indépendante de la fin des années 1990 au Maroc, lesquelles sont marquées par la libéralisation politique. *Le Journal* est considéré comme une expérience médiatique atypique dans l'ensemble du Maghreb et du monde arabe, couronnée par de nombreux prix internationaux. *Le Journal* voit le jour, en effet, durant les deux dernières années du règne d'Hassan II. D'une part, il accompagne l'arrivée au gouvernement en 1998 d'Abderrahmane Youssoufi, Premier ministre socialiste – avocat, militant des droits de l'Homme et ancien opposant au régime, plusieurs fois condamné par contumace à la peine capitale – dans le cadre d'un gouvernement dit d'alternance consensuelle ; et d'autre part, l'intronisation du jeune roi Mohammed VI en juillet 1999, dans ce qu'on a appelé alors une « nouvelle ère » (*al-ahd-al-jadid*). Dans un espace médiatique dominé par la presse partisane et par quelques journaux non partisans qui restent plus ou moins « frileux » vis-à-vis du pouvoir politique (El-Majdoubi, 2010 ; El-Ayadi, 2009), *Le Journal* surprend par son audace en traitant de sujets « tabous » : monarchie, bilan du règne d'Hassan II, années de plomb, témoignages d'anciens prisonniers politiques, armée, scandales financiers, etc. Les transformations survenues, néanmoins, sur sa ligne éditoriale, jugée critique vis-à-vis du pouvoir par le choix percutant de ses dossiers donnent lieu à des conflits de différentes natures (interdictions, procès, boycottage publicitaire des annonceurs, etc.) qui débouchent sur sa fermeture par les autorités en janvier 2010, sous le règne de Mohammed VI (Amar, 2008).

Plusieurs hommes et femmes ont contribué, bien entendu, à cette expérience journalistique. L'on s'intéresse ici à deux femmes journalistes – l'une travaillant pour la rubrique « Culture », l'autre pour la rubrique « Politique » – qui, par leurs plumes et par leurs engagements, ont marqué plus ou moins l'histoire de cet hebdomadaire indépendant. À partir de leurs trajectoires et de leurs témoignages a posteriori, il s'agit de mettre la focale sur la manière dont ces deux femmes construisent un discours à la fois de l'engagement et de la distanciation au sein du *Journal* contre les hommes-fondateurs de cet organe de presse et concernant les prises de position critiques et l'évolution de la ligne éditoriale du *Journal*. Notre démarche méthodologique est qualitative et elle est basée

principalement sur un ensemble d'entretiens semi-directifs (Blanchet et Gotman, 2010) – d'une durée d'une heure et demie en moyenne – menés à Casablanca et à Rabat avec ces deux journalistes lesquelles ont des trajectoires et des approches différentes du journalisme. De ce point de vue, « comprendre une biographie, c'est comprendre l'importance et la signification des rôles joués ; comprendre ces rôles, c'est comprendre les institutions dont ils font partie » comme l'avait déjà suggéré, à juste titre, C. Wright Mills (1967 : 165).

Il est utile de préciser que ce choix de terrain « féminin » s'explique par différentes raisons. Nombre d'auteurs ont mis en exergue le fait que l'histoire de la presse et celle des médias – en France notamment – reste marquée par des hiérarchies qui écartent d'autres discours et histoires : le discours des patrons et des dirigeants l'emporte sur celui des journalistes plus ou moins anonymes qui font au quotidien les journaux et les médias (Pélissier, 2008 : 133-36). De plus, le discours des journalistes hommes se situe à un niveau supérieur de visibilité et de présence. Ce qui n'est pas le cas des femmes journalistes qui, en dépit de leurs compétences et de leurs contributions plus ou moins importantes dans les entreprises médiatiques, demeurent marginalisées par un discours dominant tenu par les hommes d'où l'intérêt de leurs témoignages.

Quand l'engagement journalistique veut dire militantisme

Si les trajectoires de quelques journalistes du *Journal* (notamment celle d'O.B.¹) semblent relever de l'engagement conscient dès leur entrée dans ce magazine, et bien avant même dans le sens où ils espéraient intégrer cet organe de presse pour y militer ouvertement au travers de l'écriture, celle de Kenza, comme on le verra, semble plutôt relever d'un engagement progressif, par à-coups. Kenza est née et a vécu en France ; elle y a poursuivi des études de littérature à la Sorbonne à Paris. Sa « socialisation » avec *Le Journal* s'opère par différents moyens : grâce à la lecture assidue de l'hebdomadaire d'une part, mais aussi par l'intermédiaire de son cousin Fahd Iraki, journaliste financier au *Journal*,

1. Le principe adopté est celui de l'anonymat des personnes interviewées à la suite d'un engagement préalable avec elles. Seuls les prénoms ainsi que les initiales des journalistes sont cités.

qui, raconte-t-elle, l'invite à des soirées à Casablanca dans lesquelles elle a l'opportunité de rencontrer des journalistes y travaillant. Elle entre au *Journal* en 2005 alors qu'elle a 26 ans et prépare parallèlement sa thèse de doctorat en littérature comparée sur la revue culturelle *Souffles*² (*Anfass* en langue arabe) à la Sorbonne. Elle dit avoir commencé d'abord par un stage d'un mois (entre juin et juillet 2004) avant d'être rattachée à la rubrique « Culture » où elle demeure jusqu'à la fermeture du *Journal* en janvier 2010 ; soit au total cinq années. Son travail de journaliste culturelle s'apparente, suivant ses mots, à « une mise en contexte qui échappe aux manipulations » de toutes sortes – comme du reste d'autres journalistes femmes le rapportent ailleurs concernant un journalisme dit de « luxe » (Charpentier et Pierru, 2006). Kenza le décrit dans ces termes :

En culture, c'est très relax. Les artistes et les intellectuels sont super demandeurs qu'il y ait un retour. Tu n'as pas les mêmes problèmes qu'en politique ou en économie, où t'as davantage de difficultés à faire parler les gens. Alors que là, c'est du sucre, tu t'éclates. Les gens ont envie de parler et en sont ravis. Le problème, c'est de pouvoir les arrêter (*rires*).

Concernant la part d'engagement et de militantisme dans son travail de journaliste, elle dit ceci :

Ce n'est pas un boulot ordinaire. Ce n'était pas un travail administratif où il faut y être entre 8h-12h et 14-18h. On était là parce qu'il y avait un projet. Ce qui m'a plu en entrant au *Journal*, c'est qu'il y avait des parcours très différents et la volonté de défendre des principes. Tu ne pouvais pas le faire dans l'indifférence. De toute façon, dans le journalisme, si tu exerces ton métier comme ça, il vaut mieux aller chercher autre chose³.

Quant à la question de savoir si l'on peut qualifier la ligne éditoriale du *Journal* de critique et d'indépendante, Kenza suggère ce qui suit :

C'est avoir une vision avec un projet de société. Se bouger pour revendiquer des réformes qui rendent le Maroc plus démocratique et juste socialement. D'où l'importance donnée aux dossiers « Société » aussi avec l'idée de dénoncer les injustices, les aberrations et les incohérences du système, d'en

2. Fondée en 1966 par un groupe d'intellectuels d'extrême gauche autour du poète Abdellatif Laâbi, elle symbolise le combat pour la liberté et la modernité. Elle est interdite en 1973 sous le règne d'Hassan II. Voir Sefrioui Kenza (2013) dans la bibliographie.

3. Entretien avec Kenza S., Casablanca, 14 février 2011.

montrer les limites, de plaider pour des améliorations, pour accompagner le travail de la société civile.

À l'image d'autres journalistes interrogés, elle souligne la dimension du projet sociétal basé sur des réformes que *Le Journal*, en tant que tribune, revendique, plaide, « demande » au pouvoir, à la monarchie en l'occurrence. Kenza dit clairement se plaire dans *Le Journal*. Précisons toutefois que cette journaliste y travaille aussi parce que la recherche doctorale qu'elle mène sur la revue *Souffles* coïncide avec le journalisme culturel qu'elle pratique. Son carnet d'adresses (artistes, écrivains, danseurs, peintres, etc.) étoffé dans le journal lui permet de nourrir ses travaux de recherche (Sefrioui, 2013). De ce point de vue, il existe un aspect utilitaire quant à l'engagement au sein du *Journal*, comme du reste au sein des organisations. Le journalisme pratiqué est un journalisme dit « engagé », militant, en opposition au journalisme « commercial », ou de propagande élogieuse, pratiqué par les autres journaux et confrères, selon les témoignages de nombreux interviewés. Si beaucoup de journalistes s'engagent pleinement au sein de cet hebdomadaire, et choisissent d'y demeurer des années ; d'autres en revanche, pour divers motifs, font le choix de le quitter. Ces raisons tiennent notamment à l'épuisement professionnel et militant, à l'exclusion de certaines formes d'amitié et de sociabilité, au mécontentement suivi de la prise de parole concernant la gestion interne de ce support. (Hirschman, 1970 ; Benslimane K., 2015)

Il est intéressant, dès lors, de s'interroger sur ce que partir veut dire. Autrement dit, de ce qu'il en est de la distanciation, et de se demander si celle-ci n'est pas, comme on va le voir, une autre forme d'engagement par la négative, pour la professionnalisation.

La distanciation comme expression de la professionnalisation

Les journalistes du *Journal* sont issus de formations supérieures diverses (finance, économie, lettres, médecine, marketing, etc.) autres que le journalisme. La trajectoire de Narjiss constitue une (heureuse ?) exception ; il s'agit, en quelque sorte, de l'exception qui confirme la règle appliquée par les fondateurs du *Journal* qui consiste à recruter essentiellement des *outsiders*, c'est-à-dire des personnes non « formatées » par l'idéologie supposée des enseignements dans les écoles publiques

de journalisme⁴. Diplômée de l'Institut Supérieur de l'Information et de la Communication (ISIC), le principal institut public marocain de formation au journalisme sis à Rabat, Narjiss a toujours rêvé de pratiquer ce métier. Ainsi, avant de rejoindre *Le Journal*, elle collabore avec un journal de parti, mais le quitte très vite, selon ses dires. « Grande amie » par ailleurs du directeur de publication du *Journal*, Aboubakr Jamaï ainsi que de son père, Khalid Jamaï, rédacteur en chef chevronné du journal *L'Opinion*, quotidien francophone affilié au parti de l'Istiqlal, ces derniers la sollicitèrent, comme elle nous l'explique, alors qu'elle travaillait pour le quotidien *Al Bayane* – rattaché au Parti du progrès et du socialisme (PPS) – pour réaliser quelques papiers et ils finirent, par la suite, par lui demander « gentiment » dit-elle d'intégrer l'équipe du *Journal*. Il est utile de préciser qu'à l'époque, en raison du profil des patrons fondateurs du *Journal*, les journalistes financiers et économiques y étaient nombreux contrairement aux journalistes politiques. Dans son travail, Narjiss s'occupait donc, avec deux autres journalistes hommes, de la rubrique « politique ». Et contrairement à Kenza, elle demeure un peu plus d'une année au sein du *Journal* et évoque ci-après les raisons de son départ qui tiennent à la fois à la stratification de la rédaction en chef et aux relations particulières que le journal entretient avec le monde politique :

J'ai quitté LJ pour des raisons professionnelles parce que je sentais mon épanouissement se limiter, j'étouffais. Pour moi, le journaliste n'est pas la personne en guerre contre tout le monde, le journaliste est là pour raconter ce qui se passe, pour rendre compte d'une réalité. Moi je fais mon métier avec beaucoup d'humilité, je suis juste un vecteur qui transmet à l'opinion publique, je ne suis pas l'événement⁵. J'avais l'impression d'évoluer dans une secte. Aboubakr Jamaï était le gourou et nous devions être les adeptes et être toujours d'accord... Je veux dire, comme journaliste mon carnet d'adresses s'est rétréci comme peau de chagrin quand je travaillais au LJ, parce qu'il y avait les ennemis avec lesquels il ne fallait pas parler, parce que LJ avait décidé qui était crédible dans le champ politique, dans les sphères du pouvoir et qui ne l'était pas. Toute cette ambiguïté était finalement difficile à vivre...

4. Entretien avec A. Amar, Rabat, 28 juin 2011.

5. Commentant des textes du sociologue Robert Park, Edwy Plenel estime que « le journaliste est un passeur plutôt qu'un créateur », cité in Robert Park, *Le journaliste et le sociologue*, Paris, Seuil, p. 7.

nous étions par moment vraiment aveuglés. Ce n'était pas toujours un travail d'équipe, la rédaction n'en était pas vraiment une, il y avait des sujets qui se traitaient derrière le rideau de manière clandestine et ça d'abord ça m'a beaucoup gênée sur un plan professionnel ; il y a une autre ambiguïté qui m'a gênée, c'était la question du journalisme et de l'appartenance partisane : faire le journalisme est une chose, militer en est une autre. C'était une expérience exaltante mais, en même temps, c'était une expérience très douloureuse. Il y avait les bons et les méchants ... c'est cette inadéquation à laquelle je ne me suis jamais arrivée à m'adapter en tant que journaliste.

Elle poursuit dans la même veine en ajoutant qu'elle regrette l'esprit grégaire et hiérarchique du journal, ainsi que sa politique éditoriale fortement marquée par une opposition de principe à l'État (Le Bohec, 1997) :

Cette schizophrénie m'a un peu gêné. Ce sont des choses dont je n'ai jamais parlé depuis que j'ai quitté...et en plus le fait de quitter les gens du LJ, Aboubakr Jamaï et Ali Amar, font de toi une sorte d'ennemi alors que non, nos chemins se sont croisés, se sont séparés sans pour autant qu'on devienne des ennemis. Et ça toujours été ça LJ, toujours cette méthode de fonctionner quasi fusionnelle des journalistes qui doivent penser la même chose que le top management, un truc politisé à fond. Moi, on m'a appris que le journalisme, c'était d'aller à la rencontre et d'écouter le plus grand nombre, de confronter les différents sons de cloche, de donner la parole à ceux qui sont pour, à ceux qui sont contre et c'est comme ça qu'on arrive à tendre vers l'objectivité et non l'Objectivité. J'avais l'impression qu'il ne fallait monter que des dossiers à charge. Est-ce qu'on est crédible quand on ne monte que des dossiers à charge ? On est crédible quand on dit la vérité. Il y a autre chose qui m'a gênée. Quand tu fais sept couvertures de suite contre Youssoufi ou contre le roi Mohammed VI, ça a un nom : l'acharnement, c'est pas du journalisme, c'est une obsession, tu te dis il y a un problème pathologique. Alors qu'il y a des millions de sujets qui intéressent les Marocains. C'est un peu ça qui m'a un peu gênée pendant cette année passée au LJ et, cerise sur le gâteau, c'était l'interdiction [de décembre 2000], l'obstination et la grève de la faim de Aboubakr Jamaï. On a eu tout un débat à l'intérieur du LJ, sur le numéro à faire paraître après l'interdiction et qui s'est appelé « Les 40 jours qui ont ébranlé le Maroc⁶ ». Là encore, c'était un ego hypertrophié des fondateurs... LJ n'a pas fermé pour des raisons politiques mais pour des raisons économiques. Il s'est déclaré en faillite pour des raisons économiques mais pas à cause de harcèlement et ça moi j'en suis profondément convaincue (*rires*)⁷.

6. *Le Journal hebdomadaire*, n° 1 (vol. 2), 20 au 26 janvier 2001.

7. Entretien avec Narjiss R., Rabat, 10 mars 2012.

Ce qui ressort des propos de Narjiss, c'est l'existence de deux logiques concurrentielles de représentation du journalisme : la première le considère comme « militant » ne pouvant être que subjectif et critique ; la seconde le voit comme un métier avec des règles et des pratiques professionnelles qui doivent être respectées et qui consistent, notamment, à confronter différents points de vue d'acteurs pour tendre plus ou moins vers l'objectivité (Frisque, 2010). Son exaspération, concernant son expérience au *Journal*, découle surtout de constats d'ordre professionnel : le travail qu'on lui demande de faire, et surtout la manière de le faire s'opposent à ce qu'elle a appris en école de journalisme ainsi que durant ses précédentes expériences professionnelles : confronter les points de vue de plusieurs personnes – les sujets devant faire l'objet de consensus dans les réunions de rédaction, etc. Le mimétisme est, pour cette journaliste, quelque chose d'insupportable, dans le sens où toute l'équipe du *Journal* devait penser la même chose que la direction. Et pour une journaliste ambitieuse, le sentiment de stagnation se fait sentir. Les sentiments vécus d'inadéquation et l'amertume qu'elle formule renvoient au « décalage » et à la « déception » rencontrés ailleurs, en Turquie par exemple (Uysal, 2013). Dès lors, au bout d'une année de travail au sein du *Journal*, cette journaliste exprime un certain malaise à propos de la ligne éditoriale, et de ce que *Le Journal* est devenu, au regard de l'acharnement de Aboubakr Jamaï, son directeur de publication.

Un journal est un lieu qui rassemble des gens qui partagent quand même l'essentiel, qui sont amenés à alimenter cette tribune et à travailler ensemble. Chacun a son parcours, ses préoccupations personnelles. C'est cette diversité, c'est ça qui est important dans ce projet. Ce n'est pas un livre individuel avec une ou deux signatures, mais avec plusieurs signatures. C'est un ouvrage collectif qui se fait dans le temps.

C'est ainsi que Kenza définit ce qu'est un journal pour elle. Autour de cet ouvrage, le fonds commun ou « l'essentiel » partagé par le groupe des journalistes, aussi bien les hommes que les femmes, réside dans le sentiment de vivre dans un système empli de profondes injustices. Ce qui est partagé également, c'est le sens que l'on donne à la ligne éditoriale du *Journal* à laquelle on adhère naturellement. Un quasi consensus existe, en effet, pour qualifier celle-ci de claire, d'ouvertement critique

et d'indépendante. L'engagement journalistique – non pas littéraire ou politique – ne va pas sans préférence politique (Lancelot, 1985). Ainsi, la préférence pour la gauche (extrême), par exemple, influe l'intensité que l'on donne à son engagement comme acteur (journaliste). Le programme éditorial ainsi accepté et auquel on adhère est traduit en actes par une certaine façon de pratiquer le journalisme. Au *Journal*, on pratique le « bon » et le « vrai » journalisme et l'on peut y dire et y faire tout ce que les autres journaux et journalistes ne peuvent ou ne veulent pas dire ou/et faire. Les journalistes partagent ensemble cette liberté ainsi que cette dignité de pratiquer un journalisme « libéré » de contraintes. Le journalisme engagé du LJ diffère de celui pratiqué ailleurs poursuit des objectifs de dénonciation, de critique, d'opposition à l'ordre établi. Les journalistes restés dans *Le Journal* valorisent cet hebdomadaire, leur travail, et dévalorisent ce que font les autres (Lancelot, 1985). *Le Journal* constitue un espace de militantisme où les journalistes ont la conviction qu'ils ont un rôle à jouer, et qu'ils peuvent faire changer les choses. Les journalistes engagés considèrent qu'ils participent à la fragilisation de l'ordre établi. Et c'est en faisant des investigations, en publiant articles, reportages, enquêtes, etc. qu'on estime que les choses vont changer. Mais cette conception du journalisme, bien qu'elle ait été dominante au sein du *Journal*, ne fut pas la seule.

Au travers des témoignages recueillis, nous avons pu voir quelques-unes des représentations que donnent des femmes à l'engagement et à la distanciation en journalisme. Bien entendu, l'engagement de femmes journalistes n'est pas partout identique quels que soient le pays, l'organe et la configuration médiatique et politique. Bien que les témoignages cités soient circonscrits au Maroc et au sein de l'expérience historique du *Journal*, les enseignements que l'on peut en tirer dépassent le cadre strictement national. Deux conceptions, au final, sont suggérées : le journalisme comme engagement militant, versus le journalisme comme profession (Aubret, 2010). Ayant considéré dans l'introduction l'engagement et la distanciation comme faisant partie d'un même continuum, nous pouvons en déduire que chacune des deux journalistes, ici étudiées, est engagée à sa manière. Et la distanciation de la deuxième journaliste (Narjiss) représente une forme d'engagement par la négative ; c'est-à-dire un

engagement ici pour le journalisme comme profession. En d'autres termes, la conscience de la distanciation chez des journalistes constitue une forme d'engagement et inversement.

Bibliographie

- Allen N., Meyer P. J., « Affective, Continuance and Normative Commitment to the Organization : An Examination of Construct Validity », dans *Journal of Vocational Behavior*, 49 : 3 (1996), p. 252-276.
- Amar A., *Mohammed VI. Le grand malentendu*. Paris, Calmann-Lévy, 2009.
- Aubret C., « Les journalistes politiques libanais, entre engagements professionnels et militants. Quelques usages des convictions politiques chez les journalistes de presse au Liban », dans Levêque S. & Ruellan D. (Eds.), *Journalistes engagés*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 127-143.
- Bakkali M., *Professionalism and Ideology in Journalism : Morocco as a Case Study, Beyrouth*. Arab Center for Research and Policy Studies, 2018.
- Benslimane K. M., *Presse « indépendante » et pouvoir : Le Journal (1997-2010) promoteur du trône au Maroc. Une psycho-socio-anthropologie historique du journalisme politique*, Thèse de science politique, IEP de Grenoble, 2015.
- Bertrand C.-J., *La Déontologie des médias*. Paris, PUF, 2010.
- Blanchet A. & Gotman A., *L'entretien*, Paris, Dunod, 2010.
- Charpentier I. & Pierru E., « Un journalisme de 'luxe'. Les logiques spécifiques de production de 'l'information internationale' au sein de la rédaction de TV5 », dans Chupin I. & Nollet J. *Journalisme et dépendances*, Paris, L'Harmattan « Cahiers politiques », 2006, p. 213-237.
- El-Ayadi M., « Presse écrite et transition politique au Maroc », dans Mohsen-Finan Khadija (Éd.), *Les Médias en Méditerranée. Nouveaux médias, monde arabe et relations internationales*, Paris, Actes/Sud, 2009, p. 155-168.
- Elias N., *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*. Paris, Fayard, 1993.
- El-Majdoubi H., « La presse indépendante au Maroc : genèse, discours et contraintes de développement » [en arabe], dans *Revue Wijhat nadar* : 44-45 (2010), p. 31-34.
- Frisque C., « Des militants du journalisme ? Les journalistes 'critiques' comme militants de l'autonomie professionnelle », dans Levêque S., & Ruellan

- D. (Eds.), *Journalistes engagés*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 145-164.
- Grawitz M., *Lexique des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 2004.
- Hirschman A., *Exit, Voice and Loyalty. Responses to Decline in Firms, Organizations and States*. Harvard University Press, 1970.
- Janowitz M., « Professional Models in Journalism : The Gatekeeper and the Advocate », dans *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 52 : 4 (1975), p. 618-626.
- Lancelot A., « L'orientation du comportement politique », dans *Traité de science politique*, 3 (1985), p. 367-419.
- Le Bohec J., *Les Rapports Presse-Politique. Mise au point d'une typologie idéale*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Levêque S. & Ruellan D. (Eds.), *Journalistes engagés*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Park R., *Le journaliste et le sociologue*, Paris, Seuil, 2008.
- Pélicier N., *Journalisme : avis de recherches. La production scientifique française dans son contexte international*, Bruxelles, Bruylant, 2008.
- Sefrioui K., *La revue Souffles (1966-1973). Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca, Éditions du Sirocco, 2013.
- Uysal A., « Comme des pépins de grenade dispersés. Répression et devenir des militants de Devrimci-Yol en Turquie », dans *Politix*, 26 : 102 (2013), p. 109-128.
- Wright M. C., *L'imagination sociologique*, Paris, Maspero, 1967.

**Section 2 : Lutte féminine par les mots.
Témoignage ou fiction**



Femme et révolte dans *L'infanta sepolta* (1950) d'Anna Maria Ortese

Cristina VIGNALI-DE POLI

Quand elle s'est intéressée à la question de la condition féminine, la critique ortésienne s'est concentrée principalement sur les deux ouvrages d'Anna Maria Ortese les plus célèbres : le recueil *Il mare non bagna Napoli* (1953) et le roman *L'Iguana* (1965). Bien qu'elle soit déjà très abondante, la critique sur Ortese, à notre connaissance, n'a jamais étudié spécifiquement la question des femmes dans les récits antérieurs à *Il mare non bagna Napoli*. C'est pourquoi il nous a paru utile, plutôt que de suivre des sentiers déjà bien tracés, de concentrer notre attention sur un recueil d'Ortese peu étudié par la critique et qui se révèle pourtant très riche en ce qui concerne les figures féminines révoltées : *L'Infanta sepolta* (Ortese, 1950), le deuxième ouvrage publié par Ortese, regroupant dix-sept récits, pour la plupart parus pour la première fois en revue entre 1944 et 1950. Dans la seconde section du recueil, celle qui concerne le plus la question de la condition féminine, les récits, loin d'être artificiellement juxtaposés, semblent dessiner trois étapes d'une trame narrative : la dénonciation d'une oppression qui pèse sur les femmes, l'invitation à la rébellion, la concrétisation d'une émancipation avec une série de personnages emblématiques, fantastiques ou réalistes.

***L'Infanta sepolta*, symbole d'oppression**

La seconde section de *L'Infanta sepolta* (littéralement : « l'Infante ensevelie ») s'ouvre par la nouvelle éponyme, sans aucun doute la plus citée par les critiques. Fernando Amigoni souligne dans ce texte

l'image archétypale, pour les personnages ortésiens, de la condition humaine perçue métaphoriquement comme emprisonnement (Amigoni, 2004 : 100). Lisa Bentini voit dans la figure de l'ensevelissement plus spécifiquement un archétype ortésien de la condition féminine (Bentini, 2006 : 208). Nous voudrions, pour notre part, mettre en relief la charge polémique du texte dirigée plus spécifiquement contre l'Église perçue comme force d'oppression morale visant tout particulièrement les femmes.

La narratrice de *L'Infanta sepolta* raconte les moments passés dans une petite église napolitaine avec sa mère dévote, et sa fascination pour la statue de Vierge noire qui s'y trouve, qu'elle appelle justement « l'infante ». La nouvelle est clairement inspirée de l'adolescence d'Ortese qui évoquera à plusieurs reprises dans son œuvre la Vierge noire et la petite église sombre qui l'abrite – dans un texte de 1936, *Quartiere* (Ortese, 1937 : 48-53), dans un texte de 1942, *L'Isoletta* (Ortese, 1942 : 3), dans son roman para-autobiographique *Il porto di Toledo* (Ortese, 1975 : 372-375). La narratrice autodiégétique de *L'Infanta sepolta* s'identifie à la Vierge noire qu'elle perçoit comme un être vivant ; les caractéristiques qu'elle lui prête renvoient à sa propre personne : *[sospettavo] la stessa vita, lo stesso ragionare sordo del sangue che scorreva nelle mie vene*, « [je soupçonnais] la même vie, le même discours sourd que fait le sang coulant dans mes veines¹ » (Ortese, 1950 : 68). La Vierge fascinante est cependant une Madone anti-chrétienne : l'Infante vit une vie de douleur, de claustration solitaire dans l'obscurité de la petite église et son martyr est purement négatif, pure punition sans rachat pour une prisonnière pétrifiée qui aspire en réalité à la vie terrestre, à *la santa vita della terra*, « la sainte vie de la terre », (Ortese, 1950 : 68). Ortese développe cette idée du châtement tout au long du texte, par une accentuation du *pathos*, en comparant la Vierge à un petit oiseau, à un animal prisonnier ou plus largement à de *poveri esseri massacrati, in cui la vita sussulta ancora*, « pauvres êtres massacrés, où la vie palpite encore » (Ortese, 1950 : 69). La Vierge vit « l'enfer » (Ortese, 1950 : 69), l'enfer d'une pénitence incarnée dans le texte par les religieux qu'on aperçoit dans l'église, prêtres vêtus de noirs ou moines au visage défait par les « pénitences » (Ortese, 1950 : 65-67).

1. Les traductions françaises sont celles de l'auteure de l'article.

Les sentiments d'enfermement, d'oppression, l'aspiration frustrée aux plaisirs des sens et de la « sainte nature » (Ortese, 1950 : 68) rappellent le premier recueil d'Ortese, *Angelici dolori*, où la jeune écrivaine, alors âgée de 23 ans, racontait à travers des personnages de narratrices d'inspiration autobiographique le poids de la religion et des conventions sociales dans sa vie de jeune femme : dans *Isola* elle pointait du doigt les conventions qui brimaient sa liberté, dans *La Penna dell'angelo* elle contestait le discours religieux visant à diaboliser les sens et l'amour dans sa dimension érotique. La nouvelle *L'Infanta sepolta* a cette particularité de concentrer en un objet symbolique, la statue, la critique de la religion catholique qui fustige les sens et diabolise les femmes comme être de tentation, mais contre laquelle il est difficile de s'opposer ouvertement tant elle imprègne la société dans son entier. La Vierge contient son mal-être – *un fastidio, un orrore educatamente contenuti per quel luogo chiuso, allucinato, dove la sua giovinezza di idolo si consumava*, « un malaise, une horreur contenues bien sagement dans ce lieu clos, halluciné, où se consumait sa jeunesse d'idole » (Ortese, 1950 : 66). Similairement, la narratrice du premier recueil ortésien, lorsque l'envie lui prenait de détruire les *benedette opere del Signore*, les « œuvres bénies du Seigneur », cherchait à se contenir, serrant ses poings *col furore mesto di belva, mentre le unghie si conficcavano nel dolente palmo*, « avec la triste fureur d'un fauve, tandis que [s]es ongles s'enfonçaient dans [s]a paume douloureuse » (Ortese, 1937 : 14).

Comme dans *Angelici dolori*, Ortese dans *L'Infanta sepolta* renverse les codes idéologiques du catholicisme. Dans une nouvelle de 1936, *La Penna dell'angelo*, la narratrice, d'abord heureuse de mourir et de pouvoir rejoindre le Ciel, fait brusquement volte-face et refuse catégoriquement de suivre l'ange venu la chercher ; elle lui arrache même une plume. De manière analogue, dans *L'Infanta sepolta*, elle fait d'une Madone non pas une bienheureuse mais une damnée. Le bombardement qui détruit la petite église, à la fin du récit, doit être interprété comme une libération pour l'infante, comme si elle pouvait, enfin, respirer à l'air libre : *La prigione è caduta [...] Io sorrido, quando penso che sole, vento, pioggia, le cose e gli anni si avvicendano su quelle macerie*. « La prison est tombée [...]

Moi je souris, quand je pense que le soleil, le vent, la pluie, les choses et les années se succèdent sur ces décombres » (Ortese, 1950 : 69).

***Jane, il mare* : l'invitation à la rébellion**

La nouvelle qui suit *L'Infanta sepolta*, intitulée *Jane, il mare*, en constitue également une suite et un approfondissement thématique. *Jane, il mare* présente à nouveau une claustration, cette fois-ci celle d'une narratrice très jeune qui raconte ses douze années passées dans une sorte de cloître-prison où elle doit expier une faute dont elle n'a pas souvenir. Les geôliers sont appelés « Signori » (terme signifiant à la fois « Seigneurs » et « Messieurs ») ; ils lui donnent des livres de religion et de morale pour son salut. Mais lors de l'examen qui doit décider de sa possible libération, la narratrice est fascinée par une jeune femme accompagnant les douze examinateurs vêtus de noir, dans les yeux de laquelle elle voit l'image de la mer et de la rébellion. Cette expérience d'une intensité exceptionnelle lui fera rater son examen mais constituera pour elle une bénédiction lui permettant ensuite d'accepter avec une sereine indifférence l'existence elle-même.

Comme *L'Infanta sepolta*, la nouvelle *Jane, il mare* est clairement métaphorique et vient à nouveau fustiger le discours moral répressif de la religion. On notera entre les deux textes plusieurs points communs. Tous deux dressent une opposition entre un lieu de claustration lugubre et le monde extérieur représenté par les éléments de la nature (le vent et le soleil dans *L'Infanta* ; la mer dans le second texte *Jane, il mare*, comme l'indique son titre²). Les deux récits se terminent par l'évocation de ces éléments naturels, symboles de liberté et de rapport pacifié avec la nature, à l'opposé du discours religieux qui diabolise la nature et les sens au seul profit de l'esprit. Dans les deux récits, la religion est perçue comme force d'oppression qui anéantit la vitalité. La petite église de *L'Infanta sepolta* est comme un sépulcre, la Vierge noire est pétrifiée et l'enfant qu'elle porte dans ses bras est comme mort. De façon comparable, la maison de réhabilitation, dans *Jane, il mare*, est comparée à une tombe (Ortese,

2. Sur le thème de l'emprisonnement dans cette nouvelle, nous signalons une étude de Flora Monello intitulée *La prigionia di Anna Maria Ortese nel racconto Jane, il mare : tra finzione ed autobiografia* (Monello Flora, 2009 : 557-565).

1950 : 73) et les lectures édifiantes semblent produire sur la jeune fille pécheresse un calme mortuaire : *la mia mente si era purificata, il sangue taceva. Rassomigliavo a una larva, e a una pietra*, « mon esprit s'était purifié, le sang se taisait. Je ressemblais à une larve, et à une pierre » (Ortese, 1950 : 76). La pétrification renvoie à « l'infante ensevelie », tandis que l'image de la « larve » deviendra un leitmotiv dans *Il mare non bagna Napoli* pour signifier la mort intérieure des habitants de Naples sous l'influence du catholicisme qui les pousse à la résignation et au fatalisme. Dans *Jane, il mare*, la charge contre l'Église est plus forte encore que dans *L'Infanta sepolta*. Les représentants de l'Église sont des geôliers, des juges et des examinateurs impitoyables. Le terme *Signori* qui les désigne renvoie au pouvoir de l'Église et du clergé dans l'Italie catholique de l'après-guerre. L'exagération fantastique dans la nouvelle fait ressortir tout le pouvoir d'endoctrinement et de contrôle des consciences mené par l'Église dans la société, un pouvoir d'endoctrinement qui s'appuie sur le sentiment de culpabilité dont le pécheur doit se laver avec l'aide des prêtres, un sentiment fortement souligné dans le récit et que la jeune fille accepte sans en comprendre l'origine : *io dovevo scontare la Pena, quella vergogna, quella colpa di cui assolutamente non mi ricordavo*, « je devais purger la Peine, cette honte, cette faute dont je n'avais absolument aucun souvenir » (Ortese, 1950 : 73).

La nouvelle concerne tout particulièrement la question des femmes. Si le texte vaut métaphoriquement pour toute l'humanité soumise au conditionnement du catholicisme, avec son cortège de culpabilité, de lois morales et de châtiments, il vaut plus spécifiquement pour les femmes. La narratrice autodiégétique est une jeune fille et la personne qui peut l'aider est une femme, Jane. À l'inverse, ce ne sont pas des religieuses qui dirigent et gèrent l'établissement de rééducation, comme on pourrait s'y attendre, mais des hommes, détail qui suggère (dans le langage métaphorique et symbolique qui caractérise l'écriture ortésienne) que l'oppression morale subie par les femmes au nom de la religion est avant tout imposée par le pouvoir des hommes. La nouvelle renvoie en outre implicitement à la diabolisation des femmes inscrite dans la Bible, avec Ève, et plus largement à sa subordination dans la culture traditionnelle

patriarcale et catholique – se manifestant, entre autres, par le fait que la figure suprême du clergé, le Pape, est un homme.

Sur un plan symbolique, la portée de la révolte ortésienne tend à dépasser le cadre de la religion et de l'Église pour aller viser le moralisme et les impositions émanant de l'ordre social. La jeune pécheresse doit apprendre à respecter à la fois les lois religieuses et les lois sociales, les deux se mêlant dans une société italienne imprégnée de catholicisme. La jeune fille doit en effet *redimere la [sua] anima e farla degna dello sguardo di Dio e della società umana*, « racheter [son] âme et la rendre digne devant Dieu et devant la société des hommes » (Ortese, 1950 : 73). Dans les livres qu'on lui fait lire sont énoncées dans le détail *le leggi religiose e sociali che il figlio dell'Uomo deve conoscere e osservare*, « les lois religieuses et sociales que le fils de l'Homme doit connaître et observer » (Ortese, 1950 : 74). L'examen qu'elle doit passer n'est pas strictement religieux, c'est *un esame di Moralità e Ragione*, « un examen de Moralité et de Raison » (Ortese, 1950 : 74). Les lectures doctrinaires que la narratrice est amenée à faire si elle veut obtenir sa libération la conduisent à reconnaître, dans un premier temps, toute une série d'institutions et de « valeurs » qui relèvent à la fois de la sphère religieuse et de la sphère sociale : l'autorité de l'Église, le mariage, la propriété, l'autorité absolue des parents qui doivent anéantir les instincts pervers de l'enfant, la soumission aveugle aux lois (Ortese, 1950 : 75-76). Ces valeurs et institutions indiquent l'imbrication de l'Église dans le système social. L'Église a amélioré, écrit la narratrice, *il Sistema delle Catene*, « le système des Chaînes » (Ortese, 1950 : 75), expression qui peut renvoyer de manière allusive à l'oppression psychologique et morale que l'Église exerce et à l'oppression politique et sociale qu'elle cautionne.

Par rapport à *L'Infanta sepolta*, la nouvelle *Jane, il mare* fait un pas de plus dans la défense de l'émancipation féminine, car il s'agit non plus simplement de montrer métaphoriquement la noirceur d'un catholicisme fondé sur le mépris du corps et de la nature, mais également de montrer une forme incarnée d'opposition à un conditionnement idéologique oppressant et sexiste. Dans ce texte, le personnage de Jane représente la liberté et la rébellion : *il suo stesso nome, Jane, ne nascondeva uno molto più importante [...] Jane, che nel mio cuore vuole dire : Ribellione*, « son

nom même, Jane, en cachait un beaucoup plus important [...] Jane, qui dans mon coeur veut dire : Rébellion » (Ortese, 1950 : 78). La jeune femme protagoniste de la nouvelle *Jane, il mare* s'oppose par sa seule présence à la logique de résignation et de haine de la nature qui connote le catholicisme vu par Ortese – quand la narratrice est sous l'emprise doctrinaire de la religion, elle considère par exemple que *la Natura una bestia cieca, in agguato*, « la Nature [est] une bête aveugle, aux aguets » (Ortese, 1950 : 76). Jane représente justement la nature, libre et sauvage, associée à la mer et à la bête : *Rassomigliava a una pantera, mentre i suoi occhi continuavano a splendere con la santa profondità, la luce spirituale del mare*. « Elle semblait une panthère, tandis que ses yeux continuaient à resplendir avec la sainte profondeur, la lumière spirituelle de la mer ». Elle communit avec la terre et avec la matière, comme on peut le comprendre lorsqu'elle approche ses lèvres de celles de la jeune fille, dans un geste d'une sensualité (esquissée) rare dans l'œuvre d'Ortese, généralement très prude, geste qui déclenche une sorte d'extase mystique chez la narratrice, non dans le sens chrétien de l'élévation, mais plutôt dans celui, inverse, de l'enfoncement :

[...] *io sprofondavo nel mare, nella luce proibita, in un inferno più splendido del cielo. Io comunicavo con la terra, i venti, le acque, e tutto questo non aveva tuttavia nome Legge, ma Disordine ; non era figlio della paura, ma della Ribellione.*

[...] je m'enfonçais dans la mer, dans la lumière interdite, dans un enfer plus splendide que le ciel. Je communiquais avec la terre, les vents, les eaux, et le nom de tout cela n'était pas Loi, mais Désordre ; non le fruit de la peur, mais de la Rébellion (Ortese, 1950 : 79).

Jane est de nationalité étrangère mais son altérité vaut également au sens moral : elle est étrangère à la norme, aux diktats religieux et sociaux qui voudraient brimer sa liberté naturelle.

Ortese s'inspire d'un des ses romans préférés, *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, où l'héroïne éponyme est une jeune fille victime de mauvais traitements qui devient une femme révoltée dans la société victorienne. L'écrivaine s'inspirera à nouveau de cette figure romanesque pour *L'Iguana*, comme l'ont indiqué Monica Farnetti et Lisa Bentini (Farnetti, 2002 : LIII ; Bentini, 2006 : 206), et pour un poème qu'elle fera publier en 1988, *La Carrozza di Jane* dans lequel est reparsourue la

vie de Jane Eyre, présentée comme un défenseur des enfants opprimés, s'opposant aux traitements violents qu'on leur inflige : *Ha gridato che è ingiusto, non si deve / tormentare, perché indifeso, un bimbo*, « elle a crié que c'est injuste, qu'on ne doit pas / tourmenter, parce que sans défense, un enfant » (Ortese, 1988 : 1).

*Sempre Jane immortale tu soccorri
quanti fanciulli sono asserragliati
in carceri di neve, di terrore,
assediate da spettri e da solenne
solitudine, ed odio di stranieri.*

Toujours Jane immortelle tu secoues
tous les enfants enfermés
dans des prisons de neige, de terreur,
assiégés par des spectres et par une solennelle
solitude, et par la haine de personnes inconnues (Ortese, 1988 : 11).

Réaliser la libération

Certes hybride, comme l'ont constaté les critiques, le recueil *L'Infanta sepolta* n'est pas pour autant décousu. Au contraire, une lecture attentive des différents textes dans leur succession et au sein des sections qui les accueillent fait apparaître des ponts thématiques qui relient un texte à l'autre. L'étude de la figure féminine en lien avec la révolte nous donne l'occasion de montrer toute l'attention que porte Ortese à l'architecture macrotextuelle de son ouvrage.

De même que *Jane, il mare* reprend et développe des motifs et des thèmes de la nouvelle *L'Infanta sepolta*, le récit *Vita di Dea*, troisième de la section, poursuit implicitement le discours de la rébellion commencé avec le personnage de Jane. « Dea » est, elle aussi, une femme d'exception. Figure de modèle, elle incarne une forme de divinité par sa vitalité, sa gentillesse, sa beauté angélique (Ortese, 1950 : 82), la joie et l'enchantement qu'elle communique à quiconque s'approche d'elle, son nom : *Il suo nome era Dea, e non credo che avrebbe potuto averne un altro*, « [s]on nom était Déesse, et je ne crois pas qu'elle aurait pu en avoir un autre » (Ortese, 1950 : 82). Dea, toutefois, n'est pas, sur le plan symbolique, une divinité chrétienne. Le discours qu'elle fait à la narratrice sur la métempsycose, thème central de la nouvelle, ferait

d'elle une sorte de moderne prêtresse pythagoricienne. Surtout, Dea a un comportement totalement contraire à la morale chrétienne :

Dea conduceva la vita meno virtuosa che si possa dare [...]. Ella aveva avuto non so ancora quanti amanti, aveva seminato rovina e tristezza dovunque era andata, e tuttavia non rancore mai, ma un incanto e una devozione dolorosa, quasi a vera Dea, la seguivano.

Déesse menait la vie la moins vertueuse qui puisse exister [...]. Elle avait eu je ne sais combien d'amants, elle avait semé la ruine et la tristesse partout où elle était allée, et cependant jamais la rancœur ne la suivait, mais un enchantement et une dévotion douloureuse, comme pour une vraie Déesse (Ortese, 1950 : 86).

Le personnage allégorique de Jane et celui, plus réaliste, de Dea, représentent des modèles alternatifs au dogme chrétien, elles indiquent chacune une manière de vivre hors du moralisme catholique, hors du mariage, loin du sentiment de culpabilité et de *la mortificazione continua del cuore*, « la mortification continue du cœur », pour reprendre une formule employée par la narratrice de *Jane, il mare* (Ortese, 1950 : 75). Si dans ce dernier récit Ortese s'inspirait d'un personnage romanesque, dans *Vita di Dea* en revanche elle s'inspire d'une jeune femme connue dans la Naples des années trente, la jeune aristocrate Adriana Capocci, dont elle deviendra l'amie³ – et qu'elle fera revivre avec le personnage de la fascinante Aurora Belman dans *Il porto di Toledo* (1975).

Le récit successif dans le recueil, *Uomo nell'isola*, propose une nouvelle figure de libération païenne ; il s'agit cette fois d'un homme, l'oncle de la narratrice, ancien marin, grand voyageur, homme fascinant qui représente lui aussi un principe de liberté sauvage ; dans le final fantastique de la nouvelle, on voit son âme « non baptisée » (Ortese, 1950 : 96-97) fusionner comme chaque jour avec la mer, élément symbolique récurrent de la spiritualité païenne d'Ortese.

Dans les deux dernières nouvelles de la section, les narratrices auto-diégétiques sont de jeunes femmes adultes ayant quitté le foyer parental. *Che?... che cosa?...* présente le regard de la narratrice sur ses parents, âgés, dans leur domicile qu'ont quitté tous les enfants, devenus adultes. *La*

3. Nous signalons la parution récente d'un ouvrage sur Adriana Capocci : Lambiase Sergio, *Adriana cuore di luce*, Milano, Bompiani, 2018, 256 p.

Collana dei tappi sacri montre un personnage de jeune femme méridionale qui contemple l'appartement qu'elle vient d'acheter dans une ville du Nord de l'Italie, où elle est partie s'installer. L'achat est le signe qu'elle est parvenue à s'arracher au destin de pauvreté et aux valeurs archaïques auxquels la condamnait son milieu d'origine, sa « tribu » :

Ecco l'abitazione di quell'essere che si è rivoltato bruscamente alla legge di miseria della propria razza, che ha ripudiato la tribù e i suoi diletti totem. Essa, che molte lune dormì seminascosta [...] fissa intensamente il suo capolavoro, cioè questa casa, espressione di un desiderio cocente, portato nel sangue da anni [...] che pareva impossibile soddisfare, se non nell'amara e tarda vecchiaia [...].

Voici l'habitation de cet être qui s'est révolté brusquement à la loi de misère de sa propre race, qui a répudié sa tribu et ses *totems* chéris. Elle qui dormit à moitié cachée pendant de nombreuses lunes [...], elle fixe intensément son chef-d'œuvre, c'est-à-dire cette demeure, expression d'un désir ardent qui couvait dans ses veines depuis des années [...] et qui lui semblait impossible à exaucer, sinon dans une amère et tardive vieillesse [...] (Ortese, 1950 : 108).

Comme la Vierge noire avait trouvé sa libération dans la destruction de l'Église, la narratrice de *La Collana dei tappi sacri* a trouvé une forme de libération dans la destruction symbolique, par l'éloignement, de la demeure et de la ville de sa jeunesse. Dans la seconde section du recueil, Ortese décline donc le thème de l'oppression qui pèse sur les femmes, en passant progressivement de la sphère religieuse à la sphère sociale et sur le plan narratif de l'allégorisme au réalisme, comme on peut le voir à travers la succession des figures centrales des récits : la statue de la Vierge ; Jane, l'étrangère fantastique ; Dea, l'aristocrate libérée ; la jeune femme qui a quitté le logement parental ; celle qui a acheté son premier appartement, dans le Nord. La dernière nouvelle de cette seconde section constitue une transition efficace vers la troisième section du recueil, plus nettement réaliste voire documentaire. Avec le personnage de la jeune femme qui fuit son Sud natal, on peut lire en creux toute la condition faite aux femmes dans l'Italie du Sud à cette époque, une condition qu'Ortese connaît bien puisqu'elle a passé presque toute sa jeunesse à Naples. Elle aura, plus tard, l'occasion de constater de près la condition des femmes méridionales lors de plusieurs reportages journalistiques, notamment en Sicile et dans les Pouilles : dans *Silenziosa Palermo*, de 1951, elle relate

la marginalisation des femmes célibataires en Sicile tandis que dans *Oltre l'Isola dei coatti qualcuno ha chiamato*, toujours de 1951, elle relate les conditions de vie et de travail subies par les ouvrières de l'industrie du tabac dans les Pouilles.

Avec les cinq personnages féminins de la deuxième section (l'infante, Jane, Dea, la narratrice qui observe ses parents avec distance, la méridionale installée dans le Nord), Ortese indique un chemin d'émancipation pour les Italiennes de son temps. Mais le chemin est long et ardu dans un pays encore sexiste, même dans le Nord, économiquement plus développé, comme Ortese s'en rendra plus particulièrement compte en 1955 lorsqu'elle sera envoyée spéciale pour le *Giro d'Italia*, le Tour d'Italie cycliste ; pour pouvoir faire son métier, des collègues journalistes (hommes) racontent qu'elle dut suivre les coureurs *incognito*, contrainte à cacher sa féminité, *senza rossetto sulle labbra e con un berretto della crema Nivea calato sulla testa*⁴, « sans rouge à lèvres et avec une casquette de la crème Nivea fichée sur la tête ».

L'étude des femmes révoltées dans *L'Infanta sepolta* est par ailleurs l'occasion de mettre en exergue un recueil qui a longtemps été mis à l'écart par la critique ortésienne. Cette situation peut s'expliquer en partie par l'ombre que lui porte, d'une part, tout le volet antispéciste de l'œuvre d'Ortese (à commencer par *L'Iguana*) qui a suscité depuis le début des années 2000 un intérêt croissant de la critique ortésienne, d'autre part *Il mare non bagna Napoli*, publié trois ans plus tard, en 1953, recueil plus homogène qui rencontre immédiatement un succès de scandale, de public et de critique (dont témoigne le prix Viareggio qui le récompense). Le recueil *L'Infanta sepolta* a probablement souffert, en outre, d'une qualité inégale des récits qu'il comprend mais surtout de son caractère hybride, avec deux sections comprenant chacune six récits fictionnels tandis qu'une troisième est composée principalement de textes sur la ville de Naples (anticipant *Il mare non bagna Napoli*). Deux des premiers grands critiques d'Ortese, Monica Farnetti et Luca Clerici, ont émis des réserves sur le recueil, Farnetti le considérant avant tout comme un recueil de transition entre deux phases créatives (Farnetti,

4. L'anecdote est racontée par Mario Ferretti et Sergio Zavoli, citée par Giuseppe Iannaccone (Iannaccone, 2003 : 32).

2000 : 185-186), Clerici déplorant son caractère trop « polycentrique » et expérimental – tout en soulignant, cependant, l'importance de l'ouvrage dans le parcours littéraire de l'écrivaine (Clerici, 2002 : 225). Ces réserves risquent de détourner les regards d'un recueil qui, par-delà une certaine hybridité, répond en réalité à une architecture macro-textuelle élaborée et qui présente des pièces d'une qualité littéraire indéniable, à commencer par les récits sur les femmes et leur révolte, qui montre comment Ortese, dans les années quarante et cinquante, a su mettre sa plume au service des femmes.

Bibliographie

- Amigoni Ferdinando, *Fantasmî nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Bentini Lisa, « Luoghi della poetica di Anna Maria Ortese », dans Clerici Luca (dir.) *Per Anna Maria Ortese. Il Giannone : semestrale di cultura e letteratura*, n° 7-8 (janvier-décembre 2006), p. 201-220.
- Clerici Luca, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002.
- Farnetti Monica, « Pavana per un'infanta », dans Ortese Anna Maria, *L'Infanta sepolta* [1950], Milano, Adelphi, 2000, p. 183-196.
- Iannaccone Giuseppe, *La Scrittrice reazionaria : il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*, Napoli, Liguori, 2003.
- Lambiase Sergio, *Adriana cuore di luce*, Milano, Bompiani, 2018.
- Monello Flora, « La prigionia di Anna Maria Ortese nel racconto *Jane, il mare* : tra finzione ed autobiografia », dans Giuseppe Traina et Nunzio Zago (dir.), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa-Comiso, 14-15-16 novembre 2007), Roma, Bonanno Editore, 2009.
- Ortese Anna Maria, *Angelici dolori* [1937], Milano, Bompiani, 2006.
- Ortese Anna Maria, « L'isoletta », dans *Il Mattino*, 6 octobre 1942, p. 3.
- Ortese Anna Maria, *L'Infanta sepolta* [1950], Milano, Adelphi, 2000.
- Ortese Anna Maria, *La Carrozza di Jane*, Lugano, Laghi di Plitvice, 1988.
- Ortese Anna Maria, *Il porto di Toledo* [1975], Milano, Mondadori, 2002.

Dvora Baron, la voix audacieuse de la littérature hébraïque moderne

Michèle TAUBER

Dans les rapports sexués, l'humiliation est toujours du côté des femmes.
Agnès VARDA

À la fin du XIX^e siècle, lors de l'émergence d'une fiction hébraïque moderne et jusque dans les années soixante, la fiction hébraïque féminine peine à égaler la production variée et l'indépendance de la poésie au féminin. L'une des raisons en est l'absence des femmes en tant que prosatrices. Si la poésie hébraïque englobe une poétique féminine solidement ancrée et différente de la poétique masculine, les écrivaines en hébreu sont quasiment inexistantes. La fiction hébraïque est toujours masculine, de la même façon que le personnage principal est toujours un homme. Selon Lily Rattok (Rattok 1994 : 262), la prose hébraïque au féminin peut être comprise comme le point de rencontre entre littérature et féminité ; c'est la tension qui existe entre ces deux positions, le conflit dans lequel l'écrivaine est prise entre son identité de femme et sa conception de l'œuvre écrite comme un domaine exclusivement masculin. Citant Gerard Manley Hopkins, poète anglais (1844-1889) : « The artist's most essential quality is masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off men from women [...] The male quality is the creative gift », Sandra Gilbert et Susan Gubar commentent : « Male sexuality, in other words, is just analogically but actually the essence of literary power. The poet's pen is in some sense (even more than figuratively) a penis » (Gilbert & Gubar, 2000 : 5).

Dans les premiers temps, la voix féminine dans la littérature hébraïque ne parvient pas à prendre la place de l'expression masculine : elle ne peut que s'ajouter à cette dernière avec une humilité appuyée. Cette humilité, cette discrétion, explique Amalia Kahana-Carmon, écrivaine et critique littéraire, a été imposée aux femmes par le judaïsme traditionnel « dans la mesure où aucune femme ne pouvait remplir la fonction de *shaliah tsibour*, ministre-officiant, à la synagogue. Les hommes remplissaient toutes les fonctions publiques tandis que les femmes restaient cantonnées au seul domaine privé » (Kahana-Carmon, 1989 : 4). Contrairement à Amos Oz qui confère un rôle métaphorique à l'écrivain en tant que « sorcier de la tribu » (Oz, 1971 : 5), c'est-à-dire un personnage central au sein de la communauté, l'écrivaine ne peut prétendre exercer une telle fonction d'autorité.

Le « phénomène » Dvora Baron

Dvora Baron est née en 1887 à Ouzda, une petite bourgade de Biélorussie, dans la province de Minsk. La pulsion de l'écriture apparaît très tôt puisqu'à l'âge de sept ans, elle rédige une pièce de théâtre en yiddish, sa langue maternelle. Elle exprime sa volonté d'égalité en demandant à son père, rabbin et enseignant, de lui donner l'éducation réservée aux seuls garçons dans les communautés juives traditionnelles de l'époque. La fillette reçoit ainsi l'enseignement de la Bible et des commentaires talmudiques ainsi que la connaissance de la langue hébraïque. À douze ans elle s'essaie à l'écriture en hébreu. À seize, elle quitte la maison familiale avec son frère aîné, part étudier au lycée, puis commence à enseigner l'hébreu en tant que préceptrice dans des familles aisées et devient monitrice dans un mouvement de jeunesse sioniste. Dès ses premières nouvelles qu'elle publie dans les revues hébraïques *Ha-melitz* en 1903 et *Ha-tsefira*, en 1904, elle ose se révolter contre la frustration imposée aux femmes par les lois traditionnelles du judaïsme. De la même façon elle dépeint des scènes érotiques sans se censurer. D'emblée, elle fascine ses lecteurs par sa singularité et par sa maîtrise de l'hébreu, fait unique dans le sérail des écrivains hébraïques d'Europe orientale en ce début du XX^e siècle. Cette singularité, Dvora Baron la doit avant tout à son père, qui, bien que rabbin traditionaliste, a su déceler très tôt les talents de sa

filles et lui donner une éducation éclairée. Shmuel Niger, célèbre critique de littérature yiddish, écrit : « L'espace de séparation [à la synagogue] était une sorte de ghetto spirituel pour les femmes » (Niger, 1997 : 67). En dépit de cet impératif, la jeune Dvora se tient dans la section de la maison d'étude réservée aux femmes, séparée et cachée des étudiants garçons par un rideau, et n'hésite pas à poser des questions à son père ou à son frère aîné sur des passages épineux du Talmud. C'est ainsi que la fille du rabbin devient une écrivaine hébraïque, un rapprochement qui, à l'époque, frise l'oxymore. L'espace à moitié interdit de la synagogue est par ailleurs interprété comme une carte métaphorique des transgressions à la fois sexuelles et linguistiques de Baron : la division du lieu symbolise à la fois la norme et la transgression vécues par les héroïnes des nouvelles (Niger, 1997 : 69). La section des femmes et l'espace de prière ou d'étude ne sont pas des zones à superficie égale. L'architecture des synagogues offre une place centrale aux hommes tandis que la place des femmes est à la périphérie et elles font office d'auditoire pour la pratique religieuse masculine. « Leur place est dans la galerie des femmes et elles n'ont qu'une fonction passive, ne contribuant en rien à l'office. Quelqu'un d'autre, agissant au nom de la communauté d'Israël, parle en leur nom et à leur place » (Kahana-Carmon, 1989 : 4). Dvora Baron se fait rapidement remarquer du fait de son sexe, de son jeune âge et des sujets encore tabous qu'elle aborde, tels que l'amour ou la critique de la tradition. Très vite un fossé se creuse entre les attentes de Baron et la réalité sociale des femmes de son époque et de son milieu. En 1910, après la mort de son père et la destruction de son *shtetl* à la suite d'un pogrom, elle émigre en Palestine avec sa sœur aînée.

Elle devient éditrice du supplément littéraire de la revue sioniste-socialiste *Ha-po'el ha-tsa'ir/Le jeune travailleur*, et épouse en octobre 1911 son rédacteur en chef, Yosef Aharonovitz (1877-1937). Son premier volume de nouvelles, *Sipourim*, n'est publié qu'en 1927. En 1932, Baron commence à traduire les œuvres de Tchekhov, Jack London, et Gustave Flaubert¹ entre autres.

1. La traduction de *Madame Bovary* par Baron fut, jusqu'en 1991, la seule disponible en langue hébraïque.

Elle est considérée comme l'une des écrivaines les plus importantes en langue hébraïque par sa production régulière et son style littéraire audacieux, réaliste et minimaliste (Domb, 1996 : 6). Dans ses œuvres elle ne traite pas des sujets se rapportant au sionisme, à l'édification de la Nation ou à la vie des pionniers et à leur expérience collective. Mis à part quatre nouvelles, elle ne fait pratiquement aucune référence à la Terre d'Israël. Nurit Govrin affirme par ailleurs que la seule lecture de ses œuvres ne reflète en rien son vécu dans ce pays (Govrin, 1997 : 10). En revanche, l'œuvre de Baron participe à la fois à la revitalisation culturelle et nationale de l'hébreu et représente les premiers signes de normalisation et d'égalité en littérature (Jelen et Pinsker, 2007, 5).

Lorsque Baron débute sur la scène littéraire, elle respecte les normes établies pour être acceptée mais ne renonce pas à glisser quelques éléments critiques. « Baron ne fut pas seulement l'unique écrivaine canonique de fictions hébraïques, elle fut également l'une des rares auteures à avoir donné une place prépondérante au point de vue féminin ainsi qu'à la voix narrative² » (Jelen and Pinsker, 2007, 8).

Les femmes dans la société juive traditionnelle

Peu de ses contemporaines se sont insurgées contre les discriminations faites aux femmes et les corvées éreintantes qui leur étaient imposées. Baron présente les sujets dans un style témoin à la fois de son éducation juive approfondie et d'un point de vue féminin. La narration extradiégétique est réalisée à travers la voix, le langage et le regard d'une femme et non par une voix désincarnée. Les nouvelles sont rédigées à une distance géographique et temporelle éloignée du lieu de l'écriture puisque Dvora Baron a quitté le milieu traditionnel de son enfance pour adopter un mode de vie séculier dans l'effervescence intellectuelle de la toute jeune Tel Aviv, et dans le même temps elle ramène le lecteur à son univers de jeunesse. La plupart des infortunes subies par les personnages sont liées à un événement tragique : un destin personnel dépourvu d'explication rationnelle, comme le fait d'être une femme stérile ou qui n'est pas aimée.

2. « Baron was not the sole canonical female writer of Hebrew fiction, she was also one of the few writers who gave clear dominance to a female point of view and narrative voice ».

Le choc crée une opposition entre le personnage et les lois internes d'une société fortement corsetée. Dvora Baron dénonce ainsi avec force les souffrances physiques et psychologiques endurées par les femmes dans la société juive traditionnelle.

Le divorce

Dans la nouvelle intitulée *Famille / Mishpaha* (Baron, 2000, 174), Baroukh et Dina, après plusieurs années de mariage, n'ont toujours pas d'enfants. Or cette stérilité est imputée à Dina, la jeune épouse. Le couple fait partie d'une grande famille, aux racines et aux jeunes branches très nombreuses. Aucun nom ne disparaît jamais de la lignée car il est immédiatement repris par la génération suivante, les fils et les petits-enfants. Cette famille se sent responsable de chacun des membres la constituant. Or voilà que précisément l'un de ses membres menace l'ensemble d'étiollement et de flétrissement à cause de l'apparente stérilité de la femme. Peu à peu le couple se rend au jugement de la famille et ce, même au prix de la destruction de leur amour. Ce n'est que grâce à une erreur fortuite lors de la rédaction du *guett*, l'acte de divorce par lequel le mari répudie sa femme, que la séparation ne peut avoir lieu. Quelque temps plus tard, Dina accouchera d'un fils. Baron dépeint les souffrances vécues en silence par Dina qui comprend peu à peu le sort qui lui est réservé. Mais cette description ne transparait qu'en filigrane et par petites touches aussi humbles et effacées que l'est Dina elle-même. La condition de l'épouse est de demeurer dans l'ombre et d'obéir à la volonté du mari ou du clan familial.

La nouvelle *Fradl* (Baron, 2000 : 126) relate l'histoire d'une jeune orpheline dont le mariage est organisé en fonction des coutumes et des liens sociaux en vigueur dans la bourgade juive. L'union de deux êtres n'est pas le résultat d'un choix du cœur mais le fruit d'une discussion entre les parents ou les tuteurs et l'acceptation de « conditions », *tenaïm*, censées garantir une existence matériellement agréable, voire heureuse. La structure de la nouvelle rappelle celle d'une tragédie grecque : prologue, catharsis – cette « purgation des passions » selon Aristote (1980 : § 2), et l'épilogue. La communauté juive, témoin de la lutte désespérée menée par Fradl pour garder son amour, fait office de chœur antique.

Le mari de Fradl est un homme peu enclin aux sentiments du cœur : « La maison est constamment sombre, comme à l'ombre d'un nuage » (Baron, 2000 : 128). Leur seul enfant meurt alors qu'il a à peine un mois. La jeune femme fait tout pour garder son mari, mais lui s'éloigne d'elle de plus en plus. Il trouve un emploi dans une ville voisine et ne vient la voir qu'au bout de six mois en ne lui écrivant que quelques rares missives. Il revient sans prévenir et elle doit alors, selon les lois de pureté familiale, aller se purifier au bain rituel avant d'avoir des rapports avec son mari. Dvora Baron introduit à ce moment-là un court chapitre sur cet usage qu'elle décrit comme dégradant et humiliant pour la femme. En effet, dans les petites bourgades où chacun épie les faits et gestes de son voisin, une femme ne peut aller au *miqveh*, au bain rituel, incognito. Le village suit les faits et gestes de chacune et le chemin du *miqveh* est bien connu. Dvora Baron stigmatise cette pratique dont elle dénonce, en filigrane, l'inhumanité : « Le foulard était trop petit pour dissimuler le visage rouge de honte, et le sol trop dur et trop glissant pour y poser le pied » (Baron, 2000 : 130). Or, à peine rentrée à la maison, les cheveux encore dégoulinants, elle voit son mari qui doit de nouveau partir pour ses affaires. Fradl comprend alors et prend sa vie en mains : elle demande elle-même le divorce, et se remarie avec un cousin éloigné amoureux d'elle depuis toujours et un enfant naît de leur union.

Mais les nouvelles de Dvora Baron ne connaissent pas toutes ce *happy end*. Dans *Divorce / Keritout*, la narratrice évoque deux cas de séparation différents. Le tribunal rabbinique se trouve dans la demeure du rabbin qui traite les divorces. Sa fille, devenue adulte, rapporte deux récits de divorce dont elle a été témoin encore jeune fille. La narratrice a vu ces femmes, elle connaissait leurs pensées, leurs sentiments, leurs émotions, et les relations qu'elles entretenaient avec leur mari.

Le titre *Keritout* lui-même, traduit par « Divorce », annonce le thème du récit et en présage la fin violente et tragique : en effet la racine du mot *keritout*, K-R-T, signifie également « trancher, couper, déchirer, amputer, déraciner, exécuter, anéantir ». Dans la Bible, ce terme est employé pour évoquer le caractère définitif et violent d'un événement lorsque Dieu supprime, tranche ou décrète³ quelque chose. Le document

3. Gn. IX, 11 : « ...et nul ne périra » ; Gn. XV, 18 (L'Éternel conclut avec Abram un

que le mari remet à sa femme afin de rompre le lien qui l'unit à elle, est appelé *sefer keritout*, dénomination biblique du *guett*, lequel en est le terme rabbinique. La maison du rabbin est le lieu où se trouve le tribunal rabbinique, symbole de la loi et de la justice. C'est à cet endroit qu'« est décrite la cruauté absolue de la cérémonie du divorce dans laquelle la société patriarcale coupe impitoyablement la tête des femmes sans défense et les abandonne jusqu'à ce qu'elles saignent à mort » (Balaban, 2007 : 186). On y trouve les instruments nécessaires à l'abattage rituel avec la « lame étincelante, ouverte et aiguisée (Baron, 2000 : 187) ». Le tribunal est transformé, il n'est plus le lieu où la justice est appliquée mais un espace d'exécution, un abattoir : « Elle fit alors le mouvement du bœuf qui est mené à l'abattoir et qui sent l'odeur du sang » (Baron, 2000 : 191). Tout au contraire la demeure du couple est l'espace privé dans lequel la femme a partagé sa vie avec un mari qu'elle a aimé. C'est aussi le lieu où son existence va basculer et d'où elle sera rejetée.

La première histoire est celle de la détresse d'une épouse qui a des enfants et qui, par « absence d'amour », (Baron, 2000 : 185) va divorcer. La narratrice dépeint en détails la vie du couple avant cet événement, les efforts et le dévouement de l'épouse modèle qui n'a pour seule récompense de la part de son mari que « son regard réjoui ... dans lequel scintillait une expression de satisfaction ou de gratitude » (Baron, 2000 : 186). L'énumération précise du quotidien permet d'imaginer aisément le rythme particulier de cette femme qui ne se plaint jamais puisque toutes les tâches sont faites avec joie et amour pour son mari : « Une femme courageuse et toujours joyeuse » (Baron, 2000 : 189). Tout à coup son univers s'écroule en raison soit de la haine éprouvée à son égard par les membres de sa belle-famille, soit parce que son mari a trouvé une femme plus jolie qu'elle. Malgré tous ses efforts, son ingéniosité et son abnégation, elle sera répudiée et condamnée au divorce. Dans la tourmente, les enfants du couple ne sont pas épargnés et sont victimes de ce bouleversement impossible à supporter. Cette femme, qui voit sa vie basculer, prend la décision de mettre un terme à cette situation et de demander le divorce. Elle se retrouve alors devant le tribunal rabbinique, seule et vulnérable face à un mari entouré, protégé et prêt à fêter l'événement. Au tribunal

pacte.) ; *Gn.* XVII,14 (Ce mâle sera supprimé) ; *Deut.* IV,23 (il a contracté avec vous) ; etc.

rabbinique cette femme s'imagine comparaître devant le tribunal céleste qui l'a déjà condamnée et elle sent venir sa dernière heure.

La mère de la narratrice, également femme du rabbin, est présente, courtoise et bienveillante, elle reste discrète et prend à sa façon le parti de ces femmes répudiées malgré leur dévouement. Elle les accueille chez elle et refuse de fournir aux hommes les moyens de fêter l'événement.

Après le divorce, une solidarité s'installe entre voisins qui observent cette femme solitaire qui rêve encore de sa vie passée auprès de son mari lorsque régnait l'harmonie. Quelque temps plus tard, tout s'effondre à nouveau lorsqu'elle croise le nouvel enfant de son ancien époux.

La deuxième histoire est plus précise, car la narratrice donne les noms des personnages ainsi que des informations sur l'origine de l'époux. Il s'agit d'un couple qui s'aime : Zlatè est une « femme vaillante⁴ » et courageuse, plus âgée que son mari, Isser Ber qui ne travaille pas. Comme bon nombre de maris, il étudie toute la journée les textes sacrés, la Bible et les commentaires talmudiques tandis que sa femme pourvoit aux besoins de la maisonnée. Il s'agit d'un couple dont on connaît « le parfum d'amour » (Baron, 2000 : 190) qu'ils dégagent lorsqu'ils sont ensemble. Les personnages s'aiment et vivent en harmonie, mais faute de descendance, la belle-famille décide d'emmener le mari dans son village pour le persuader de divorcer. Zlatè ne soupçonne rien puisqu'elle continue à lui envoyer ses aliments préférés. À nouveau, le lecteur assiste au déroulement de la cérémonie du divorce qui ressemble à une exécution. Dans un coin, la femme du rabbin, témoin de la scène, se retire pudiquement face à l'horreur de la scène. Zlatè a le sentiment d'être menée à l'abattoir et tout comme la première histoire, elle sort seule et désemparée du tribunal. Quelques jours plus tard, elle s'effondre dans la synagogue, à la vue de l'enfant et de la nouvelle épouse de son ancien mari, plus jeune et plus distinguée qu'elle. Pour la première fois elle pleure de douleur et malgré la solidarité des voisins qui veulent l'aider, elle s'isole et se laisse mourir.

4. « La femme vaillante : *eshet hayl* » : allusion à l'expression du livre des *Proverbes*, XXX, 10-27. Ce passage des Proverbes est lu chaque vendredi soir par le maître de maison qui rend hommage à sa femme. À ceci près que le texte biblique présente la maîtresse de maison comme une servante assujettie à la bonne tenue du foyer, debout à l'aube avant tout le monde et couchée le soir après toute la famille.

Dvora Baron laisse apparaître dans la nouvelle une forte indignation de la part de la fille du rabbin et de sa mère face à cette tragédie causée pour avoir respecté la loi : faute d'enfant, un couple qui s'aime peut divorcer⁵. Très vite après le divorce, Zlatè perd le goût de vivre et n'intéresse plus personne : « Mais comme elle n'avait pas répondu, on la laissa, comme on le fait d'un immeuble en flammes au moment où il ne présente plus de danger pour les autres (Baron, 2000 : 191) », même le narrateur à ce moment du récit, n'emploie plus son prénom mais l'appelle « la marchande » (Baron, *id.*). Divorcée, cette femme perd également son identité. En prenant le parti des femmes, la narratrice se met au service d'une cause qu'elle défend. Le lecteur discerne aisément l'expression d'une critique explicite de la société patriarcale et de la cruauté de ses lois. Les femmes sont des victimes impuissantes, totalement soumises à la tradition qui peut les mener jusqu'à la mort.

Les orphelines

Les fillettes orphelines subissent elles aussi le mépris et les mauvais traitements lorsqu'elles n'ont d'autre choix que de devenir servantes auprès des familles aisées de la bourgade. Ainsi en est-il de l'héroïne de la nouvelle *Shavririm / Fragments de lumière*, Haya Fruma, une orpheline de cinq ans, que l'on emmène de son village natal dans une bourgade voisine où elle devient une petite servante pour tout un chacun. Elle n'a pour tout bagage que son édredon et est qualifiée d'« objet sans valeur particulière » (Baron, 2000 : 89). Elle subit ainsi une métamorphose complète entre le moment où, à la mort de sa mère, elle est privée de l'atmosphère familiale chaleureuse et celui où elle est littéralement « jetée » dans un univers étranger, hostile et aliénant. Elle est ainsi brinquebalée, ballottée d'une famille à l'autre selon les besoins de chacun. Nul ne s'intéresse à elle en tant qu'être humain. Les familles qui l'utilisent dans le quartier du Vallon lui concèdent à peine une petite place où dormir sur une planche près du poêle. Elle est très diligente et travaille avec beaucoup d'ardeur en dépit de sa claudication : elle demeure en effet boiteuse à

5. « Celui qui a épousé une femme et résidé avec elle dix années sans avoir d'enfant lui remet une *Ketoubba* » (il s'agit ici d'une somme d'argent que l'homme donne à sa femme en cas de divorce).

suite d'une mauvaise chute sur le sol gelé. Mais elle est douée d'un talent très particulier, une sorte de don magique : tout ce qu'elle touche brille après son passage. Ce qu'elle nettoie ne se contente pas d'être propre mais irradie une lumière, un chatoiement, peu communs. Dvora Baron fait allusion aux étincelles de sainteté éparpillées à travers le monde à la suite de la brisure des vases divins : selon la théorie de la Kabbale de Yitshak Luria, élaborée à Safed au XVI^e siècle, le divin qui emplissait tout l'univers avant la création du monde a dû se contracter pour faire place à cette création. Ceci a provoqué une brisure des vases divins qui ont laissé échapper les étincelles du bien mêlées aux scories du mal. La mission de l'homme est de séparer le bon grain de l'ivraie et retrouver ces étincelles de sainteté. Baron n'écrit pas une nouvelle kabbalistique mais détourne ce récit pour mettre l'accent sur la pureté et l'innocence de son héroïne face à la laideur des personnages qui l'entourent. La seconde étape dans la vie de Haya Fruma est celle de son mariage : elle est mariée à un vieil homme qui la traite comme une servante sans lui témoigner aucun signe d'affection. La troisième étape, déterminante dans l'existence de l'héroïne, est l'achat d'une vache qui arrive à l'étable de Haya Fruma. L'animal et la femme se prennent d'affection l'une pour l'autre et se sentent comme des sœurs partageant un même destin. Haya Fruma va esquisser son premier sourire grâce à la vache ; elle va également ressentir pour la première fois une sensation de proximité avec un autre être et un bonheur partagé. Au fur et à mesure que les relations se développent entre les deux, le destin cruel et les souffrances vécues par l'héroïne s'estompent et une métamorphose s'opère dans la vie de Haya Fruma. Toutes les deux ont perdu ce qu'elles avaient de plus proche : la vache, son petit veau, et Haya Fruma, ses parents. Toutes deux ont été déracinées de leur lieu de naissance et envoyées contre leur volonté dans un lieu étranger. En unissant leurs destinées, le calme, la compréhension mutuelle et l'amour parviennent à leur redonner la joie de vivre.

Dvora Baron dresse à nouveau une critique sans concessions de la société juive du *shtetl*⁶ qui se comporte à l'opposé des normes de la morale

6. *Shtetl* : (yiddish) bourgade juive d'Europe centrale et orientale jusqu'à la seconde guerre mondiale.

juive envers les âmes simples et faibles de la société⁷. Lorsqu'elle accède au mariage, elle devient maîtresse dans sa maison mais demeure assujettie à la volonté de son mari. Grâce à la vache elle retrouve son honneur perdu et son âme assombrie est illuminée. L'acmé du récit intervient lors du changement radical de comportement de la société à l'égard de Haya Fruma : à sa mort, son mari lui laisse un héritage non négligeable. Elle devient alors semblable aux autres femmes de la bourgade. Forte de son indépendance enfin acquise, elle renonce aux propriétés terriennes de son mari et ne conserve de cet héritage que l'étable et la vache. Elle peut donc se permettre de donner d'elle-même au lieu d'attendre qu'on lui fasse l'aumône de quelque chose. Et les gens de s'étonner : « Est-ce là Haya Fruma ? [...] Ils ignoraient que même la terre salée du désert, avec un bon arrosage et de bons engrais, se désaltère de l'eau de source et renaît à la vie pour finalement prospérer et reflourir ». (Baron, 2000 : 100)

Conclusion

Dvora Baron est non seulement la première écrivaine hébraïque d'importance et de qualité mais elle demeure aussi celle qui s'est ouvertement rebellée contre la société traditionnelle et a stigmatisé dans ses écrits ses lois oppressantes pour la femme, de l'enfance à l'âge adulte. Après la publication de plusieurs nouvelles dans les revues hébraïques au début du XX^e siècle, ses œuvres ne seront éditées que très tardivement, puisque c'est en 1927 que paraît son premier recueil. Cette mainmise de l'écriture masculine sur la prose hébraïque se poursuit pendant près de cinquante ans, période pendant laquelle aucune autre prosatrice ne produit en hébreu. La seconde grande prosatrice dans cette langue, Amalia Kahana-Carmon, née en 1926, publie son premier recueil de nouvelles en 1956. Ce qui fait dire à Lily Rattok que la prose féminine hébraïque est née deux fois : en 1902 avec Dvora Baron, et cinquante plus tard en 1956 avec Amalia Kahana-Carmon. La question demeure : comment peut-on expliquer un tel vide entre ces deux écrivaines ?

7. « N'humiliez jamais la veuve ni l'orphelin. Si tu l'humiliais, sache que, quand sa plainte s'élèvera vers moi, assurément j'entendrai cette plainte. » (*Ex.*, XXII, 21-22)

Lily Rattok (Rattok, 1994 : 264) estime que l'ouverture de l'establishment littéraire s'est faite davantage envers les femmes elles-mêmes qu'envers leur œuvre littéraire. Les écrivains hébraïques ont longtemps considéré les écrivaines comme « une aide pour eux », *ezer ke-negdo* (*Gn.*, II, 18), de la même façon qu'une épouse est une aide pour son mari. Leur rôle en tant que créatrices devait se borner à décrire la réalité sous l'angle du féminin, sans tenter d'ébranler ou de faire bouger les limites imposées aux femmes dans le monde. Qu'une écrivaine prétende, ou pire, ait l'audace, de vouloir changer la conception du monde habituelle par ses écrits était taxé de faute impardonnable. Toute écrivaine se devait d'accepter le *diktat* patriarcal : à savoir décrire le monde en termes d'homme, selon les conceptions masculines. Le piège était double : la littérature féminine était considérée d'entrée de jeu comme limitée et sans importance et de plus, l'écrivaine devait renoncer d'elle-même à occuper le centre de la scène. De plus elle devait écrire comme une femme mais sans jamais pouvoir définir cette féminité selon ses propres termes : elle était contrainte d'utiliser les termes stéréotypés propres aux écrivains masculins. Les hommes seuls détenaient l'expression authentique capable d'atteindre la seule création artistique valable.

Dvora Baron, détentrice d'une culture à laquelle la majorité des femmes de son époque n'a pas eu accès, se positionne dans une tradition qu'elle maîtrise et dont elle fait partie. Elle ne tient pas compte de la tradition littéraire dans laquelle les héros étaient toujours masculins et les femmes réduites à des rôles accessoires. En ce sens elle reste une exception sur la scène littéraire hébraïque de son époque et incarne une attitude nouvelle dans l'écriture des femmes.

Bibliographie

- Aristote, *Poétique*, chapitre 6 [en ligne], p. 12-17. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_\(trad._Ruelle\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_(trad._Ruelle)/Texte_entier). Consulté le 7 août 2020.
- Balaban Avraham, « The Rabbinical Court as a Slaughterhouse, Dvora Baron's Bill of Divorcement », dans *Hebrew, Gender and Modernity : Critical Responses to Dvora Baron's Fiction*, Jelen Sheila and Pinsker Shachar (dir.), University Press of Maryland, 2007, p. 105-116.

- Baron Dvora, *Histoires/Parashiyot*, Tel Aviv, Mossad Bialik, 2000.
- Domb Risa, *New Women's Writing from Israel*, London, Vallentine Mitchell, 1996.
- Gilbert Sandra and Gubar Susan, *The Madwoman in The Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, London, Yale University Press, [1979] – 2000.
- Govrin Nurit, *Alienation and Regeneration (Jewish Thought)*, traduit de l'hébreu par John Glucker, Tel Aviv, Mod Books, 1997.
- Jelen Sheila and Pinsker Shachar, *Hebrew, Gender and Modernity : Critical Responses to Dvora Baron's Fiction*, University Press of Maryland, 2007.
- Kahana-Carmon Amalia, « Shirat ha-'atalefim bi-me'ufam » / « Le chant des chauves-souris dans leur envol », (hébreu) dans *Moznayim*, vol. 64, n° 3/3, Nov. Déc. 1989, p. 4.
- Niger Shmuel, en exergue à : « Baron "in the Closet". An Epistemology of the "Women's Section" », Naomi Seidman (dir.), *A Marriage Made in Heaven. The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 67.
- Oz Amos, « Bishvili ha-ketiva hi akt shel ashba'at ruhot » / « À mes yeux l'écriture consiste à conjurer les esprits », (hébreu), interview de Naomi Gutkind, *Ha-Tsofeh*, Jérusalem, 2.07.1971.
- Rattok Lily, « Toute femme connaît cela », postface dans : *L'autre voix. La prose hébraïque au féminin*, Rattok Lily (dir.), Ha-sifriya ha-hadasha, Tel Aviv, 1994.
- Varda Agnès, *Le Monde*, interview de Laurent Carpentier [en ligne], 10.11. 2017. URL : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/11/10/agnes-vara-l-humiliation-est-toujours-du-cote-des-femmes_5212988_3476.html. Consulté le 8 août 2020.



Pour un monde meilleur en Algérie

Les luttes et échecs de Myriam Ben

Élisabeth SCHULZ

De son vrai nom Marylise Ben Haïm, Myriam Ben est une peintre, poétesse et écrivaine dont l'identité et le parcours sont marqués par les paradoxes. Femme communiste francophone d'origine judéo-berbère dans un univers patriarcal arabo-musulman¹, elle débute sa carrière d'institutrice dans une société où la majorité des femmes est analphabète. Bien que marginale, rien ne saurait remettre en question, pour elle, son appartenance et son amour envers la nation algérienne :

Dans un ciel du soir d'Alger
son sang dans mon sang et mes veines
a versé sa vie dans la mienne (Ben, *Ton ciel, Alger*, 1984 : 48-49)

C'est ainsi qu'elle fait partie des 3,1 % des femmes qui s'engagent dans la lutte pour l'Indépendance. En ce qui la concerne, elle y prend part en tant, notamment, qu'agent de liaison² (Achour, 1989 : 61). Ses écrits sont profondément marqués par son expérience de la guerre d'Algérie. Si elle lutte avec ferveur pour l'Indépendance, son combat concerne avant tout l'alphabétisation des femmes et la scolarisation des enfants. Myriam Ben fait de ses nouvelles et poèmes les témoins de ses nombreuses luttes.

1. Il ne s'agit pas d'un cas unique, on peut citer Didar Fawzy-Rossano qui est d'une famille juive d'Égypte. En plus des actions animées par Henri Curiel auxquelles elle participe, elle se joint aux réseaux qui soutiennent la lutte pour la « libération » de l'Algérie (Didar Fawzy- Rossano, 1997).

2. « Panorama », France culture, 7 février 1985.

Nous nous proposons de mettre en lumière, d'une part l'engagement de Myriam Ben pour la scolarisation des enfants et des femmes et, d'autre part, sa participation aux luttes d'indépendance : par son œuvre littéraire et artistique, autant que par ses actions, elle cherche à éveiller les consciences, livrant des portraits fictifs de femmes en lutte contre l'analphabétisme des femmes, dans lesquels son propre parcours se lit en filigrane. La falsification de l'histoire après l'indépendance, entraînant la fin des espoirs d'émancipation de la femme en Algérie, l'amène ensuite à se dégager de l'action et à se replier sur un engagement purement littéraire.

L'engagement éducatif de Myriam Ben pour l'alphabétisation des pauvres et des femmes

Profil d'une enseignante en Algérie dans les années 50

La chercheuse Djamilia Amrane constate que, dans les années 1950-62, « en presque totalité analphabètes, seules 4,5 % des Algériennes savent lire et écrire, elles n'ont accès au monde du travail que dans des secteurs n'exigeant pas de qualification professionnelle autre que celle acquise par l'expérience. À l'exception d'une infime minorité, la travailleuse est paysanne ou domestique et le travail fait partie pour elle de la lutte pour la survie. » (Amrane, 1992 : 58)

C'est dans ce cadre que Myriam Ben se démarque, notamment parce qu'elle vient de la communauté juive qui s'est ouverte à la scolarisation des filles. Elle est née en 1928 à Alger. Comme Albert Memmi en Tunisie, elle se retrouve sur les bancs de l'école à côté des enfants européens qui la rejettent. La considérant avec mépris comme une « indigène », ils lui lancent fréquemment des propos racistes. D'abord déstabilisée, elle ne se laisse pas abattre et décide, comme Memmi, d'être encore plus brillante à l'école. Alors qu'elle a 13 ans, le *numerus clausus* entraîne son expulsion du lycée sans parler du retrait de sa nationalité française³. Ces mauvaises expériences l'ont marquée profondément et sont à l'origine d'un très fort sentiment d'appartenance à la nation algérienne. Elle tient le colonialisme pour responsable de son insécurité et du racisme qu'elle a subi. Très jeune, elle se rallie au communisme, attirée par les

3. Myriam Ben raconte cette période de sa vie dans *Les cartes sont truquées* (1999).

problématiques soulevées dans *La jeune Algérie* et mène de nombreuses activités militantes. Quelques années plus tard, elle est entraînée dans le combat pour la libération de l'Algérie, où elle joue le rôle d'agent de liaison. Elle ne tarde pas à être radiée de l'Éducation Nationale. En 1958, elle est condamnée par contumace à vingt ans de travaux forcés par le tribunal d'Alger. Puis, en 1965, elle se voit menacée de tortures en raison de ses activités communistes.

Ses combats pour l'avenir de l'Algérie se soldent sur un sentiment d'échec avec le tournant que prend l'Algérie après 1962 : « C'est le désespoir du retour, d'une réinsertion difficile, l'inadaptation totale à un monde qu'on a rêvé autre » (Achour, 1989 : 40). L'asthme dont elle souffre n'en est-il pas le symptôme post-traumatique ? De 1964 à 1974, Myriam Ben s'exile en France, où elle se fait soigner. Quand elle revient en Algérie, elle obtient le poste de chef du département des Langues et Sciences humaines (1974-1985). Elle décède en 2001, à Vesoul, loin de son pays natal.

Luttes pour l'alphabétisation des femmes et échecs d'une enseignante : de la réalité à la fiction

Intégrée au recueil de nouvelles *Ainsi Naquit Un Homme*, la nouvelle *Mahfoud l'enfant à la flûte* (1974) se déroule à Oued Fodda en 1950. Âgée de dix-huit ans, la narratrice dénonce les coups montés que sa hiérarchie coloniale lui fait subir, visant à ce qu'elle cesse de donner des cours d'alphabétisation aux femmes. Alors qu'elle tente d'ouvrir un cours d'alphabétisation pour les femmes, la narratrice, double littéraire de l'auteur, revient sur « ce cours d'alphabétisation qui avait failli mettre prématurément fin à ma carrière d'enseignante. Ouvrir des cours d'adultes, voilà qui était pathétiquement demandé par toutes les autorités scolaires. Mais pour les femmes ? L'affaire prenait une tournure inattendue » (Ben, 1993 : 27). Sachant que dans cette école, les hommes qui avaient essayé d'apprendre à lire, dans le passé, n'avaient jamais été jusqu'au bout, la narratrice décide de faire preuve de flexibilité pour s'adapter aux besoins des femmes : « on n'avait pas pensé qu'on pouvait aller de maison en maison parler avec les femmes, choisir avec elles les heures les plus commodes, et organiser les cours entre onze heures et midi » (*Ibid.*). Le

directeur marque une hostilité à peine camouflée, ce qui n'empêche pas les cours d'avoir lieu, les femmes répondant présentes en masse. C'est ainsi que, trois semaines plus tard, avec l'aide des enfants de la classe de la narratrice, les femmes tirent à l'imprimerie leur première page : « un texte libre oral de l'une d'elles sur lequel nous apprenions à parler et à reconnaître globalement les signes sacrés du langage écrit » (Ben, 1993 : 28). Mais un désenchantement ne tarde pas à suivre car de fausses rumeurs sont lancées par l'administration française, ce qui met fin au cours. Toutefois, malgré cet échec, les habitants du village manifestent, sans toutefois le dire ouvertement, leur soutien à la jeune institutrice.

Engagement pour la scolarisation des enfants pauvres

La nouvelle *L'école* (1967) a pour cadre Aboutville⁴, où Myriam Ben fut nommée institutrice en 1952. Le récit est raconté au travers du regard d'un enfant indiscipliné qui va apprendre à aimer l'école. Quand la nouvelle institutrice, double fictionnel de Myriam Ben, arrive, rares sont les enfants inscrits à l'école, alors qu'elle voit de nombreux enfants partout dans les rues. Le directeur-adjoint lui explique que les parents des enfants arabes préfèrent envoyer leurs enfants mendier plutôt que de les mettre à l'école. Indignée, l'institutrice rétorque : « Pouilleux ou non, ils doivent aller à l'école » (Ben, 1993 : 101). Alors, elle s'engage et décide d'aller elle-même les chercher. Pour justifier son action, elle déclare que les enfants n'ont pas besoin de chaussures pour apprendre « car c'est avec leur tête qu'ils apprennent » (Achour : 27). Malgré l'hostilité et le scepticisme de sa direction, le succès de sa démarche auprès des villageois est immédiat et une foule d'enfants sont envoyés à l'école par leurs parents.

L'apprentissage, comme seule issue

Myriam Ben explique le sens de son engagement dans l'enseignement, tellement important à ses yeux qu'elle en fait même l'une des thématiques de son œuvre littéraire :

4. Aujourd'hui « Aïn El Hadjar » fait partie de la commune d'Aïn Bessam.

Lorsque j'ai commencé à être institutrice en 1950, il faut insister sur la façon dont notre génération a vécu ce métier, d'une manière extrêmement combative. Malgré les conditions matérielles difficiles, c'était une génération de jeunes enseignants qui voyait son activité professionnelle comme inséparable de la lutte du peuple algérien contre l'oppression (Achour : 31).

D'ailleurs notons que Myriam Ben utilise de manière détournée – puisqu'elle est interdite – la technique Freinet pour enseigner sa classe (Freinet, 1964). Selon elle, sa classe-promenade qui sert « de base à son enseignement » est un moyen de former « l'homme démocratique » (Achour : 34). Dans le poème *De l'étoile qui s'allume à l'étoile qui s'éteint*, elle témoigne :

Construire / creuser le puits / où les hommes boiront / l'eau venue des courants / qui transpercent la terre / d'énergie souterraine (Ben, 1984 : 97)

Cette eau peut être interprétée comme une métaphore de l'instruction qui se renouvelle constamment, comme l'eau d'une rivière : « créer et recréer sans fin la Connaissance » (Ben, 1984 : 102). Le poème s'achève sur une invitation à apprendre la vraie Histoire de l'Algérie pour ne pas refaire les mêmes erreurs ou vivre dans le mensonge :

Aux hommes d'apprendre à découvrir / dans les résidus des crimes /
l'étincelle qui les guidera / sur la voie où le frère / prend la relève du frère
Aux hommes d'apprendre à lire / au travers des buées /
qui ternissent la radiance des miroirs
L'image purifiée / de la *Mère-histoire* (Ben, 1984 : 104).

L'image est « polysémique », l'homme est invité à enquêter sur l'Histoire et en même temps, il est invité à « apprendre à lire » au sens strict.

L'engagement politique de Myriam Ben pour l'Indépendance de l'Algérie

L'engagement de Myriam Ben dans la guerre : une réalité mise en récit

Djamila Amrane explique que « dans les deux partis politiques d'opposition où elles occupent une petite place, le parti nationaliste PPA-MTLD et le parti communiste PCA, les femmes sont reléguées dans des organisations féminines à activités surtout sociales » (Amrane, 1992 : 59). Si, officiellement, il est possible de quantifier le nombre de

femmes (10 949 soit 3,1 %) grâce au fichier des anciens combattants, les témoignages révèlent une autre réalité : « Impossible à quantifier, le soutien des mères et des épouses fut déterminant. » (*Ibid.*). Dans une interview Myriam Ben revient sur cette période, qui est d'ailleurs décrite dans *Mahfoud l'enfant à la flûte*, en 1956 :

Le hasard voulut que je me trouve à cette date institutrice à Oued Fodda, ayant participé avec Abd-el-Hamid Boudiaf, et Abd-el-Kader Babou, comme agent de liaison (tout en assurant ma classe), à la mise en place du maquis de l'Ouarsenis où j'ai eu l'occasion de conduire, par les chemins de l'ALN, le jeune de Belkacem (héros que j'ai appelé Slimane, dans *L'enfant à la flûte*), Maurice Laban (que j'ai conduit au maquis depuis Blida) et d'autres (...) (Achour, 22).

Ainsi, dans la nouvelle *Mahfoud l'enfant à la flûte*, la narratrice, comme Myriam Ben dont elle est le double, soigne un de ses élèves puis découvre l'univers énigmatique de cet enfant. Ce dernier est engagé aux côtés de sa famille dans la lutte pour la libération de l'Algérie. Leur amitié et les propres opinions de l'institutrice l'entraînent à soutenir ces combattants. Mais à la fin, alors qu'un spectacle est organisé par l'école, l'armée vient arrêter le jeune Mahfoud. Celui-ci, en train de jouer un morceau à la flûte, ne s'échappe qu'*in extremis*. La narratrice apprendra qu'il a été tué par l'armée peu de temps après sa fuite. Elle déclare avec amertume que cette mort n'est qu'un début car « il y en aura encore beaucoup, encore beaucoup » (Ben, 1993 : 55 et 72). En effet, la nouvelle s'achève sur la mort d'un déserteur de l'armée française (guillotiné), que la narratrice avait caché. C'est donc cette « vraie » histoire que Myriam Ben vient opposer à une histoire de l'Algérie falsifiée pendant trop longtemps : « Dans l'affrontement tragique, sanglant, l'Algérie souffre, aussi, d'absence... et de surabondance de mémoire falsifiée. » (Stora, 1995 : 67)

Les motivations de son engagement

Les poèmes de Ben expriment avec intensité les raisons qui l'ont poussée à s'engager auprès des *Moudjahidin*. Le fondement de cet engagement est l'amour de ses compatriotes algériens et l'espoir qu'un jour ils puissent vivre heureux :

Quand nous faisons la guerre
Pour que d'autres...
L'Amour (Ben, 1984 : 12)

Dans le poème *Quand il y avait presque déjà vingt ans* (issu du recueil *Sur le chemin de nos pas*, 1984), Myriam Ben est pressée par le désir de voir son pays libéré du colonialisme :

Du mot LIBERTÉ
Sève de nos vies
Racines plongées
Au fond de nos yeux (Ben, 1984 : 27-28)

Mais elle sera déçue par les lendemains de l'Indépendance sans parler de toutes les graves dérives qui ont été pratiquées au nom de cette liberté, ce qu'elle exprime amèrement les vers suivants extraits du même poème :

Douloureux miroirs
De grande tristesse
Vivace clairière
De la mémoire
Pouvoir
D'un monde silencieux

Qui se souvient
Des regards sereins
Aux grands yeux fiévreux
Plus jamais croisés
Jamais effacés
Lettres écartelées du mot LIBERTÉ (Ben, 1984 : 28)

L'échec des espoirs et des luttes de toute sa génération est manifeste dans son écriture. Pour Myriam Ben, femme intellectuelle et communiste, une nouvelle oppression s'est substituée à l'opresseur colonialiste, comme elle le regrette dans *Je n'étais pas de la famille* :

Tout univers où tu mets le pied
Est univers cadennassé (Ben, 1984 : 62)

Car la liberté espérée sera loin d'être au rendez-vous après 1962 : « Il y a eu un certain temps une violence officielle, étatique, reconnue : celle

de la colonisation, puis celle de l'État indépendant. Il y a aujourd'hui la violence qui conteste celui-ci (...) » (Grandguillaume, 1995 : 14).

L'omniprésence de la violence de la guerre dans son écriture

Dans *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986), roman dont l'action se déroule dans les années 80 en Algérie, des pans de l'histoire de la génération des parents sont soulevés de manière furtive. Ainsi, on entrevoit la folie du père de l'héroïne : lui qui se considérait comme un révolutionnaire, fut forcé, par sa hiérarchie, d'égorger au couteau des prisonniers français. Alors que la folie trouve son origine dans la violence de la guerre, la poésie de Myriam Ben est marquée par cette explosion de violence, comme le montre le champ lexical de la guerre qui traverse tout le recueil poétique *Sur le chemin de nos pas* (Ben, 1984) : « le canon qui tonne » (*Quand il y avait presque déjà vingt ans*, p. 27), « la rafale et le vent » dont l'image renvoie à la « rafale de la mitrailleuse » (p. 22) ou encore l'évocation de la guerre du Vietnam, dans le poème VIÊT-NAM (p. 92). Le bruit des armes, associé à la guerre, s'accompagne paradoxalement du silence de la vie : « (...) de mes nuits sans prière / toute noyée d'espoir/ Dans le silence de la guerre » (*Solitudes*, p. 50). La cruauté des hommes éclate dans toute sa sauvagerie. Myriam Ben la décrit comme étant plus cruelle que celle des animaux : « la vulgarité chienne ne peut être qu'humaine » (*Chant à l'aurore*, p. 13).

Ils ont brûlé les lèvres,
ils ont tranché les têtes,
ils ont tranché les mains,
ils ont coupé les seins (*Ibid.*)

Le ventre blanc du pigeon qu'on égorge est comparé à « la gorge blanche des femmes qu'on éventre » (*L'émigré*, p. 25). L'enfant ne connaît pas un meilleur sort :

Les yeux dans les yeux de la mort,
Au soir l'enfant s'est écroulé
Il vit dans un halo de sang
La lune effleurant son corps (*Mourir quand sonne l'heure de la victoire*, p. 23)

Par ailleurs, Myriam Ben ose évoquer le tabou du viol durant la guerre qui, étouffé par le silence, a des conséquences désastreuses car

souterraines : « le viol du soldat jamais avoué source de haine sans limite et sans autre commencement que le silence... le silence... le silence » (*Le sentier aveugle*, p. 61).

Ainsi, le silence qui vient succéder à la guerre, « à ce siècle de mensonge » (*Solitudes*, p. 50), est d'autant meurtrier. En Algérie « (...) parce qu'une vérité sur elle-même lui est constamment refusée » (Grandguillaume, 1995 : 14), la violence prend la place de la loi. D'où l'image du « chemin de pierres » que Myriam Ben reprend à travers tout son recueil : le chemin de pierres sur lesquels « marchent » les Algériens détient une symbolique forte, l'auteure évoquant en effet les tragédies silencieuses qui se cachent dessous.

Transfert de l'engagement dans l'écriture

De l'invitation au rejet

Benjamin Stora évoque la création d'une « histoire-fiction » qui octroie un rôle prépondérant aux militaires algériens au détriment du rôle de premier plan des « vrais » partisans de l'indépendance algérienne. À travers ses nouvelles, Myriam Ben nous éclaire notamment sur le rôle de paysans. En effet, les masses paysannes (en 1955) et urbaines ont joué un rôle trop souvent occulté. Ses poèmes soulignent aussi le rôle joué par l'émigration. Au contraire, il existe une fabrication de la mémoire algérienne d'où l'analyse qu'en fait Catherine Brun (relayant l'analyse de Benjamin Stora dans *La Gangrène et l'oubli*) :

Est postulée « l'unicité d'un mouvement fondé exclusivement sur l'islam et l'arabité » qui exclut « toute revendication spécifique » portant notamment sur la culture berbère, sur le rôle des femmes dans la révolution, ou encore sur les dissensions entre partisans du MNA de Messali Hadj et militants du FLN. Pour le système institutionnel de l'Algérie indépendante, il s'agit d'installer la légende (Brun, 2014 : 70).

En effet, l'investissement dans la lutte d'individus tels que Myriam Ben – qui plus est femme et juive – est érudé de *cette histoire* de l'Algérie. L'histoire se répète sous une autre forme. Myriam Ben s'entend dire à nouveau qu'en raison de ses origines judéo-berbères et de sa langue française, et bien qu'elle connaisse l'arabe et le kabyle, elle ne fait pas partie de cette nation. Myriam Ben déplore amèrement, en particulier

dans son recueil poétique *Au carrefour des sacrifices* (1992), que le sacrifice anonyme et le rôle gigantesque des femmes durant la guerre, ont été minimisés voire effacés⁵.

C'est aussi ce qu'illustre la nouvelle *Nora*, écrite en 1974 et publiée dans le recueil *Ainsi Naquit Un Homme* (Ben, 1993). Myriam Ben y évoque le sort d'une jeune combattante qui, après avoir été capturée, subit la torture de l'hélicoptère. Le traumatisme est si grand pour la jeune femme que, même après la libération, elle reste prisonnière de la folie. Nora, enfermée dans un asile psychiatrique, incarne alors l'image du pays entier.

Ainsi, se pose la question : Que reste-t-il de l'engagement des femmes⁶ ? Comme Djamila Amrane l'explique, après la guerre, on leur a dit de réintégrer leur foyer sans dire un mot. L'indépendance du pays ne sera pas accompagnée par la modernisation du statut de la femme, tant escomptée par ces femmes engagées⁷.

Toutefois, à partir des années 1980, la mémoire de « substitution » cède la place à une histoire critique qui met enfin l'accent sur « une approche plurielle et diversifiée du conflit ». C'est à partir de là que des études vont enfin mettre en lumière le rôle de femmes dans la lutte nationale algérienne, d'où le rôle essentiel de la thèse de doctorat de Djamila Amrane en 1988⁸.

5. Entretien de Myriam Ben avec Djamila, « Culture Panorama » Chaîne III (Alger), 1 janvier 1976.

6. Claude Liauzu s'interroge : « Pourquoi cet engagement n'a-t-il pas été assorti d'une modernisation du statut de la femme ? Qu'en reste-t-il une fois l'indépendance acquise ? 11 000 fiches, soit 3,1 % du total des Moudjahiddin recensés officiellement. Pourquoi cet engagement n'a-t-il pas été assorti d'une modernisation du statut de la femme ? L'Algérie n'est pas, loin de là, un cas unique : que l'on pense à la France de 1789, au Liban... ni les révolutions ni les mouvements nationalistes n'ont libéré les femmes. Mais le cas algérien a des aspects originaux. Il faut les rechercher dans l'idéologie du mouvement de libération comme le montrent les textes fondamentaux, ceux du Congrès de la Soumam en 1956 (dont la lecture laisse pantois) et de Tripoli en juin 1962, où sont jetées les bases d'une Algérie bien peu nouvelle pour les femmes ». (Liauzu, 1999 : 2).

7. Sur l'évolution du statut des femmes dans les années 90, lire l'article Lalami-Fatès, 1995 : 126-129.

8. Publiée en 1988 aux Presses universitaires de Reims, sa thèse est publiée dans une version plus allégée en 1991. Djamila Amrane publie en 1996 l'ouvrage *Des femmes dans la guerre d'Algérie* contenant 32 témoignages (tirée de 88 interviews qu'elle a menées lors de ses

Repli dans l'écriture : dernier et ultime pouvoir de Myriam Ben

Comme le souligne Christiane Achour, le recueil de nouvelles *Ainsi naquit un homme* (1982 ; republ. 1993) est un « rappel des promesses non tenues, rappel d'une société ouverte et pluridimensionnelle, rappel d'un engagement à construire une société non encore faite, avec une critique des traverses bourbeuses prises depuis 1962, plutôt que des chemins qui montent... » (Achour, 1989 : 8). On retrouve cette même démarche dans les recueils de poèmes de Myriam Ben. Lors d'un entretien, celle-ci déclare d'ailleurs :

Ce qui caractérise les femmes, c'est que toute leur vie est faite d'expériences dramatiques, violentes, enrichissantes mais qu'elles taisent dans la douleur. Les femmes qui ont le pouvoir de le faire doivent utiliser la plume comme les hommes, les armes (Achour, 1989 : 54).

Mais même ceci ne se fait pas sans difficulté. Ainsi, par exemple, quand le recueil *Sur le chemin de nos pas* (1984) est publié, il déclenche des réactions « contradictoires » : si la presse algérienne semble plutôt négative, que le public manifeste un réel engouement (Achour, 1989 : 9).

Toutefois, Myriam Ben croit aux pouvoirs des mots. D'ailleurs, en exergue du poème VIËT-NAM, n'écrit-elle pas « Ils peuvent tuer les hommes/Ils ne peuvent pas tuer les idées » (Ben, 1982 : 92) ? C'est dans la même perspective qu'elle compose le poème engagé *J'écris* en 1987, qui résume bien la manière dont se nouent chez elle fiction et action pour un engagement total :

J'écris car je suis femme
J'écris parce que je dois dire
le silence des femmes
J'écris pour « l'Autre »
Qui me regarde
Et qui se tait
J'écris pour retenir la trace des pas humains
Effacés par les vents de sable (...)
J'écris comme on pousse un cri

recherches doctorales), l'objectif étant de mettre en lumière la vie des femmes activistes et maquisardes. Ce livre montre comment pour certaines femmes la libération de l'Algérie représentait pour elle la libération de la femme.

Quand l'élan de l'enfant se brise contre la vie. (Bouraoui et Esther Fouchier, 1995 : 6)

Conclusion

Ainsi, écrire, enseigner et agir de Myriam Ben sont différentes facettes du même engagement à la fois social et politique. Myriam Ben souhaitait voir son peuple accéder à la libération à la fois à travers l'Indépendance de son pays et à travers la puissance de l'instruction. Elle s'est investie auprès des populations les plus vulnérables, les femmes musulmanes et les enfants pauvres, car elle croyait que lire et écrire constituaient des moyens d'émancipation incontournables. Quand ses combats ont été contrecarrés, elle s'est tournée vers la peinture durant ses premières années d'exil, puis vers l'écriture, qui constituait son autre « arme » pour éveiller la conscience de l'autre.

En conclusion, l'écriture de Myriam Ben constitue plus qu'un témoignage de la réalité et de l'histoire algérienne, elle représente une manière de résister à la déformation de l'histoire et « une autre manière de se battre contre les forces de violence » (Achour, 1989 : 55).

Bibliographie

- Achour Christiane, *Myriam Ben*, Paris : L'Harmattan, 1989.
- Amrane Djamila, « Les combattantes de la guerre d'Algérie », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps. La guerre d'Algérie : les humiliés et les oubliés*, n° 26, 1992, p. 58-62.
- Amrane Djamila, *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Paris, Karthala, 1996.
- Amrane Djamila, *Les femmes algériennes dans la guerre*, Paris, Plon 1991.
- Ben Myriam, *Ainsi Naquit Un Homme*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Ben Myriam, *Au carrefour des sacrifices*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Ben Myriam, *Les cartes sont truquées*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Ben Myriam, *Sur le chemin de nos pas*, Paris, L'Harmattan, 1984.

- Bourauoui Soukaïna et Fouchier Esther (ed.), *Nouvelles de femmes en Méditerranée*, Tunis, centre de recherches, d'études, de documentation et d'information sur la femme, 1995.
- Brun Catherine et Penot-Lacassagne Olivia, *Engagements et déchirements. Les intellectuelles et la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard/IMEC, 2012.
- Brun Catherine, « Quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre d'Algérie ? », dans Catherine Brun, *Témoigner. Encore histoire et mémoire*, n° 117, 2014, p. 67-74.
- Fawzy-Rossano Didar, *Mémoires d'une militante communiste (1942-1990) du Caire à Alger, Paris et Genève. Lettres aux miens*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Freinet, *Les techniques Freinet de l'école moderne*, 1964.
- Grandguillaume Gilbert, « Comment a-t-on pu en arriver là ? », dans *Esprit. Avec l'Algérie*, n° 208, janvier 1995, pp. 12-34.
- Lalami-Fès Fériel, « Les associations de femmes algériennes face à la menace islamiste », dans *Esprit. Avec l'Algérie*, n° 208, janvier 1995, p. 126-129.
- Liauzu Claude, « Djamilia AMRANE, Les femmes algériennes dans la guerre, Plon, 1991 ; Des femmes dans la guerre d'Algérie, Karthala, 1996 », dans *Clio. Histoire' femmes et sociétés* [En ligne], 9 | 1999, mis en ligne le 21 mars 2003. URL : <http://journals.openedition.org/clio/307>. Consulté le 04 décembre 2018.
- Schulz Élisabeth, « De la violence à l'écriture : destruction et reconstruction dans la littérature judéo-méditerranéenne et orientale francophone », dans *Dialogues francophones*, Timisoara, Editura Universitatii, n° 21, 2015, p. 173-184.
- Stora Benjamin, « Absence et surabondance de mémoire », dans *Esprit. Avec l'Algérie*, n° 208, janvier 1995, p. 62-67.
- Stora Benjamin, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2005.



Un mai 68 pour la femme au Liban

Lecture de *Dans les meules de Beyrouth* de Tawfīq Yūsuf 'Awwād

Katia GHOSN

Ṭawāhīn Bayrūt (1972 ; rééd. 2011 ; trad. franç. par Fifi Abou Dib *Dans les meules de Beyrouth*, 2012) de l'écrivain libanais Tawfīq Yūsuf 'Awwād (1911-1989) a été publié en 1972, trois ans avant le début de l'éclatement de la guerre civile libanaise (1975-1990). Il est considéré comme un roman prémonitoire car, par son analyse des clivages sociaux, du confessionnalisme et du problème palestinien avec l'arrivée massive des fédayins au Liban, il annonce l'inéluctabilité de cette guerre. 'Abdū Wāzin (2012) le présente comme le roman fondateur de ce qui sera appelé *adab al-ḥarb* ou roman de la guerre. Le titre souligne d'ailleurs les tensions et la décomposition que vit la capitale libanaise à la fin des années 60.

Le récit se déroule dans les années 1968-69, au lendemain de la défaite des armées arabes en 1967 face à Israël pendant la guerre des six jours. Ce sont également les années des révoltes étudiantes dans le monde : mai 68 en France, l'apogée du mouvement des droits civiques aux États-Unis avec l'assassinat de Martin Luther King, les grèves de septembre 69 en Allemagne, « l'automne chaud » en Italie, le printemps de Prague, etc. Le roman fait le rapprochement entre mai 68 en France et octobre 68 au Liban : « l'octobre libanais après le mai français » (p. 78). Le contexte révolutionnaire a vite gagné le Liban. La révolte étudiante commence en octobre 1968 à l'École Normale Supérieure (qui deviendra ultérieurement la faculté de pédagogie de l'université libanaise), puis s'étend rapidement aux autres facultés. Le mouvement se distinguait « par sa maturité et sa

dignité » (p. 115), et visait « les grandes causes nationales » (p. 116). Ce contexte est perçu dans les milieux universitaires et par les intellectuels à Beyrouth comme porteur de changement, un changement qui devrait également profiter à la cause des femmes. L'abolition du système politique fondé sur le confessionnalisme ainsi que l'instauration de la justice sociale sont censées entraîner la libération de la femme. Les revendications pour la libération de la femme ne sont pas, comme nous le verrons, des tentatives isolées, issues de mouvements strictement féministes ; elles s'expriment au sein d'une dynamique politique plus globale. Nous nous focaliserons, d'une part, sur la manière dont la protagoniste du roman s'est emparée de ce bouillonnement et a cru à son potentiel libérateur et analyserons, d'autre part, les différentes raisons qui ont étouffé cet élan de liberté.

Quête d'émancipation

Les personnages présentent des caractères types. Par leurs idéologies, leurs faits et comportements, la teneur des discours, ils reflètent les milieux sociaux de la bourgeoisie dont ils sont issus. L'entreprise de Tawfiq Yūsuf 'Awwād est, dans ce sens, réaliste. Le roman est essentiellement focalisé sur le personnage principal de Tamīma Naṣṣūr. Toutefois, de nombreux personnages féminins occupent la scène romanesque et renvoient à la même condition d'oppression. Leurs trajectoires sont toutes tragiques. Les personnages masculins joueront, par contre, pour la plupart, le rôle de l'opposant.

Nous n'évoquerons pas tous ces personnages séparément, mais seulement dans leur rapport à la principale protagoniste, personnage le plus hiérarchisé et celui qui porte les valeurs normatives de la narration. Car, à travers Tamīma, se lisent non seulement les espoirs et les désespoirs d'une femme révoltée contre son milieu mais de tout un pays qui rêve d'accéder à la modernité. Sa quête de liberté est marquée par plusieurs étapes qui sont autant de prises de décision. Nous en relèverons les plus déterminantes.

Rupture avec le modèle familial traditionnel : Tamīma Naṣṣūr est originaire de Mahdiyya, un village au sud du Liban dans une région sous-développée, et elle est de confession musulmane chiite. Le nom

du village comporte une forte connotation religieuse ; dérivé du verbe arabe *hadā*, il renvoie au nom d'*al-Mahdī*, qui signifie « le bien guidé par Dieu ». Quant à son appartenance sociale, Tamīma est issue de la moyenne bourgeoisie : son père, immigré en Afrique, envoie régulièrement de l'argent à sa famille restée au Liban.

Tamīma « éprouve un sentiment de haine pour tout ce qui l'entoure » (p. 10). Dès les premières pages, elle affirme clairement sa volonté de rupture avec les valeurs familiales, surtout celles incarnées par sa mère, une femme au foyer, passive et résignée, qui vit dans l'attente de son mari :

Je ne passerai pas ma vie comme toi dans ce poulailler, ni pour te faire plaisir, ni pour faire plaisir à ton fils. [...] Ce poulailler pue la misère. Un nid de honte. Et cette vieille maison obscure, le tombeau de ses jours depuis qu'elle existe (p. 10).

Ou encore :

Prie, prie pour Tāmir Naṣṣūr qui vit en Afrique. Frappe-toi la poitrine, verse les larmes pour ton cher mari et dors dans le lit de la chasteté, de la vertu, de la sincérité et de la fidélité. Sais-tu dans quel lit il dort à plusieurs milliers de km d'ici... Quant à toi, enterre ta jeunesse à Mahdiyya (p. 182).

Tamīma refuse d'obéir à son frère Ġābir qui, en l'absence du père, exerce une tutelle sur elle et sur sa mère. Cette dernière subira une hémiplegie après que son fils l'avait injuriée et lui avait volé toutes ses économies. Ġābir s'oppose violemment au projet de sa sœur de poursuivre ses études à Beyrouth. Il lui fera payer cher son désir de liberté. Avec un de ses proches, Ḥusayn Qammūhī, ils l'agressent à plusieurs reprises dans la rue et nourrissent à son égard des intentions meurtrières : « Elle mérite d'être lapidée avec toutes les pierres de la terre. Elle mérite d'être fusillée », hurle-t-il (p. 31). Les menaces proférées et mises à exécution ne la dissuaderont pas de renoncer à sa quête de liberté. Bien au contraire, la critique des valeurs conservatrices de son milieu familial révèle, de sa part, une prise de conscience de sa condition et une détermination à s'en affranchir.

Rupture avec le milieu rural : La volonté de changement s'exprime également par une rupture avec le milieu rural. Le village représente, pour elle, un lieu d'enfermement et d'inertie : « j'étouffe au village » (p. 61). Tandis que la capitale lui permet d'accéder à l'émancipation en lui

permettant de vivre de façon autonome et de poursuivre de hautes études, suite notamment à la démocratisation de l'enseignement universitaire public. Les études restent perçues comme la voie royale pour conquérir la liberté :

Du Lycée de Saïda, à l'université de Beyrouth... Et après l'université ? Elle ne sait pas... Tout ce qu'elle sait, et que les autres doivent savoir, c'est que sa vie lui appartient. Sa vie n'est pas leur propriété. Elle la vivra comme elle l'entend (p. 11).

À Beyrouth, elle s'installe dans la chambre que son frère occupait dans la pension de Madame Rose Khoury, un lieu de mauvaise réputation que cette dernière a ouvert après le décès de son mari. Fille d'un prêtre chrétien, Madame Rose s'était mariée contre la volonté de ses parents à un homme musulman. Elle meurt ravagée par la maladie et la solitude. Beyrouth, ville ouverte, est également synonyme de rencontres et de libération sexuelle. À la pension, Tamīma fait la connaissance de Ramzī Ra'd, un intellectuel et journaliste connu pour ses idées révolutionnaires et son nihilisme, avec qui elle aura une aventure amoureuse. Selon les traditions encore très machistes de son pays, traditions inculquées aussi par la religion, la liberté sexuelle est considérée comme un péché passible de châtement et un écart par rapport au rôle naturellement dévolu à la femme, destinée à rester vierge et confinée au foyer. Malgré les appels à la libéralisation des mœurs lancés dans certains milieux de la gauche libanaise, le droit de la femme de jouir de son corps reste souvent un vœu pieux, quel que soit le milieu social, le niveau intellectuel ou la confession. L'expérience de Tamīma en témoigne, comme le révélera la suite des événements.

Interdépendance du politique et du mouvement de libération de la femme : le roman établit une relation d'interdépendance entre émancipation de la femme et libération nationale, la première devant nécessairement découler de la seconde. La fascination éprouvée par Tamīma à l'égard de Ramzī Ra'd est d'abord une attirance pour sa fougue révolutionnaire. Son livre intitulé *Maîtres et esclaves* était interdit au Lycée où elle était scolarisée, mais ses amies de classe et elles « en dévoraient les chapitres dès qu'elles étaient seules » (p. 31). L'auteur appelait à l'abolition de

toutes les formes de domination et annonçait des transformations sociales et politiques radicales :

Ce n'était qu'un début. Un signal pour se lancer sur la voie de la révolution [...] Il est déterminé à écrire avec de plus en plus de véhémence jusqu'à voir la révolution non seulement dans les universités mais dans tout le pays. Si les étudiants à travers le monde se sont révoltés, on a bien plus de raison de se révolter au Liban. C'est un maillon de la chaîne des révolutions à travers l'histoire. Révolution contre l'injustice et l'oppression, contre l'ignorance et la pauvreté. Révolte des esclaves contre les maîtres (p. 32)

À l'université libanaise, Tamīma est rapidement gagnée par les idées de la révolution. Elle devient membre de la ligue des étudiants, assiste aux débats, participe aux manifestations et prend des initiatives en organisant une conférence sur le confessionnalisme, considéré comme le problème majeur du Liban. Le conférencier appelait à l'abolition du système confessionnel libanais et évoquait « le grand changement opéré au niveau des mentalités » (p. 118), un changement décelable surtout dans les milieux universitaires et au sein des élites :

Après l'ère des conflits islamo-chrétiens qui s'est poursuivie sous le mandat français, puis l'ère de la cohabitation pacifique et de l'équilibre acrobatique depuis l'indépendance, voici venue l'époque de la fusion et de l'intégration entre les confessions. (p. 122)

Tamīma tombe amoureuse de Hānī al-Ra'ī, un chrétien de rite maronite de Dayr al-Mṭall, un village de la montagne libanaise. *Dayr* en arabe signifie « couvent où vivent des religieux ou des religieuses de confession chrétienne ». Comme pour *Mahdiyya*, le nom du village dont Hānī est originaire met l'accent sur la ségrégation confessionnelle qui marque le territoire et l'identité des Libanais. Hānī, lui, est issu de la grande bourgeoisie et est étudiant à l'école d'ingénieurs de l'université Saint-Joseph de Beyrouth (USJ) fondée par les jésuites. Il mène le mouvement étudiant à l'USJ et dans son village et croit par-dessus tout à « la révolution contre soi-même » (p. 196). Lui aussi rêve de transformer la société. Ce n'est pas pour rien qu'il veut être ingénieur :

Je rêve du jour où chacun serait ingénieur, au Liban et dans le monde entier. Pas nécessairement pour construire des maisons et des immeubles. L'ingénieur aide le Créateur [...] À commencer par la construction de soi.

Ne penses-tu pas que l'homme est son propre ingénieur et le bâtisseur de sa propre vie ? (p. 111).

Hānī croit, à l'instar de Ramzī Ra'd, que la révolution passe par l'abolition de l'ancien système de valeurs fondé sur le traditionalisme, le confessionnalisme et l'autoritarisme. Il n'a de cesse d'analyser la situation politique et d'appeler au changement. Je relèverai ces quelques lignes, adressées à Tamīma, pour l'importance qu'elles revêtent dans l'évolution dramatique du récit :

Hānī parlait de tout et de rien. De la voiture. De l'université, de la révolution des étudiants à travers le monde. De la folie ? bien sûr, surtout de la folie. Mais derrière cette folie, il y a un bouleversement formidable. Il y en a assez des valeurs auxquelles les gens ont cru jusque-là et qu'ils ont sacralisées. Révolte contre toute autorité. Refus de tout principe. Destruction de tout... En vue de quoi ? Personne ne sait... Il parla aussi de la situation au Liban, de la politique dans le monde, de la guerre de juin et de ce qu'elle a révélé de nos tares, nous autres Arabes, et des gouffres entre ce que disent nos lèvres et ce que font nos mains. (p. 79)

Les revendications d'ordre politique sont accompagnées de discours sur la libération sexuelle de la femme. En témoigne ce poème clamé pendant une réunion de la ligue des étudiants :

Révolte-toi, j'aime ta révolte.
Révolte-toi contre un Orient qui ne voit en toi qu'un festin sur un lit...
Nous, les hommes, sommes l'égoïsme même, la concupiscence et la domination...
Pourquoi nous laissez-vous faire, ô femmes, pourquoi ?
N'y a-t-il pas une seule parmi vous, une seule, qui puisse nous rendre le double de nos gifles ?
La liberté que je réclame pour la femme est celle de l'amour.
Nous voulons restituer à la femme son corps. Jusqu'à présent, il n'a appartenu qu'à l'histoire, aux traditions, aux institutions religieuses et civiles...
L'Oriental lie toutes ses valeurs morales au corps de la femme et non pas à sa propre conscience. [...] Lorsqu'il trouve dans le tiroir de sa fille ou de sa sœur une lettre d'amour, il la saisit par ses tresses et l'égorge comme une poule puis s'en va réciter des vers devant le juge d'instruction. (p. 126-127)

Les lignes, citées plus haut, par lesquelles Hānī livre à Tamīma sa vision de la révolte, ainsi que le poème exprimant, de façon concomitante, la détermination à libérer la femme, résument les principaux objectifs

de la lutte étudiante. Ce sont ces objectifs mêmes qui seront défaits, comme nous le montrerons dans ce qui suit, par la main même de ceux qui prétendaient les porter à la victoire.

Échec de la quête d'émancipation

Hānī et Tamīma décident de se marier. Les mariages mixtes, inter-communautaires, sont interdits au Liban ou mal-jugés. Leur décision consacre ainsi leur volonté de dépasser les clivages confessionnels et les barrières entre les classes sociales. Or, un retournement de situation inattendu fera basculer la vie de Tamīma dans le vide. Dans un souci de transparence et portée par un élan d'amour, elle avoue à Hānī la relation qu'elle avait eu avec l'écrivain Ramzī Ra'd. Comme réponse, elle reçoit une gifle et Hānī la laisse partir sans la retenir. Suite à ce revirement, Tamīma s'enrôle dans les rangs des combattants palestiniens et disparaît.

Le renversement de situation est brutal, non seulement en raison de la gifle en tant que geste violent et humiliant, mais aussi parce l'on tombe de très haut. Leur union, symbole d'espoir et annonciatrice d'un avenir différent et radieux se fracasse à la première réaction machiste, prouvant la fragilité de leur projet de libération.

Hānī al-Rā'ī, supposé impulser les transformations sociales et politiques qui mèneraient le pays vers la modernité, et occuper la fonction d'allié auprès de Tamīma, ne se montre pas à la hauteur de ses idéaux révolutionnaires. Sans être un méchant, il finira par incarner, un peu malgré lui, le personnage opposant et le patriarcat triomphant. Sa réaction émotionnelle fait ressortir ses contradictions et il se pose ainsi en principal obstacle à sa propre quête et à celle de sa bien-aimée. Au lieu de faire advenir l'apaisement, son geste fait culminer la fin de la narration dans la tension et le conflit. Sur ce point, notre lecture s'écarte de celle avancée par 'Abdū Wāzin qui voit en Hānī un « héros positif » (*baṭal iḡābī*) tandis que Ramzī Ra'd serait « un héros négatif » (*baṭal salbī*) (Wāzin, 2012). Même si les personnages masculins ne s'illustrent pas de la même façon et au même degré par leur machisme et qu'il est inapproprié de regarder d'un même œil un leader de la libération et un voleur, un voleur et un assassin comme Ğābir, il n'en reste pas moins

que les portraits masculins, y compris celui de Ḥānī, restent entachés d'un sceau négatif.

Dans le poème, cité plus haut, exhortant la femme à se révolter, le vers faisant allusion à la gifle revêt après coup une dimension ironique. Rappelons les paroles du poète : « N'y a-t-il pas parmi vous une seule qui puisse nous rendre le double de nos gifles ? pourquoi nous laissez-vous faire, ô femmes, pourquoi ? ». Dès lors, l'on ne peut pas ne pas se demander, avec le poète, pourquoi Tamīma n'a-t-elle pas « rendu la gifle » reçue ?

Le roman se termine par une autre tragédie. Ġābir entend sauver l'honneur de la famille que sa sœur souille par ses aventures et par son entêtement à vouloir étudier à Beyrouth. Après une agression dont elle ressort défigurée, elle fera une tentative de suicide. Elle est sauvée *in extremis* par son amie Marie Abū Ġawdah, infirmière chrétienne. Du fait de son appartenance à la confession chrétienne, réputée plus tolérante au Liban, Marie jouit d'un peu plus de libertés. Tamīma l'enviait d'ailleurs parce qu'elle « habite seule dans un deux pièces propre et neuf... Elle y est libre et indépendante » (p. 102). Elle héberge Tamīma chez elle après qu'elle a quitté la maison de Madame Rose. Le frère récidive. Dans une tentative ultime de tuer sa sœur, il s'apprêtait à lui tirer dessus, mais l'infirmière s'interpose entre eux et c'est elle qui reçoit la balle. Un assassinat qui porte un autre coup mortel, du moins dans le roman, à la cause de la libération de la femme au Liban.

Les raisons de l'échec

Nous tenterons d'apporter quelques éléments de réflexion sur l'échec de la quête d'émancipation de la protagoniste.

Le contexte politique et confessionnel

En liant la quête d'émancipation de Tamīma au contexte politique révolutionnaire, l'auteur a conditionné son émancipation à l'avènement du changement politique et social. Or, ce dernier a échoué. Les mouvements étudiants ont été gangrénés par le confessionnalisme et l'allégeance aux partis politiques traditionnels. L'échec de la révolution politique ne pouvait que signifier en même temps l'échec de la tentative de libération de la femme.

La subordination des revendications féministes à celles de la cause nationale a révélé ses limites dans la mesure où dans l'urgence et la priorité de la lutte pour la libération du territoire, la cause des femmes a été reléguée au second plan, puis balayée. Pamela Chrabieh ne manque pas de le souligner :

Following the end of the Second World war, women's associations were created by communist parties throughout the Arab world- such as the Association of Lebanese Women in 1947, socialist parties and conservative parties, but they came close to forgetting their founding objectives when they considered women's issues should be subordinated to national liberation (Chrabieh, 2014).

L'interdépendance du politique et du religieux laisse peu de place à l'émergence de mouvements séculiers. Le multi-confessionnalisme fait partie intégrante du système politique libanais. Le Pacte National de 1943 donne la présidence du pays à un chrétien maronite, le poste de premier ministre à un musulman sunnite, la présidence de la chambre à un musulman chiite et la vice-présidence à un chrétien orthodoxe. Les portefeuilles ministériels sont également répartis selon des quotas communautaires. Ce système délègue aux communautés religieuses la gestion du code de la famille et du code du statut personnel. Le droit des femmes et des enfants, le mariage, le divorce et les successions, relèvent des confessions, non de l'État. Ces lois sont discriminatoires à l'égard des femmes et ne sont pas près d'être réformées, pas plus que l'instauration d'un mariage civil facultatif. La sécularisation de l'État libanais serait le seul moyen d'entrer fermement dans la modernité.

C'est pourquoi Tamīma la chiite n'avait pas trop à envier la situation de son amie chrétienne Marie Abū Ġawda. Le semblant de liberté dont jouit cette dernière, du fait d'être chrétienne, ne devrait pas occulter, comme le dit Joumana Haddad, le contexte libanais très peu propice aux libertés des femmes, quelles que soient leurs confessions ou leurs conditions sociales :

Je suis une femme libanaise, mais suis-je une citoyenne libanaise ? Eh bien non ! pas tant que la religion qu'on m'a transmise à la naissance [...] continue à régner sur moi, sur mes affaires, sur mon statut et sur mon existence, et ce, du berceau à la tombe. (Haddad, 2015 : 74).

Les limites de la prise de conscience individuelle

Le roman montre également les limites du mouvement de *Wa'ī* (conscience/éveil/éducation) qui était au fondement de la renaissance arabe au début du XIX^e siècle (la *Nahḍa*) et fait ressortir le décalage entre les discours de l'homme appelant à l'émancipation de la femme et la réalité. L'on se souvient des paroles de Hānī dénonçant « les gouffres entre ce que disent nos lèvres et ce que font nos mains » ou de l'exhortation du poète à l'intention des femmes : « Révoltez-vous, ô femmes ! » Mais, lorsque celles-ci s'affirment comme personnes libres, elles sont jugées et punies par ceux-là même qui les poussaient à l'émancipation, c.à.d. les intellectuels et les porteurs des idéaux de la révolution.

Toutefois, il serait réducteur de voir dans l'attitude masculine vis-à-vis de la libération de la femme une quelconque duplicité. Hānī al-Rā'ī était bien sincère lorsqu'il affirmait à Tamīma croire dans le réveil de la conscience et le changement de soi-même. Paradoxalement, celui-là même qui luttait pour le changement des mentalités fut celui qui lui a ensuite asséné la gifle lorsqu'elle lui apprit qu'elle n'est plus vierge. Nous nous rendons bien compte des limites de la prise de conscience individuelle à induire, seule, le changement voulu.

Par ailleurs, lorsque Tamīma a voulu occuper auprès de Zannūb, la bonne qui travaillait à la pension, un rôle d'éducatrice et de protectrice, elle s'est heurtée à une réalité autrement plus tenace. Maltraitée par son père qui lui préfère ses chèvres car plus rentables, Zannūb a subi un premier viol par Ġābir suite auquel elle s'est retrouvée enceinte et un second viol collectif perpétré par les occupants de la voiture qu'elle avait prise lorsqu'elle s'était enfuie de la pension par crainte de l'avortement que Madame Rose voulait lui imposer. Illégal au Liban, l'avortement présente de sérieuses menaces pour la santé de la mère. Tamīma fut impuissante à la sauver de sa condition. Désespérée, Zannūb se suicide. Son suicide anticipe la disparition finale de Tamīma dont la fuite en compagnie de combattants palestiniens s'apparente à un acte de dévastation. Ni les études universitaires, ni l'engagement politique et personnel n'ont mené à la libération voulue.

Les mécanismes de la domination masculine

Une autre explication à l'échec de la tentative d'émancipation de Tamīma serait l'intériorisation par la femme des structures de domination. Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir avait bien montré que la femme pourrait choisir de consentir à sa propre aliénation par peur ou par « complicité aliénante », une aliénation qui fait que la femme continue à se situer sur le même terrain des valeurs que ceux partagés par l'homme à son égard. En avouant à Hānī sa relation avec Ramzī Ra'd, Tamīma s'approprie l'image attendue d'elle, celle d'une femme devant être vierge avant le mariage, sans histoires embarrassantes pour son partenaire. Par cet aveu, elle reconnaît implicitement le pouvoir de Hānī sur elle et admet avoir fait une « faute ». La gifle comme punition confirme qu'il s'agit d'un acte considéré par eux deux (la femme et l'homme) comme répréhensible. Tamīma s'est donc inscrite dans les mêmes structures de pouvoir dont elle voulait s'affranchir.

C'est probablement, non pas vers Freud mais vers Pierre Bourdieu qu'il faudrait se tourner pour comprendre l'enracinement profond des mécanismes de pouvoir. Dans son livre *la domination masculine*, Bourdieu affirme que « le pouvoir symbolique ne peut s'exercer sans la contribution de ceux qui le subissent et qui ne le subissent que parce qu'ils le construisent comme tel » (Bourdieu, 1998 : 62). Ce consentement, ajoutait-il, n'est pas un acte intellectuel, conscient et libre, il est « l'effet d'un pouvoir inscrit durablement dans le corps des dominés. C'est pour cela qu'il ne faut pas attendre qu'une prise de conscience engendre de façon automatique l'affranchissement des femmes car les structures sociales sont inscrites dans le corps et exercent une force d'inertie opaque » (*ibid.*). Bourdieu emprunte à Marx le vocabulaire de l'aliénation, de la conscience dominée, contradictoire de l'opprimé. Le rapport aliéné de dépendance à l'égard des hommes tend à devenir constitutif de l'être de la femme : « faute de prendre acte des effets durables que l'ordre masculin exerce sur les corps, elle ne peut comprendre adéquatement la soumission enchantée qui constitue l'effet propre de la violence symbolique » (Bourdieu, 1998 : 62). Pour rompre la relation de « complicité aliénante », il faudrait, toujours selon Bourdieu, une transformation radicale des conditions sociales de production des dispositions (*habitus*) qui portent les

dominés à prendre sur les dominants et sur eux-mêmes le point de vue des dominants. L'analyse de Bourdieu permet de comprendre non seulement l'intériorisation par Tamīma des structures de pouvoir de l'homme mais également la réaction inattendue de Ḥānī comme résurgence non encore vaincue de ces mêmes structures.

Conclusion

En liant les deux mouvements, le mouvement politique et celui de la libération de la femme, *Ṭawāḥīn Bayrūt* montre, d'une part, les apories et les limites d'une telle équation, et d'autre part, l'échec des tentatives isolées d'émancipation lorsqu'elles ne sont pas accompagnées d'une véritable déconstruction des structures de pouvoir. D'ailleurs, le roman énonce clairement ce qu'il faudrait entendre par révolution : « la révolution est un acte qui rejette une situation pour en créer une autre » (p. 212). Or, les mots d'ordre des mouvements d'octobre 68 au Liban ont manqué leurs objectifs. Ils ont été gagnés par le sectarisme. Au lieu de faire advenir une société meilleure, le Liban a sombré dans la violence de la guerre, une des périodes les plus sombres de son histoire.

La figure tragique de Tamīma n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Warda de Sun'allāh Ibrāhīm dans son roman éponyme : mêmes destins broyés par la guerre et la révolution dans les années 1970. Dès le milieu des années 70, davantage d'auteurs femmes prennent la plume et se font elles-mêmes porte-parole de leur propre cause. Leurs récits restent toutefois tout aussi amers. L'on songe par exemple à *Mudhakkārāt imra'a ghayr wāqi'iyya* (« Mémoires d'une femme irréaliste ») de l'écrivaine palestinienne Saḥar Ḥalīfa et *Imra'a 'inda nuqṭat al-ṣifr* (« Une femme au point zéro ») de la romancière et féministe égyptienne Nawāl al-Sa'dāwī qui, rien que par leurs titres, montrent à quel point le projet de libération de la femme dans les pays arabes reste semé d'embûches : un projet fou, irréaliste et irréalisable dans le premier, une tentative vaine, voire même absurde dans le second.

Pour rester dans le contexte libanais, nous assistons à l'émergence récente de plusieurs associations impliquées dans la défense des droits des femmes comme *Kafa* (« assez » en arabe), *Nasawiyya*, *Democractic Women's Association* ; *Red Lips High Heels*, etc. Les progrès réalisés

restent minces et leurs revendications brisées sous les meules communautaires de Beyrouth.

Toujours est-il que ce roman de Tawfīq Yūsuf 'Awwād a indéniablement une forte tonalité féministe. Il dénonce le système patriarcal implanté à tous les niveaux de la société et met en avant de fortes revendications comme les droits civils, la laïcisation du statut personnel, la condamnation du viol, le droit à l'avortement, la dénonciation des crimes d'honneur... Son analyse reste, 50 ans après, pertinente et, malheureusement, encore d'actualité.

Bibliographie

- 'Awwād Yūsuf Tawfīq, *Ṭawāhīn Bayrūt* (1972), Beyrouth, Maktabat lubnān, 2011.
Traduction française par Fifi Abou Dib, *Dans les meules de Beyrouth*, Arles, Sindbad/L'Orient des livres, 2012.
- Al-Sa'dāwī Nawāl, *Imra'a 'inda nuqtat al-ṣifr*, Beyrouth, Dār al-ādāb, 1977.
Traduction française par Assia Djebar et Assia Trabelsi, *Ferdaous, une voix en enfer*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2007.
- Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- Chrabieh Pamela, « A New Feminist Wave in Lebanon or the Path to Democratization », dans *Red Lips, High Heels* [en ligne], 24 février 2014.
URL : <http://www.redlophighheels.com>. Page consultée le 16 mars 2019.
- De Beauvoir Simone, *Le deuxième sexe* (1949), Paris, Gallimard, 1986.
- Haddad Joumana, *Superman est Arabe*, Arles, Actes Sud, 2015.
- Ḥalīfa Saḥar, *Mudhakkārāt imra'a ḡhayr wāqi'iyya* (« Mémoires d'une femme irréaliste »), Beyrouth, Dār al-ādāb, 1986.
- Wāzin 'Abdū, « Ṭawāhīn Bayrūt katabat al-ḡarb qabla indilā'iha » (« Dans les meules de Beyrouth a écrit la guerre avant son explosion »), dans *Al-Ḥayāt*, 10 novembre 2012.



Section 3 :
L'écriture comme conquête d'un espace féminin



Discours de résilience chez la femme contemporaine migrante

Karina ATENCIO-SALAUN

Qu'est-ce qui permet à une personne de rebondir après un long chômage, une maladie ? Qu'est-ce qui fait qu'une personne rebondit suite à des expériences traumatiques telles que : la mort d'un membre de la famille, la guerre, la torture physique et psychologique ? Qu'est-ce qui incite les personnes à s'engager dans des luttes, à émigrer pour réaliser leurs ambitions et leurs rêves malgré des régimes d'inégalité ? Quelle est cette capacité à se ressaisir, à se réinsérer et à continuer à vivre ? C'est la résilience. La nature humaine, sa composition neurologique, sa maturité d'apprentissage et de développement permettent à certains individus de survivre et de continuer leur construction pendant et après un événement traumatique ou une situation de crise.

Dans notre étude, nous essayons de répondre à la question : « comment des femmes migrantes mettent en discours leur résilience ? » À travers des écritures ordinaires, des lettres de femmes migrantes qui ont été écrites au sein du projet européen collaboratif « L'âge de la tortue » et sa publication : *L'Encyclopédie des Migrants*, nous procédons ici à une analyse du discours de la résilience chez la femme migrante.

Les femmes migrantes ayant écrit pour *L'Encyclopédie des Migrants* expriment implicitement leur résilience en évoquant :

- leur capacité à absorber une difficulté/perturbation extérieure, à persister malgré cette perturbation et à conserver leurs fonctions et leur équilibre intérieur ;
- la façon dont elles ont fait face aux défis liés aux changements globaux ;
- leur transformation causée par des forces extérieures.

À partir de la thématique de la distance, de ce que l'éloignement produit sur l'individu, du bousculement des repères dans l'acte de l'immigration, nous essayons de montrer comment ces femmes organisent leur soi /moi dans le discours écrit pour agir dans la société d'accueil et montrer leur capacité à résister aux épreuves de l'immigration. L'objectif principal consiste à montrer comment la femme migrante construit une ré-organisation de soi et se prend en main pour se ré-organiser avec l'inconnu.

Définition du discours de résilience

Le terme résilience est généralement utilisé pour aborder les défis liés aux changements radicaux (Walker et Cooper, 2011). Ce terme est très ancien et il a évolué au cours du temps. D'abord, le terme résilience est utilisé au III^e siècle dans les écrits poétiques et philosophiques avec le sens de rebondir, revenir en sautant, rétrécir. C'est à partir du XIX^e siècle que le terme résilience commence à être appliqué aux sciences techniques comme la métallurgie qui comprend la résilience comme revenir à l'état initial des solides : après déformation causée par des forces extérieures. Dans les années 1970, le concept est introduit dans l'écologie (Holling, 1973). La résilience est comprise comme la capacité d'un écosystème à absorber une difficulté/perturbation extérieure, à persister malgré cette perturbation et à conserver ses fonctions et son équilibre intérieur (Walker *et al*, 2006 et 2004). De nos jours, le terme résilience inclut deux autres nuances : celles de la transformation et de l'auto-ré-organisation. La résilience est comprise comme la capacité adaptative du fait des changements dynamiques et non linéaires de systèmes (Adger *et al*, 2011).

Dans les sciences sociales, le terme résilience fait son apparition dans les années 1970 pour analyser la relation entre l'individu et l'environnement où il vit (Kagan, 1975 ; Adger *et al.*, 2011, 2005). Garmezy et Masten (1986) et Werner et Smith (1982) définissent la résilience comme la capacité de l'individu à faire face à l'adversité et à continuer à vivre malgré les contraintes.

Le terme résilience ne se rapporte à aucune discipline en particulier. Son emploi et les efforts d'identification d'aspects communs et de différences peuvent être observés au sein de la psychologie, la psychiatrie, l'anthropologie, la sociologie, l'économie, la politique, l'écologie etc.

Dans son article, *Systemic resilience : principles and processes for a science of change in content of adversity*, Ungar montre :

Efforts to use meta-analyses to identify commonalities and differences in how resilience is described across disciplines have yet to provide a comprehensive model of resilience that explains (1) common principles at different systemic levels (e.g., whether similar principal can be observed at biological, psychological, social, economic, and environmental scales) and 2) the degree of interdependence of resilience processes and traits when they are characteristics of multiple concurring systems. (Ungar, 2018 : 36)

Ungar affirme également que les études sur les systèmes socio-écologiques montrent principalement la résilience comme la capacité d'un système ou comme un trait / une caractéristique inhérente au système. En ce qui concerne les études en psychologie, sociologie et autres domaines de la santé mentale, la résilience est décrite jusqu'à ce jour comme un processus.

Bernard Michallet, dans son article *Résilience : Perspective historique, défis théoriques et enjeux cliniques* affirme que : « une lecture des nombreux écrits sur le sujet semble indiquer que la résilience a plusieurs visages, qu'elle est multiforme, peut-être même multiple... Il est étonnant de constater que chaque auteur donne sa définition et qu'aucune ne semble faire consensus. » (Michallet 2010 : 11-12)

Comme Bernard Michalet (2010), nous nous intéressons aux nuances données dans le domaine du développement humain.

Résilience associée aux capacités

Il s'agit des aptitudes face à la vie, de certaines caractéristiques de la personnalité, du tempérament (ex. les compétences sociales, la capacité à résoudre des problèmes, l'optimisme, la créativité, l'humour, l'estime de soi) (Cyrulnik, 1999 ; Patterson, 1995 ; Werner et Smith, 1982, 1989). Ce sont les capacités associées à la notion de résilience. Ainsi, nous retrouverons dans le discours de résilience une définition associée à la capacité de l'individu, d'un groupe à se développer malgré les situations adverses (des événements déstabilisateurs, les traumatismes, les conditions de vie difficiles) (Block, 1980).

Résilience associée aux processus

Liée aux capacités de l'être humain, la résilience est comprise comme un processus qui évolue selon les événements (une maladie, un traumatisme, le stress...) et dans le temps. Pendant ce processus, l'individu acquiert des compétences pour résilier, se reprendre, rebondir et aller de l'avant après une adversité (Manciaux, 2001). De même, la résilience est vue comme un processus où nous retrouvons des interactions parmi les facteurs de protection et de risque qui se situent au niveau environnemental, personnel et familial. Grâce à ces facteurs, l'individu devient résilient et peut dépasser des adversités (Egeland, Carlson et Sroufe, 1993 ; Jourdan-Ionescu 2001 ; Werner et Johnson, 1999).

Le terme résilience est considéré également comme "le processus de réintégration après ou pendant une perturbation dans la vie" (Richardson, 2002 : 106). Le terme perturbation fait référence à la sévérité d'un événement qui déclenche la mise en œuvre de stratégies et d'actions. Richardson considère la résilience comme le processus d'adaptation pendant lequel l'individu identifie les facteurs de protection. Selon Richardson (2002 ; 1990), pendant ce processus l'individu peut passer par différentes faces de réintégration dénommées : une réintégration dysfonctionnelle, une réintégration avec perte, un retour à l'état d'homéostasie (antérieur à la perturbation), une réintégration résiliente (les facteurs de protection sont renforcés / développés).

Résilience associée aux résultats

Certains auteurs considèrent la résilience comme la conséquence positive, une sorte de résultat grâce à la mise en œuvre des stratégies d'adaptation. Rutter affirme que :

La résilience se caractérise par un type d'activité qui met en place dans l'esprit un but et une sorte de stratégie pour réaliser l'objectif choisi, les deux paraissant comporter plusieurs éléments connectés : une estime de soi et une confiance en soi suffisantes, la croyance en son efficacité personnelle et la disposition d'un répertoire de solutions. Elle est très nettement influencée par deux facteurs de protection : des relations affectives sécurisantes et stables et des expériences de succès et de réussites. (Rutter, 1985 : 601)

La complexité du concept de résilience se retrouve dans la coexistence et le lien de ces trois notions : capacité, processus et résultat. Il n'y a

pas de résilience sans certaines capacités pour se délier des effets et événements traumatiques. Il n'y a pas de résilience sans passer par un / des processus de reconstruction de l'individu après un choc. Il n'y a pas de résilience sans constater de conséquences positives.

Approche d'étude et corpus d'étude

Encyclopédie des Migrants

Née en 2014, *L'Encyclopédie des Migrants* rassemble 400 témoignages d'histoires de vie (dont 263 sont des femmes) et réunit un réseau de 8 villes de la façade Atlantique de l'Europe, entre le Finistère breton et Gibraltar. Parmi ces écrits, nous avons analysé 47 lettres écrites par des femmes hispanophones d'origine espagnole et latino-américaine qui habitent dans l'espace méditerranéen.

L'Encyclopédie des Migrants souligne par un biais artistique les témoignages d'exils et d'immigration. La responsable du projet de l'encyclopédie, Paloma Fernández Sobrino (comédienne, d'origine espagnole) a pris le temps de se rapprocher de la population d'émigrés et de récolter les témoignages. Chaque lettre a été écrite à la main dans la langue maternelle des participants et adressée à une personne de leur pays d'origine. Les lettres sont accompagnées d'un portrait photographique du participant.

Le projet de *L'Encyclopédie des Migrants* est né avec un double objectif, premièrement, reconnaître la place du migrant dans la société à partir de l'acte d'écriture ; deuxièmement, légitimer la production écrite du migrant sous la forme d'une encyclopédie. Ainsi, à travers *L'Encyclopédie des Migrants*, la distance est abordée comme thématique, elle illustre ce que l'éloignement produit dans l'individu, comment les repères sont bousculés par le départ du pays d'origine.

Nous nous intéressons à la façon dont la femme migrante va mettre la résilience en discours dans les lettres de *L'Encyclopédie des Migrants*. Comment parle-elle de ses capacités de résilience ? Comment exprime-t-elle ses stratégies d'action ? Comment parle-t-elle des conséquences positives ?

Le processus de communication du discours de résilience a été principalement analysé à un macro-niveau et dans une moindre mesure au

niveau individuel. La résilience est vue comme une dynamique intégrée se déroulant dans le temps et à travers des événements qui évoluent et dépendent des imprévus.

Dans cette étude, nous allons analyser le choix linguistique de la femme migrante via les lettres publiées dans l'Encyclopédie des Migrants, pour exprimer la résilience. L'analyse se portera principalement sur les stratégies discursives pour exprimer l'adversité ou la façon dont la femme fait face à l'adversité, la contrainte, et les perturbations. Nous allons montrer comment la femme migrante emploie la langue et les discours pour exprimer la résilience et peut parfois adoucir ou amoindrir les difficultés dans ce processus de ré-intégration.

À partir d'une analyse du discours, nous allons étudier le métalangage visant à faire remonter non le sens premier du discours, mais l'implicite. Nous allons essayer de mettre en évidence les répétitions, les implicites, les co-occurrences ou encore « voir ce qui n'est pas dit mais qui est dit quand même » (Bulot, 2003 : 102).

Stratégies de communication pour exprimer la résilience

Nous allons analyser trois stratégies de communication observées dans le récit des lettres, publiées dans l'encyclopédie de migrants :

1. L'élaboration de la normalité
2. L'élaboration d'une adaptation dans un contexte d'adversité
3. La dés-organisation de soi dans le discours

Élaboration de la normalité

Cette stratégie consiste à documenter à partir du discours comment les personnes expriment ou formulent les actions menées pour mettre de l'ordre dans leur vie et revenir à ce qu'on appelle la « normalité ou ce qui est l'effet attendu habituel ou le caractère naturel de quelque chose ». Par exemple, après une catastrophe, une difficulté, on entend assez souvent des phrases telles que « les choses reviennent à la normale. »

Le terme « normalité » est considéré dans le discours comme un processus et comme un résultat perçu et souhaité. Dans ce discours de normalité, l'individu construit de façon explicite et implicite un système de signification. En effet, malgré toutes les perturbations, l'individu résilie

insiste sur le fait que sa vie est normale. Il affirme, d'une part, qu'il peut accomplir et faire des choses banales malgré les moments difficiles. D'autre part, il justifie la difficulté dans un contexte de perturbations. Ainsi, dans ce discours de normalité, le terme entre dans un système de signification qui évoque ce qui est rassurant dans un environnement traumatique.

Dans les lettres des femmes migrantes, le terme normal est utilisé avec ces nuances rassurantes : « c'est normal de se sentir déboussolée, perdue face à la pression de l'immigration ». On introduit des émotions dérangeantes / vécues face au processus d'intégration sociale. L'exemple suivant illustre cette stratégie :

1) « Petit à petit, je me suis rendue compte que j'étais différente, pas parce que je le pensais mais parce que la vie quotidienne me le rappelait tout le temps. **Je suppose que c'est normal de se sentir incompris et d'aller à la recherche de ce qui nous ressemble.** C'est ainsi que j'ai connu Julian et sa famille qui m'ont apporté leur aide. Je me suis liée d'amitié avec Samantha et Kryzzya sur qui je peux compter de façon inconditionnelle. » (Élizabeth Mirthaheredia Murillo¹)

À travers l'utilisation du terme « normal », les énonciatrices montrent leur régularisation face à leur nouvel environnement ainsi que leur stratégie d'adaptation. En effet, l'énonciatrice se sentait différente des autres personnes et sa stratégie d'intégration a été de chercher des personnes qui partageaient ses valeurs.

Dans ces lettres, la difficulté est également normalisée. En effet, on pourrait justifier inconsciemment les déficiences structurelles de la société et des politiques sociales. Dans l'exemple suivant, l'énonciatrice évoque que c'est normal d'être dans la difficulté, la fatalité est d'endurer la méfiance de l'autre dans le mouvement migratoire :

2) « En partant, je pensais qu'être une émigrée était quelque chose de différent, mais je me trompais. Il faut lutter chaque jour, gagner la confiance des gens, être honnête pour qu'on te recommande. **Tout n'est pas rose, il y aura toujours des obstacles sur le chemin, ici et où que tu ailles. C'est**

1. Elle est d'origine bolivienne, de Cochabamba. Ses parents ont immigré en Argentine suite à la dictature en Bolivie.

normal, mais c'est très dur, tu n'as pas de soutien, tu es seule et tu te bats toi, parce que personne ne le fera pour toi. » (Shailly Osteicoechea²)

La concession unilatérale est également considérée **comme normale**. Dans les exemples suivants, le terme normal montre comme un état naturel le fait de renoncer à une prétention, un droit, un rêve lorsque l'individu émigre :

3) « J'ai toujours à l'esprit quelque chose que j'ai entendu il y a quelque temps : « **Nous devons être prêts à laisser derrière nous la vie que nous avions planifiée pour vivre la vie qui nous attend.** » (Ana Luz Castillo Barrios³)

4) « **Je sais bien que dans la vie, on ne peut pas tout avoir, que nous devons choisir et choisir signifie renoncer** aussi, et moi j'ai renoncé à votre présence mais pas à votre amour, je me sens aimée et épaulée par vous tous. » (Patricia Camacho-Mahé⁴)

Comme première stratégie de communication dans le discours de la résilience, les énonciatrices apportent des nuances au terme normalité et justifient ce qui est normal dans la construction de leur nouvelle vie. Le discours de normalité permet de légitimer des sentiments négatifs ressentis pendant le processus d'intégration sociale des femmes migrantes. Il ressort clairement de ces récits qu'il peut y avoir un manque évident de la vie « normale » en raison du bouleversement à cause des perturbations et des difficultés. Cependant, dans leur comportement, attitude, discours, elles montrent un retour à la normale dans un espace où elles ne sont pas que des migrantes. De même, ce retour à la normale dévoile la découverte de quelque chose de nouveau, « voire bizarre » ou l'on

2. Elle est d'origine vénézuélienne, de Maracaibo. En 2013, elle a émigré en Espagne. Elle gagne sa vie en occupant des emplois précaires.

3. Elle est née au Guatemala et a émigré à Cadix en Espagne à l'âge de 51 ans. Elle est mariée à un homme de nationalité espagnole. En Espagne, son intégration professionnelle a été difficile. De nos jours, elle travaille dans le domaine de la culture et elle est engagée dans la lutte pour l'égalité entre les femmes et les hommes, particulièrement dans le domaine de la culture.

4. Elle est d'origine mexicaine et est née à Ciudad Vallès. En 2003, suite à son mariage avec un homme de nationalité française, elle a émigré à Rennes, France. Elle a suivi des études de médecine au Mexique mais elle n'a pas réussi à faire valider son diplôme en France. Elle travaille comme aide-soignante.

questionne, dans l'intimité, leur normalité (suis-je normale) dans un cadre tout à fait différent et nouveau.

Élaboration d'une adaptation dans un contexte d'adversité

Dans le discours de femmes résilientes, on mentionne souvent des expériences positives et des résultats positifs. La résilience renvoie à des tendances d'adaptation dans un contexte d'adversité important. Le discours central sur la résilience montre, en premier lieu, la capacité à réagir et à régler positivement la difficulté lorsque les choses tournent mal. La résilience est montrée comme un bon résultat malgré le risque, la difficulté, le traumatisme. Le résultat exprimé dans le récit des femmes migrantes, c'est l'intégration sociale qui détermine dans une certaine mesure le degré de résultats positifs ressentis par l'individu. Les exemples suivants illustrent cette stratégie :

5) « Je m'appelle Rosa Maria Romero Ríos, je travaille à Gibraltar depuis quatorze ans dans la même entreprise. Mon travail consiste à nettoyer la bibliothèque de Gibraltar. **Au début, j'ai eu du mal à me faire à la vie ici mais maintenant je me sens totalement intégrée.** Je n'ai eu aucun problème avec les gens, ni au travail ni dans la rue, et **je pourrais dire que je me sens aussi bien ici qu'en Espagne.** À travers cette lettre, je veux remercier le peuple de Gibraltar, que je considère comme un peuple frère. » (Rosa Maria Romero Ríos⁵)

6) « **À ma manière, j'ai complètement réussi mon immigration en Espagne.** Au début, c'était très dur. Je parlais de zéro, je ne connaissais personne. Finalement, tout a changé, même ma manière de m'exprimer. Petit à petit, je suis parvenue à surmonter les difficultés. » (Francisca Gomez Carballo⁶)

7) « Ce nouvel endroit auquel nous nous adaptons, **on nous a accueillis à bras ouverts**, même si encore aujourd'hui, on doit prouver ce que l'on sait faire. **J'ai rencontré beaucoup de gens** (même si certains me regardent bizarrement), **mais la majorité m'a donné une chance.** Il y a des paysages magnifiques par ici, il faudra que tu viennes un jour. Après avoir fait beaucoup d'efforts, aujourd'hui nous sommes heureux. Je me

5. Elle est d'origine espagnole et a émigré à Gibraltar. Elle se sent intégrée et travaille à la bibliothèque de Gibraltar en faisant le ménage.

6. Elle est d'origine paraguayenne et est née à Amsterdam (Paraguay). Elle a émigré seule à Gijón en Espagne. Au début, elle a travaillé comme femme de ménage et un de ses employeurs l'a aidée à régulariser sa situation. Elle a fait une demande de regroupement familial et son mari a pu la rejoindre. Ensemble, ils ont ouvert un bar et y travaillent actuellement.

suis redonnée l'opportunité de croire en l'amour, et ça marche très bien. »
(Sandra Mariela Ferreira⁷)

Dans ces exemples, l'élaboration d'une adaptation se fait à partir d'une stratégie de discours qui évoque des aspects positifs et montre un contraste entre le passé et le présent / hier et maintenant. C'est le cas des phrases suivantes : 1) j'ai eu du mal à me faire à la vie ici mais maintenant je me sens totalement intégrée ; 2) ce nouvel endroit nous a accueillis à bras ouverts, même si encore aujourd'hui, on doit prouver ce que l'on sait faire ; 3) j'ai rencontré beaucoup de gens (même si certains me regardent bizarrement), mais la majorité m'a donné une chance. Dans ces exemples, la notion de résultat positif est soulignée par les termes : intégrée, accueillis à bras ouverts, donner une chance.

Dans ce processus discursif, la résilience est construite avec des nuances positives et « idéalistes ». Elle est également présentée comme quelque chose qu'on accomplit dans la progression temporelle. La résilience n'est pas montrée comme quelque chose d'inné chez l'individu (Ungar, 2004) mais comme une adaptation évolutive. Dans l'exemple 8, la résilience fait partie des pratiques sociales ou des formes d'action chez l'individu émigré qui défie l'ordre social dominant et qui contribue également à la création implicite d'une différence sociale (parmi un individu considéré résilient ou non) :

8) « **Je suis également devenue une citoyenne avec les livres.** J'ai obtenu une licence et une maîtrise et, aujourd'hui, **je suis enseignante. Aujourd'hui, j'ai mis un terme aux stéréotypes et aux idées préconçues qui, bien que plus discrètes, prévalent encore dans cette société.** J'ai appris avec vous qu'être émigrant peut être une condition, mais jamais une limite. J'ai appris que tout le monde pouvait être tout... peu importe l'endroit. » (Abigail Cosme⁸)

L'énonciatrice évoque son parcours d'intégration académique et professionnelle et elle affirme que celui-ci lui a permis de surmonter les barrières d'intégration au niveau académique, professionnel et social.

7. Elle est née au Paraguay, à San Lorenzo et a émigré avec son enfant à Gijón en Espagne

8. Elle habite au Portugal depuis trente ans, elle est arrivée pendant son enfance. Elle a été scolarisée au Portugal. Elle a une licence et une maîtrise. Elle travaille actuellement comme enseignante.

Elle affirme qu'elle a gagné sa citoyenneté et elle a mis un terme aux stéréotypes sociaux grâce à cette intégration. Dans ce récit, l'énonciatrice énumère une suite d'évènements concrets pour souligner son adaptation et sa réussite.

Ces exemples montrent que la résilience n'est pas quelque chose que l'individu possède mais quelque chose qu'il accomplit, exécute. Elle est une pratique sociale, une forme d'action qui conteste l'ordre social dominant, les barrières à l'intégration. Elle est construite dans une série d'actes / d'actions, elle est inachevée car elle est constamment dans un processus où l'individu essaie de nouvelles actions pour rebondir ou devenir résilient.

Dés-organisation de soi dans le discours

Dans le récit de ces lettres, les femmes migrantes expriment leurs choix faits pour pouvoir continuer leur construction dans la nouvelle société d'accueil. Les énonciatrices se montrent comme des êtres indépendants qui font des choix rationnels, qui agissent dans leur propre intérêt pour se construire en tant qu'individu (Bottrell, 2009) :

9) « J'ajouterais que tant de choses me sont arrivées sur ce chemin, dont j'ai déjà parcouru une bonne partie. **Je porte dans mon cœur les bons moments, ils sont pour moi une source d'inspiration pour aller de l'avant ; les mauvais moments restent dans ma besace, et je ne veux pas les oublier, car le fait de les avoir surmontés me rend forte et fière de moi.** Et toi, après tant de temps, t'es-tu un jour demandée ce que tu gardais de moi ? Pour ma part, il ne se passe pas un jour sans que je ne voie ton reflet dans ce miroir où je me regarde chaque matin. » (Carolina Restrepo Flórez⁹)

Dans cet exemple, l'énonciatrice organise son vécu et son identité personnelle de la même façon que si elle avait rangé les affaires dans une valise : elle garde une place pour les bons moments et une autre pour les mauvais. Dans son discours, l'énonciatrice oppose ce qui est bon et mauvais pour définir son identité personnelle / son soi qui est auto-fabriqué / construit par un ensemble d'actions et choix (Butler, 1990 : xv). Sa subjectivité ne se limite pas à l'opposition des vécus, elle est l'expression d'un idéal maîtrisé.

9. Elle est née à Cali, en Colombie, a émigré à Gijón en Espagne.

Dans ce discours de dés-organisation de soi, le sens de soi est perçu comme quelque chose d'évolutif qui développe une biographie chronologique, appropriée et cohérente. Le discours reflète d'une part une compréhension du sujet résilient, d'autre part il montre un individu cartésien qui possède une identité unifiée qui accomplit des actions liées à son choix rationnel. Les exemples suivants montrent cette stratégie du discours :

10) « Peu importe d'où tu viens, l'important c'est de savoir ce que tu fais de ta vie. » (Nadia Lamti Hinojosa¹⁰)

11) « **J'ai appris que parfois il faut juste laisser les choses aller. M'être sentie personne pour retrouver un nouveau « moi » a été une de ces grandes « coutures » de ma vie.** J'ai toujours à l'esprit quelque chose que j'ai entendu il y a quelque temps : « **Nous devons être prêts à laisser derrière nous la vie que nous avons planifiée pour vivre la vie qui nous attend.** » (Ana Luz Castillo Barrios)

Ce discours de dés-organisation de soi est issu d'un questionnement individuel ou remise en question, d'un processus d'identification sociale et de dés-identification sociale qui prend forme dans le récit. L'énonciatrice exprime ses contradictions expérimentées en privé et vécues collectivement.

Ces exemples montrent un individu résilient qui possède une identité cohérente, stable et évolutive dont les actions proviennent d'un choix rationnel. Ainsi, il se présente comme un être indépendant, qui exerce des choix rationnels et agit dans son intérêt. La résilience de cet individu est liée à son identité individuelle, sa conscience de soi, sa subjectivité.

Conclusion

La résilience est culturellement et socialement construite, et elle joue un rôle puissant comme norme sociale montrant ce qui est normal, bon et sain au niveau de la société. Néanmoins, cette étude nous a permis d'analyser une résilience individuelle, elle est vue comme une adaptation évolutive chez ces femmes migrantes qui nous partagent leurs choix linguistiques pour présenter comme surmontables toutes les perturbations / difficultés vécues dans l'acte de migration.

10. Elle a émigré avec sa famille à Gijón en Espagne.

À travers les stratégies de communication, les énonciatrices montrent leur régularisation face à leur nouvel environnement ainsi que leur stratégie d'adaptation :

- Dans leur récit, les énonciatrices accompagnent le terme « normal » de nuances rassurantes pour légitimer des sentiments négatifs, re-sentis pendant le processus d'intégration sociale. De même, dans leur discours la *concession unilatérale* et la difficulté sont justifiées et normalisées pour montrer un soi flexible et capable d'évoluer.
- Dans leur récit, les énonciatrices montrent leur adaptation en faisant un contraste entre le passé et le présent. La résilience est présentée comme quelque chose qu'on accomplit dans la progression temporelle et comme une adaptation évolutive.
- Dans leur récit, les énonciatrices montrent leur questionnement individuel / remise en question. Les énonciatrices expriment leurs contradictions vécues en privé et collectivement. Elles auto-fabriquent leur soi (un idéal maîtrisé, approprié, cohérent) à travers un ensemble d'actions et de choix. Le discours reflète, d'une part, une compréhension du sujet résilient, d'autre part il montre un individu cartésien possédant une identité unifiée qui accomplit des actions liées à son choix rationnel.

À partir de ces stratégies de communication, la résilience serait la capacité de l'individu à négocier son intégration dans ses propres termes. Il serait raisonnable de conclure que les stratégies illustrées ne constituent pas un ensemble fermé. Le corpus extrait de *L'Encyclopédie des migrants* souligne particulièrement ce retour à l'équilibre à travers des processus d'insistance, résistance, récupération, adaptation et transformation.

De même, le corpus ne nous a pas permis d'illustrer de façon plus ample, à travers les discours :

- les compromis et concessions faites par les femmes migrantes ;
- les opportunités d'expérimentation et les apprentissages qui montrent les efforts de l'individu et son adaptation.

Dans nos prochaines recherches, nous essayerons d'illustrer un discours qui montre les phases de vulnérabilité vécues avant de devenir résilient/e.

Celui-ci nous permettra d'analyser comment les énonciatrices présentent ce qui se dégrade ou se renforce dans le processus de résilience.

Bibliographie

- Adger W. *et al.*, « Resilience implications of policy responses to climate change », dans *Wires Climate Change* n° 1 (2011), p. 757-66.
- Adger W. *et al.*, « Social-ecological resilience to coastal disasters », dans *Science* n° 309 (2005), p. 1036-1039.
- Bottrell D., « Understanding 'marginal' perspectives : towards a social theory of resilience », dans *Qualitative Social Work* n° 8 (3) (2009), p. 321-339.
- Bulot T., « Matrice discursive et confinement des langues : pour un modèle de l'urbanité », dans *Cahiers de Sociolinguistique* no 8 (2003), p. 99 -109.
- Butler J., *Gender trouble*, London, Routledge, 1990.
- Cyrułnik B., *Un merveilleux malheur*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999.
- Egeland B. *et al.*, « Resilience as process », dans *Development and Psychopathology*, n°5 (1993), p. 517-528.
- Garnezy N. *et al.*, « Stress, competence, and resilience : common frontiers for therapist and psychopathologist », dans *Behavior Therapy* n° 17 (1986), p. 500-521.
- Grimm V. *et al.*, « What is resilience ? A short introduction », dans *Viability and resilience of complex systems, understanding complex systems*, Berlin, Springer (2011), p. 3-13.
- Holling C. S., « Resilience and stability of ecological system », dans *Annual Review of Ecology and Systematics* no 4 (1973), p. 1-23.
- Jourdan-Ionescu C., « Intervention écosystémique individualisée axée sur la résilience », dans *Revue québécoise de psychologie* vol. 22, no 1 (2001), p. 163-186.
- Kagan J., « Resilience in cognitive development », dans *Ethos* n° 3 (1975), p. 231-247.
- Manciaux M., R. *et al.*, « La résilience aujourd'hui », dans M. Manciaux, (dir.), *La résilience, Résister et se construire*, Genève, Éditions Médecine et Hygiène, coll. « Cahiers médicaux-sociaux », 2001, p. 5-17.

- Michallet B., « Résilience : perspective historique, défis théoriques et enjeux cliniques », dans *Frontières* n° 22 (1-2) (2009), 10–18. URL : <https://doi.org/10.7202/045021ar>. Consulté le 14 Janvier 2018.
- Patterson J.M., « Promoting resilience in families experiencing stress », dans *Pediatric Clinic of North America*, vol. 42, no 1, (1995), p. 47-63.
- Richardson G.E., « The metatheory of resilience and resiliency », dans *Journal of Clinical Psychology*, vol. 58, (2002), p. 307-321.
- Richardson G.E. *et al.*, « The resiliency model », dans *Health education*, vol. 21 (1990), p. 33-39.
- Rutter M., « Resilience in the face of adversity : Protective factors and resistance to psychiatric disorder », dans *British Journal of Psychiatry* vol. 147, (1985), p. 598-611.
- Ungar M., « Systemic resilience : principles and processes for a science of change in contexts of adversity », dans *Ecology and Society*, n° 23(4) :34 (2018).
Url : <https://doi.org/10.5751/ES-10385-230434>. Consulté le 20 février 2020.
- Ungar M., « Final report : International resilience project », 2006. URL : <http://www.resilienceproject.org>. Consulté le 12 Janvier 2018.
- Ungar M., « Introduction : Resilience across cultures and contexts », dans M. Ungar (dir.), *Handbook for working with children and youth : Pathways to Resilience across cultures and contexts*, Thousand Oaks, CA : Sage Publications, 2005, p. 15-39.
- Ungar M. *et al.*, « An international collaboration to study resilience in adolescents across cultures », dans *Journal of Social Work Research and Evaluation* no 6(1) (2005), p. 5–24.
- Ungar, M. *et al.*, « The international resilience project : A mixed methods approach to the study of resilience across cultures », dans M. Ungar (dir.), *Handbook for working with children and youth : Pathways to resilience across cultures and contexts*, p. 211–226, Thousand Oaks, CA : Sage, 2005.
- Ungar M. « A constructionist discourse on resilience : Multiple contexts, multiple realities among at-risk children and youth », dans *Youth and Society* no 35(3) (2004), p. 341–365.
- Walker B. H. *et al.*, « A handful of heuristics and some propositions for understanding resilience in socioecological systems », dans *Ecology and Society* n° 11 (1) (2006). URL : <http://www.ecologyandsociety.org/vol11/iss1/art12/>.
- Walker J. *et al.*, « Genealogies of resilience : From systems ecology to the political economy of crisis adaptation », dans *Security Dialogue* n°42(2) (2011), p.143-160.

Walker B. H. *et al.*, « Resilience, adaptability and transformability in social-ecological systems », dans *Ecology and society*, n° 9(2) (2004), p. 5-25.

Werner E. E. *et al.*, *Vulnerable but invincible : A longitudinal study of resilient children and youth*, New York, McGraw-Hill, 1982.

Werner E. E. *et al.*, « High risk children in youth adulthood : A longitudinal study from birth to 32 years », dans *American Journal of Orthopsychiatry*, vol. 59 (1989), p. 71-81.

Ferdaous, une voix en enfer **Le point zéro de l'évolution par la répétition**

Hilda MOKH

Une esclave, dit-elle. « L'Égyptienne de base est l'esclave des hommes, l'esclave de la société, de la religion et du système politico-financier qui nous écrase tous. » Tout est dit dans ces premières lignes de l'article que publie *Le Monde* du 20 avril 2010 portant le titre : « Égypte, les femmes se rebiffent ». On peut lire plus loin : « À bientôt 80 ans, la *pasionaria* du féminisme égyptien n'a rien perdu de sa combativité. Nawal El Saadawi, médecin, conférencier, écrivain prolifique, récompensé sur tous les continents, auteur de romans, de nouvelles, de biographies, de pamphlets, de thèses et d'études diverses, traduites en multiple langues », mène un combat contre les injustices dont les femmes, mais parfois aussi les hommes, sont victimes dans ces sociétés dirigées par des régimes totalitaires légitimés par les autorités religieuses. Ces sociétés connaissent un point zéro de l'évolution et enferment les femmes dans des cercles vicieux desquels elles ne peuvent échapper. Nawal El Saadawi refuse d'accepter cette situation stagnante et la combat depuis de longues années avec beaucoup de persévérance. Elle mène ce combat sur de multiples fronts, notamment en écrivant. Elle dit dans ce cas préférer la littérature, plutôt que les essais ou le journalisme, et fait de celle-ci une arme de lutte. Dans la présente étude nous souhaitons mettre en évidence que pour dénoncer et revendiquer, elle choisit l'esthétique de la répétition dans le but de faire entendre son message.

Georges Molinié écrit, en 1994 dans la *Problématique de la répétition* : « La répétition, on le sait, est une des plus puissantes de toutes les figures. » (1994 : 102) Cette puissance semble en effet reconnue, et

la répétition est appréciée et même saluée dans les textes poétiques par exemple. Toutefois cette figure reste controversée quand il s'agit de la prose. Bardèche note dans son ouvrage sur cette particularité stylistique :

La répétition ne trouve pas dans la littérature une place équivalente à celle que la musique lui donne. La poésie seule propose des formes fixes exigeant la reprise d'un énoncé : « Harmonie du soir » obéit aux règles du pantoum, et la répétition y est une contrainte inhérente au code. Le récit de fiction, en revanche, a fort peu exploité ces possibilités : presque rien qui s'en approche avant Robbe-Grillet. (1982 : 224)

Les grands auteurs arabes, tel que le grand prosateur arabe Al-Ġāhiz (mort en 868) dans son ouvrage célèbre *Kitāb Al-Bayān wa-l-tabyīn* (un des premiers textes de la rhétorique arabe médiévale), reconnaissent également l'importance de ce phénomène en rhétorique. Cette figure de style renforce le sens et peut contribuer à une meilleure compréhension. En fait dans la tradition arabe, la répétition est un moyen de persuasion et de dissuasion. En général, cette figure est proposée en fonction des destinataires du texte et c'est l'orateur, en fonction de la situation, qui décidera de l'utilité ou non de celle-ci. On peut aussi noter que la répétition est aussi souvent le moyen d'une recherche d'un effet musical et d'une création de rythme. Enfin, ce phénomène est récurrent dans le texte sacré qu'est le Coran. Il contient en effet de très nombreuses répétitions.

Nawal El Saadawi a mis au service de sa cause cette figure de style dans son quatrième roman, *Imra'a 'inda nuqta al-ṣifr* (litt. « Femme au point zéro ») publié en 1977, traduit en français, pour la première fois, en 1981, sous le titre *Ferdaous, une voix en enfer*. L'emploi de la répétition lui permet d'inscrire, quasiment physiquement, dans son texte un des thèmes majeurs qui le parcourt, celui de la stagnation de la société égyptienne et plus largement des sociétés du monde arabe. Elle dénonce les injustices et les maltraitances se répétant sans cesse.

Le roman se présente comme un triptyque : deux courts chapitres encadrent une partie beaucoup plus longue. Ce deuxième chapitre contient la confession que fait une détenue Ferdous, à un médecin psychiatre enquêtant sur la santé des femmes détenues. Dans le premier chapitre, le médecin, double de Nawal El Saadawi, cherche à avoir cette entrevue avec Ferdous et, dans le troisième, elle l'accompagne sur le chemin de

son exécution. Le tout forme donc un ensemble très linéaire. Seules les répétitions mises en place par Nawal El Saadawi viendront contrecarrer cette linéarité.

Ferdaous, raconte d'abord son enfance dans une famille campagnarde et pauvre. Elle subit l'excision organisée par sa mère. Puis elle est confiée très jeune, après le décès de ses parents, à son oncle, d'abord étudiant à al-Azhar, la plus prestigieuse université de théologie du monde arabe, puis fonctionnaire dans un ministère. Celui-ci abuse d'elle puis la marie, contre son gré, à un vieillard, qui l'affame et la viole lui aussi. Après de nombreuses tentatives infructueuses pour échapper à sa situation, Ferdaous tombe dans la prostitution. Elle essaie encore d'en sortir en prenant un travail normal mais dans lequel finalement elle ne se sent ni libre, ni respectée. Révoltée, Ferdaous retourne à la prostitution en souhaitant exercer de façon indépendante mais elle tombe sous la coupe d'un proxénète très puissant. Son désir de s'affranchir de toute autorité abusive la pousse à effectuer le geste irréparable : l'assassinat de ce proxénète. Ferdaous est finalement arrêtée puis condamnée à mort pour meurtre. Cette femme ne parvient donc pas à s'extraire de son destin et reste prisonnière des différentes situations d'abus des femmes qui ne cessent de se répéter dans le monde arabe.

La répétition est un phénomène massif dans cet ouvrage de Nawal El Saadawi. Nous ne ferons pas un recensement exhaustif de ces répétitions, mais nous analyserons quelques exemples qui nous semblent révélateurs des desseins de l'auteur. Nous commenterons la répétition de passages entiers mot pour mot à différents endroits du texte, quelques thèmes qui reviennent régulièrement et certains passages contenant de nombreuses fois le même mot.

Les histoires se répètent à l'identique

Différents types de répétition sont mis en œuvre par Nawal El Saadawi. Le plus marquant, à notre sens, consiste en la répétition de passages entiers du roman, mot pour mot, à plusieurs dizaines de pages d'intervalle. Mais avant de décrire et commenter plus avant ce type de répétition, il nous semble qu'un point important concerne la traduction du roman, notamment ici de l'arabe vers le français. Emmanuelle Prak-Derrington

explicite très bien dans son travail sur Thomas Bernhard le dilemme s'imposant au traducteur dans ces cas de répétition. Elle écrit dans le cas du récit intitulé *La cave* :

Le passage de l'allemand au français gomme en partie la prégnance et surtout l'impertinence de la répétition bernhardienne. Cette perte s'explique d'une part par les différences constitutives à la langue elle-même, et d'autre part par la réticence des traducteurs français, prisonniers à leur corps défendant des préjugés normatifs qui frappent la répétition, à assumer le jusqu'au-boutisme de la répétition chez Bernhard. (Prak-Derrington, 2008 : 252)

Les deux traducteurs du roman de Nawal El Saadawi de l'arabe vers le français ont eu cette même réticence envers le jusqu'au-boutisme de la répétition chez Nawal El Saadawi. Les passages que Nawal El Saadawi répète mot à mot sont finalement modifiés par les traducteurs pour éviter ces impressionnantes répétitions d'un passage à un autre, qui sont pourtant ce qu'a écrit Nawal El Saadawi.

Ainsi, par exemple, l'héroïne du roman, Ferdaous, s'approche au moins deux fois du sentiment amoureux, avec Iqbal, une de ses enseignantes au lycée, et avec Ibrahim, un homme travaillant dans la société où elle sera secrétaire pendant un temps. Plusieurs pages sont répétées mot à mot. Un premier bloc de la page 55 à la page 58 (avec Iqbal) est repris des pages 124 à la page 127 (avec Ibrahim). Un deuxième bloc est également répété : les pages 63 à 65 sont répétées au niveau des pages 133 à 135 (avec Ibrahim). Alors que l'autrice répète, en arabe, le texte presque mot à mot (les différences sont en gras), la traduction française introduit des modulations entre les deux passages :

فانتفصت واقعة، قلبي يدق ورأسي يدق وصدري يدق، وخُيِّل إليَّ أن الجسم الذي رأيتَه
يقترِب مني، فسرت نحوه في الظلام ببطء، وفي حركة السير أدركت أن العرق الغزير قد
بلَّل كل حسدي بما في ذلك شعر رأسي وبطن يدي.
(p. 30-31)

فانتفصت واقعة، قلبي يدق ورأسي يدق وصدري يدق، وخُيِّل إليَّ أن الجسم الذي رأيتَه
يقترِب مني، فسرت نحوه في الظلام ببطء، وفي حركة السير أدركت أن العرق الغزير قد
بلَّل كل حسدي بما في ذلك شعري وبطن يدي.
(p. 59)

Je me suis dressée, le cœur battant, la tête martelée, la poitrine oppressée. Il m'a semblé que la silhouette aperçue s'approchait de moi : j'ai avancé vers elle lentement, dans le noir. En marchant j'ai senti une transpiration abondante tremper mon corps tout entier, jusqu'à mes cheveux, jusqu'au creux de mes paumes. (p. 63)

Je me troublai, je me dressai. Mon cœur se mit à battre, ma tête se mit à battre. La masse, me sembla-t-il, s'approcha de moi. J'ai avancé vers elle dans l'obscurité et lentement : dans cette marche, je me suis rendu compte qu'une transpiration abondante trempait mon corps tout entier, depuis mes cheveux jusqu'aux paumes de mes mains. (p. 134)

Dans ces deux rencontres, Ferdaous aperçoit une lueur d'espoir et un échange avec l'autre qui pourrait lui redonner confiance en ce monde et ses congénères. Mais elle se retrouve finalement dans les deux cas face à une sorte de trahison, seule au monde, sans amour et sans aide.

ظللت أنظر إلى الباب، ظللت أنظر إلى الباب المغلق كأنما سيفُتَح، كأنما الباب فعلاً سيفُتَح.
(p. 31, passage répété à la p. 59)

Je demeurai figée à la contempler. Je fixais cette porte fermée comme si elle allait s'ouvrir, comme si elle allait se rouvrir pour moi enfin. (p. 65, passage répété à la p. 135).

C'est une inéluctabilité que Nawal El Saadawi inscrit physiquement dans le texte : la seconde histoire se déroule *exactement* – mot pour mot – de la même façon que la première. La situation de la femme dans le monde arabe ne change pas, n'avance pas. Les mêmes problèmes ou scènes se reproduisent sans cesse, les femmes semblent enfermées dans une sorte de cercle vicieux et ne peuvent échapper à leur destin.

Un autre exemple de ce type de reprise de passage entier, mot pour mot, permet, à notre avis, à Nawal El Saadawi d'installer une sorte d'interchangeabilité des personnages. Ferdaous entend, à travers la cloison, son oncle et sa femme faire l'amour (p. 69 et 70). Nawal El Saadawi n'hésite pas à répéter mot pour mot ce passage pour évoquer une relation sexuelle entre Cherifa, la maquerelle qui va organiser la prostitution de Ferdaous, et son compagnon Faouzi, également proxénète. Avec cette reprise littérale, se crée un parallélisme, qui insinue que, pour Nawal El Saadawi, la relation homme-femme est identique, quels que soient les protagonistes. L'homme cherche à assouvir des désirs relativement

primitifs envers les femmes, lesquelles les subissent sans pouvoir s'y opposer. Nawal El Saadawi met sur un pied d'égalité les femmes mariées (la femme de l'oncle) et les prostituées (Cherifa), les hommes éduqués et de religion (l'oncle) et les proxénètes (Faouzi). Le mari n'est donc pas différent du proxénète et la femme mariée ne se distingue pas de la prostituée. Quel que soit le statut, l'homme est un animal qui ne pense qu'à assouvir ses désirs et la femme, quel que soit son statut social, ne peut qu'acquiescer.

Nous signalerons un dernier cas de ce type de répétition, entre le premier et le troisième chapitres. Là encore, Nawal El Saadawi reprend mot pour mot certaines phrases : la toute première phrase du roman, est par exemple reprise une première fois à la fin de ce même chapitre : « La femme assise par terre face à moi était elle aussi bien réelle, en chair et en os. » (p. 21) Elle sera reprise une fois encore, dans le dernier chapitre : « Je parlerai d'une femme réelle, une femme en chair et en os. » (p. 162) et encore, à la même page : « C'était une femme réelle, en chair et en os, assise par terre face à moi. » (*Ibid.*) Il s'agit d'insister sur le fait que l'histoire que raconte Nawal El Saadawi s'est bien réellement déroulée. On sait en effet que ce roman a été inspiré par le cas d'une prisonnière que Nawal El Saadawi, médecin psychiatre de profession, a pu rencontrer alors qu'elle intervenait dans des prisons. Nawal El Saadawi renforce le réalisme de son roman en introduisant une sorte de mise en abyme avec son texte contenant les éléments de ce qui s'est réellement passé : elle, psychiatre, écrit un roman dont la narratrice, psychiatre elle aussi, entre en contact avec une détenue dont le profil est très proche d'une personne que Nawal El Saadawi a réellement rencontrée. De plus, les deux chapitres du début et de la fin forme un cercle, les mots du début se retrouvant à la fin. Ce « rebouclage » contient une sorte d'inéluctabilité : comme dans un cercle vicieux, tout se répète, la société stagne et la femme reste piégée.

D'une façon générale, ce type de répétitions semble donner au roman de Nawal El Saadawi le caractère d'un objet impossible, comme ces triangles dont la fermeture défie les lois de la physique ou les escaliers de Penrose, ces escaliers qui montent sans fin. La grande linéarité de la confession de Ferdaous – enfance, adolescence puis âge adulte –, dans laquelle aucune analepse ne s'observe, entre en conflit avec ces répétitions

de passages entiers où l'on semble revivre exactement les mêmes scènes. Le tout forme une figure inéluctable mais paradoxale. Finalement, comme l'indique Bardèche, « la répétition ne saurait se manifester qu'à l'échelle du fragment, à moins de scandaliser, par sa fastidieuse monotonie, ou d'inquiéter parce qu'elle met en péril l'autorité du discours. » (Bardèche, 1999 : 21-22). Nawal El Saadawi va bien au-delà de cette limite au fragment, avec parfois plusieurs pages répétées *in extenso*.

De la récurrence de certains thèmes

Les reprises de passage s'accompagnent de répétitions de certains thèmes qui nous semblent également très significatives. Le roman apparaît comme un enchevêtrement complexe de répétitions et de reprises sur différents plans, celui du mot à mot et celui, plus lâche, des thèmes.

Le regard perdu et la quête de sécurité

Un des thèmes repris de nombreuses fois dans l'ouvrage est celui des deux ronds blanc et noir symbolisant le regard. Ce thème, apparaissant pour la première fois avec le regard de la mère qui veille sur son enfant, va revenir ensuite sans cesse. Ferdaous ayant l'impression d'avoir perdu sa mère, suite à l'excision, elle n'aura de cesse de la chercher jusqu'à sa mort : « Cette maison n'était plus ma maison, ce père n'était plus mon père, ni cette mère ma mère. » (p. 38) ; « Où avait disparu ma mère ? Je ne l'ai pas su. En tout cas, je vis une femme autre qui me frappa. » (p. 40). À partir de là, Ferdaous va tout tenter pour retrouver le regard de sa mère qui la soutenait, « des yeux dont je ne me rappelais pas la forme [...]. Mais à chaque fois que j'en évoquais l'image, m'apparaissaient deux cercles très blancs, au centre desquels se trouvaient deux cercles très noirs » (p. 39). Ferdaous cherche à retrouver l'assurance et la sécurité que lui apportait sa mère. Le motif des yeux maternels est ainsi repris plusieurs fois (p. 55, 57, 61, 72, 74). Mais dans cette quête pour se rassurer, et peut-être trouver de l'amour, Ferdaous va de déception en déception. Les deux personnes en qui elle a pu croire et avoir confiance, Iqbal et Ibrahim, finissent par ne plus la voir et les portes restent fermées devant elle.

Le plaisir perdu

Un autre thème récurrent dans le roman est celui du plaisir impossible en raison de la mutilation. Ce thème du plaisir impossible est repris au moins neuf fois dans le roman. Pour exemple, prenons trois occurrences de ce thème du plaisir impossible : la première se trouve dans la partie concernant la rencontre entre Ferdaous et Iqbal ; le même thème, exprimé dans les mêmes termes, réapparaît dans la partie relative à Ibrahim ; enfin, la thématique du plaisir impossible réapparaît dans le récit de la relation entre Ferdaous avec le dénommé Bayoumi, qui, au premier abord, semblait lui vouloir du bien mais qui, en définitive, finit par la battre et la prostituer.

(Avec Iqbal)

ومددت يدي فأمسكت بيدها، وفي التلامس المفاجئ الغريب انتفض جسدي بلذة عميقة قديمة، أقدم من عمري الذي أعياه، وأعمق من وعيي الذي عاش معي، أحسها في مكان ما في كياني، فكأنما وُلِدْتُ معي، وكبرت أنا وحدي وهي لم تكبر، أو أنني عرفتُها قبل أن أُولد، أو وُلِدْتُ أنا وبقيت هي دون أن تولد
(p. 28)

(Avec Bayoumi)

كالحلم القديم أو الذكرى القديمة قدم عمري، أحسست بالتلامس المفاجئ، وبانتفاضة جسدي بلذة غماضة تشبه الألم، أو ألم ليس في حقيقته ألماً، وإنما هي لذة لم أعرفها أبداً في حياتي، أو عرفتُه في حياة أخرى غير حياتي، أو هي حدثت في جسد آخر غير جسدي
(p. 39)

(Avec Ibrahim)

ومددت يدي فأمسكت بيده، وفي التلامس المفاجئ الغريب انتفض جسدي بلذة عميقة قديمة، أقدم من عمري الذي أعياه، وأعمق من وعيي الذي عاش معي، أحسها في مكان ما في كياني، فكأنما وُلِدْتُ معي، وكبرت أنا وحدي وهي لم تكبر، أو أنني عرفتُها قبل أن أُولد، أو وُلِدْتُ أنا وبقيت هي دون أن تولد
(p. 56)

(Avec Iqbal) Ce fut « Elle » qui tendit la main, qui me toucha. J'ai senti un attouchement brusque : mon corps s'est empli d'une odeur lointaine, proche du plaisir, ou était-ce en réalité un plaisir proche de la douleur... Plutôt un plaisir lointain situé dans une région lointaine, un plaisir ancien, plus ancien que mes souvenirs, plus ancien que mon âge conscient. À peine commençais-je à m'en souvenir que je l'oubliais, comme si un jour j'avais connu cette volupté, puis qu'elle avait disparu dans le temps, ou qu'elle n'avait jamais existé. (p. 62)

(Avec Bayoumi) C'était comme un vieux rêve : plutôt comme un souvenir vieilli qui datait d'avant ma naissance. J'ai senti un attouchement brusque : un plaisir confus s'est emparé de mon corps et il ressemblait à la douleur, et pourtant il n'y avait pas réellement en lui de douleur. C'était en fait un plaisir que je n'avais jamais connu dans une vie précédente ou peut-être ce plaisir-là avait-il habité un corps différent du mien. (p. 84)

(Avec Ibrahim) J'ai tendu la main et j'ai touché ses doigts. À ce contact subit, étrange, mon corps a frémi d'un plaisir profond et ancien, plus ancien que mon âge conscient, plus profond que la conscience de moi-même. J'ai eu l'impression que ce plaisir existait extérieur à mon être, comme s'il avait surgi avec moi, mais que, tandis que je grandissais, lui ne grandissait pas. Ou comme si je l'avais connu avant même de naître, qu'ensuite j'avais paru au monde, alors que lui n'était jamais paru. (p. 126)

Les expressions employées sont significatives : « plaisir ancien », « plaisir oublié » ou « blessure ». Ferdaous peut même avoir l'impression que le plaisir ne lui appartient pas, que c'est une autre femme qu'elle qui le ressent. Mais plus significative encore est la répétition littérale de ces extraits, répétition qui leur confère un statut particulier dans le roman. Le récit de ce qu'elle ressent lors de sa relation avec Ibrahim est identique, mot pour mot, à celui des sensations que font naître en elle les caresses d'Iqbal. Avec Bayoumi, cependant, des variantes apparaissent, mises en évidence par les répétitions des phrases extraites des deux récits précédents. Nawal El Saadawi met ainsi en place un réseau complexe de répétitions de thèmes, soulignées par la reprise des faits, mot à mot.

La récurrence thématique des yeux et du plaisir impossible et la répétition littérale de certains passages du roman mettent en évidence la quête que Ferdaous mène à l'infini : la perte de sa mère d'une part et sa mutilation d'autre part la conduisent à passer sa vie à essayer de retrouver ce qu'elle a perdu : une mère et le plaisir charnel qui lui échappe, un plaisir perdu dont elle ne se souvient même plus. Ainsi le personnage est-il marqué par une forme d'incomplétude inéluctable.

Les hommes et leurs contradictions

Éduqués, ignorants, politiciens, religieux, les hommes du roman de Nawal El Saadawi apparaissent sous un jour peu reluisant, souvent prêts à tout pour assouvir leurs différents désirs. Nawal El Saadawi développe

une critique cinglante des sociétés du monde arabe et de la place que l'homme y tient.

La vérité était que je préférais être une prostituée plutôt qu'une femme vertueuse mais dupe. Toutes les femmes sont dupes. Les hommes t'infligent la trahison, puis ils te punissent parce que tu te trouves au fond des abîmes. Les hommes te contraignent au mariage, puis ils te punissent par des coups, des insultes et la corvée quotidienne. [...] Les femmes les moins trahies sont les prostituées, et c'est par le mariage, par l'amour que la femme se voit infliger les châtiments les plus lourds. (p. 137).

Une des critiques les plus violentes se lit notamment dans la répétition du thème de l'hypocrisie face à la religion. Ferdaous décrit ainsi son père et les autres hommes du village qui, le vendredi matin, vont hocher la tête à tout ce que dit l'imam – notamment au fait que voler soit un péché, qu'obéir est un devoir et qu'aimer celui qui nous gouverne, c'est aimer Dieu –, mais qui, dans le même temps, vont vendre la vache malade avant qu'elle ne crève (p. 33). Le passage est repris, une fois encore, pratiquement dans les mêmes termes, prouvant l'importance et la validité de cette critique véhémement aux yeux de l'auteure :

[...] un des gouvernants était assis pour la prière du vendredi ; il laissait couler de ses yeux un regard faussement humilié. Il trompait Dieu comme il trompait les hommes ; et tous ceux qui l'entouraient de hocher la tête à chacune de ses paroles, en signe d'admiration et d'acquiescement. Ils prononçaient les formules rituelles, ils se frottaient les mains, ils jetaient autour d'eux des regards prudents, furtifs, méfiants et agressifs (p. 54).

La description des hommes que fait Nawal El Saadawi les ravalent au rang d'êtres primitifs : ils crachent, ils acquiescent aveuglément à tout ce que dit l'imam et obéissent au pouvoir. Nawal El Saadawi déconstruit le système sociétal. Elle considère que ceux qui détiennent le pouvoir politique ou ceux qui détiennent le pouvoir religieux ne sont en aucun cas différents, en ce sens qu'ils ont seulement un rôle à jouer : gardiens du pouvoir, ils veillent par tous les moyens à accomplir leurs missions. Un accord s'est tout naturellement établi entre ces deux entités, ils se cautionnent mutuellement, chacun assure la légitimité de l'autre. La répétition de cette description des hommes démontre la pertinence et la légitimité aux yeux de l'auteure.

Des mots pour marquer les esprits

Nawal El Saadawi utilise, enfin, des figures de répétition plus classiques, telle, par exemple, l'anaphore rhétorique, qui consiste en la « répétition d'un mot ou d'un groupe de mots au début de plusieurs énoncés ou syntagmes consécutifs » (Bonhomme, 2005 : 64). Syntactiquement, elle permet de créer un effet de symétrie et ainsi, elle rythme la phrase, souligne un mot, provoque un effet musical, renforce une affirmation, suggère une urgence. Pour exemples, parmi d'autres, dans une même phrase, Nawal El Saadawi reprend trois fois le verbe *dahaštu*, rendu, dans la traduction française, par trois synonymes :

دهشت لهذا الكم الهائل من الناس الذين في الشارع، ودهشت أكثر لأنهم يسبرون
كالعميان لا يرون أحداً ولا يرون أنفسهم، ودهشت أكثر لأنني كنت واحدة منهم
(p. 35)

J'ai été étonnée par ce pullulement de gens dans la rue. **J'ai été stupéfaite** de les voir marcher comme des aveugles, sans prendre le temps de regarder quiconque, ni de se regarder eux-mêmes. **J'ai été encore plus ahurie** de me retrouver parmi eux ! (p. 73)

Avec ces trois reprises, Nawal El Saadawi affirme avec force son étonnement vis-à-vis de la passivité et de l'indifférence des individus aveuglés et conditionnés par l'oppression exercée par un système socio-politique et religieux qui les écrase.

Outre ces anaphores, plusieurs passages du discours de Ferdaous tirent leur intensité de la répétition d'un seul mot, qui renferme ainsi une idée essentielle de la pensée de l'auteure. Par la voix de Ferdaous, elle exprime l'urgence de se réveiller et de reprendre conscience. C'est d'ailleurs aussi la raison de sa répétition du même verbe, « secouer » – que le texte arabe contient 6 fois, nombre réduit à 4 dans la traduction. L'expression, répétée quatre fois à la dernière page du roman, de sa honte d'elle-même semble indiquer que la secousse a un effet au moins sur elle, qui se rend compte qu'elle aurait pu ou dû lutter contre sa propre passivité :

واختفت من أمام عيني إلى الأبد، لكن صوتها كان لا يزال يتردد في أذني، يرجُ أذني،
ويرجُ رأسي، ويرجُ الزنزانة، ويرجُ السجن، ويرجُ الشوارع، ويرجُ العالم كله. [...] ركبت

عربتي الصغيرة، وأنا مطرقة الرأس، أخجل من نفسي، وأخجل من حياتي، وأخجل من
كذبي، وأخجل من خوفي
(p. 68)

Elle disparut à jamais. Mais sa voix continua à résonner à mes oreilles. Elle **secoue** mes oreilles, elle **secoue** ma tête, elle **secoue** la cellule, la prison, les rues, elle **secoue** le monde entier. [...] **J'avais honte** de moi, de ma vie, de mes détours et de ma peur. (p. 162)

Plusieurs passages du discours de Ferdaous tirent leur intensité de la répétition d'un seul mot, qui renferme ainsi une idée essentielle de la pensée de l'auteure :

Avec facilité, avec aisance, je dis cette **vérité**, car la **vérité** est toujours facile et simple. Et c'est dans sa simplicité que réside toujours sa sauvagerie et sa brutalité. Je ne suis parvenue à la **vérité** sauvage qu'après de longues années de lutte. Il est rare d'arriver à la **vérité** redoutable, brutale en quelques années. Parvenir à la **vérité** veut dire que l'on ne peut retomber dans la peur de la mort. Et la foi en la **vérité**, comme la mort, a besoin d'un courage exceptionnel. Cette foi, comme la mort, tue. J'ai tué en révélant la **vérité**, non en me servant d'un couteau. Ils n'ont pas peur du couteau, c'est la **vérité** qui les terrifie. Cette foi en la **vérité** est pour moi comme une braise, qui me donne une force terrible ; elle me pousse à ne pas craindre la mort, à ne craindre ni la vie, ni la faim, ni le froid, ni le néant. (p. 160).

Cette répétition de la « vérité » résonne particulièrement puisque la tirade désespérée de Ferdaous est une réponse à l'accusation formulée par les policiers qui l'arrêtent « Tu es [...] une femme dangereuse et sauvage ! », à quoi elle répond : « Parce que je dis la vérité ! C'est la vérité qui est dangereuse et sauvage ! » C'est ainsi, qu'avec cet enchaînement de répétitions, la « vérité », la voix qui « secoue » et la « honte », Nawal El Saadawi laisse son lecteur sur la condamnation à mort de Ferdaous parce qu'elle a osé dire la vérité. Sa voix résonne dans le monde entier. L'ignorer conduit à avoir honte de soi, des mensonges et surtout de la peur. Jusqu'à aujourd'hui, les femmes subissent excision, viol et autres violences physique et psychique. Ceux ou celles qui osent révéler la vérité et revendiquer se retrouvent condamnés. Comme Nawal El Saadawi, Ferdaous est condamnée parce qu'elle dit la vérité.

Conclusion

Avec son *Ferdaous, une voie en enfer*, Nawal El Saadawi apporte un état des lieux de la condition féminine dans les sociétés arabes, mais également de la position des hommes dans ces sociétés, et du fonctionnement de celles-ci. Elle dénonce les mauvais traitements et les injustices dont les femmes sont victimes, annonce très clairement et avec beaucoup de conviction qu'elle ne se lassera jamais de raconter ces histoires qui se répètent sans cesse et inscrit physiquement cet éternel retour dans le corps de son texte en utilisant très largement le procédé de la répétition. La répétition de passages identiques mot pour mot pour raconter deux événements différents renvoie ainsi au retour incessant des mêmes situations mais aussi à l'interchangeabilité des personnages.

Nawal El Saadawi est ainsi dans un combat perpétuel : elle utilise l'esthétique de la répétition, pour dire et redire. Sa voix portera peut-être un jour. Elle n'a pas l'intention de se laisser intimider ou de se taire, et par l'ampleur de l'utilisation des répétitions, montre qu'elle assume pleinement ce recours. Mais ces répétitions textuelles montrent aussi le caractère inéluctable et décourageant de la répétition des situations : par l'intermédiaire de son héroïne Ferdaous, l'auteure indique que « l'histoire et les fictions se répétaient souvent » et que cela « lassait » Ferdaous (p. 55) ; elle forme le vœu qu'un jour, elle n'aura plus à se répéter dans ses ouvrages et que la situation se sera éclaircie pour les femmes et d'une façon plus générale, la société égyptienne.

En attendant ces lointaines éclaircies, Nawal El Saadawi convoque des répétitions : « Pour échapper à la condamnation, la répétition doit introduire une différence. Mais le statut de celle-ci demeure mystérieux, de même que le rapport entretenu entre répétition et différence. » (Bardèche 1999 : 21) La répétition, dans le roman de Nawal El Saadawi, reste effectivement troublante et conserve une part de mystère.

Bibliographie

- Bardèche M.-L., *Le principe de répétition, Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Bonhomme M., *Pragmatique des figures de style*, Paris, Champion, 2005.
- Dällenbach L. « Intertexte et autotexte », dans *Poétique*, n°27 (1976), p. 282-296.
- El Saadawi N., *Imra 'a 'inda nuqta al-šifr*, Beyrouth, Dār el Adāb, 1975.
- El Saadawi N., *Ferdaous, une voix en enfer*, trad. par Assia Trabelsi et Assia Djebar, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 1981.
- Molinié G., « Problématique de la répétition », dans *Langue française* n°101 (1994), p. 102-101.
- Prak-Derrington E., « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation : l'exemple du récit autobiographique *La cave* » dans Le Bot, Schuwer, Richard, *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 251-264.

PARTIE II :
MISE EN IMAGES
DE L'ENGAGEMENT AU FÉMININ



Section 1 :
Image et son : (dé)construction
de l'identité féminine



Louise Michel, anarchiste et féministe

Un personnage théâtral aux multiples facettes

Camille MAYER

*Partout, l'homme souffre dans la société maudite ;
mais nulle douleur n'est comparable à celle de la femme.*
MICHEL, 1886 : 111

Louise Michel (1830-1905) est une figure emblématique de l'anarchisme classique. Cette militante française fut institutrice privée, refusant de prêter allégeance au régime de Napoléon III, puis communarde, déportée en Nouvelle-Calédonie. À son retour du bagne, elle s'engage dans la lutte anarchiste, une philosophie politique développée au XIX^e siècle et visant à la suppression de toute autorité et de tout rapport de domination. Comme le souligne Sébastien Faure « quiconque nie l'Autorité et la combat est anarchiste » (Faure, 1934 : entrée « anarchisme »). Il évoque ici trois formes d'autorité principales que sont la forme politique, de l'État, la forme économique du Capital, et la forme morale qu'est la religion. Le Congrès de Saint-Imier en 1872 apparaît comme un moment fondateur de la mouvance politique. S'en suivra un « âge d'or », qu'on peut délimiter de 1881 à 1914 et durant lequel les activités militantes de Louise Michel ont été importantes. Cette dernière peut aussi être considérée, nous le verrons, comme l'un des précurseurs de l'anarcha-féminisme, une philosophie politique théorisée dans les années 1960-1970 et qui met sur le même plan le combat anarchiste et le combat féministe. Cette révolutionnaire a eu de nombreux surnoms reflétant différents aspects de son engagement : la Vierge Rouge, la

dévote de la Révolution, la Sainte laïque, la Louve avide de sang ou encore la Pétroleuse. Ces appellations sont révélatrices des différentes représentations qui ont été faites d'elle de son vivant. Depuis les années 1970, on note en France un retour des idées libertaires et une réactivation du mouvement, visible notamment au cours des différentes crises sociales depuis 1995. On compte aussi de plus en plus de pièces de théâtre dont Louise Michel est un personnage. Dans l'ouvrage intitulé *Histoire de ma vie* (1999), Xavière Gauthier convoque la notoriété de l'anarchiste dont « le rôle politique, [1] la figure légendaire sont largement répandus dans le public français » (Michel, 2000 : 8). Il conviendrait alors de se demander quelles sont les représentations, particulièrement dramatiques, qui sont faites d'elle cent ans après sa mort. Quel imaginaire convoquent-elles et quels traitements dramaturgiques et esthétiques réservent-elles à Louise Michel ? Afin d'apporter des éléments de réponse à cette question, nous nous intéresserons à trois œuvres dramatiques contemporaines. *Louise-Emma* d'Anne Roche (1982), mis en scène par Françoise Chatôt en 1983, fictionnalise la rencontre historique de Louise Michel et d'Emma Goldman dont il ne reste aucune trace. Ce spectacle met en regard les luttes des deux militantes et permet de présenter la complexité de la lutte anarchiste. *Calamity Louise* (2005), écrit, mis en scène et interprété par Gisèle Martinez, est un seul-en-scène historique qui retrace la vie de cette femme et de son combat, de son enfance à sa mort en 1905. Enfin, nous nous intéresserons au monologue *Louise Michel, la louve* (2013) d'Alain Duprat, mis en scène par Emmanuel Desgrées du Loû et interprété par Clémentine Stépanoff. Nous sommes en 1886. Louise Michel vient d'être libérée après une condamnation à six années de prison. Elle retrouve certains amis et militants lors d'une conférence, durant laquelle elle revient sur sa lutte en faveur des plus démunies.

L'analyse de ces trois pièces nous permettra de comparer différentes représentations théâtrales contemporaines de Louise Michel. Nous nous appliquerons à rattacher ces analyses aux positionnements politiques de cette femme d'action, afin de dévoiler son héritage anarcho-féministe et l'éventuel détournement de son combat. L'objectif sera de déterminer comment les artistes construisent le passage de la personne au personnage

de Louise Michel. Que fantasment-ils et mettent-ils en jeu ? Quelles facettes de l'anarchiste présentent-ils aux spectateurs ?

Dans un premier temps, nous verrons que c'est une Louise Michel révoltée qui est mise en scène à travers la narration d'événements historiques auxquels elle a participé ou assisté. Nous nous pencherons ensuite sur la tendresse et la pédagogie de cette femme d'action, qui n'a eu de cesse de défendre les plus démunis. Enfin nous aborderons son combat féministe et présenterons des luttes qui nous sont encore aujourd'hui contemporaines.

Louise Michel la révoltée

Dans la pièce *Louise Michel, la louve*, l'anarchiste est tout d'abord qualifiée de « bâtarde ». « Allons, allons, bâtarde, mais heureuse quand même » (Duprat, 2013 : 14), déclare l'intéressée qui est une enfant de « père inconnu », mais dont la paternité revient certainement au fils du châtelain chez qui sa mère était domestique, peut-être même au châtelain lui-même. Si certains voient dans cette première injustice un élément déclencheur de sa révolte, elle ne le déclare pas dans ses *Mémoires*, dans lesquels elle affirme cependant son ardeur au combat : « Oui, barbare que je suis, j'aime le canon, l'odeur de la poudre, la mitraille dans l'air, mais je suis surtout éprise de révolution » (Michel, 1886 : 166). Ce caractère révolté est transmis par deux de nos œuvres à travers l'évocation de la Commune de Paris et de la déportation de l'anarchiste, comme nous allons le voir.

Refusant de prêter serment à l'Empire en tant qu'institutrice, défendant des valeurs républicaines, Louise Michel s'est opposée au régime français. Les libertaires, qui prônent la liberté de tous et toutes considèrent que « le gouvernement de l'homme par l'homme, c'est la servitude » et que « tout État est une tyrannie » (Guérin, 1981 : 24). La contestation de la militante française trouva son apogée lors de l'épisode de la Commune de Paris, dont elle est aujourd'hui une des figures emblématiques. Cette insurrection populaire contre l'Assemblée nationale à majorité monarchiste à la suite de la défaite du gouvernement français dans la guerre franco-prussienne (1870-1871) commença le 18 mars 1871 et se termina par la Semaine Sanglante qui dura du 21 au 28 mai 1871.

Les activités de Louise Michel durant cet épisode historique sont développées en détail dans *Calamity Louise* : elle est présente à l'Hôtel de Ville de Paris lorsque la Commune est proclamée ; elle prend part aux comités de vigilance de Montmartre ; est sur les barricades du Champ de Mars, aux Molinaux, au Fort d'Issy, etc. La comédienne, Gisèle Martinez, se tient au centre de la scène, la lumière de face, portant une écharpe rouge au rôle symbolique. Le spectateur confond ainsi la narratrice et la combattante. La tension dramatique augmente durant tout le récit de la Commune et de la Semaine sanglante, jusqu'à ce que la comédienne chante un extrait de la chanson *Le Temps des Cerises*, écrite en 1866, mais aujourd'hui associée dans l'imaginaire populaire à cette période insurrectionnelle.

Dans *Louise-Emma*, la Semaine sanglante est définie par le personnage de Louise Michel comme étant le symbole de la défaite des Communards face aux Versaillais, « il n'y avait qu'à se défendre, le plus longtemps possible ». Cette réplique fait écho aux écrits de l'anarchiste de 1886, selon qui « la Commune, enserrée de toutes parts, n'avait que la mort à l'horizon » (Michel, 1886 : 179). Durant la Semaine sanglante au cours de laquelle Louise Michel a pris les armes, la Commune de Paris ne résiste pas aux Versaillais. Les communards sont exécutés ou déportés en Nouvelle-Calédonie. Louise Michel et son amour Théophile Ferré sont arrêtés. Elle sera envoyée au bagne, lui sera fusillé. *Louise-Emma* met en scène cette exécution :

Le jeune homme apparaît en position de condamné, le bandeau sur les yeux. L'homme par trois fois crie : « Feu », et par trois fois le jeune homme tombe et se relève (souvenir de Théophile Ferré pour Louise). (Roche, 1982 : 34)

La répétition de l'acte à trois reprises augmente la tension dramatique de la scène et décuple sa violence. Théophile est ici le représentant de tous les communards exécutés pendant et après l'insurrection populaire. Il prend aussi le visage de la souffrance de Louise Michel et de sa lutte contre l'injustice et la domination.

Louise Michel, la louve met l'accent sur la ferveur révolutionnaire de l'anarchiste. Dans sa note d'intentions, l'auteur A. Duprat écrit « vouloir présenter une âme forte du XX^e siècle, celle d'une femme tout à la fois encensée et calomniée de son vivant » (Duprat, 2013 : 2). L'héroïne

controversée est qualifiée dès le titre de « louve » et son personnage le revendique : « c'est parce que j'ai lutté pour la liberté durant la Commune qu'on m'a appelée la louve, c'est parce que je me suis confrontée à la cruauté et la stupidité de ce monsieur Adolphe Thiers que l'on a ajouté l'adjectif sanguinaire... » (Duprat, 2013 : 9) Le personnage de Louise Michel est celui d'une révoltée qui combat en faveur de l'anarchisme. À la fin de la pièce, il réaffirme sa lutte en proclamant : « J'appartiens toute entière à la révolution sociale [...] La louve est de retour ! L'astre de la révolution doit se lever enfin ! » (Duprat, 2013 : 26) Là encore, cette tirade résonne avec les écrits de la militante, selon qui « Dominer c'est être tyran, être dominés c'est être lâches ! Que le peuple se mette donc debout [...] » (Michel, 1886 : 178). Un commentaire critique de spectateur déclare que ce spectacle donne à entendre « son combat contre l'injustice, le cœur vibrant, sanguin et bouillonnant d'une femme qui aime dans ses tripes les pauvres, les déconsidérés, les exclus » (Critique, s. d. : Roudoudouparis) tandis qu'un autre affirme « que Louise Michel est présentée comme une geignarde narcissique, ce qu'elle n'était pas ! » (Critique, s. d. : Rosaluxembourg). La perception de Louise Michel fait là encore l'objet de controverses.

Le spectacle de Gisèle Martinez, *Calamity Louise* a été ainsi nommé en référence à Calamity Jane, une personnalité emblématique de la conquête de l'Ouest américain du XIX^e siècle. Louise Michel est comparée à cette aventurière et apparaît aux yeux du récepteur comme une femme aux multiples exploits. Certaines des répliques appuient l'image d'une femme combative et engagée, comme dans l'extrait suivant, dans lequel Gisèle Martinez déclame des écrits de Louise Michel :

Salut à l'Humanité libre et forte qui ne comprendra pas comment si longtemps nous avons végété pareils à nos aïeux des cavernes... [...] Allons, que chaque main prenne un flambeau et que l'étape qui se lève marche dans la lumière. Levez-vous tous, les Grands Chasseurs d'étoiles !... [...] L'anarchie seule peut rendre l'homme conscient, puisqu'elle seule le fera libre. (Martinez, 2014 : 17-18)

Tout comme dans *Louise Michel, la louve*, *Calamity Louise* met en avant la dévotion de l'héroïne à la cause anarchiste, mais ce spectacle

propose aussi un nouvel éclairage du personnage, en évoquant sa déportation en Nouvelle-Calédonie.

À la suite de la Commune de Paris, Louise Michel est condamnée à la déportation à vie. Le voyage jusqu'en Nouvelle-Calédonie dure quatre mois et est décrit dans *Calamity Louise*, légèrement travesti toutefois puisque la difficulté des conditions de traversée est quelque peu exagérée, augmentant la compassion des spectateurs pour le personnage. Il est souvent déclaré que Louise Michel se convertit à l'anarchisme durant son trajet, bien que certains rapports de police fassent état d'activités radicales dès la fin des années 1860. « Quand la France qui nous détestait s'éloignait, avec Nathalie Lemel nous avons chanté, chanté le chant des communards pour dire que nous étions toujours les pétroleuses de l'espoir » (Duprat, 2013 : 19), déclare le personnage dans *Louise Michel, la louve*, avant de chanter *Le Temps des cerises*. *Calamity Louise* présente l'héroïne de la même manière, déclarant que « c'est pendant le voyage qui la menait en Calédonie qu'elle était devenue anarchiste » (Martinez, 2014 : 17-18).

L'ensemble des luttes anarchiste n'est pas présenté dans ces œuvres, qui insistent sur la Commune de Paris et ses conséquences. L'antipatronat est rapidement évoqué dans *Louise Michel, la louve* et *Calamity Louise* à travers une représentation péjorative de l'employeur bourgeois. Les personnages de pouvoir sont joués par Gisèle Martinez en clown, ce qui leur confère une aura grotesque. Dans *Louise Michel, la louve*, le personnage éponyme compare le prolétariat à du bétail et l'employeur à un maître imposant et oisif.

Ainsi, si Louise Michel est présentée comme une femme de convictions dans *Louise-Emma*, elle n'y paraît pas pour autant en femme révoltée, contrairement au traitement qui lui est réservé dans *Calamity Louise* et dans *Louise Michel, la louve*. L'éclairage est plutôt mis sur sa pédagogie et sa défense des opprimées, à travers un personnage de femme âgée, tendre et sensible, comme nous allons désormais le voir.

Louise Michel, une femme tendre et pédagogue

La deuxième image donnée de Louise Michel dans les œuvres de notre corpus est celle d'une femme protectrice, pédagogue et tendre

envers le peuple. En témoigne notamment ce commentaire de réception de *Louise Michel, la louve* :

Clémentine Stépanoff se saisit du personnage de Louise Michel à bras le corps. Elle restitue son parcours, son humanisme dans toutes ses dimensions : la mère (du peuple), la femme (éternelle militante) et un aspect bien moins connu : l'amoureuse (d'un homme). (Critique, s. d. : alison93)

Un autre spectateur met en avant le traitement sensible donné au personnage, qui « donne à voir la louve insoumise et protectrice » (Critique, s. d. : celsagwnd).

Le personnage de Louise Michel est aussi maternel envers Emma Goldman dans *Louise-Emma*. Elle n'apparaît pas en faveur de la violence, et tente de résonner E. Goldman à ce sujet. « On ne peut pas laisser croire au peuple que, telle ou telle tête tombée, ça irait mieux » (Roche, 1982 : 31), lui dit-elle. En réalité, l'évolution de la militance de Louise Michel n'est pas présentée : elle a au début de sa vie prôné l'action directe, c'est-à-dire la gestion personnelle des problèmes rencontrés sans passer par un tiers administrateur ou représentant de l'État, ainsi que la propagande par le fait, qui promeut le fait insurrectionnel et les actions illégales. Après la Commune, elle a délaissé l'action violente. C'est le personnage d'une femme mûre qui est mis en scène, ce qui respecte la temporalité de la pièce qui se déroule supposément en 1895. Elle y apparaît également très affectueuse du fait du jeu théâtral suggéré par les didascalies suivantes : « Dialogue des deux femmes assises sur leurs valises, très tendre. Emma pose la tête sur les genoux de Louise » (Roche, 1982 : 34). Les réceptions sont cependant mitigées. Si un témoignage nous livre que la pièce propose une « approche de personnages hors du commun dans leur besoin d'amour inassouvi » (Deville, 1983), un journaliste de *La Marseillaise* décrit ainsi sa réception de la pièce à la suite d'une représentation à l'Espace Massalia de Marseille, en mai 1983 : « Louise Michel demeure dans notre esprit comme une femme très sensible, très généreuse [...] Mais de tout ça rien dans la pièce » (E. G., 1983).

Selon Daniel Armoghate, Louise Michel « vit d'abord esthétiquement le drame social, elle se *représente* ; ses meilleurs actes sont des paroles, ses mots sont des pistolets chargés » (Michel, 1983 : 18). Il insiste sur le

pouvoir d'allocution de l'oratrice que Gisèle Martinez a mis en exergue dans *Calamity Louise* en utilisant les écrits de l'anarchiste. La construction de la pièce porte sur le personnage et son anarchisme « poétique », selon les mots de la comédienne qui s'est permis de modérer l'anarchiste quant aux propos qu'elle tenait, pour faire prévaloir son grand humanisme. Selon l'artiste, la violence ne représente pas la militante et elle a donc décidé de fait éclore sur scène ses luttes en insistant sur sa poésie. Elle convoque notamment ses propos sur l'accès à l'instruction et à l'art. « Allons, l'art pour tous, la science pour tous, le pain pour tous [...] Les arts font partie de revendications humaines, il les faut à tous ; et alors seulement, le troupeau humain sera la race humaine » (Martinez, 2014 : 17-18), déclare la militante qui voit en l'art une nécessité sociale. *Calamity Louise* présente aussi la pédagogie nouvelle de Louise Michel qui « invente même ses propres méthodes pédagogiques » (Martinez, 2014 : 2), ce qui lui valut effectivement de nombreuses convocations au Rectorat de Chaumont. Enfin, le spectacle rappelle la classe que l'anarchiste faisait aux Canaques, leur permettant de prendre conscience de leur soumission. « Où allons-nous Grands Dieux ? – s'écrie le gouverneur, – si les Canaques se mettent maintenant à parler d'oppression ? » (Martinez, 2014 : 8). L'autrice retrace ainsi la Grande révolte Kanak et son écrasement, qui ne seront que rapidement abordés dans *Louise Michel, la louve* et ne le seront pas du tout dans *Louise-Emma*.

Enfin, Alain Duprat propose une vision humaniste de l'anarchisme – qui transparaît à travers les luttes communardes –, « dans laquelle la violence apparaît comme une réaction à l'oppression des convictions humanistes par la société d'alors¹ ». Louise Michel n'a jamais été mère pour se donner toute entière à la révolution et l'instruction de ses élèves. Son personnage s'adoucit dans *Louise Michel, la louve* lorsqu'il évoque la nécessité de l'éducation. Il déclare ainsi que « les enfants doivent être réchauffés à la flamme du foyer et aux rayons nourriciers de l'intelligence. Il faut les aimer et leur donner les armes des esprits libres qu'offre une bonne instruction » (Duprat, 2013 : 16). La militante est douce, pleine d'espoir pour les nouvelles générations, ce qui tranche avec la révolte qu'elle exprime pendant le reste de la représentation. Le personnage

1. Propos tenus par l'auteur, correspondance mail, avril 2017.

critique l'éducation classiste de l'époque, déclarant que « le bourgeois refuse aux enfants [la] lumière [des livres]. [...] Parce que les enfants qui resteront misérables seront plus tard indispensables à son enrichissement » (Duprat, 2013 : 8-9). Si l'anarchiste instruit, c'est pour que les individus puissent mieux combattre le pouvoir qui les opprime.

Ces représentations correspondent, chacune à sa manière, à la description qu'Emma Goldman fit de Louise Michel dans sa biographie lorsqu'elle écrivit :

Depuis que j'avais lu l'histoire de la Commune de Paris [...] la figure de Louise Michel s'en était détachée, sublime par son amour de l'humanité, majestueuse par son dévouement et son courage. [...] Son sourire était si tendre qu'il gagna aussitôt mon cœur. (Goldman, 2011 : 97-98)

Louise Michel est ainsi perçue comme une femme maternelle et apaisée dans *Louise-Emma*, spectacle dans lequel le personnage est le plus âgé. *Calamity Louise* propose un éclairage axé sur sa poésie, sa pédagogie et sa défense des plus faibles. *Louise Michel, la louve*, enfin, donne à voir un personnage aux convictions humanistes qui souhaite repartir au combat.

Louise Michel, précurseur de l'anarcha-féminisme

Le troisième axe de notre analyse porte sur les revendications féministes de Louise Michel, qui peut aujourd'hui être considérée comme l'un des précurseurs de l'anarcha-féminisme, théorie politique visant à mettre sur un pied d'égalité les luttes anarchiste et féministe. La lutte contre le patriarcat y est considérée comme une partie intégrante de la lutte des classes et de la lutte contre les institutions étatiques.

Étonnamment, dans *Louise-Emma*, Louise Michel est plutôt présentée en opposition aux pratiques d'Emma Goldman, anarcha-féministe russe exilée aux États-Unis, dans un passage qui confronte les rapports à la sexualité des deux femmes. Emma Goldman déclare que si son mari « avait été mieux au lit... », elle ne l'aurait peut-être pas quitté, avant de demander à Louise Michel : « Je te choque ? » (Roche, 1982 : 23) Le contraste est fort entre l'Américaine et celle que l'on surnommait la

Vierge rouge, du fait de sa supposée virginité². Philippe Lejeune le met en exergue dans la lettre datée du 2 novembre 1983 : Louise Michel face à Emma Goldman, « vierge sage contre vierge folle, veuve platonique contre femme libérée » (Lejeune, 1983). En effet, le personnage Louise Michel semble gêné lorsque la conversation concerne la sexualité (Roche, 1982 : 25). L'anarchiste américaine insistera toutefois : « C'est les Versaillais, non, qui t'ont appelée pour la première fois la Vierge Rouge [...] ! Si tu n'as pas couché avec Ferré, tant pis pour toi, mais alors ne nous assomme pas avec ton deuil éternel [...] » (Roche, 1982 : 41). Cette mise en scène d'une Louise Michel larmoyante, incapable de faire son deuil, est aussi présente dans *Louise Michel, la louve* lorsqu'elle déclare : « un tribunal militaire m'a infligé la plus rude sanction, le tourment d'être séparée de cet être adoré. Je le chérissais... Théo !... Les salauds, je les hais ! » (Duprat, 2013 : 21) Au terme de cette pièce, l'anarchiste apparaît douce, désirant de l'amour en déclarant : « Vais-je vous surprendre, vous qui me connaissez si je vous dis que mon désir le plus cher serait d'être aimée, aimée même au-delà de la vie ? » (Duprat, 2013 : 25).

Ces représentations de l'anarchiste peuvent toutefois être interrogées, car le regard posé sur Louise Michel ne semble pas révéler la personnalité qui transparaît dans ses *Mémoires* et ses biographies. Interrogeons tout d'abord les propos de l'anarchiste sur la position de la femme dans la société. G. Martinez reprend presque mot pour mot les propos de Louise Michel concernant la femme, l'éducation sexiste faite aux filles et ses positions sur la place faite à la femme dans la société :

Je ne comprends pas qu'il y ait un sexe pour lequel on cherche à atrophier l'intelligence comme s'il y en avait trop dans la race. Il ne faut pas séparer la caste des femmes du reste de l'humanité. Si l'égalité entre les sexes était reconnue, ce serait une fameuse brèche dans la bêtise humaine. (Martinez, 2014 : 2)

Le propos de Louise Michel n'est pas ici travesti, seulement appauvri, car celle-ci nous apprend par exemple dans ses *Mémoires* qu'elle confirme son intuition d'une éducation genrée en allant habillée en homme à un cours de garçons. Cela dénote de son entêtement, qu'elle présente à

2. Il n'existe pas de « preuve » de sa virginité, tout comme il n'y a que des spéculations concernant son orientation sexuelle et son genre.

nouveau lorsqu'elle écrit « Pour ma part, camarades, je n'ai pas voulu être le *potage de l'homme*, et je m'en suis allée à travers la vie, avec la vile multitude, sans donner d'esclaves aux Césars » (Michel, 1886 : 104). N'oublions toutefois pas que Louise Michel ne s'est jamais mariée, selon ses dires, pour se donner pleine et entière à la lutte anarchiste : « On a bien assez des tortures des pauvres mères, sans multiplier par le mariage les liens de famille ; oui, il faut alors n'être que des combattants ! », écrivit-elle, rappelant la « nécessité de rester libre pour l'époque de la lutte suprême » (Michel, 1886 : 74). Elle s'opposait par ailleurs à la marchandisation de la femme, à travers le mariage comme à travers la prostitution (Michel, 1886 : 109-110), ce qui n'apparaît que de manière superficielle dans *Louise-Emma* lorsqu'Emma Goldman parle à Louise Michel de son mariage forcé (Roche, Louise-Emma : 13). *Calamity Louise* et *Louise Michel, la louve* n'abordent pas l'asservissement que représente le mariage de convenance et qui était dénoncé par l'anarcha-féministe en ces termes « j'ai toujours regardé comme une prostitution tout mariage sans amour » (Michel, 1886 : 74).

Il convient de rappeler que l'anarchiste était dans une position féministe ambiguë et semble avoir été en avance sur son temps : elle ne soutenait pas les luttes féministes de l'époque, relevant de la première vague, qui défendaient une reconnaissance de la femme dans l'espace public (Verhaeghe, 2017 : 18-32), mais pensait déjà à la place de la femme au sein du foyer, espérant des femmes émancipées financièrement et qui n'auraient alors plus à se prostituer. Les trois pièces de notre corpus oublient ainsi de présenter les combats de l'anarchiste en faveur de l'égalité salariale des hommes et des femmes, prônant « l'instruction à égal degré, le travail rétribué pour les états de femme [le travail des femmes], de manière à ne pas rendre la prostitution le seul état lucratif » (Michel, 1886 : 153). L'anarchiste critiquait aussi le sexisme des alliés hommes, qui « malgré eux et par la force de la coutume et des vieux préjugés auraient l'air de nous aider, mais se contenteraient toujours de l'air » (Michel, 1886 : 153). Enfin, la militante dénonçait le sexisme de la justice qui condamnait la femme calomniée ou poursuivie lorsqu'elle tuait son agresseur (Michel, 1886 : 110). Les œuvres *Louise Michel, la*

louve et *Calamity Louise* rappellent l'une et l'autre cependant le refus de la différence de traitement entre les hommes et les femmes.

Cette position militante complexe, dont la représentation nuirait au didactisme des pièces, peut expliquer la superficialité de sa représentation théâtrale. Sont même parfois mis en scène des contresens, comme dans *Louise Michel, la louve* lorsque le personnage déclare « Pour que les femmes, ces délaissées de l'humanité, puissent voter... voter ! » (Duprat, 2013 : 19) quand bien même Louise Michel préférerait la destruction du système électoral au droit de vote des femmes.

Différentes facettes de l'anarchiste sont présentées dans ces œuvres, qui permettent aux artistes de défendre plus ou moins ardemment les luttes anarchistes ou féministes. *Calamity Louise* propose une image de Louise Michel à la fois révoltée, aimante et romantique, insistant sur sa déportation et ses expériences pédagogiques avec les Canaques. En ayant recours à un symbolisme anarchiste fort (l'écharpe rouge, le A cerclé, le recours au clown) et en provoquant la compassion du spectateur pour ce personnage par sa construction dramatique, l'œuvre entend réhabiliter l'anarchisme grâce au personnage de Louise Michel. *Louise Michel, la louve* met en avant les luttes de l'anarchiste, qui apparaît combative, révoltée, presque autoritaire. Son allocution ne concerne presque que ses combats idéologiques et ne revient que très peu sur ses luttes passées ou ses ambitions à venir. Les revendications féministes y sont peu présentes, voire travesties et laissent la place aux convictions humanistes. Ne proposant ni moyens d'action ni critique contemporaine, ce spectacle présente la lutte de Louise Michel, mais ne semble pas la réactualiser. Enfin, *Louise-Emma* propose la vie d'une vieille femme, tendre et humaniste, qui souhaite transmettre son combat et faire part de ses moyens d'action militants. On y découvre notamment ses divergences d'opinion avec Emma Goldman concernant l'accès au droit de vote, l'utilisation de la violence, la hiérarchisation des luttes et le rapport à la sexualité. L'historicisation de ces luttes permet au spectateur une comparaison avec les combats qui lui sont contemporains, augmentant son didactisme.

Ainsi, les représentations contemporaines de Louise Michel sont plurielles, mettant en avant l'un ou l'autre de ses combats, toujours en lui rendant hommage. Chacune de ces œuvres est le produit d'une sensibilité

particulière des artistes pour cette femme d'action, et sa personification théâtrale en subit ainsi les inclinaisons. Il existe aujourd'hui un regain d'intérêt pour le personnage de Louise Michel et nous pouvons citer un certain nombre d'autres mises en scène : *Louise Michel, écrits et cris* de Marie Ruggeri (2011), *Des Territoires*, écrit et mis en scène par Baptiste Amann (2017), *Cabaret Louise* de la Compagnie du Grand soir (2018), *L'accusée Louise Michel*, écrit et mis en scène par Antonio Diaz-Florian (2019). Si l'historicité fait parfois défaut, c'est pour mieux actualiser la lutte de l'anarchiste en faveur de l'équité et de la justice, à l'heure où de nombreux mouvements sociaux nous rappellent le chemin qu'il reste à parcourir.

Bibliographie

- « Critiques », sur *Billetreduc*, s. d., <http://www.billetreduc.com/154420/evcrit.htm>, consulté le 21 juillet 2019.
- Deville Michel, « Louise-Emma. Sincère et généreuse évocation », *Le soir*, 24 mai 1983.
- Duprat Alain, *Louise Michel, la louve*, sans lieu, BoD – Books on Demand, 2013.
- E.G., « Après la création de Louise et Emma à l'Espace Massalia », *La Marseillaise*, 22 mai 1983.
- Faure Sébastien, « Encyclopédie Anarchiste », sur *encyclopedieanarchiste*, <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/>, 1934, consulté le 21 juillet 2019.
- Fraisse Geneviève, « Chapitre 4. Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », dans *La raison des femmes*, Paris, Plon (programme ReLIRE), coll. « Hors collection », 1992, p. 166-190.
- Gauthier Xavière, *La vierge rouge : biographie de Louise Michel*, Paris, les Éditions de Paris, 1999.
- Goldman Emma, *De l'amour et des bombes : épopée d'une anarchiste*, Bruxelles, Belgique, André Versaille, 2011.
- Guérin Daniel, *L'anarchisme : de la doctrine à la pratique*, Paris, France, Gallimard, 1981.
- Lejeune Philippe, correspondance à Anne Roche, 2 novembre 1983.
- Martinez Gisèle, *Calamity Louise*, tapuscrit non édité, 2014.

- Michel Louise, *À travers la mort. Mémoires inédits 1886-1890*, C. Rétat (éd.), Paris, la Découverte, 2015.
- Michel Louise, *Histoire de ma vie. Seconde et troisième parties, Londres 1904*, X. Gauthier (éd.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- Michel Louise, *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même. Tome I*, Paris, F. Roy, 1886.
- Michel Louise, *Souvenirs et aventures de ma vie*, Daniel Armogathe (éd.), Paris, La Découverte, 1983.
- Roche Anne, *Louise-Emma*, Paris, Editions Tierce, 1982.
- Verhaeghe Sidonie, « Louise Michel, féministe : analyse d'une opération de qualification politique aux débuts de la III^e République », *Le Temps des médias*, vol. 29, no 2, 2017, p. 18-32.

« Super-Arabs »

Femmes et science-fiction dans l'art contemporain

Joan GRANDJEAN

Si peu de femmes arabes sont présentes dans le domaine de la science-fiction littéraire, il y a en revanche un mouvement dans le champ de l'art contemporain où elles sont les principaux acteurs (Muller, 2017 : 114). Ces artistes, venues de l'espace géoculturel arabe et de sa diaspora, engagent un dispositif artistique et narratif inédit où l'engagement prend une tournure qui mérite notre attention. En effet, elles empruntent des éléments science-fictionnels dans leur production artistique afin d'adapter leur sujet dans le cadre de l'anticipation, de la spéculation, ou de le faire se mouvoir dans un champ iconographique futuriste. Partant de ce constat, nous avons décidé d'analyser la manière dont une grammaire science-fictionnelle se déploie au sein d'une esthétique engagée féminine/féministe.

En recensant les différentes manifestations de cette esthétique « futuriste », des artistes femmes mettent en perspective certains éléments, ou se mettent en avant dans leur production, afin d'imaginer d'autres mondes. Bien que ce corpus comporte des œuvres très différentes, cette étude portera plus particulièrement sur l'appropriation du genre de la science-fiction dans les travaux de trois artistes, au sein desquels de nombreuses comparaisons sont possibles, afin d'exposer au mieux les différentes formes que prend l'engagement féminin par l'intermédiaire d'une esthétique « futuriste ». Larissa Sansour, Moufida Fedhila et Sophia al-Maria sont trois artistes de la même génération de l'art contemporain arabe mondialisé. Cependant, elles sont intimement liées à trois aires géographiques différentes de l'aire culturelle arabe

(le Mashreq, le Maghreb et la Péninsule arabique). La forme que prend leur engagement pour le futur de leurs pays porte à réaliser une analyse comparée de leurs œuvres dans le but de faire émerger leur stratégie tant d'un point de vue esthétique que politique. Après les avoir présentées, nous aborderons la construction du récit, du rôle de la science-fiction et des différentes thématiques employées dans leurs œuvres. Enfin, nous analyserons le basculement qui s'opère vers le réel, notamment par le biais du performatif, afin de voir comment elles repensent le territoire et le politique de l'espace géoculturel arabe.

Les artistes

Larissa Sansour

Larissa Sansour est une artiste palestinienne, possédant également la nationalité danoise, qui vit aujourd'hui à Londres. Elle est née en 1973 à Jérusalem Est dans les territoires palestiniens et a grandi à Beit Jala, un village situé à deux kilomètres de Bethléem. Entre la Première Intifada (1987-1993) et la Seconde Intifada (2000-2006), elle fait ses études supérieures aux États-Unis (États du Maryland et de New York) et en Europe de l'Ouest (Grande-Bretagne et Danemark), où elle se spécialise aussi bien dans l'art figuratif, les nouveaux médias, l'art numérique que l'histoire de la critique et des arts. Elle centre sa pratique artistique sur la vidéo, la photographie, l'édition et l'installation. Sa démarche mêle principalement l'histoire et le quotidien des Palestiniens qu'elle met en scène en intégrant des fragments de la culture populaire occidentale tels que le western spaghetti, les films d'horreur et, depuis une dizaine d'années, la science-fiction.

Soucieuse d'aller au-delà de la réalité paralysante de la Palestine, dont l'histoire est entravée par la colonisation israélienne depuis la création de l'État hébreu en 1948, elle raconte d'autres temporalités, plus ou moins ambitieuses, afin de faire germer des alternatives au futur palestinien. Elle explique dans un entretien avec la curatrice et critique d'art Nat Muller :

Plus je travaillais avec la fiction, plus les gens ont commencé à réagir à mes propos. J'ai réalisé que la SF résonnait bien avec le problème palestinien, car ce qu'il s'est passé en Palestine n'a fait qu'enfermer les Palestiniens dans un état de limbes. Depuis l'épisode tragique de la *Nakba* en 1948 et l'exil d'un

grand nombre de Palestiniens, beaucoup ne peuvent toujours pas revenir chez eux. Ça a eu pour conséquence de causer un profond traumatisme dans leur psyché. Nous sommes toujours coincés dans cet état d'esprit et je pense que la nouvelle génération [la génération d'artistes qui travaille après les échecs des accords d'Oslo] commence juste à le comprendre [traduction libre]. (Muller et Sansour, 2016)

À partir de 2009, Larissa Sansour adapte sa pratique artistique en puisant dans le genre de la science-fiction. Elle édite avec l'artiste israélienne Oreet Ashery un roman graphique, intitulé *The Novel of Nonel and Vovel*, qu'elles insèrent dans un dispositif artistique utilisant l'installation et la performance, au sein duquel elles interrogent les notions de création, de collaboration et de l'art dans son rapport au politique, tout en insistant sur l'ambivalence du territoire d'où elles sont originaires. Voyant que l'art ne résoudra jamais la géopolitique de leur pays, Nonel et Vovel, leurs *alter ego*, vont par la suite être dotées de superpouvoirs afin de stopper la colonisation israélienne qui est en réalité la base d'un complot intergalactique. Cette même année, Larissa Sansour réalise *A Space Exodus* (2009), puis *Nation Estate* (2012) et *In the Future They Ate From the Finest Porcelain* (en collaboration avec Søren Lind, 2016).

Dans ces trois dernières installations multimédias, le médium filmique est au cœur du dispositif artistique. *A Space Exodus* est composée d'un film, d'un ensemble de cinquante statues en vinyle intitulé *Palestinians* et d'une série photographique, dont l'ensemble adapte la thématique du voyage extraterrestre. *Nation Estate*, formée d'un film et d'une série de photographies, fait allusion à la dystopie de béton – à l'instar du roman britannique *High Rise* (1975) de James Graham Ballard – en mettant en scène un gratte-ciel qui contiendrait dans ses étages toute la géographie d'une Palestine réunie. *In The Future They Ate From the Finest Porcelain* est constituée de photographies, de deux installations et de performances documentées lorsqu'elles sont présentées dans un contexte muséal. Son film combine des images de synthèse et des captations directes pour explorer l'archéologie et le politique de l'histoire officielle, sa subjectivité et l'appartenance nationale à travers les concepts de vérité, de témoignage et d'héroïsme. L'ensemble de ces éléments agence une complexité narrative qui ouvre non pas au révisionnisme mais à la spéculation pour

dépasser le stade d'une empathie embarrassante lorsqu'il s'agit d'évoquer la colonisation israélienne des territoires palestiniens.

Moufida Fedhila

Moufida Fedhila est née en 1977 à Mahdia en Tunisie et vit aujourd'hui entre Paris et Tunis. Elle a été formée pour devenir plasticienne à l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne à Rennes ; elle a en outre étudié la philosophie à la Sorbonne à Paris, le théâtre à l'Université de Caen et la réalisation cinématographique à Paris. Elle s'exprime aussi bien par le biais du dessin, la vidéo, la photographie et la poésie que par le cinéma, le son, l'installation et la performance. Nous nous intéresserons à cette dernière forme d'expression en abordant plus précisément la série de quatre performances consacrées autour de *Super-Tunisian* (2011-2014), dans le contexte qui suivit les mouvements de protestation en Tunisie, quatre mois après la chute du président Ben Ali, jusqu'à la première élection présidentielle au suffrage universel libre et démocratique du pays. Lors d'un entretien avec l'historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante Julie Crenn, l'artiste explique :

Mon intention est de critiquer ces espaces institutionnels et non libres, la main mise sur un art qui piétine et qui manque considérablement de critique. L'art est une nécessité, il est intrinsèquement révolutionnaire. [...] Il s'agissait d'une mise en abîme du politique face à un pouvoir qui prétend détenir la solution miraculeuse, le plan qui sauvera le pays de la confusion et de la magouille. [...] L'illusion démocratique tend à détruire l'illusion politique et à se détruire elle-même. Le pouvoir démocratique est comme une fiction irréalisable qui institutionnalise l'écart entre les désirs et la réalité. (Crenn, 2011)

La première performance *Super-Tunisian St'art* (2011) dure deux heures et se passe dans l'avenue Bourguiba, en face du théâtre municipal, un lieu de rassemblement des soulèvements populaires à Tunis ; *Super-Tunisian's in a fix, she's calling* (2012) s'étend sur trois heures et a été réalisée au sein du centre d'art tunisien Bchira ; *Super-Tunisian Extra Time* (2012) s'inscrit dans le programme de la biennale Dream City et a lieu sur la place de la Kasbah, toujours à Tunis, pendant trente minutes ; *Super-Tunisian Hors Limites* (2014) fait la même durée et se déroule au Zentrum Paul Klee à Berne, cette fois-ci en Suisse.

À l'exception de la performance en Suisse, dont l'objectif était de jouir de la neutralité perpétuelle conclue lors du Congrès de Vienne signée à l'occasion du Traité de Paris (1815), garantissant l'intégrité et l'inviolabilité de son territoire, l'objectif de ces performances était de réunir le public tunisien afin de libérer et mettre en récit leurs idées et leurs sentiments, mais aussi d'exprimer et se réapproprier leur corps et ses mouvements. En plus de documenter sa série de performances en faisant appel à des photographes et une chaîne de télévision, Moufida Fedhila réalise une série de photographies, intitulée *Fuck Democracy, Miracle Too* (2012), dans laquelle elle invite les passants à poser en tenant la pancarte de Super-Tunisian. De nombreuses actes de vandalisme ont été commis de la part d'une minorité de salafistes jusqu'au-boutistes : confiscation d'une caméra, violences, menaces, voies de fait durant la première performance, lancement de *fatāwā* contre un collectif d'artistes exposant au centre d'art Bchira pour la seconde, etc. Si l'artiste reçoit encore des menaces aujourd'hui, sa série de performances s'est révélée un succès et a su instaurer un format artistique inédit dans une Tunisie en transition où l'histoire de la démocratie en est à ses premiers chapitres.

Sophia al-Maria

Sophia al-Maria est une artiste, autrice et réalisatrice américano-qatarie qui vit aujourd'hui à Londres. Née en 1983 dans l'État de Washington, son enfance est partagée entre sa famille maternelle dans une petite ville américaine et sa famille paternelle bédouine sédentarisée dans la ville de Doha dans les années 1970. Elle raconte son enfance dans *The Girl who Fell to Earth*, ses mémoires publiées en 2012. Elle a étudié la littérature comparée à l'Université Américaine du Caire pour ensuite s'intéresser aux arts et aux cultures aurales et visuelles (*Aural and Visual Culture*) à Goldsmiths College à Londres.

L'œuvre de Sophia al-Maria est particulièrement abondante et nous nous intéresserons seulement à celle qui émane du Futurisme du Golfe, un concept qu'elle commence à définir dans ses premiers travaux et qui est mis à jour au fur et à mesure de ses recherches et de sa création. Ce concept illustre les conséquences du développement soudain des villes du golfe Persique depuis les années 1970, suite au premier choc pétrolier

qui entraîna une augmentation du marché pétrolier dans la région. Il désigne alors les promesses non tenues d'une utopie moderne et moderniste qui se détache de la tradition et de son histoire, en transformant d'une manière et de façon foncière le territoire contemporain ainsi que le mode de vie de ses habitants. Soucieuse de son identité multiple qui viendrait perturber ses recherches, elle se crée un *alter ego* nommée Sci-Fi Wahabi afin d'enquêter sur les réalités sociales et politiques du golfe Persique. Elle les met en récit dans un blog depuis 2006, période où elle est retournée vivre à Doha, d'où elle poursuit ses recherches sur le Futurisme du Golfe.

Les pérégrinations de Sci-Fi Wahabi sont publiées en 2007 et mises en ligne dans un second blog en 2008. Intitulées *The Gaze of Sci-Fi Wahabi*, sous-titrées *A Theoretical Pulp Fiction and Serialized Videographic Adventure in the Arabian Gulf*, elles sont écrites sous la forme d'un essai. Les différentes parties décrivent et analysent le Golfe comme le point zéro d'une industrialisation négligée, financée par la dépendance mondiale aux combustibles fossiles, qui a placé la planète sur le chemin d'une extinction sans précédent. L'*alter ego* de Sophia al-Maria observe l'inégalité économique extrême et la répression religieuse qui en découle, en faisant naître une réalité tout à fait subjective et subversive. Son portail est le téléphone mobile (le *ḡawāl*), à travers lequel les désirs privés, interdits, prennent une forme virtuelle et peuvent être virtuellement partagés. La tragédie du cybermonde opérée par le *ḡawāl* réside dans le fait qu'il ne peut empêcher l'apocalypse qui s'approche à grands pas.

Elle accompagne par ailleurs ces idées dans différentes interventions écrites et orales, notamment dans deux articles programmatiques publiés dans le magazine anglais *Dazed* où, avec la musicienne, artiste visuelle et curatrice koweïtienne, Fatima al-Qadiri, elle définit le Futurisme du Golfe (Al-Maria et al-Qadiri, 2011 ; Orton, 2011).

Thématiques

L'alter ego

L'*alter ego* est un puissant outil qui accorde aux artistes d'être ce qu'elles ne sont pas ou ne peuvent devenir. Grâce à des capacités

imaginaires et surréelles, elles vont déléguer ce qui pourra désormais être possible à cet autre que soi distinct de leur personnalité.

En lisant son roman graphique et en parcourant ses installations multi-médias, les personnages de Larissa Sansour deviennent des superhéroïnes : Nonel et Vovel acquièrent une force incroyable et peuvent voler ; une *palestinaute* va aller planter le drapeau palestinien sur la lune dans *A Space Exodus* ; elles sont également à la tête d'un groupe de résistance narrative terroriste qui se bat pour le futur d'une nation dans *In the Future They Ate From the Finest Porcelain* ; c'est probablement dans *Nation Estate* que le rôle du personnage principal est le plus subtil puisqu'il met en scène une femme enceinte, habitant dans l'ersatz d'une Palestine futuriste et dystopique condensée dans un gratte-ciel, qui représente autant le droit au retour que l'union des territoires et la perpétuation du peuple palestinien par la création d'une nouvelle génération.

Avec Super-Tunisian, le sous-genre du superhéros introduit plus haut dans *The Novel of Nonel and Vovel* est réutilisé. Rappelons les pouvoirs de Super-Tunisian énoncés par Moufida Fedhila :

Super-Tunisian est doté :

- d'une super-force lui permettant de dépasser tous les pôles politiques et d'instaurer un Super-Pays ;
- d'une super-vision pour anticiper les attaques invisibles de l'obscurantisme à chaque impasse et de voir dans les tournures de la dictature.
- d'une super-vitesse qui lui permet de dépasser les voitures de location qui klaxonnent au milieu de la nuit.
- d'une super-mémoire qui lui permet de se souvenir de la répression d'un passé glorieux. De parler toutes les langues de bois, et de très vite assimiler celles qu'il n'a jamais apprises. (Crenn, 2011)

En faisant entrer l'art dans la rue selon les besoins de l'histoire, Moufida Fedhila se déleste de son statut de citoyenne tunisienne pour incarner une superhéroïne en adoptant et en adaptant le costume, les pouvoirs et les aventures de la première version de Superman (1938). Vêtue d'abord d'un justaucorps bleu avec une cape et des bottines rouges, elle apparaît pour sa première performance en arborant un slogan sur sa poitrine : *Save Yourself Vote for Super-Tunisian* et en tenant une pancarte où il est écrit en arabe et en anglais *Super-Tunisian/al-tūnsī al-ḥāriq*. C'est le début de la formulation d'une illusion politique. Elle apparaît ensuite

vulnérable dans sa deuxième performance : déchaussée, sans slogan ni pancarte, elle attend la participation du citoyen pour que la dimension politique et sociale soit partagée. Puis, sur la place de la Kasbah et au Zentrum Paul Klee, elle apparaît plus forte : vêtue d'une cape dorée avec un écu semblable à celui de Superman, à l'exception de la lettre « S » qui est remplacée par le chiffre « 0 » pour symboliser ce qui n'existe pas encore et qui est latent – la cristallisation de tous les possibles.

Les capacités de Sci-Fi Wahabi sont également surprenantes. Sophia al-Maria emprunte les pouvoirs de Paul Atreides, le personnage principal de *Dune* dans le célèbre roman américain de science-fiction écrit par Franck Herbert en 1965. Elle introduit dès le début Sci-Fi Wahabi comme étant une *Kwisatz Haderach*¹ : elle peut tout voir, se déplacer comme elle le désire dans le temps et dans l'espace. Elle justifie la création de son alter ego dans ces termes :

Je l'ai nommée afin de la détacher de ma personne, de ma nation et de ma race, qui subissent toutes un renversement des valeurs apportées par le *jawāl*. Je l'ai aussi fondue dans le champ de la science-fiction pour créer un spectre identitaire pur afin de « réinvestir » le lieu d'un engagement critique non reconnu et sans inhibition. La troisième personne est un bon outil [traduction libre]. (Al-Maria, 2007 : 14)

Ainsi, Sci-Fi Wahabi incarne un(e) messie qui explore le golfe Persique pour comprendre ses multiples facettes et leur ambivalence.

Réappropriation du territoire et basculement vers le réel via le performatif

Les *alter ego* des artistes évoluent de surcroît dans des territoires qui sont un entre-deux se situant entre le réel et un ailleurs parallèle.

L'ironie déglagée par l'artiste quant au *res nullius* lunaire dans *A Space Exodus* réside dans le questionnement étatique et sa reconnaissance internationale. Cet exode spatial imagine la possibilité d'un ailleurs où le drapeau palestinien trouverait une hampe accueillante, faisant écho avec

1. Dans le roman, Paul Atreides dit qu'il est le *Kwisatz Haderach*. Cette formule est le nom donné à une personne issu d'une solution génétique : un Bene Gesserit (groupement qui exerce une influence politique et religieuse pour mener l'humanité vers le droit chemin) mâle dont les pouvoirs mentaux organiques feraient le pont entre l'espace et le temps et lui permettraient d'être dans plusieurs endroits à la fois.

la situation des territoires palestiniens – des territoires dont le caractère palestinien sera un jour amené à disparaître compte tenu de la situation coloniale. Larissa Sansour poursuit ce raisonnement dans sa seconde installation *Nation Estate* qui fait écho à la demande officielle de reconnaissance de la Palestine comme membre à part entière des Nations Unies sur la base des frontières du 4 juin 1967, avec Jérusalem-Est pour capitale. Cette demande a été formulée par Mahmoud Abbas, le président de l'État de Palestine et de l'Autorité palestinienne², et remise le 23 septembre 2011 au Secrétaire général de l'ONU Ban Ki-moon. La demande ayant été rejetée, la Palestine a cependant été reconnue le 29 novembre 2012 comme État observateur non-membre de l'ONU. Larissa Sansour imagine par conséquent un immense gratte-ciel qui contiendrait l'État de Palestine verticalement. Dans *In the Future They Ate From the Finest Porcelain*, l'artiste palestinienne fait évoluer son personnage principal au sein d'un territoire apocalyptique, sans frontière définie, où une guerre narrative a lieu et déterminera le futur d'une nation sur une autre. En s'inspirant de certains codes de la science-fiction, l'artiste utilise l'artefact palestinien pour remplacer la relique de l'Ancien Testament, sur laquelle se base l'authenticité du discours historique israélien (Finkelstein et Silberman, 2004). Cette installation joue une fois de plus sur l'ambiguïté des discours et s'appuie sur le rôle des artefacts qui abordent en l'occurrence des questions relatives à l'histoire territoriale et aux mythes fondateurs d'une nation. Dans le cadre de cette installation, Larissa Sansour fait notamment une série de performances qui agissent directement sur le territoire. En parallèle du film, elle réalise *Archaeology in Absentia*, une série de quinze répliques de munitions en bronze de 20 cm inspirées d'une petite bombe nucléaire russe datant de la guerre froide. Les coordonnées, la longitude et la latitude sont gravées sur un disque à l'intérieur de chaque capsule et correspondent à des zones où les assiettes en porcelaine du film ont été enfouies en Palestine. La porcelaine elle-même étant absente de l'installation, les bombes et les références qu'elles renferment représentent les objets archéologiques « par contumace » (*in absentia*). Quinze dépôts ont été enterrés de manière stratégique dans la région, en collaboration

2. L'Autorité palestinienne est une institution née des accords d'Oslo signés en 1993 entre l'État d'Israël et l'Organisation de Libération de la Palestine.

avec des institutions artistiques locales, notamment à Jérusalem, Bethléem, Ramallah, Haïfa, Nazareth, Jaffa et à la Mer Morte. Une série de photos en noir et blanc documente l'emplacement de chaque dépôt. Portant le motif emblématique de la *kūfiyā*, ces assiettes ont été déposées pour que les futurs archéologues puissent un jour les fouiller. Une fois découvertes, elles interféreront avec les versions actuelles de l'histoire en proposant une nouvelle mise en récit nationaliste.

Moufida Fedhila crée quant à elle une illusion politique. En exploitant les lendemains de la révolution tunisienne après la chute du président Ben Ali, elle génère une agora au sein de l'espace public et rassemble la voix des Tunisiens pour qu'ils tentent de se projeter dans un État qui serait à leur image et qui les représenterait. Tout en introduisant la pratique de la performance, peu connue dans le champ artistique tunisien, la série de Moufida Fedhila investit la rue, secouée par un élan démocratique qu'elle entend critiquer, en performant dans un premier temps un tractage de programmes électoraux bilingues. Parce qu'elle a besoin de l'aide des citoyens pour exister, sa deuxième performance montre Super-Tunisian en anti-héros où elle invite son public à entrer dans une zone libre pour formuler une idée à partir d'un coup de dé dont les chiffres ramènent à une date clé de l'histoire tunisienne. Elle transforme ensuite la place de la Kasbah en un terrain de foot où s'affrontent deux équipes de *Super-Tunisians* – une rouge et une bleue – dont la victoire sera à celle qui rédigera la meilleure constitution qui soit. Avec la Super-constitution en main et l'approche des élections présidentielles, Super-Tunisian se rend à Berne – la Zone de Libre Parole – afin de proposer un Super-programme et annoncer sa candidature.

Dans une toute autre mesure, Sophia al-Maria déconstruit le simulacre du Golfe, qui prend ses racines après la création de ses différents États dans les années 1970 sur la base de l'exportation du gaz naturel et du pétrole, administré depuis par des régimes autoritaires et religieux. Ainsi, elle met en récit la transformation du quotidien de ceux qui ont été obligés de choisir une nation tout en questionnant le futur d'un État qui ne pourra bientôt plus subvenir à ses besoins, faute de ne plus avoir assez de réserves naturelles. Sophia al-Maria réalise une performance en interprétant son *alter ego* Sci-Fi Wahabi en 2010. Toujours dans le

cadre de ses recherches sur le Futurisme du Golfe, elle crée *Future Tents* à l'occasion de sa première participation à la foire internationale d'art contemporain de Dubaï, qui est performée une seconde fois, en 2014, pendant la foire internationale Frieze London. L'idée générale de la performance est que l'artiste agit en tant que guide et mène des visites narratives et performatives de la foire. Elle raconte que Sci-Fi Wahabi a voyagé dans le temps et dans l'espace afin de faire à son public une visite apocalyptique et eschatologique de la foire qui est sur le point de s'effondrer. Cette performance est une critique directe adressée au système des foires artistiques qui fonctionnent comme des temples modernes ou des centres commerciaux de l'art. Elle va dès lors s'attaquer à ces détails, spécifiques au golfe Persique, en analysant ses composantes tels que les centres commerciaux, le bouleversement de l'espace de l'intime et du public face aux nouvelles communications, l'architecture et l'urbanisme de la région, sans omettre la transformation de la culture populaire. En les adaptant par le biais de la science-fiction, elle critique la perte du sensible et du réel et la mise en spectacle d'un mode de vie. En dénonçant le peu de liberté d'expression tout en pointant du doigt les disparités économiques, sociales et culturelles qui écartent progressivement les populations du golfe Persique de l'échiquier politique, Sophia al-Maria dénonce l'idéologie dominante de la région. L'emploi d'un tel langage au sein du régime représentatif a pour effet de désamorcer d'une part la propagande moderniste et futuriste et de proposer d'autre part une analyse lucide du Golfe à travers les filtres de la dystopie et de la science-fiction. Le Futurisme du Golfe souligne les promesses non tenues d'une utopie moderniste qui a éjecté la tradition, son histoire et les personnalités en marge du système. Ainsi, il ne propose pas une projection dans le futur mais se pense comme une esthétique « contre-futuriste » (Parikka, 2018 : 41) qui irait à l'encontre d'un imaginaire futuriste passé afin de critiquer les conséquences que ce futur idéalisé a sur le présent.

Au-delà de l'angle féministe, les thèmes futuristes abordés par Larissa Sansour, Moufida Fedhila et Sophia al-Maria montrent que l'engagement des artistes est humain et se nourrit du potentiel heuristique de la science-fiction afin de développer des réalismes spéculatifs et de les basculer dans le réel via une participation « citoyenne » pour critiquer le système

dominant de leur pays. Leur engagement s'inscrit dans la formulation de discours contestataires dont le performatif va conférer à l'anticipation et à leur représentation du futur des réflexions analytiques et lucides de la région tout en réintroduisant la voix des populations concernées.

Bien qu'elles ne soient pas utilisées pour les mêmes causes, la plupart des visions du futur représentées par ces artistes se rejoignent pour former un discours critique à l'égard d'un présent désenchanté dont nous retenons plusieurs points récurrents.

1) Ce corpus critique interroge l'histoire des pays arabes et leur place dans le monde : une forte mouvance marque en effet les démarches des artistes de cette aire culturelle qui effectuent un retour vers le passé en mettant en relation l'évolution de l'aire en question, ses nationalismes dans son rapport avec l'histoire globale.

2) Il met par ailleurs en valeur des intérêts politiques et des conflits. Si le poème *L'Apocalypse arabe* (1980) de l'écrivaine et artiste américano-libanaise Etel Adnan fut l'un des premiers à décrire le climat apocalyptique qui s'installe dans l'histoire du monde arabe depuis la fin de l'empire ottoman, l'étude des manifestations « futuristes » menée jusqu'à maintenant montre qu'une transition s'opère à partir des années 2000. Ce phénomène est lié à la mondialisation du champ artistique et de l'intérêt croissant qu'ont les artistes contemporains pour l'étude de l'histoire de leur pays et de ses débordements.

3) Il contextualise enfin la *'urūba* – l'arabité culturelle : le statut « bi-culturel » de certains artistes immigrés ou issus des diasporas les incite à réfléchir sur leur arabité, tout comme le firent les artistes afro-américains avec l'esthétique culturelle afrofuturiste à partir des années 1990 ou encore, dans une démarche très différente, les artistes finno-ougriens avec l'ethnofuturisme dans les années 1980. Plus qu'une échappatoire, cet interactionnisme artistique fait des propositions pour en découdre avec le *modus operandi* d'une crise culturelle qui déchire le monde arabe. C'est l'avènement de nouveaux imaginaires comme outils de remise en question, de critique et de nouvelles narrations historiques.

Bibliographie

- Al-Maria Sophia, *The Gaze of Sci-Fi Wahabi*, Doha, auto-publication, 2007.
- Al-Maria Sophia et Al-Qadiri Fatima, « Al-Qadiri & Al-Maria on Gulf Futurism » [en ligne], dans *Dazed Digital*, (14/11/12), URL : <http://www.dazeddigital.com/music/article/15037/1/al-qadiri-al-maria-on-gulf-futurism>. Consulté le 6 août 2020.
- Crenn Julie, « Fiction démocratique et illusion politique. Super-Tunisian de Moufida Fedhila » [en ligne], dans *Africultures*, (3/07/11), URL : http://africultures.com/fiction-democratique-et-illusion-politique-10301/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=448. Consulté le 6 août 2020.
- Finkelstein Israel et Silberman Neil Asher, *La Bible dévoilée. Les Nouvelles révélations de l'archéologie* (traduit de l'anglais par Patrice Ghirardi), Paris, Folio, coll. « Histoire », 2004 (2001).
- Muller Nat, « Tomorrow Girls : Sci-Fi, Other Worlds and Geo-Politics in Media Art from the Middle East », dans *Di`van. A Journal of Accounts*, n°3, (2017), p. 114-121.
- Muller Nat et Sansour Larissa, « Larissa Sansour in conversation with Nat Muller » [en ligne], dans *Ibraaz*, (27/02/16), URL : <https://www.ibraaz.org/channel/110>. Consulté le 6 août 2020.
- Orton Karen, « The Desert of the Unreal » [en ligne], dans *Dazed Digital*, (9/11/12), URL : <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15040/1/the-desert-of-the-unreal>. Consulté le 6 août 2020.
- Jussi Parikka, « Middle East and other futurisms : imaginary temporalities in contemporary art and visual culture », dans *Culture, Theory and Critique*, n°59, vol. 1 (2018), p. 40-58.



Nous les femmes, une série documentaire de Jacqueline Veuve.

Essai de distanciation intimiste autour de cinq figures féminines en résistance

Claude NOSAL

Prologue : Mise en intrigue

Par définition, un récit comporte une intrigue, que Foster définit ainsi : « Le roi meurt, puis la reine meurt, c'est une histoire. Le roi meurt et la reine en meurt de chagrin, c'est une intrigue. » (Forster, 1985 : 86). En définissant l'intrigue comme « la véritable ligne organisatrice, le fil du dessein, ce qui rend le récit possible », Peter Brooks estime que « l'intrigue est le principe d'interconnexion et d'intention dont nous ne pouvons nous passer en nous déplaçant à travers des éléments discrets – incidents, épisodes, actions d'un récit. » (Brooks, 1984 : 4-5).

Jacqueline Veuve, filmeuse vient voir Susan (1974), Angèle (1978), Delphine (2000), Lucienne (2005) qui acceptent d'être vues. Ce sont des histoires. Susan, Angèle, Delphine, Lucienne, Jacqueline sont réunies dans l'espace et le temps de ce texte. C'est une mise en intrigue. Dépendant du point de vue du narrateur, de son intention et de sa posture, la même série d'événements (ou de films) peut être racontée de façon à produire beaucoup d'intrigues contradictoires. Comme l'écrivent Tod Chambers et Katryn Montgomery, « l'intrigue est le sens. L'intrigue façonne une histoire pour décrire l'importance des événements et révéler leur signification au narrateur, et comme il l'espère, à ses auditeurs. » (Chambers et Montgomery, 2002 :81)

Personnages : Jacqueline, Susan, Angèle, Delphine, Lucienne *et al.*

Jacqueline Veuve, cinéaste, documentariste et ethnologue vaudoise s'intéresse aux tout petits gestes, aux toutes petites situations du quotidien dans lesquels elle discerne de la grandeur et du sens : des micro-événements qu'on retrouve à une échelle plus globale et qui touchent à des questions fondamentales. Jacqueline Veuve préfigure nombre de réalisatrices de cinéma qui partagent la même logique : l'attention à l'expérience de la vie. Pour elles, faire du cinéma est absolument lié à leur expérience de vie, donc de femme. Jacqueline est une filmeuse qui vient voir les personnes et les personnes qui acceptent d'être vues. Angèle, Susan, Delphine, Lucienne ont accepté d'être vues et de partager avec Jacqueline leur vision du monde, leur observation et leur interprétation de tous les éléments du monde qui les entoure.

Angèle Stalder est ouvrière à la retraite, handicapée de surcroît. Durant sa vie professionnelle, elle a travaillé dix-sept ans dans une fabrique de chocolat, vingt ans dans une fabrique de cartonnages et a milité au sein de l'Action ouvrière catholique. Elle a toujours fait preuve d'un très grand courage et, en tant que femme, elle a dû d'autant plus se battre pour s'imposer et se faire écouter. Susan, trente ans, Américaine, a écrit en français une thèse de doctorat sur Marguerite Duras. Elle enseigne maintenant le français, à temps partiel, à l'Université de Harvard près de Boston. Son temps libre, elle l'a passé à apprendre le karaté. Aujourd'hui elle l'enseigne à d'autres femmes. Delphine Seyrig, femme et comédienne hors du commun, de *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais à *India Song* de Marguerite Duras, a joué dans 34 films pour le cinéma, 13 films pour la télévision et 33 pièces de théâtre. Lucienne Schnegg est une petite femme pleine d'énergie. À quatre-vingts ans, elle est toujours aux commandes du cinéma « Capitole » au moment du tournage. Engagée comme secrétaire en 1949, elle en est devenue l'héritière et l'âme du cinéma. Tout à la fois caissière, femme de ménage et directrice, elle nous raconte son cinéma, le plus beau, le plus grand et le plus ancien de Lausanne. Aujourd'hui, le Capitole n'est plus rentable. Malgré la fin programmée des cinémas comme celui-ci, la petite dame garde le sourire, allant et venant, de haut en bas de son navire. Ces quatre figures féminines singulières, aux parcours diversifiés dans des mondes opposés, ont été

filmées entre 1974 et 2005, soit une population dispersée dans l'espace et le temps sur une période de trente années.

Pourtant, au-delà de cette longue durée, deux liens incontestables les unissent inexorablement : la résistance aux normes patriarcales ou sociétales imposées et leurs histoires captées par la cinquième figure féminine : Jacqueline Veuve, leur filmeuse.

Toutefois, un troisième lien s'impose : l'auteur de ces lignes qui les réunit en une sorte de figure globale holographique¹, sorte de trame cognitive commune permettant de les relier au de-delà du cycle de la vie biographique.

Une des difficultés de ce travail peut se résumer dans cette question : comment représenter la représentation des récits-portraits de Jacqueline Veuve ? Comme l'observe Louis Marin :

On peut entendre représenter en un double sens : « présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de ... (dans celle de l'espace) », mais aussi « exhiber devant les yeux, montrer, intensifier, redoubler la présence (Marin, 1981 : 9-10).

Cette position rappelle celle du paléontologue, dont la tâche est de reconstruire une espèce disparue à partir d'un os unique. Le baron Cuvier pouvait reconstruire un animal entier à partir d'un seul fémur, parce qu'il connaissait non seulement les relations entre le fémur et les os adjacents du squelette, mais aussi « les relations entre les relations » dans l'architecture du squelette de l'espèce vertébrée qu'il étudiait. La relation entre l'os et le squelette est holographique, non pas parce que l'os isolé (un film ou une figure féminine) ressemble de l'extérieur et par sa forme aux autres os (films ou figures féminines) manquants, mais parce qu'en le comparant à des formes apparentées, on découvre la loi de transformation permettant de produire les ossements manquants. L'objectif est de faire dériver, au moyen d'une comparaison avec des formes apparentées, un ensemble de transformations qui permettent de convertir ces films en un ou d'autres films.

Clarissa Pinkola Estès confirme ce qui précède :

1. Dans l'image holographique, toutes les parties contiennent une version atténuée de l'information contenue dans la totalité de l'hologramme.

Il y a plus de vingt-cinq ans que je me livre à l'étude des schémas archétypaux et deux fois plus longtemps que j'ai entamé celle du folklore, des mythes et des contes de fées appartenant à mes cultures familiales. J'en sais désormais pas mal sur les os qui composent les squelettes des histoires et je n'ai aucun mal à repérer où les os d'une histoire manquent. (...) Les os du squelette de l'histoire nous chuchotent tout ce que nous n'aurons jamais besoin de savoir. Recueillir l'essence des histoires est un patient travail de paléontologue. Plus on réunit d'os du squelette d'une histoire, plus on a de chances de la reconstituer dans son intégralité. Plus une histoire est complète, plus elle présente de nuances et de déformations subtiles et plus nous avons de chances d'évoquer et d'appréhender notre travail de l'âme. Quand nous travaillons sur l'âme, la Femme Sauvage crée encore plus d'elle-même. (Pinkola Estès, 1996 : 34-35)

Identifier des axes de cohérence

L'objet de notre analyse formelle est d'identifier des axes de cohérence à l'intérieur de la série « Nous les femmes ». Une fois ces axes de cohérence identifiés, il devient alors possible de comprendre la signification cognitive du style culturel de nos cinq figures féminines et par extension celui des femmes en résistance. Par exemple, un objet du quotidien, comme une paire de ciseaux, peut projeter une multiplicité d'images différentes sur la rétine, que le cerveau doit ensuite interpréter (Gell, 2009 : 203). Et si notre système virtuel parvient à détecter des objets solides, c'est précisément parce que ceux-ci offrent plusieurs perspectives selon le point d'observation (Gibson, 1986 : 73). Un objet aux contours complexes est donc perçu, comme « structurellement invariant en transformation ». Ainsi on pourrait considérer que tous les récits-portraits féminins de Jacqueline Veuve forment non pas une collection de films distincts, mais un seul film constitué de plusieurs parties disséminées dans l'espace et le temps. L'invariant de transformation est ce qui relie un récit-portrait de Jacqueline Veuve à tous les autres. Par extension, ces figures féminines filmées sont des fragments holographiques, ou des réfractions, de la totalité imaginaire de toutes les femmes en action dans l'œuvre de Jacqueline Veuve et aussi ailleurs. Pour le démontrer, j'ai choisi de construire ce texte selon certains principes de montage ; le montage conçu

Nous les femmes, *une série documentaire de Jacqueline Veuve.*

comme un mode d'exposition des complexités des relations perpétuellement transformables, perfectibles, entre les images mises en coprésence, destiné à montrer toute chose sous une double optique au moins, à respecter les singularités, à demeurer précis tout en créant des relations perpétuellement transformables, perfectibles, entre les images mises en coprésence. (Didi-Hubermann, 2018 : 536)

Pour ce faire, une première partie, sur le principe du bloc de montage distancié – « il ne s'agit pas de rapprocher deux plans pour créer du sens ou de l'émotion, mais au contraire de les séparer, grâce à l'insertion d'un ou de plusieurs autres éléments » (Péchéchian, 2018 : 316-328) – pose le questionnement de l'observateur extérieur ; une seconde partie déroule les récits-portraits selon une optique de succession unifiante par le choix de plans séquence ; une troisième partie se construit autour de récits-portraits selon une double optique d'exposition simultanée qui « fait procéder des extrêmes éloignés, des excès apparents de l'évolution » qui nous met face non plus aux trajets rectilignes de la détermination, mais aux arborescences ou aux rhizomes de la surdétermination. » (Didi-Hubermann, 2018 : 535).

Sous forme conclusive enfin, la quatrième partie intitulée l'ultime plan, esquisse les linéaments d'un dispositif d'ensemble d'interprétation d'une masse de matériaux visibles au tour d'un centre (presque invisible) qui fait travailler le temps et le prend au piège. Il est dans un montage combinant la singularité des figures féminines avec leur universalité.

Sur le principe du bloc de montage distancié

Cinq figures féminines donc et une figure masculine, avec ses images-pensées, ses groupes d'images-pensées interagissant suivant des relations harmoniques, établissant des relations implicites entre elles. Et parmi ces images-pensées, une image *a priori* incongrue émerge : celle de la « Femme Sauvage » popularisée par la psycho-analyste jungienne Clarissa Pinkola Estés, à la fois poétesse et *cantadora*, c'est-à-dire gardienne de vieilles histoires et de mythes censés restaurer la vitalité exsangue des femmes. Dès les premières pages de Femmes qui courent avec les loups, livre devenu culte, elle fait déjà le parallèle entre l'oubli par les femmes

d'un féminin « sauvage » ou « sacré » et l'état de décrépitude dans lequel la société marchande a plongé la nature.

Le mot sauvage n'est pas utilisé ici en son sens moderne, péjoratif, « d'échapper à tout contrôle », mais en son sens originel de « vivre une vie naturelle », une vie où la *criatura*, la créature, a une intégrité foncière, et des limites saines. Les mots femme et sauvage créent une métaphore qui décrit la force fondamentale de l'espèce féminine. Sans laquelle les femmes ne peuvent vivre. [...] La Femme Sauvage, c'est la santé de toutes les femmes. Sans elle, la psychologie féminine n'a aucun sens. Elle est la femme prototype. Qu'importe la culture, l'époque, le contexte politique, elle ne change pas. Ses cycles changent, ses représentations symboliques changent. Elle, en essence, ne change pas : elle est ce qu'elle est et elle est un tout. [...] Au fil des temps, nous avons vu la nature instinctive féminine saccagée, repoussée, envahie de constructions. On l'a malmenée au même titre que la faune, la flore et les terres sauvages. Cela fait des milliers d'années que, sitôt que nous avons le dos tourné, on la relègue aux terres les plus arides de la psyché. Au cours de l'histoire, les terres spirituelles de la Femme Sauvage ont été pillées et brûlées, ses tanières détruites au bulldozer, ses cycles naturels forcés à suivre des rythmes contraires à la nature pour le bon plaisir des autres. (Pinkola Estès, 1996 : 22/24/15)

Nos cinq figures féminines, de par leur engagement de femme, auraient-elles puisé leur force de résistance, chacune à sa manière et dans leurs contextes, et peut-être à leur insu, dans le mythe de cette femme sauvage, qui refuse la normalisation des actes d'injustice à l'encontre des femmes ? Autrement dit, ces figures féminines appartiennent-elles à des familles, des lignées, des tribus de femmes en résistance, sorte de généalogie invisible ? Peuvent-elles entrer en relation les unes avec les autres, ainsi qu'avec Jacqueline qui les crée et les fait circuler en tant que figures individuelles ? Ou existe-t-il une certaine forme d'homogénéité, une inspiration commune, qui découlerait d'un principe structurel qu'on pourrait appeler le principe de moindre différence, c'est-à-dire que les formes que prennent nos figures féminines sont celles qui impliquent le moins de modification par rapport aux figures avoisinantes dont elles sont a priori distinctes ? Est-ce que l'art visuel de Jacqueline Veuve n'aurait pas tendance à produire ce qu'on pourrait appeler des figures fractales où une figure se décompose en figures secondaires ?

En effet, les fractales illustrent bien le principe de moindre différence, au sens où les parties (secondaires) des personnages (principaux) sont

elles-mêmes des personnages, et sont donc aussi similaires que possible (en fait, identiques) aux personnages voisins qui ont une existence autonome. La figure secondaire (Susan, Angèle, Delphine, Lucienne) serait-elle en fait une version transformée de la figure principale (Jacqueline la filmeuse ou la Femme sauvage), les parties étant reliées au tout en vertu du principe de moindre différence ? La vérité n'est jamais simple à trouver : jamais tout à fait ce que l'on voit, ou ce que l'on pense avoir vu. Pour s'en approcher, il est nécessaire de multiplier les voies d'accès, les points de vue. Il est nécessaire de rejouer, pour déjouer. Mais comment rendre compte de ce travail de filmeuse de femmes en action, tout en n'esquivant pas la question du transfert ou plutôt du co-transfert multiple, à savoir du jeu d'influences réciproque des désirs, des fantasmes, des attentes réciproques des unes et des autres. En filigrane s'esquisse aussi une certaine forme d'*implexité* ou caractère complexe des implications qui désigne le degré d'implication de la filmeuse lorsqu'elle filme et interroge les personnes ; des personnes lorsqu'elles acceptent la caméra voire la neutralisent ; du spectateur qui voit, co-auteur conscient ou non ; de moi-même qui m'évertue d'en rendre compte dans un cadre défini à l'avance tout en transgressant le cadre *in fine*.

L'exemple des kolam

L'exemple des dessins de bienvenue des pas de porte, qui sont appelés au Tamilnad (Inde du Sud) des kolam, me vient alors à l'esprit. Les kolam sont des figures sinueuses et symétriques qui sont souvent difficiles à « lire » au sens où il est difficile de saisir le principe de construction du dessin. Ils inaugurent avec le spectateur une sorte de jeu topologique, proche du labyrinthe.

À première vue, le dessin se compose d'une simple ligne, décrivant un trajet complexe entre des lignes et des colonnes de points. Or, cette première impression est une illusion : ce kolam en fait est composé de quatre boucles continues et asymétriques qui se superposent en s'étant chacune déplacée d'un quart de tour. Il est pour ainsi dire l'équivalent visuel d'un canon à quatre voix, où chacune des voix chante la même mélodie mais en décalage. Les mêmes éléments (les boucles prises individuellement) sont décalés non dans le temps, mais dans l'espace,

suivant un déplacement d'un quart de tour. L'intérêt de ce kolam est que, même si l'on sait en théorie que ce motif est composé de quatre boucles distinctes, identiques, mais orientées différemment, il est presque impossible d'isoler chacune de ces boucles du dessin global. (Gell, 2009 : 107-111)

Si l'on applique le principe du kolam à notre série documentaire « Nous les femmes », nous pouvons créer une figure globale englobant quatre films sélectionnés sur sept possibles, quatre récits-portraits filmés par Jacqueline Veuve et un récit-portrait de la RTS consacré à la réalisatrice. Toutefois, cette figure globale ou motif est une construction personnelle visant à vouloir reconstruire l'intentionnalité de la réalisatrice dans le choix de ses portraits filmés, tout en recherchant les intentionnalités des figures féminines acceptant d'être « vues », tout en n'ignorant pas mes propres intentionnalités ni celles des spectateurs et lecteurs de ce texte. En fait, l'ensemble de ce qui précède dessine des formes labyrinthiques dont il faut tenter de saisir le sens cognitif. Or, on sait que le labyrinthe a une issue ; on se doute que la construction du labyrinthe repose sur le principe de répétition simple qui consiste à relier des lignes et des points.

Et pourtant, il est impossible de trouver une issue au labyrinthe, à moins de suivre laborieusement son tracé. C'est une sorte d'obstacle cognitif à surmonter. Pour résoudre cette équation labyrinthique, s'est imposé le choix de « dessiner » une sorte de kolam textuel, canon à multiples voix, entre moi-même, le travail de Jacqueline Veuve, les récits-portraits, les séquences choisies, mes souvenirs et des valeurs générales, alliées à mes expériences imagétiques, tout en me forçant à être aussi conscient que possible des différents éléments en jeu. Ce canon s'écrit selon certains principes de montage, qui est une pensée en action, qui dispose de plans, de fragments d'espace et de temps forcément désaccordés, pour les assembler en des configurations à inventer à l'infini sans les figer ; à l'image de la table de montage de Harun Farocki, « qui lui permet, en organisant les choses de continuer à fonctionner comme une table de travail, une table au travail : en laissant toutes choses co-présentes sur la table, justement. Afin de maintenir ouverte la dialectique des images. » (Didi-Hubermann, 2018 :535-539)

Récits-portraits selon une optique de succession unifiante sous forme de cinq plans séquence

Théoricien du cinéma, André Bazin, qui a inventé l'expression « plan-séquence », voyait cette figure comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique.

Plan séquence 1 : Angèle – « y'avait pas de choix, j'avais surtout tellement admiré les femmes de Russie qui pouvaient choisir des métiers d'hommes. »

Tous les matins je me dis, Seigneur tu me donnes un jour, alors il faut en faire quelque chose. Donc moi je trouve que c'est un cadeau tous les jours. C'est d'ailleurs beaucoup avec mon oiseau que je vois aussi. Tous les matins quand je lui enlève son linge, il regarde où il est et, on dirait que c'est tout neuf pour lui et je me dis et ben c'est aussi tout neuf pour moi. La journée comme ça vécue il semble que c'est, c'est quelque chose qu'on prend tous les jours et puis qu'on est très attentif à ce qui vient. » « Et à la sortie de l'école secondaire, j'ai fait l'école de lingerie et là, à ma dernière année d'école de lingerie, mon père s'est suicidé et j'ai dû partir en usine. C'était pas exactement ce que j'aurais voulu faire, mais enfin. Et y'avait pas de choix, j'avais surtout tellement admiré les femmes de Russie qui pouvaient choisir des métiers d'hommes, et j'aurais tellement aimé conduire un train. Mais, je me suis engagée par la suite dans un mouvement ouvrier sur le plan syndical et c'était aussi une locomotive.

Plan séquence 2 : Susan – Duras, Woolf, Sarraute et karate-dō

Susan, trente ans, Américaine, a écrit en français une thèse de doctorat sur Marguerite Duras. Elle enseigne maintenant le français, à temps partiel, à l'Université de Harvard près de Boston. Son temps libre, elle l'a passé à apprendre le karaté. Aujourd'hui elle l'enseigne à d'autres femmes. Pourquoi ce professeur de français enseigne-t-il également ce sport martial ? À l'origine, une mauvaise expérience amoureuse. Mais cela seul ne saurait expliquer cette activité étrange pour une femme. Pour comprendre, il faut se rappeler du mouvement de libération de la femme aux États-Unis, qui prit des aspects très variés allant de l'antiféminité à une certaine agressivité contre les hommes. Puis il faut se souvenir des conditions d'insécurité qui règnent pour les femmes dans la banlieue de

Boston. Le montage alterné des confessions de Susan et de Susan tour à tour professeur de français et de karaté est un témoignage de l'attitude de certaines femmes à l'égard des hommes dans un pays où les relations entre les deux sexes se sont altérées.

Plan séquence 3 : Delphine – « Tout ce que l'on veut de moi, je peux le devenir. »

Lorsqu'on évoque Delphine Seyrig, ce qui vient d'abord en mémoire, c'est sa voix. Extrêmement sensuelle, le timbre voilé des fumeuses, la pointe d'accent bâlois avec, en fin de chaque phrase, cette légère montée qui précède la chute. « À l'image d'un vrai violoncelle. Une voix pas du tout sophistiquée, comme certains pouvaient le prétendre, mais sa propre manière de respirer », ainsi que le souligne le comédien Michael Lonsdale, devant la caméra de Jacqueline Veuve. Delphine Seyrig était la voix inoubliable d'India Song de Marguerite Duras, mais aussi le corps et cette incroyable présence dans *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Jacqueline Veuve, cinéaste, amie de Delphine Seyrig, a voulu rompre le silence qui est tombé sur sa mémoire en réalisant un documentaire qui retrace avec émotion et subjectivité la vie de la comédienne mythique, de la féministe acharnée mais aussi de la simple amie.

[...] Lorsqu'elle parle d'avortement, lorsqu'elle manifeste, lorsqu'elle rencontre Simone de Beauvoir. Son rapport au public, aussi. Elle parle très bien de son métier, de ce que l'on est sur scène et de ce que l'on est en réalité, également du fait que dans la salle, elle avait toujours l'impression de jouer plus pour les femmes. C'est une comédienne, mais c'est aussi une féministe.

Plan séquence 4 : Lucienne – Seule contre les multiplexes, la petite dame du capitole

Pleine d'énergie encore à quatre-vingts ans, Lucienne Schnegg reste aux commandes du « Capitole », dont elle est désormais l'âme, la directrice et la mémoire, qu'elle aime partager. Après-guerre, vingt-cinq personnes y travaillaient, dont six placeurs en livrée, et les spectateurs se pressaient par foule pour voir entre autres *Le jour le plus long*. Aujourd'hui, le Capitole n'est plus rentable. Les distributeurs lui préfèrent les multiplexes pour la sortie des grands films. Malgré la fin programmée des cinémas

comme celui-ci, la petite dame garde le sourire, allant et venant, de haut en bas de son navire. Comme le montre Jacqueline Veuve, Lucienne Schnegg, l'âme du Capitole, la petite dame à l'air fragile, est le dernier des Mohicans : elle n'est liée à aucun groupe, et s'y est toujours refusée avec la même main de fer dont parlent ses anciens employés. Avec elle, pas davantage question de toucher aux comptes, à la caisse qu'à son cinéma. Vendre reviendrait à se vendre. Le Capitole n'a, de fait, que des miettes et seuls Fox/Warner et UIP la soutiennent encore. Elle raconte, dans le film :

Les groupes forment un monopole. J'ai eu beau écrire au Département de justice et police. Ils m'ont même écoutée, reçue et enregistrée. J'ai aussi écrit aux distributeurs pour essayer de sauver ma peau et ma salle. Mais ça n'a pas servi à grand-chose. Personne ne pensait que je m'opposais à un monopole. Pour eux, c'était la liberté du commerce. Alors j'ai décidé de continuer en franc-tireuse.

Plan séquence 5 : Jacqueline – L'Hésiode helvétique

(Intervention de Jean Rouch dans le cadre des Entretiens et rencontres avec le public du cinéma 'Les quatre cent coups » à Villefranche-sur-Saône en Octobre 1999)

Le temps a passé, cinquante ans ou presque ! Et tu continues. Chaque année ou presque on guette le nouveau Jacqueline Veuve. Elle affine sa caméra et son langage. Qui a fait le commentaire ? C'est toi ? Eh bien, pour moi, tu retrouves la langue d'Hésiode et le style d'un de mes favoris grecs, *Les Travaux et les jours*. Et on pourrait dire, en faisant un panorama de tes films, de tes films passés, présents et à venir, que tu es une sorte d'Hésiode de la Suisse d'aujourd'hui. C'est rare pour des Suisses. C'est un compliment, mais c'est vrai. Et dans le commentaire et le reste, c'est une langue très simple, toujours la même. Ce n'est pas Homère. C'est un bonhomme qui sait ce que ça veut dire d'avoir des cals aux mains et, en même temps, qu'il ne faut pas trop boire. Je cite de mémoire une page d'Hésiode : « Lorsque le travailleur à midi s'arrête, il choisit l'ombre d'un arbre auprès d'un ruisseau d'eau claire. Il sort sa gourde de vin et il mélange un tiers de vin, deux tiers d'eau pour être sûr de pouvoir continuer avec le même entrain jusqu'au coucher du soleil. » Merveilleusement dit. C'est ça. Depuis, d'ailleurs, moi-même très souvent je mets de l'eau dans mon vin pour pouvoir achever mon labeur. Il y a là cette belle simplicité que je retrouve dans tous tes films, que ce soient les fabricants de bois, etc... Je ne crois pas qu'il y ait des exemples comme

ça dans le cinéma. On peut citer bien sûr notre maître Flaherty. Dans tes films, c'est toujours même lieu, même action. Unité de temps, unité d'action, unité d'amour, car pour filmer comme ça, il faut aimer les gens. Tu leur as montré le film ? Ils pleuraient de joie ? Donc, c'est très beau, parce que c'est le cinéma tel qu'on le rêve, qui année après année amène des documents nouveaux, des éléments nouveaux, des machines à rêver et à travailler. Quel est le prochain film ?

Récits-portraits selon une double optique d'exposition simultanée

Il s'agit d'introduire une série de décalages qui produisent une lisibilité autre par une pratique de déplacement des images. Marc Abélès considère le déplacement « comme un opérateur épistémologique produisant un travail de dis-location qui ne cherche pas à produire une cohérence sous-jacente (...) le déplacement fragmente et inquiète, il produit du différent et de l'incongru au cœur du familier, il explore au présent la discordance du temps ». (Abélès, 2011 : 185)

Par exemple, les dissemblances ou les degrés de contraste ou les variations de mouvements entre Angèle Stalder et Delphine Seyrig, ou entre Susan et Lucienne Schnegg se sont imposés *de facto* alors qu'au départ la comparaison entre Susan et Delphine Seyrig était plus évidente, comme si la réalisatrice dans sa constance d'approche ethnographique faisait apparaître une nouvelle échelle de valeurs, suscitant une autre forme de narration riche en potentiel. Que peut donner la comparaison entre Angèle Stalder, ouvrière et syndicaliste et Delphine Seyrig, actrice et féministe, entre Susan, universitaire et professeure de karaté et Lucienne Schnegg, gérante d'un cinéma ? Comme si la réalisatrice avait projeté sur l'imaginaire du spectateur une sorte de collure à l'ancienne, des marques de colle entre des documentaires réalisés pourtant à des périodes différentes. Sur chacun des deux écrans passent des extraits des dialogues des films, des extraits de commentaires, de critiques, de témoignages. Quel lien le lecteur peut-il créer entre les ensembles mis en co-présence – Angèle/Delphine, Susan/Lucienne – qui se présentent à la lecture ?

Nous les femmes, une série documentaire de Jacqueline Veuve.

Écran 1 – Angèle	Écran 2 – Delphine
<p>Tous les matins je me dis, Seigneur tu me donnes un jour, alors il faut en faire quelque chose. Donc moi je trouve que c'est un cadeau tous les jours. C'est d'ailleurs beaucoup avec mon oiseau que je vois aussi... À l'usine on sait pertinemment qu'on use à force travail. On use à force travail mais il semble que, on prend... je ne voudrais pas dire sa force qu'on voudrait louer, mais on prend la personne toute entière. Il semble que le matin, depuis le pas qu'on met dans l'usine jusqu'au soir quand on en ressort, on est vraiment à la disposition pour tout ce qu'on est et tout ce qu'on a. Alors ça nous rend vraiment petit, parce qu'on sort de là tellement fatigué et vidé.</p> <p>Et y'a qu'à voir, par exemple... la participation minime des travailleurs aux affaires publiques, disons au syndicat aussi c'est tout de même aussi ça. Le soir on est tellement vidé que ressortir c'est quelque chose qu'on peut pas demander à chacun. Tout le monde n'a pas la même capacité de force et santé. Que c'est ça vraiment la pauvreté des travailleurs. On se sent petit, minus, rien du tout. J'ai donc à mon actif, 17 ans de travail en usine chocolat Villars, et j'ai travaillé 20 ans à la fabrique de cartonnage.</p>	<p>[...] Je pourrai me tromper, croire que je suis belle, être comme les femmes belles, comme les femmes regardées, parce que l'on me regarde vraiment beaucoup, et moi je sais que ce n'est pas une question de beauté, mais autre chose, oui, autre chose, d'autres choses, exemple, l'esprit ; paraître belle ou jolie, tout ce que l'on veut de moi, je peux le devenir, et le croire</p> <p>[...] Elle est un jour l'invitée surprise à la télévision d'une émission de Jean-Pierre Elkabach, elle prend la parole on attend d'elle qu'elle soit conciliante, c'est mal la connaître, elle est en colère. « Je prends la parole parce que vous ne me la donnerez plus. Il n'y a que des hommes sur votre plateau, moi je suis dans cette pièce à part pour vous dire que les femmes ont le droit de disposer de leur corps comme elles l'entendent. L'avortement est un droit. » Un ministre qui était invité en reste pantois !</p> <p style="text-align: right;">Interview avec Jacqueline Veuve, La Rochelle, 2007</p> <p>Delphine aussi était une féministe pure et dure. Dans le film, Rochefort raconte qu'elle mesurait la hauteur des évier pour voir si les femmes n'étaient pas trop courbées en faisant la vaisselle ! Et en même temps on l'adorait.</p> <p>Elle a eu des propos extrêmement durs à la télévision française, où elle déclarait : « nous les femmes, nous ne sommes pas des petits chiens qu'on promène en laisse ! »</p> <p>Dans le film elle dit quelque chose d'assez effrayant : « Il est plus facile d'avorter que d'élever un enfant. » Elle a un fils, et j'imagine que pour lui ça a été dur.</p>

Écran 1 – Susan, une universitaire de combat	Écran 2 – Lucienne, Le dernier des Mohicans
<p>[...] le français que j'enseigne n'est pas une langue à la mode. La plupart de mes étudiants ne s'y intéressent peu ou pas. Quand j'enseigne le karaté aux femmes, c'est autre chose. Découvrir un potentiel en elles, quelque chose de nouveau. Pourquoi le karaté ? C'est à la suite d'une rupture amoureuse. J'étais furieuse contre lui, contre les hommes en général. J'ai exprimé une colère contre une sorte de mannequin à hauteur d'homme, un punching-ball. Quand j'ai découvert que mon corps était capable de faire autre chose que l'amour, j'ai commencé à m'habiller différemment, pour pouvoir bouger, libre de m'asseoir comme je veux, confortable... Je me définis maintenant par rapport à moi-même. Je ne me définis plus par rapport aux hommes. Vendredi soir, c'est la première fois que j'ai fait quelque chose en dehors des hommes. D'habitude aux États-Unis, il faut sortir le vendredi soir avec un homme. Si on ne sort pas avec un homme, la vie est ratée ! C'est la première fois que j'ai fait quelque chose avec les femmes. Ce n'est pas un échec, pour les femmes pour la première fois. Ça modifie la personnalité des femmes ; on devient plus indépendante, on n'a plus besoin d'un homme comme escorte. Nous nous rendons compte que nous pouvions faire un tas de choses que nous ne pouvions pas faire avant ! Plus important, c'est l'idée de sortir le soir. Si j'ai envie d'aller au cinéma, je vais au cinéma seule, je n'ai pas peur. Avant, je ne serais pas sortie seule, je serais restée chez moi, fâchée contre tous les hommes. Le FBI dit qu'il y a aux États-Unis un viol toutes les deux minutes. Le nombre de femmes qui ne rapportent pas un viol est infini ; parce qu'elles ont peur d'être ridiculisées par la police. Les agents se moquent d'elles. Elles ne peuvent jamais prouver qu'il y a eu un viol. Au Festival de Nyon, pendant la discussion, des hommes demandent à Jacqueline Veuve pourquoi elle n'a pas filmé une femme « normale », qui pratique des sports plus gracieux : l'équitation ou la danse. Si l'on prend ces reproches au sérieux – et le ton de la discussion y contraint – on en arrive alors à la question de l'émancipation des hommes et ces réactions masculines violentes prouvent à quel point Susan est nécessaire.</p> <p>Paul Bader, <i>National-Zeitung</i>, Bâle</p>	<p>Une femme dans un monde d'hommes. Depuis toujours. Depuis Tavannes, dans le jura bernois, son lieu de naissance il y a huit décennies. 27 janvier 1925. « Le même jour que Mozart, ce dont je suis très fière. » Ses parents habitaient dans une maison qui appartenait à la dame qui possédait le cinéma Royal de Tavannes. Le dimanche après-midi, quand il faisait mauvais, Lucienne et sa cadette d'un an allaient, avec leur maman, dans le tea-room qui se trouvait en dessous. Pendant que maman jouait aux cartes avec ses amies, les fillettes montaient en catimini sur le balcon pour voir les films. Son patron de l'époque, un Luxembourgeois installé à Genève, « Monsieur Köhn », a racheté le Capitole inauguré en 1928. Le « patron », comme elle l'appelle encore, ne connaît rien au fonctionnement d'une salle de cinéma. Il lui en confie la gestion. Elle a 24 ans. « Eric et Albert sont partis faire leur vie ailleurs. Ils se sont mariés. Ils ont eu des enfants, des petits-enfants. Moi, c'était le Capitole ! » « C'était les belles années », raconte-t-elle à Jacqueline Veuve, avant de les regretter tout autant au moment de l'interview. « Il n'y avait pas de télévision. C'était juste après la guerre, et les gens sortaient beaucoup. » L'époque où placeurs et concierges sont en uniforme, où le public vient en tenue de soirée. Époque aussi des grosses productions américaines, du Cinemascope, des grands westerns, puis du grand cinéma italien. Les séances sont souvent mondaines. Les gens achètent leurs billets d'avance sans même connaître le titre du film qui va être projeté. Les soirs de grande première, les voitures ne passent plus l'avenue du Théâtre, parce que la foule déborde sur la route. « Le Jour le plus long a été complet tous les soirs pendant un mois. On n'avait plus de voix. » « Quand Lucienne Schnegg a demandé de l'aide au médiateur de l'Association cinématographique suisse romande, il lui a répondu, après enquête, en lui suggérant de vendre : « Faites comme Woody Allen : - <i>Take the money and run</i> (ndlr. : « Prends l'oseille et tire-toi », 1969). Elle lui a répondu du tac au tac : « Non, Monsieur : <i>The show must go on</i> ! Je n'abandonnerai jamais. jamais. Voilà. C'est ma maison. J'y suis, j'y reste. jusqu'à la fin. Qu'ils le veuillent ou non. »</p>

TABEAU 1 : Confrontation, collision de portraits, contre/avec/dedans/dehors.

Il nous semble que comparer ces quatre récits selon une autre logique, mais à l'aune du parcours de Jacqueline Veuve, fait exploser le cadre qui

contient chaque figure féminine ou délimite les champs perceptifs. En fait, la cohérence du travail au long cours de Jacqueline Veuve s'inscrit dans l'approche d'Eisenstein qui pense le montage comme une machine à produire des explosions. Et cette explosion produite par la comparaison entraîne un choc ou un bond qualitatif, où chacune des images qui surgissent semble jaillir l'une de l'autre. En fait, une « explosion » en art se construit exactement selon la même formule que l'explosion dans le domaine des explosifs. Ici comme là, on augmente d'abord la pression. Ensuite on fait exploser le cadre qui contient l'ensemble. La secousse dissémine alors des myriades d'éclats. Angèle, Delphine, Susan, Lucienne, fragments ou éclats d'une définition de la femme en action et en rébellion, produisent alors la figure emblématique de la femme en action dans sa diversité, de la femme sauvage. Jacqueline Veuve joue en quelque sorte le rôle de la capsule d'amorçage-détonateur pour faire voler en éclats le silence. La déflagration obtenue par la juxtaposition des quatre documentaires, joue, dans la perception du spectateur que nous sommes, le rôle du « détonateur » de sens, en faisant émerger et exploser une colère sourde, une vive et douloureuse indignation contre la phallocratie prétentieuse en filigrane des luttes de ces parcours singuliers. Chacune des images de ces documentaires est à lire comme l'expression d'une vérité intérieure propre à chacune de ces femmes, filmées et filmeuse : la lutte sans concession pour la dignité de femme et le retour au « soi sauvage ». Il est vrai que la vertu sur-réalisante du cinéma s'accomplit ici de la façon la plus pure : le simple fait de choisir dans le déroulement du jour quelques moments cadrés et enchaînés avec justesse donne de la quotidienneté une image tendre ou humoristique, plaisante ou grave, mais une image dense, une image plus vraie que cette vérité extérieure que nous subissons.

L'ultime plan dans la tradition de la non-clôture narrative

Roland Barthes distinguait le lisible et le scriptible. Pour lui, le lisible est un texte mort qui fut écrit autrefois et ne peut être lu que d'une seule façon. En revanche, le texte scriptible arrive incomplet, encore vivant, réclamant une création active de chaque lecteur qui lui rend visite. Les récits-portraits des figures féminines filmées par Jacqueline Veuve relèvent

à mon sens du scriptible. Et le spectateur du scriptible en est le co-auteur, non pas en se conformant à ce qu'a réalisé Jacqueline Veuve, mais en accomplissant ce que les images exigent. Barthes précise « qu'un texte scriptible est un présent perpétuel (...) ce texte, c'est nous-mêmes qui l'écrivons » (Barthes, 1953 : 3-6)

Nous avons écrit notre propre texte en proposant toutefois un dispositif de « dialectique des images » souhaitant dépasser l'équivalence de l'opposition entre les images et permettre au spectateur de « faire lui-même de nouveaux montages – fussent-ils virtuels » (Didi-Huberman, 2010 :71-195). Toutefois, notre invention ethnographique ne part pas d'une esquisse imaginaire mais du « levé de reconnaissance » effectué à partir de ces récits filmés. Il s'agissait sans doute pour nous de construire un espace fictionnel qui s'affranchirait peu à peu de la réalité documentaire afin de trans-visualiser les parcours de vie de ces figures féminines. Pour ce faire, il nous fallait dépasser l'opposition classique entre la filmeuse qui *vient voir* les personnes et les personnes qui *acceptent d'être vues*, sorte de syndrome de Brulard dont la puissance fabulatrice médiatise la réalité brute et la réalité de la filmeuse – ce qu'on ne connaît pas, on l'imagine à l'image de ce qu'on connaît de plus approchant au point que la référence peut devenir le « modèle » à l'insu des uns et des autres ; et il peut advenir que le réel lui-même pourtant vu, vécu, soit décrit comme un tableau, la configuration reconstituée des choses l'emportant sur les choses elles-mêmes. Mais tout cela reste sommaire pour démontrer l'admirable leçon de Jacqueline Veuve : nous faire comprendre que le monde réel est aussi fort souvent vu dans un reflet et non dans son immédiateté, ce qui est une autre façon de dé-réaliser la perception ; que le travail de Jacqueline Veuve amène au premier plan ce « moi vivant » occulté trop souvent par les écritures anthropologiques. En fait, ces cinq figures féminines en mouvement et la vision du monde qu'elles incarnent légitiment la réponse de Clarissa Pinkola Estés, à la question de l'existence réelle de la Femme Sauvage. Elle répond qu'elle existe aussi souvent qu'une femme existe, une femme qui ne renie pas ce qui fait sa puissance, cette puissance qu'elle tient de sa familiarité sacrée avec la nature :

Une femme saine comme une louve : robuste, pleine comme un œuf, débordante de vitalité, consciente de son territoire, donneuse de vie, inventive,

Nous les femmes, *une série documentaire de Jacqueline Veuve.*

loyale, bougeant beaucoup. [...] Nous ne sommes pas faites pour avoir le poil rare et être incapables de bondir, de chasser, de donner la vie, de créer la vie. Quand la vie des femmes est en état de stase ou bien est pleine d'ennui, il est temps qu'émerge la Femme Sauvage : il est temps que la fonction créatrice de la psyché vienne inonder le delta. [...] (Pinkola Estès, 1996 : 27)

Au Mexique, on dit que les femmes portent la *luz de la vida*, la lumière de la vie. Et cette lumière ne se trouve ni dans les yeux, ni dans le cœur de la femme, mais en *los ovarios*, dans ses ovaires [...]. La Loba, c'est-à-dire la Femme Sauvage, chante avec ce que lui apprennent *los ovarios*, avec un savoir qui lui vient du plus profond du corps, du plus profond de l'esprit, du plus profond de l'âme. [...] Si l'on a la semence, on a la clé de la vie. Si l'on se trouve dans les cycles de semence, on danse avec la vie, on danse avec la mort, on rentre de nouveau dans la vie en dansant. (...) « C'est très simple : sans nous, la Femme sauvage meurt. Sans la Femme Sauvage, nous mourons. *Para Vida*, pour la vraie vie, les deux doivent vivre. » (Pinkola Estès, 1996 : 41/56)

Bibliographie

- Abélès M., « Le portrait comme opérateur ethnographique », dans Massard-Vincent J., Camellin S., Jungheer Chr., (Eds.) *Portraits, Esquisses anthropographiques*, Paris, Éditions Petra, 2011, p. 185-186.
- Bacqué B., Lippi L., Margel S., Zuchuat O. (dir.), *Montage, une anthologie (1913-2018)*, Genève, Head, Mamco, 2018.
- Buache Fr., dans Galland B., *préface à Jacqueline Veuve, 25 ans de cinéma*. Lausanne, édition Cinémathèque Suisse, 1992.
- Barthes R., *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 3-6.
- Brooks P., *Readings for the Plot : Design and Intention in Narrative*, New York, Vintage Books, 1984.
- Chambers T., Montgomery K., « Plot : Framing Contingency an Choice in Bioethics », dans Charon R. et Montello M. (eds.), *Stories Matter : The Role of Narrative in Medical Ethics*, New York, Routledge, 2002, p. 77-84.
- Charon R., *Médecine narrative. Rendre hommage aux histoires des maladies*, trad. de l'anglais sous la direction du Dr Foureau A., Paris, Sipayat, 2015.

- Didi-Huberman G., « Ouvrir les temps, armer les yeux », *Remontage du temps subi, l'œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- Forster E.M., *Aspects of the Novel*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- Gell A., *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Renaut S.&O, Schaubroek, Les Presses du réel, 2009.
- Marin L., *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.
- Gibson J., *Approche écologique de la perception visuelle*, trad.fr. Putois O., Bellevaux, Éditions Dehors, 2014.
- Péléchian A., « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », dans Balmer-Stutz B (ed.), *Les documentaires de la République Soviétique d'Arménie, Rétrospective du 21^e Festival du film documentaire*, Nyon, 1989 ; repris dans *Trafic* (1992) n°2.
- Pinkola E. Cl., *Femmes qui courent avec les loups. Histoire et Mythes de l'archétype de la femme sauvage*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Girod M.Fr., Paris, Grasset, 1996.

Corpus

- Cin&Lettres en collaboration avec Cinémathèque Suisse (2016). *Jacqueline Veuve Rétrospective*. 8 DVD, sélection de 20 films documentaires et 2 films sur la cinéaste. DVD 1/Nous les femmes/ Susan (1974) ; Swiss Graffiti (1975) ; Angèle Stalder ou la vie est un cadeau (1978) ; Delphine Seyrig. Portrait d'une comète (2000) ; Jacqueline Veuve Cinéaste – portrait RTS (2013) : Portrait posthume de la cinéaste Jacqueline Veuve par De Riedmatten E.

Section 2 :
Libération au cinéma et par le cinéma



Hold-up féministe : la lutte de Giorgia Farina

Anne-Aurore GIANOTTA-BALDO

La comédie cinématographique contemporaine, genre majeur en Italie, est un vaste territoire à défricher. Sur les nombreuses comédies italiennes qui sortent chaque année, très peu pour ne pas dire pratiquement aucune, ne mettent en scène des femmes dans un premier rôle. Toutefois, le jeudi 7 mars 2013, jour de sortie en salle des films en Italie et veille de la journée des droits des femmes, sont sortis plusieurs films qui parlent d'elles : *Spring breakers* (Harmony Korine), *Ci vuole un gran fisico* (Sophie Chiarello), *Les saveurs du palais* (Christian Vincent), *Just like a woman* (Rachid Bouchareb) et *Amiche da morire* de Giorgia Farina. « J'ai remarqué que tirer au revolver me desséchait la peau » (*Amiche da morire*, 1h17'10").

Cette réplique innocente est tout à fait significative du film de Giorgia Farina. C'est ce que répond Olivia (Cristiana Capotondi) à Gilda (Claudia Gerini) lorsqu'elle l'interroge sur le masque qu'elle est en train de s'appliquer sur le visage à quatre heures du matin. Trois tirs à bout-portant, sur son mari et ses deux complices, ne peuvent que laisser des traces.

Après des études de cinéma à Londres et à la Columbia University de New York, Giorgia Farina devient assistante réalisatrice aux États-Unis et en Italie. Elle réalise divers courts-métrages présentés à Venise et Toronto en 2007, 2008 et 2010. *Amiche da morire* est son premier long-métrage, une comédie policière noire, avec laquelle elle est nommée aux David di Donatello dans la catégorie meilleur réalisateur débutant et remporte conjointement avec Fabio Bonifacci un Globe d'or du meilleur scénario. Son film est également récompensé au Festival du film italien de Villerupt d'un Amilcar du Public.

Amiche da morire est une comédie singulière dans le panorama cinématographique italien contemporain puisque réalisée par une femme qui raconte les femmes dans un monde méridional majoritairement régi par les hommes :

J'ai fait ce film pour deux raisons. La première, c'est qu'en Italie les comédies manquent de véritables histoires. Ce ne sont souvent que répliques et gags à jet continu... Je suis d'avis qu'on peut rire intelligemment comme chez ces grands classiques que sont Monicelli et Risi. La seconde, c'est qu'il n'y a pas de comédies de femmes. Comme ce sont toujours les hommes qui dirigent, j'ai voulu créer trois personnages féminins. Mais trois femmes qui n'ont rien à prouver, qui ne sont pas spécialement douces et qui au départ ont du mal à se supporter. Je n'ai pas édulcoré mon propos, ce sont des femmes avec leurs faiblesses, coléreuses et un peu naïves. (Farina, 2013)

Giorgia Farina revendique pleinement le fait d'avoir fait un film spécifiquement féministe, tant au niveau du choix du sujet que de la réalisation, ce qui soulève une réflexion sur une hypothétique forme d'écriture féministe d'une comédie. À titre d'illustration, la comédie de Sophie Chiarello, qui bien qu'elle soit réalisée et centrée sur une femme n'a rien de spécifiquement féministe.

Selon la *Società Italiana degli Autori ed Editori* ou SIAE (Barca, 2017), en 2013 sur cent nouveaux venus dans le cinéma italien, vingt-cinq étaient des femmes (réalisatrices, auteures et scénaristes) et soixante-quinze des hommes. Dans l'accès aux fonds publics le pourcentage se réduit encore. Cette année-là seulement 16 % des femmes en début de carrière ont fait une demande de financement et très peu d'entre elles l'ont obtenu. Sur les films italiens sortis en salle en 2013, fictions et documentaires confondus, seuls 11 % ont été réalisés par des femmes. Au box-office, les résultats sont encore pires. De 2010 à 2017, seulement cinq réalisatrices italiennes ont réussi à sortir sur grand écran une comédie : Paola Randi (*Into Paradiso*, 2011), Giorgia Farina, Sophie Chiarello (*Ci vuole un gran fisico*, 2013), Francesca Archibugi (*Il nome del figlio*, 2015, remake du film français *Le prénom*) et Cristina Comencini (*Latin lover* en 2015, *Qualcosa di nuovo* en 2016), toutes inédites en France. Riccardo Tozzi, fondateur et président de Cattleya (la plus grande maison de production cinématographique et télévisuelle indépendante d'Italie) a déclaré en 2015 lors de la convention à Rome

de *Dea – Donne e audiovisivo* – que « Le cinéma est affecté par les conditions nationales et l'Italie est en retard par rapport aux conditions de travail des femmes¹ ».

À cette problématique de l'accès aux femmes au monde de l'audiovisuel, s'ajoute un phénomène qui a pris une dimension internationale à partir de 2017 : le mouvement #MeToo (re)lancé par l'actrice américaine Alyssa Milano sur la plateforme Twitter après l'affaire Harvey Weinstein, pour dénoncer l'agression sexuelle et le harcèlement, plus particulièrement dans le milieu professionnel. Depuis, une kyrielle de hashtags s'est ajoutée à travers le monde dont #BalanceTonPorc en France et #Quellavoltache (« Cette fois où ») en Italie par l'actrice Asia Argento qui, depuis, a quitté le pays suite à de nombreuses critiques, parfois violentes. Le quotidien de droite *Libero* titrait à ce propos que « D'abord elles couchent, après elles chialent et font semblant de le regretter² ». Le 21 mars 2018, Paola Cortellesi ouvre la 62e édition des David di Donatello (l'équivalent italien des Césars) par un monologue contre la violence faite aux femmes à partir d'une liste de mots écrits par le journaliste et déchiffreur Stefano Bartezzaghi :

Il est impressionnant de voir comment, dans notre langue, des termes qui au masculin ont un sens légitime, une fois déclinés au féminin, tout d'un coup prennent un autre sens, changeant radicalement, deviennent banals ; banal est un euphémisme, parce que si l'on regarde plus attentivement, c'est toujours le même terme, mais avec un léger clin d'œil à la prostitution.

L'Italie est un pays méditerranéen où les valeurs machistes demeurent puissamment ancrées dans les mentalités, et pas uniquement dans sa partie méridionale. Bien que le film de Giorgia Farina date de quatre ans avant le mouvement #MeToo, et qu'il ne se veuille pas polémique, il a le mérite, néanmoins, de montrer comment trois femmes peuvent prendre leur revanche sur ce monde machiste qui les entoure et dont elles sont affectées. Nous sommes dans une petite île de l'Italie du Sud qui pourrait être proche de la Sicile, entre modernité et traditionalisme rétrograde. Nous

1. Auteur non cité, *Donne nel cinema italiano, poche registe e tanti ostacoli*, URL : <http://www.cinemagazineweb.it>, 25 janvier 2019.

2. Farina Renato, *Prima la danno poi frignano e fingono di pentirsi*, URL : <http://www.liberoquotidiano.it>, 13 octobre 2017.

faisons la connaissance de ces trois personnages dès le début lors de la fête du patron Sant' Alfio, une tradition importante dans cet archipel. La statue est déplacée d'île en île pour protéger les habitants des tempêtes et des divorces et favoriser de bonnes pêches. La statue du saint est gardée par une marraine, c'est-à-dire une femme aux mœurs irréprochables, Olivia.

Gilda, Crocetta et Olivia ne se connaissent pas. Elles sont, chacune à sa manière, stéréotypées. Gilda est une prostituée venue du continent et établie sur l'île depuis des années. C'est une femme déterminée, rationnelle, réfléchie, qui aime séduire, pratique les arts martiaux et assume son activité.



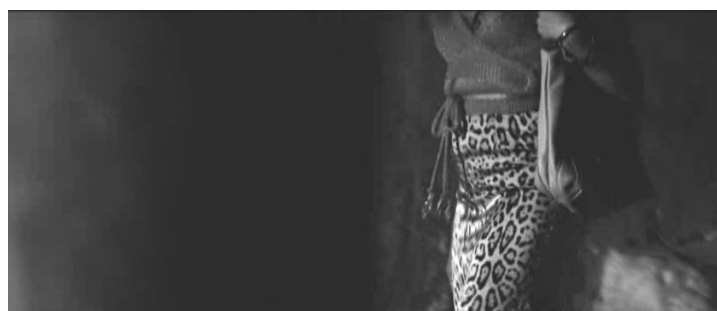
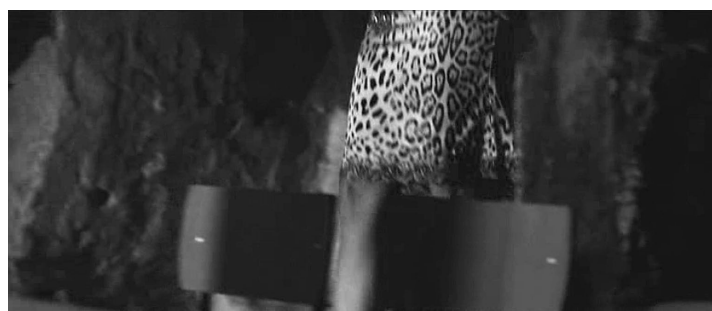
IMAGE 1 : « Votre beauté doit être honorée avec la force masculine qu'il convient » 14'30''

Don Vincè, l'un des hommes respectés de l'île, va trouver Gilda :

À mon âge, septembre rend triste. L'été s'en va et on ne sait pas combien il nous en reste. Bientôt le froid dira que les os se font vieux. Et on est pris par l'envie de vivre encore une heure de jeunesse avec la plus belle des femmes.

Malheureusement ou heureusement, selon le point de vue, il décède sur le lit de Gilda, sous une couverture léopard. Gilda pourrait ne pas se préoccuper du qu'en dira-t-on, mais au contraire elle se soumet aux conventions sociales pour éviter un scandale. Elle va trouver les amis de Don Vincè afin qu'ils s'activent pour ne pas faire trouver le corps chez elle mais auprès de sa famille, entouré de ses petits-enfants, comme il convient.

Hold-up féministe : la lutte de Giorgia Farina



IMAGES 2, 3, 4, 5

De par son métier, Gilda est présentée comme un objet de désir et elle en joue. Cette représentation est d'autant plus accentuée par le mouvement de la caméra dans ce plan de 9 secondes (de 14'57" à 15'06"). On aperçoit d'abord ses chevilles, puis ses mollets et ses genoux, sa poitrine dans son décolleté plongeant. La caméra remonte le long de son corps et l'image subjective confond le point de vue du spectateur et celui des hommes. Pas besoin de son visage pour la reconnaître. C'est le point de vue d'une femme, celui de la réalisatrice, qui a décidé de nous montrer une femme telle qu'elle apparaît aux yeux des hommes.



IMAGE 6



IMAGE 7

Crocetta Bonsignore (voir **image 6**, extrait 7'25"), le personnage de Sabrina Impacciatore, est le vilain petit canard qui porte malheur aux hommes qui s'approchent d'elle pour la séduire. C'est la vieille fille maladroite qui est surprotégée par sa mère et qui va peu-à-peu prendre confiance en elle pour se libérer de l'emprise maternelle.

La blonde, Olivia Giuffrida (voir extrait 2'57"), est mariée à celui qui passe pour le plus bel homme de l'île. C'est elle qui suscite toutes les convoitises des femmes pour sa vie qui paraît idyllique. Elle est jalouse, naïve, pas très futée. Mais elle va s'avérer pleine de ressources.

Malgré leurs nombreuses différences, elles se retrouvent obligées de s'unir pour se tirer d'affaire. En somme, « une histoire d'amitié féminine où se tisse un quotidien instable entre drame et comédie » (Morandini Jr, 2010 : 201). Dans la société stéréotypée que nous propose Giorgia Farina, la femme est soit prostituée, donc soumise à la convoitise sexuelle des hommes, soit gardienne du foyer, des règles morales et d'un catholicisme traditionnel. Mais qu'importe leur statut, les femmes sont toujours soumises aux hommes soit par la nécessité soit par conciliation plus ou moins acceptée. Les femmes subissent les infidélités de leurs conjoints sans aucune rébellion. Ces conventions ne les satisfont guère mais c'est la norme. Du moins, pour les femmes ayant une plus longue expérience de la vie maritale.

Ces trois personnages féminins stéréotypés, à savoir la voleuse de mari, la vieille fille maladroite et l'ingénue distraite découlent de la tradition de la comédie. Giorgia Farina reprend cet héritage et particulièrement celui de la comédie à l'italienne. Dans les années 1960 et 1970, ce genre voulait être une sorte de portrait des coutumes, des valeurs et surtout des défauts tout en esquissant une satire tantôt joyeuse tantôt sombre mais toujours féroce de la société, pour dénoncer (entre autres) le monde méridional dans lequel ces femmes vivent et dans ce cas les pratiques de la police et de la mafia. Quelques titres célèbres qui illustrent ce propos, *Divorzio all'italiana* (« Divorce à l'italienne » de Pietro Germi, 1962), *Sedotta e abbandonata* (Séduite et abandonnée » de Pietro Germi, 1964), *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (« Mimi métallo blessé dans son honneur » de Lina Wertmüller, 1972) sont trois exemples d'une liste qui pourrait être bien plus longue.

Que font ensemble « une prostituée, une marraine et une femme qui porte malheur ? De quoi parlent-elles ? », s'interroge l'inspecteur chargé d'enquêter sur les vols, interprété par Vinicio Marchioni. C'est vrai, elles n'ont rien en commun, elles ne se connaissent pas mais elles sont soumises à l'obligation de s'entendre.



IMAGE 8 : « Allez, tu ne sais même pas tirer... » (Elle tire) 37'53''

Dans une séquence de 4 minutes (de 35'52'' à 38'18''), Gilda accompagne Olivia, qui veut surprendre son mari qu'elle soupçonne d'infidélité. Elle espère le prendre sur le fait. Elles sont rejointes par Crocetta et toutes trois le trouvent dans une grotte au bord de la mer sous la falaise. Or, il est sur le point de s'enfuir avec des armes et de l'argent sale provenant de différents braquages. Olivia s'aperçoit qu'il s'est joué d'elle :

Olivia : Si tu ne m'aimes pas, pourquoi m'as-tu épousée ? Réponds-moi !
Je veux savoir pourquoi tu m'as épousée !

Rocco : Parce que tu es une idiote, Olivia ! Voilà pourquoi je t'ai épousée !
Je te câline et tu crois tout ce que je te dis ! J'avais besoin d'une sainte nitouche qui raconte combien je suis gentil. Voilà pourquoi je t'ai choisie.
Même si tu m'emmerdes ! (de 37'10'' à 37'31'')

Après cet aveu, elle le tue d'une balle dans la tête sans réellement prendre conscience de son acte : « C'est moi qui ai fait ça ? » (38'03''). Nous sommes dans le crime passionnel par excellence. Olivia découvre et prend conscience qu'elle a été trahie par son mari qui s'est servi de sa naïveté et de son rôle de marraine pour commettre des vols en bande

organisée. La réaction d'Olivia est impulsive. Ce tir exprime quelque chose de très profond, une colère, qui tout d'un coup déborde en une réaction volcanique. Naturellement, Olivia ne sait pas qu'elle a cette force. Le spectateur s'attend à un effondrement face au drame de la jalousie, comme il est habituel dans les comédies italiennes avec ce type de personnage, à savoir celui de la blonde à la fois gentille, romantique et candide. Cependant, si elle ne tire pas, le film n'existe pas. Par conséquent, on est face à un choix d'écriture. Le geste d'Olivia va au-delà des conventions du spectacle et, qui plus est, dépasse les normes sociales. Elle ne tue pas son mari pour ses actions répréhensibles mais pour s'être joué d'elle. En un instant sa vie idyllique bascule. Le spectateur pourrait s'attendre à une prise de conscience de l'acte et au remords, mais cela n'arrive pas. Sa vie de femme au foyer lui convenait parfaitement, sa nouvelle vie en tant que veuve lui convient davantage.

C'est ainsi que ces trois femmes se retrouvent liées à vie. Toujours rationnelle, Gilda prend les choses en main. Elle suggère et ensemble elles décident de se débarrasser du corps et de partager le butin. Crocetta qui travaille dans une usine de conditionnement de thon, propose de découper le corps et de le mélanger au thon mis en boîte. Elles n'ont pas de plan. Elles s'adaptent au coup par coup et exploitent les possibilités qui s'offrent immédiatement à elles. Il n'y a pas de réflexion, elles sont uniquement dans l'action. Les stéréotypes qui servent le comique de caractère sont relégués au second plan. C'est leur capacité de réaction face à l'imprévu qui permet aux protagonistes de s'en sortir.

Plus tard, lorsque les complices de Rocco n'ont plus de nouvelles de lui, et pour cause, ils kidnappent Olivia et par la même occasion Gilda et Crocetta. Lors de cette scène de kidnapping (de 1h13'08" à 1h15'42") nos protagonistes luttent pour leur survie et contre la convoitise sexuelle des hommes à laquelle Gilda est habituée. Pour obtenir des informations, qu'Olivia refuse de donner, l'un des ravisseurs s'en prend à Crocetta en la menaçant de la violer si elles ne révèlent pas l'endroit où se trouve Rocco. Gilda propose de se substituer à Crocetta qui n'a pas encore connu d'homme. Une proposition qui tombe à plat. Elles finissent par avouer, mais les bandits ne les croient pas. Comment trois femmes auraient-elles pu venir à bout d'un homme aussi aguerri que Rocco ? Il

est intéressant de voir de quelle manière sont brisés les cadres mentaux de cette société machiste, à travers essentiellement la représentation de la femme soumise et faible. Les hommes ne peuvent pas concevoir qu'Olivia, Gilda et Crocetta soient capables de tenir tête et de tuer. Elles brisent les conventions sociales, tout au moins parce que les hommes n'arrivent pas à imaginer qu'elles puissent le faire. Elles gagnent parce que leurs ennemis ne les prennent pas au sérieux en ne les considérant pas comme un danger. Ils en font l'expérience à leurs frais : Gilda les met à terre et immédiatement Olivia, qu'ils n'avaient pas fouillée, sort le revolver de son sac et les abat froidement.

La construction des personnages est le tour de force de la réalisatrice et du scénariste Fabio Bonifacci. En effet, dans cette comédie, tous les personnages masculins sont construits de façon stéréotypée, se comportant selon la tradition (cinématographique entre autre) : force, pouvoir, intransigeance, machisme, ce qui les fait sous-estimer leurs adversaires féminines. Le traditionalisme chez eux tient lieu d'intelligence, d'où leur défaite. Même l'inspecteur en charge de l'enquête sur les braquages, qui abuse de son pouvoir pour passer gratuitement une « nuit magique » avec Gilda, est contraint, par la suite, de lui présenter ses excuses et de lui payer sa prestation. Il est victime de la même vision traditionaliste du rapport homme/femme, et il est ridicule par son incompetence professionnelle. L'argent des braquages est sous ses yeux (le coffre de la voiture ouvert), il ne voit rien.

Madame Giuffrida je vous demande pardon. À vous aussi Madame Bonsignore. Mais surtout je vous demande pardon à vous, Madame Gilda... parce que je vous ai manqué de respect à cause de mes problèmes familiaux. Oublions ça et vous ne me reverrez plus. Si vous voulez j'annule même votre amende. (1h27'44")



IMAGE 9 : 48'40''



IMAGE 10 : 1h27'45''

Et plus tard, même voiture mais coffre fermé, il continue de s'excuser. L'enquête est close. Par ailleurs, il avait interrogé Olivia sans penser à fouiller son sac à main, dans lequel se trouvait le revolver.

Olivia : Dans la précipitation je l'avais mis dans mon sac, il y est resté. Ça me rassure.

Gilda : Tu as subi une perquisition et deux interrogatoires avec l'arme d'un meurtre dans ton sac à main ? (1h15'37'')

À l'inverse, nos protagonistes – qui, au départ, sont soumises et fragiles – tombent de plus en plus dans l'horreur. En définitive, Olivia, Gilda et Crocetta deviennent plus violentes que les hommes qui pensent avoir le pouvoir qui leur est acquis et accordé par le fonctionnement

de cette société machiste. Dans cette scène (de 1h09'20" à 1h31'25"), ils sont battus en brèche par plus forts qu'eux. Non seulement elles ont fait disparaître les corps, mais elles s'en servent comme arme contre les propriétaires de la conserverie en fonctionnant par allusions. Une fois de plus, les hommes se vantent de se retrouver face à trois femmes, comme le montre la séquence où elles sont surprises, chez Olivia, toujours de nuit, par deux personnes importantes, les deux propriétaires de la conserverie. Ils les ont vues tuer les bandits et tentent de récupérer l'argent des braquages de Rocco : « Donnez-nous l'argent de Rocco et... on restera muets. » (1h30'05")

Crocetta : Évidemment. Vous voulez jouer ? Jouons ! Vous savez où est Rocco ? Le voici ! Il était beau et grand. Le reste est mis en boîte dans votre conserverie. Si vous nous dénoncez, nous on le dit. Vous voulez avoir un magistrat qui met son nez dans vos trafics ?

Gilda : C'est le genre de choses qui se répandent vite ! Des maris mis en conserve ! Des femmes assassines ! M. Toni, vous avez plus de soixante-dix logements loués illégalement. Vous voulez voir débarqués une armée de journalistes ?

Olivia : Ils sont tellement curieux. Ils écrivent, ils écrivent...

Gilda : Nous avons les cartes en main, c'est nous qui dictons les conditions ! (de 1h30'13" à 1h31'26")



IMAGE 11 : « Ça fait un bout de temps que l'on vous observe » 1h29'39"



IMAGE 12 : 1h31'26''

Une fois de plus, c'est le fonctionnement de cette société que nos protagonistes mettent en crise. L'aplomb des hommes a fait long feu. Maîtres indiscutables et indiscutés, ils pensaient mater aisément cette révolte, mais ce n'est pas une révolte, c'est une révolution. C'est en cela que cette comédie prend tout son sens.

La force physique de Gilda qui pratique les arts martiaux, le sang-froid d'Olivia capable de tuer à bout portant et le chantage de Crocetta, façonnent de nouvelles femmes. Crocetta en est l'exemple le plus flagrant. Elle a bien changé, mini-jupe et maquillage, conseillée par ses amies. L'aspect physique, tout comme les stéréotypes présents au début du film, passent une nouvelle fois au second plan. La candeur d'Olivia est au service du comique mais elle se révèle d'un cynisme inouï. Leur audace et leur capacité à rebondir sont mises en valeur. Leur faculté d'improvisation révèle des femmes sans scrupule qui obtiennent au final ce qu'elles désirent, à savoir être toutes les trois marraines du saint patron et utiliser l'argent de Rocco pour s'émanciper du joug des hommes. Elles correspondent à la fois au schéma traditionnel, ce qui garantit leur respectabilité tout en ayant les bénéfices de leurs crimes.

Il y a donc deux types de criminalité bien distincts dans ce film. D'une part une criminalité masculine, connue, ancienne, expérimentée, maîtrisée, presque normale dans le milieu méditerranéen avec les codes que bien des films ont fait connaître. Et d'autre part, il y a une violence

féminine primordiale qui apparaît de façon fortuite, qui s'étoffe et se renforce. Nos trois protagonistes sont là où on ne les attend pas dans cette société patriarcale. Au demeurant on ne les croit pas lorsqu'elles avouent la vérité, et ce à deux reprises.

D'ordinaire, dans les comédies cinématographiques italiennes contemporaines, ce sont les femmes qui gravitent autour d'un comique masculin :

Je voulais écrire un film entièrement centré sur les femmes, mais pas sur les personnages typiques de certaines comédies, où la bombasse du moment ou la fille laide sympathique gravitent autour d'un protagoniste. J'aimais l'idée d'avoir trois belles femmes, trois grandes actrices et de leur écrire une comédie avec des notes noires. (Farina, 2013)

Olivia, Gilda et Crocetta n'ont aucune revendication, ni personnelle ni sociale. La lutte de nos trois protagonistes est tout le contraire d'une mobilisation féministe collective. À la lumière du jour, elles ne remettent pas en cause l'équilibre de cette société ; inversement, la nuit dans la grotte, sur la plage, lors de la négociation et au final au spa, elles déploient leur potentiel menaçant. Le regard du spectateur sur ces femmes a évidemment changé, tout comme celui des hommes de l'île qui ont eu affaire à elles. Toutefois, l'évolution majeure réside dans le regard que ces trois femmes portent sur elles-mêmes. Une fois que les vanes sont ouvertes, rien n'arrête le courant comme en témoigne le dialogue final :

Crocetta : Si ça ne fonctionne pas volons !

Olivia : Toi tu lui fais un crochet et moi je le tue. Le revolver est dans mon sac à main.

Crocetta : Ou alors organisons un enlèvement et demandons une rançon.

Olivia : Moi j'ai encore la dentelle de mon trousseau. Je peux coudre des cagoules à la main. (1h 34'36" – 1h 55'07")

Désormais elles sont redoutables pour ceux qui savent. Chacune mène sa propre lutte qui rejoint celle des autres. L'action se déclenche à partir du meurtre passionnel, l'un des *topoi* des récits sur les relations homme/femme. L'opportunité s'offre à elles de se détacher de leur mode de vie grâce au butin. Lorsqu'elles entrent en action, elles deviennent spontanées et développent une réactivité instantanée qui inverse le rapport homme/femme. Leur violence a pris le dessus sur celle des hommes. Fragilité et douceur sont la partie émergée de personnalités audacieuses et sans

scrupules qui, lorsque l'occasion se présente, se vengent de la vie et des hommes. En conclusion, *Tremate, tremate, le streghe son tornate !* (« Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour ! »), disait un slogan largement utilisé par les féministes dans les années 1970.

Fiche technique

Réalisatrice : Giorgia Farina

Scénaristes : Giorgia Farina, Fabio Bonifacci

Comédiens : Claudia Gerini, Cristiana Capotondi, Sabrina Impacciatore, Vinicio Marchioni, Antonella Attili, Corrado Fortuna, Aurora Quattrocchi, Lucia Sardo, Marina Confalone, Tommaso Ramenghi, Gaetano Aronica, Giovanni Martorana, Bruno Armando, Mimmo Mancini, Giovanni Calcagno, Adriano Chiaramida, Enrico Roccoforte, Corrado Farina.

Production : Andrea Leone Films, Rai Cinema avec le soutien du MiBAC

Distribution : 01 Distribuzione

Durée : 100min.

Recette : 1 960 000€

Classement : 82^e (toutes sorties confondues), 21^e (sorties italiennes)

Bibliographie

Archibugi Francesca, *Il nome del figlio*, Indiana Production, 2015.

Armocida Pedro, « L'intervista Giorgia Farina » [en ligne], dans *Ilgiornale*, 9 mars 2013. URL : <http://www.ilgiornale.it/>. Consulté le 17 février 2019.

Auteur non cité, « Donne nel cinema italiano, poche registe e tanti ostacoli » [en ligne], dans *Cinemazine*, 25 janvier 2019. URL : <http://www.cinemazine.it/>. Consulté le 17 février 2019.

Barca Flavia, « L'immagine delle donne nell'audiovisivo » [en ligne], dans *Acume*, 20 octobre 2017. URL : <http://www.acume.net/>. Consulté le 25 février 2019.

Bouchareb Rachid, *Just like a woman*, Arte France, 2013.

Chiarello Sophie, *Ci vuole un gran fisico*, Medusa Film, 2013.

Comencini Cristina, *Latin lover*, Rai Cinema, 2015.

Comencini Cristina, *Qualcosa di nuovo*, Cattleya, 2016.

Farina Giorgia, *Amiche da morire*, Rai Cinema (DVD), 2013.

Farina Giorgia, propos recueillis par Pedro Armocida, *L'intervista Giorgia Farina*, URL : <http://www.ilgiornale.it>, 9 mars 2013.

Farina Renato, « Prima la danno poi frignano e fingono di pentirsi » [en ligne], dans *Liberoquotidiano*, 13 octobre 2017. URL : <http://www.liberoquotidiano.it/>. Consulté le 17 février 2019.

Film cités

Fiorentino Francesca, « Giorgia Farina trova tre amiche da morire » [en ligne], dans *Movieplayer*, 01 mars 2013. URL : <http://www.movieplayer.it/>. Consulté le 17 février 2019.

Germi Pietro, *Divorzio all'italiana*, Embassy Pictures Corporation, Pietro Germi, 1962.

Germi Pietro, *Sedotta e abbandonata*, Lux Film, 1964.

Korine Harmony, *Spring breakers*, Muse Productions, 2013.

Morandini Morando Sr, Morandini Morando Jr, *I Morandini delle donne, 60 anni di cinema italiano al femminile*, Rome, Iacobelli, 2010.

Randi Paola, *Into Paradiso*, Acaba Produzioni, 2011.

Wertmüller Lina, *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, Daniele Senatore, Romano Cardarelli, 1972.

Transgression et libération

***Vergine giurata*, de Laura Bispuri**

Oreste SACCHELLI

Il était une fois une jeune cinéaste italienne qui voulait parler des femmes...

En 2018, Laura Bispuri était pour la deuxième fois en compétition au Festival de Berlin avec son second long-métrage, *Figlia mia* (« Ma fille », Italie, 2018). Interviewée à cette occasion, elle fait le point sur sa jeune carrière, une synthèse qui est un véritable programme où se conjuguent projet artistique et revendication féministe.

J'ai toujours voulu parler des femmes ; j'en ai fait ma mission, dans la vie et dans mon travail. C'est une prise de position politique qui guide mon parcours depuis le début. À travers l'Histoire du cinéma, les femmes ont toujours été laissées sur le côté, comme des épouses qui attendent patiemment le retour de leur mari, et on les a souvent dépeintes de manière très superficielle. Il est grand temps de changer cette image. À chaque fois qu'on reproche à mon film de ne pas assez se concentrer sur les hommes, une partie de moi s'en réjouit. C'est comme ça qu'il faut que ce soit. Le cinéma est fait de femmes qui restent au second plan, et est-ce que vous nous entendez nous plaindre ? (Laura Bispuri, <https://cineuropa.org/fr/interview/348215/>, 20 février 2018)

Être femme et cinéaste implique pour elle de s'élever contre l'emprise masculine sur le récit cinématographique. C'est un fait largement établi, mais particulièrement sensible dans la cinématographie italienne, entre autres à cause de la forte tradition patriarcale et du machisme qui en découle. Si l'on exclut une brève période au début des années 1950, avec l'émergence de jeunes divas (Gina Lollobrigida et Sofia Loren en tête),

ce sont pratiquement toujours les hommes qui ont été protagonistes des récits. C'était vrai dans les années 1960-1970 (Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Gian Maria Volonté) et c'est encore vrai aujourd'hui (Checco Zalone, Valerio Mastandrea, Marco Giallini, Pierfrancesco Favino, Stefano Accorsi, Toni Servillo...), malgré un plus grand nombre de femmes cinéastes et surtout scénaristes. Laura Bispuri n'est pas la seule à s'élever contre cette pratique de la production qui pour faire recette se fie davantage aux acteurs qu'aux actrices, et qui demande donc des rôles sur mesure pour eux. Elle n'est pas la seule mais elle est la plus efficace, artistiquement parlant, et la plus rigoureuse.

Laura Bispuri est née à Rome en 1977. Après des études de cinéma à l'Université La Sapienza, elle a été admise à l'École de réalisation et de production « Fandango Lab Workshop ». Sa filmographie officielle débute en 2010, l'année où elle a réalisé deux courts-métrages, *Passing Time* (qui lui a valu le Prix du Meilleur court-métrage en 2010 aux David di Donatello, l'équivalent italien des Césars), suivi de *Salve regina*. En 2011, elle a réalisé un troisième court-métrage, *Biondina*, et le syndicat de la critique italienne l'a désignée cette « Talent émergent de l'année ». Ces trois courts-métrages sont libres d'accès sur internet. Suivent deux longs métrages, *Vergine giurata* (« Vierge sous serment », 2015) et *Figlia mia*, déjà cité. C'est du premier qu'il sera pour l'essentiel question ici.

Dans les trois court-métrages de 2010-2011, deux adolescentes et une femme mûre (*Salve Regina*) sont protagonistes chacune d'une histoire de transgression. Toutes trois sont confrontées à un ordre social (masculin) contre lequel leur nature se rebelle, victorieusement.

Elle raconta l'histoire d'une adolescente qui voulait sentir le vent dans ses cheveux...



IMAGE 1 : *Passing Time*, 00'33''

C'est par ce plan de 30 secondes (de 00'26'' à 00'56''), long par rapport à la durée totale du film (07'57'' hors génériques) que s'ouvre *Passing Time*.



IMAGE 2 : *Passing Time*, 00'57''

Ce moment onirique vient brutalement se briser sur le plan suivant (de 00'56'' à 01'11'') où l'adolescente est face au store qui se ferme et qui bouche entièrement la fenêtre.

Le grand-père est décédé, les convenances exigent que l'appartement reste dans l'obscurité et le silence pendant que l'on se prépare pour la cérémonie des funérailles. Mais elle vit le deuil à sa façon, en s'affublant de la casquette de son grand-père que son père lui ôte brutalement, puis en s'isolant dans la chambre du défunt, ce qui fait renaître les souvenirs chéris de moments passés avec lui à réparer le moteur d'un cabriolet, celui-là même avec lequel il l'emmenait pour des virées dans la campagne, les cheveux au vent. C'est lors d'une de ces virées qu'il l'avait coiffée de

sa casquette et elle, en échange, avait noué sur sa tête à lui son foulard de fille. De là l'idée finale : elle remonte le store qui obscurcissait la chambre, puis un long travelling montre le changement intervenu, des pieds à la tête – les habits inversés et son identité travestie – qui lui ouvre la voie vers la liberté et lui confère une autorité qui lui permet d'intimer à son tour le silence à ses parents médusés.



IMAGES 3 et 4 : *Passing Time*, de 07'11'' à 07'43''



IMAGES 5 : *Passing Time*, 08'09''



IMAGE 6 : *Passing Time*, 08'18''

Et d'éprouver de nouveau le plaisir du vent dans ses cheveux.

Puis Laura rencontra le roman d'Elvira...

L'histoire d'Hana, la protagoniste de *Vergine giurata*, de sa soumission à un ordre patriarcal inique, puis de sa transgression libératrice est dans la droite ligne de *Passing Time*.

Née à Durrës en 1960, Elvira Dones fait ses études à l'université de Tirana. Employée par la télévision albanaise, elle profite d'une mission pour en Suisse passer à l'Ouest. C'est là qu'elle séjourne d'abord, avant de s'établir aux États-Unis. *Vergine giurata* est son quatrième roman, le premier écrit en italien. Voici la traduction de la quatrième de couverture de la troisième édition italienne (2016), le roman n'étant pas traduit en français à ce jour :

Les Montagnes Maudites. Ici des lois anciennes disent que la femme n'est que l'ombre de l'homme, le réceptacle de sa semence, une outre vouée au sacrifice. Mais la femme peut aussi empoigner un fusil et faire feu, boire du raki et être traitée comme un homme : il lui suffit de revêtir des habits masculins. Par amour pour son oncle mourant c'est ce que fait la jolie Hana. Elle revient dans ses montagnes et fait vœu de chasteté. Elle échappe ainsi à un mariage arrangé sans porter atteinte à l'honneur de son clan. Selon la loi de son peuple Hana est devenue une vierge sous serment et son corps de femme porte l'honneur et le pouvoir d'un homme. Elle se fait appeler Mark et tout le village la respecte comme un homme. Un sacrifice de soi poignant qu'elle accomplit dans une solitude triste et envoûtante. Elle boit et elle fume, elle s'abrutit et s'enlaidit pour chercher à vaincre la fatigue, le froid, l'isolement et la sollicitation de son esprit et de son corps qui aspirent

à l'amour d'un homme. Elle résiste pendant quatorze ans, jusqu'au jour où la femme qui a survécu en Mark trouve le courage de rompre le serment et de fuir en Amérique pour découvrir l'Hana perdue. (trad. pers.)

Ce résumé rétablit une chronologie que le roman ne suit pas. L'action est censée se dérouler d'octobre 2001 au printemps-été 2003, structurée en sept chapitres dont deux analepses (chapitre 2 : 1986 ; chapitre 5 : 1996). Le récit commence dans l'avion qui amène Mark-Hana aux États-Unis. Son voisin de siège s'appelle Patrick O'Connor et ils sympathisent. Suivent les étapes de la réappropriation difficile de son identité féminine et la conquête de son autonomie. Accueillie d'abord dans la famille de sa cousine Lila, elle brise son serment et redevient Hana. Lila, qui l'avait convaincue de prendre cette décision, voudrait que le changement soit radical et rapide. Mais Hana a besoin de temps pour se défaire de Mark. Elle finit par quitter ses habits masculins, elle trouve un emploi puis un appartement et le hasard lui fait de nouveau rencontrer Patrick O'Connor. Elle lui livre son histoire et ils nouent une relation sexuelle et sentimentale, non sans difficulté. Cette partie du roman occupe pratiquement les deux tiers du volume.

De brèves analepses apparaissent dans ces chapitres sous la forme de conversations avec Lila ou sa fille Jonida dont il faut satisfaire la curiosité. Toutefois l'essentiel du processus d'élaboration de sa décision, puis du début de sa remise en cause sont développés dans les chapitres 2 et 5.

Le chapitre 2 est centré sur la maladie de l'oncle, le décès de la tante et l'adieu d'Hana à ses études universitaires à Tirana. L'oncle sait qu'il n'en a pas pour longtemps et avant de mourir il voudrait lui donner un mari, selon la coutume. Elle refuse et s'habille en homme, marquant ainsi son renoncement à sa vie de femme et le changement de son statut, toujours dans le respect de la coutume.

Dans le chapitre 5, dix ans donc après son serment, elle est confrontée à une ancienne amie d'université et aux courriers de Lila. Sous Mark pointe Hana et ses interrogations sur l'amour et la sexualité.

... et le livre devint film

On le voit, il y a entre *Passing Time* et *Vergine giurata* (le roman) un certain nombre d'analogies thématiques, la révolte adolescente, l'affection

pour le vieil homme compréhensif, ici le grand-père, là l'oncle, mais surtout les travestissements comme conquête d'autonomie et d'autorité. De bien des façons le personnage de l'adolescente préfigure celui d'Hana. Laura Bispuri s'est donc saisie du roman d'Elvira Dones et son film en a conservé le titre, que la distribution française a traduit par *Vierge sous serment*.

Vergine giurata, fruit d'une co-production internationale, est présenté en compétition à la Berlinale 2015 où il est salué par la critique. Successivement il sort en Italie le 15 mars et en France le 30 septembre. Le scénario co-écrit par Laura Bispuri et Francesca Manieri (scénariste de *Passing Time*) prend un certain nombre de libertés par rapport au roman. Le critère de fidélité n'est pas pertinent lorsqu'il est question d'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Il y a à ce sujet une vaste littérature. Il convient plutôt de parler de réécriture, exigée par le passage d'une forme à l'autre. Toutefois, considérer les variations qu'un scénario apporte à l'œuvre dont il est tiré permet de discerner un sens différent dans l'histoire racontée, voire une autre histoire lovée dans les replis du récit. Manifestement l'imaginaire de Laura Bispuri a été stimulé par des aspects sur lesquels le roman passe rapidement et elle leur a donné un relief tout autre, tant au niveau du récit que de la forme, parfois pour des raisons purement pratiques.

C'est ainsi que le film transfère la partie américaine du roman en Italie, pour des motifs sans doute liés aussi à la production. Un tournage aux États-Unis aurait posé un grand nombre de problèmes, alors que le choix de l'Italie comme lieu de résidence de la famille de Lila est tout à fait plausible. Le premier événement marquant dans l'histoire de l'immigration en Italie est lié à l'Albanie : l'arrivée du Vlora dans le port de Bari le 8 août 1991, ce cargo dans lequel quelque 20 000 Albanais s'étaient entassés, obligeant le capitaine à faire route vers l'Italie. Par ailleurs, la proximité géographique facilite le déplacement du noyau principal de la narration. Comme indiqué plus haut, dans le roman les choix que fait Hana sont contenus dans deux chapitres sur les sept que compte le livre. L'essentiel de la narration porte sur la mise en œuvre lente et difficile de la décision qu'elle a prise de redevenir une femme en brisant le serment qu'elle avait fait. Le personnage cinématographique est en revanche

centré sur le conflit entre le caractère rebelle d'Hana adolescente et la société patriarcale régie par les règles de vie strictes formalisées dans le Kanun. Le Kanun fournit aussi la solution, le serment de virginité et l'accession au statut d'homme, mais elle débouche sur une insoutenable solitude. D'où un départ impulsif, sans prévenir Lila de son arrivée. Le processus du réveil d'Hana que Mark avait mis en veille se produit en Italie, au contact de la féminité pétillante de sa jeune nièce Jonida qui pratique la natation synchronisée et d'autres modèles de femmes libres qu'elle croise alors.

Dès son arrivée chez Lila, Mark est confronté à ce poster dans la chambre de Jonida.



IMAGE 7 : *Vergine giurata*, 00 17'12''

Puis lors de sa première sortie en ville, aux vitrines de magasins de lingerie et aux publicités.



IMAGE 8 : *Vergine giurata*, 00 21'09''

Oncle Gjergj : Ça t'a plu, la mer ?

Hana : – Ça m'a plu et ça m'a fait peur.

C'est à l'image de l'eau, liquide, fluide, qu'est lié, de façon assez conventionnelle, le thème de la féminité et de la délivrance. Une séquence relativement longue (de 00 51'49" à 00 53'05") en deux plans se déroule dans la piscine où, sous le regard de Mark, Jonida et une partenaire sont à l'entraînement. Le premier plan montre les deux filles au physique de jeunes adolescentes exécutant des figures sur le bord, avant le plongeon, puis, par une prise de vue sous l'eau, le plan suivant montre tout le travail physique et l'énergie qui produisent la grâce des figures exécutées. Cette séquence lumineuse, sur les tons bleus de l'eau et des maillots de bains des nageuses est encadrée par deux séquences sombres qui créent avec elle des contrastes chromatiques et thématiques saisissants. La séquence qui précède est celle de la cérémonie du serment où Hana est entourée d'hommes et qui débute par le coup de ciseaux à ses cheveux ; la séquence qui suit se déroule dans les toilettes des hommes où le maître-nageur est en train d'uriner. Pour la première fois elle voit le sexe d'un homme et le touche. La perte de la féminité d'un côté, la masculinité impossible de l'autre. Entre les deux, la féminité magnifiquement libre et assumée.

C'est d'ailleurs au bord de la mer que se joue le premier acte important de rébellion. Depuis que ses parents sont morts, Hana vit chez son oncle Gjergj et sa tante Katrina, les parents de Lila, et les deux filles, pratiquement du même âge, grandissent ensemble. Lorsque Gjergj lui annonce son intention de lui donner un mari, Lila rechigne, elle a une relation secrète avec Stjefen. Sous prétexte de voir la mer, elle part avec Hana. En fait, elle a donné rendez-vous à son amoureux sur une plage pour s'enfuir avec lui. Hana essaye de l'en empêcher, mais en vain. Quinze ans après, en Italie où probablement ils avaient fui, Hana-Mark les retrouve installés, avec une fille adolescente.

Lila en jupe respecte les codes sociaux, mais sa révolte est radicale. Hana, la rebelle en pantalon, inscrit la sienne dans le cadre du Kanun. La peur de la liberté.



IMAGE 9 : *Vergine giurata*, 00 47'52''

Le Kanun

Dans le film, c'est toujours par association d'idées que surgissent les séquences du passé, qui contrastent avec la situation présente. Ainsi la séquence qui montre Mark-Hana à la fenêtre regardant Jonida partir pour le collège avec son petit ami (de 00 24'55'' à 00 25'29'') est immédiatement suivie d'une séquence souvenir dans laquelle Lila et Hana adolescentes voient passer une mariée couverte d'un voile blanc sur un cheval, entourée par les hommes de sa famille (de 00 25'29'' à 00 26'09''). Les filles interrogent Katrina : « Pourquoi elle a le visage voilé ? – Pour qu'elle puisse pas retrouver le chemin. » Les filles suivent un instant du regard l'étrange convoi. Dans la séquence suivante, de retour à la maison, Katrina leur énonce les règles du Kanun :

Ça se fait pas de boire devant un homme. Ça se fait pas de fumer. Ça se fait pas de toucher un fusil. Ça se fait pas de parler avant un homme. Ça se fait pas d'aller dans la forêt sans un homme. Ça se fait pas de choisir son mari. Ça se fait pas de faire un travail d'homme. Ça se fait pas de regarder un homme et de penser qu'il a tort. Ça se fait pas de choisir avant qu'un homme le fasse.

Des principes qu'Hana s'empresse d'enfreindre en partant en forêt où l'oncle Gjergj la surprend en train de couper un arbre à la hache. Par bienveillance ou bien parce que le Kanun, il le sait, offre une possibilité aux femmes rebelles, il accepte le caractère d'Hana, il lui apprend à tirer au fusil et elle l'accompagne dans ses sorties. C'est encore lui qui lui

indique plus tard le moyen d'assumer sa personnalité en se transformant en homme.

« Tu deviendras comme de la pierre mon enfant. »

L'épisode du serment prend dans le film un relief bien plus important que dans le roman. De retour à la maison, seule après la fuite de Lila, Hana décide de rester auprès de sa famille adoptive, malgré l'avis de l'oncle qui l'incite à partir. « Ma place est ici. » (00 49'28''). Après un gros plan sur son visage, suggérant une réflexion profonde, un plan séquence (de 00 49'46'' à 00 50'37'') montre la préparation de la transformation. La tante lui ceint la poitrine avec une large bande de tissus serrée et elle caresse une dernière fois sa longue chevelure destinée à être coupée, « Tu deviendras comme de la pierre mon enfant », puis on aperçoit par la fenêtre l'oncle qui tire un coup de fusil en l'air, pour annoncer au village qu'il a un fils.

Suit ce long plan fixe de 10'' sur lequel on entend les coups de fusil de l'oncle : l'association entre la perte de la féminité et la pierre, telle qu'annoncée par Katerina.

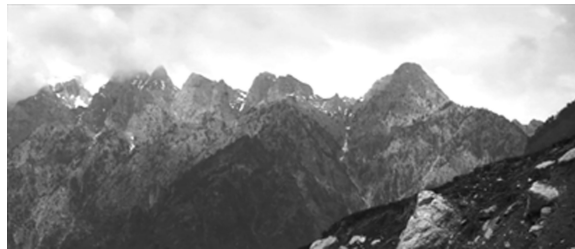


IMAGE 10 : *Vergine giurata*, de 00 50'38'' à 00 50' 48''

Et aussitôt après, au milieu des hommes du village, Hana prononce son serment : « Je jure qu'aucune main ne me touchera. Telle que Dieu m'a créée la vie me préservera. Je jure de rester éternellement vierge. »

Cette scène, absente du roman, prend un relief tout à fait particulier par le contraste avec les séquences qui la jouxtent : la montagne comme signe de renoncement à la féminité, associée au ciel couvert, à la neige,

au froid, comme une personnalité figée, puis la piscine où les jeunes naïades s'exhibent, l'eau, la fluidité des corps féminins libres.

La dynamique du fluide

Le début du film fournit comme il se doit la clé et la dynamique du récit. Dès après le titre le personnage apparaît dans cette attitude quasiment figée.



IMAGE 11 : *Vergine giurata*, de 00 02'43'' à 00 02' 57''

Neige, isolement, besoins physiques, que l'abrutissement dans le tabac et le raki ne soulagent pas, la solitude comme destin inéluctable des vierges sous serment. Regardant tout cela par les vitres embuées d'une fenêtre fermée, Mark-Hana prend la décision instantanée de partir, gagne la rivière et prend place sur un bateau.

Du pont du bateau elle contemple cette ouverture que l'eau pratique dans la pierre : écoulement, fuite...



IMAGE 12 : *Vergine giurata*, 00 06'06''

À partir de là, les images de l'Albanie qui surgissent dans le film ne sont que des souvenirs, des flash-backs que les contrastes avec l'Italie font surgir. La reconquête de sa féminité est lente et ne passe qu'accessoirement par la sexualité. Hana brise définitivement son serment par une étreinte rapide, sans passion et sans lendemain, avec le maître-nageur dans les vestiaires de la piscine. Lila et Jonida la libèrent des bandes qui contraignent sa poitrine et les remplacent par un soutien-gorge, puis, une fois qu'elle est installée dans son appartement, elle commence à prendre soin de son corps. Laura Bispuri met en scène la toilette d'Hana dans un long plan séquence (de 01 13'17'' à 01 14'39'').

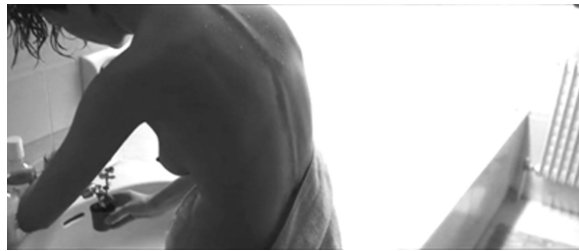


IMAGE 13 : *Vergine giurata*, 01 13'20''



IMAGE 14 : *Edgar Degas, La Toilette*

C'est la première fois qu'Hana est filmée comme une femme et il n'est pas étonnant qu'elle le soit dans une situation conventionnelle des arts figuratifs.

Toute la scène est empreinte d'une grande délicatesse qui tient à la fois au chromatisme pastel et la fluidité des mouvements de la comédienne suivie par la caméra comme dans un pas de deux. Le plaisir visuel que procure ce plan séquence tient naturellement au fait qu'il donne à voir l'aboutissement *en beauté* du processus de récupération par Hana de sa féminité et il anticipe le plaisir qui se lit sur son visage dans les tout derniers instants du plan-séquence.

Entre femmes

Le roman d'Elvira Dones s'achève de façon tout à fait conventionnelle. Hana retrouve l'homme qu'elle avait rencontré dans l'avion et noue avec lui une relation sexuelle et sentimentale qui ne cède pas à la mièvrerie uniquement grâce à la grande difficulté que les amants rencontrent à trouver l'accord parfait. Dans le film, on l'a vu, Hana a une étreinte fugace, concédée davantage par curiosité que par envie et peut-être aussi par volonté de briser son serment. La réussite d'Hana se valide entre femmes, les hommes n'ont rien à y voir. Dans la dernière séquence Hana retrouve Lila dans un café où elle chante parfois. Elle n'a pas changé de style vestimentaire, mais cette fois, contrairement à la séquence de la plage cela n'a pas de signification par contraste. Le temps du conflit est révolu.

Hana remet à Lila une lettre que Katrina lui avait confiée avant de mourir, plusieurs années auparavant :

Mes chères filles, vous voilà enfin réunies, je peux reposer en paix. J'écris mal tous les mots que je n'ai jamais dits. Les mots qu'une femme ne peut pas prononcer. Vous êtes nées à l'envers. Chacune est la force de l'autre. Toutes les deux vous êtes mes filles courageuses. Maman.

Katrina valide ainsi à posteriori la révolte des deux filles, elle instaure entre elles trois une complicité qui exclut le Kanun et tous les interdits de la société patriarcale, à laquelle toutefois elle s'était soumise. En 1973, dans *Du côté des petites filles*, Elena Gianini Belotti montrait comment selon une sorte de réflexe sadomasochiste c'étaient les mères elles-mêmes qui transmettaient à leurs filles les valeurs patriarcales et l'oppression qui en découlait pour les femmes. Rien de tel chez Laura

Bispuri. Ce que les mères avaient pensé sans pouvoir le réaliser, les filles courageuses le réalisent.

Dans le dernier plan du film Hana sourit. Pour la première fois.

Vergine giurata retrouve ainsi ce climat de complicité féminine que Laura Bispuri avait instauré dans son court-métrage *Biondina* (que l'on peut traduire par Blondinette). Une jeune adolescente, la blondinette, vit avec sa mère dans une maison isolée au milieu de bassins piscicoles. Un jour elle amène une grenouille à l'école et la pose sur le bureau de l'enseignante, une femme plutôt âgée qui crie sans cesse. Naturellement sa mère est aussitôt convoquée par la direction et elle arrive plutôt fâchée. La blondinette part en courant vers la maison et sa mère la poursuit. Lorsqu'elle la rattrape, elles s'asseyent toutes deux sur un muret, face à l'eau, sans échanger un mot. Elles se regardent et progressivement le sourire revient sur leurs visages. C'est sur ces sourires féminins que Laura Bispuri clôt chaque film où les personnages masculins passent au second plan.

Le jour où Ève cueillit une pomme...

Le lien intime, archétypal, entre l'eau et la femme est largement établi dans l'histoire des arts, peinture et littérature au premier chef. Dans *L'eau et les rêves* Gaston Bachelard examine « le substantialisme féminin de l'eau » et les archétypes qu'il met en évidence relèvent d'un utilitarisme masculin, patriarcal, la mère-nourricière et la « seconde femme : l'amante et l'épouse ». Ils sont pratiquement ignorés dans le film. On ne peut nier la fécondité artistique de l'association femme-eau, mais elle ne rend pas compte de l'inégalité fondamentale qui la sous-tend. Il est intéressant que Laura Bispuri se saisisse de cet élément traditionnel, l'accepte et le détourne dans une perspective opposée en le mêlant à la transgression, avant même *Vergine giurata*, dans ses court-métrages *Salve Regina* et *Biondina*.

...ce jour-là naquit une vertu magnifique, la désobéissance.

L'association femme-transgression n'est pas nouvelle non plus. Dans le domaine italien, on la trouve par exemple chez Oriana Fallaci dans

Lettre à un enfant jamais né, publié en 1975, citée ci-dessus. Dans le discours féministe de l'époque qui doit beaucoup aux écrits de Simone de Beauvoir et de Betty Friedan, la rupture, particulièrement en Italie, est un thème constant. La conquête des droits civiques (le droit de vote y date de 1946) ne suffit pas à remettre fondamentalement en cause la société patriarcale, les positions de l'église et l'héritage machiste du fascisme. Le cinéma italien en a fourni de magnifiques illustrations. Le premier manifeste du féminisme italien date de 1966 et ses réflexions se répercutent sur les mouvements de contestation globale de ce que les Italiens appellent *Il '68*, en gros les années 1968-1980 et le mouvement féministe se radicalise. Les transgressions assumées sont fréquentes dans les manifestations féministes, par exemple à propos de l'avortement. Toutefois *Vergine giurata* n'a rien d'un libelle féministe. La société du Kanun est montrée quasiment à la manière d'un documentaire ethnographique, sans aucune arrogance. Laura Bispuri approche cette culture avec un grand respect, tout en montrant la violence qu'elle comporte. Une violence si ancienne qu'elle était devenue aussi naturelle que la pluie, le vent, la neige. Un élément immuable du paysage avec lequel Mark se confond, contre lequel Hana se révolte. Il n'est pas question dans le film d'une supériorité de la société occidentale moderne, mais de la révolte naturelle d'une femme contre une culture oppressive. En Occident d'autres luttes l'attendent sans doute.

Films de Laura Bispuri

Passing Time

Scénario de Francesca Manieri
Avec Giorgio Colangeli, Simonetta Gorga, Barbara Piva, Fabio Massimo Amoroso
Produit par Claudio Bonivento
2010 – 11’
Consulté sur <https://vimeo.com/32544905>

Salve Regina

Scénario de Francesca Manieri et Laura Bispuri
Avec Manuela Di Giacinto, Antonio Topitti, Carla Rastelli
Produit par Dimitri Bosi, Marco Chiarini, Francesco Alò, Giuseppe Di Palma
2010 – 13’
Consulté sur <https://vimeo.com/67189213>

Biondina

Scénario de Laura Bispuri et Filippo Bologna
Avec Valentina Cervi, Anna Celeste Cuppone, Maria Nazionale, Nicolò Duva
Produit par Andrea De Micheli
2011 – 10’
Consulté sur <https://vimeo.com/19558400>

Vergine giurata

Scénario de Laura Bispuri et Francesca Manieri, d’après le roman d’Elvira Dones
Avec Alba Rohrwacher, Emily Ferratello, Lars Eidinger, Fionja Khodeli, Luan Jaha, Bruno Shilaku, Ilire Vinca Celaj
Produit par Marta Donzelli, Giorgio Paonessa, coproduit par Robert Budina, Gabriella de Gara, Viola Fügen, Sabina Kodra, Dan Wechsler
Italie, Albanie, Allemagne, Kosovo, Suisse – 2015 – 90’
Consulté sur le dvd *Vierge sous serment*, édité en France par M6 Vidéo
Les dialogues cités sont tirés du sous-titrage de la version distribuée en France par Pretty Pictures, *Vierge sous serment*.

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

Blaga Marta, « Laura Bisपुरi, réalisatrice – 'Le cinéma est fait de femmes qui restent au second plan' » [en ligne], dans *Cineuropa*, 20 février 2018. URL : <https://cineuropa.org/fr/interview/348215/>. Consulté le 10 mars 2019.

Dones, Elvira, *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Fallaci, Oriana, *Lettre à un enfant jamais né*, Paris, Flammarion, 1976.

Gianini, Belotti Elena, *Du côté des petites filles*, Paris, Éditions des femmes, 1974.

L'espace de la femme dans la société italienne

La dimension parentélaire dans *La Nourrice* de Marco Bellocchio

Chiara RUBESSI

Le cinéaste italien Marco Bellocchio a toujours envisagé le thème de l'engagement de la femme dans son cinéma. La réflexion et la contestation du conformisme animent tout son travail cinématographique. De ses débuts à nos jours – à partir du film *I pugni in tasca* (« Les Poings dans les poches », 1965) – le cinéma de Bellocchio s'est interrogé sur la parentalité féminine dans la société italienne en considérant aussi l'influence politique de l'Église et des catholiques en Italie. D'ailleurs, les femmes représentées à l'écran par Bellocchio sont pour la plupart en lutte contre la volonté des hommes, contre l'institution de la famille traditionnelle, contre les coutumes aliénantes qui les privent de leur liberté individuelle et de leur identité propre. La vision critique et sociale du cinéaste s'inscrit dans une forte condamnation de toutes les limitations de nature sociale et morale que le pouvoir constitué a imposées à la liberté personnelle des individus. Ces impositions se perpétuent au point de conditionner l'existence des protagonistes féminins. Ces femmes sont ainsi placées dans un état solitaire où les rapports de classes sociales sont brutaux. Les personnages féminins de Bellocchio évoluent dans un cadre particulier et sont enfermés dans l'univers clos de l'espace domestique. L'aliénation est présente dans son cinéma comme dichotomie entre folie et normalité qui dépasse le domaine psychiatrique et touche directement au social, au politique et à l'idéologique. Les thèmes récurrents de son cinéma sont la famille, la folie, la *bourgeoisie* et les *institutions bourgeoises*, et l'enfermement d'un point de vue clinique. Ce rapprochement vers les

sujets de l'intime et de l'existential vise le général et l'inquiétude politique de la société italienne. Le réalisateur examine les détails profonds par le biais de ses personnages et il mène une réflexion critique et historique sur la réalité.

Le travail de Bellocchio accompagne les réalisations sociales, éthiques et morales dans l'Italie des années 1960, notamment du point de vue d'une prise de conscience de l'émancipation des femmes et d'un changement difficile de la réalité familiale.

Dans cet article, nous nous proposons d'interroger les stratégies esthétiques de représentation de la parentalité féminine et leur inscription dans le film *La Balia* (« La nourrice », 1999). Il s'agit de saisir la configuration de l'intime dans la parentalité féminine à travers l'espace cinématographique, c'est-à-dire de relever une disposition interne des éléments de l'œuvre d'art, en interaction organique et constituant l'ensemble des exigences nécessaires pour que la réaction affective se produise. Il faut analyser la manière dont l'espace (domestique, public, etc.), construit essentiellement autour de la femme, contribue – à la fois physiquement et psychologiquement – à la (re)production des identités féminines et à la recomposition des rapports de pouvoir entre les femmes et les hommes à l'intérieur de la famille. Nous en viendrons alors à concevoir la parentalité féminine à l'intérieur de la famille étendue, selon la définition de Bourdieu, comme « un *mot d'ordre* ou, mieux, d'une *catégorie*, principe collectif de construction de la réalité collective » (Bourdieu, 1993 : 33). En d'autres termes, « la famille comme entité unie, intégrée, unitaire, donc stable, constante, indifférente aux fluctuations des sentiments individuels » (Bourdieu, 1993 : 34).

Le film est librement inspiré du conte de Pirandello, *La Balia* (« La nourrice », publié en 1903 sur la revue littéraire *Nuova Antologia*). Toutefois, le travail de Bellocchio est infidèle au conte de l'écrivain sicilien. D'abord, le conte se déroule en Sicile, le film se déroule à Rome. De plus, le scénario écrit par Marco Bellocchio et Daniela Ceselli a permis de préserver la structure narrative en modernisant le contenu du conte et en le rendant universel. Le scénario accorde également une tension psychologique souterraine, un élément complètement absent dans le texte original. Ainsi, le cinéaste nous montre deux femmes (maîtresse et

servante) qui revendiquent une identité dans un système familial qui ne les reconnaît pas en tant qu'individu. C'est un système patriarcal – une structure autoritaire – qui constitue une barrière pour les femmes voulant vivre pleinement leur intimité.

Espace de la femme et parentalité féminine

Dans le cinéma de Bellocchio l'espace physique, autour du corps féminin, prend position par rapport à son statut social. Par exemple, le foyer, considéré comme le cœur du domaine privé, constitue le lieu d'un travail domestique invisible, entre tâches ménagères et soins aux enfants, alors que, dégagés de ces contraintes, les hommes peuvent s'investir dans l'espace public et professionnel, symboliquement plus valorisant et financièrement plus rentable.

Dans la tradition classique le mot latin *domus* – « maison, demeure, habitation, logis », (Gaffiot, 1989 : 555) – désignait le lieu du sujet féminin, c'est-à-dire le lieu fixe au sein de la famille afin d'appivoiser la *domina* (lat. « maîtresse de maison, souveraine »). À l'origine, la maison qui a été séparée de la vie publique de prééminence masculine accueillait l'intimité de la vie quotidienne.

Ainsi, les femmes représentées par le réalisateur favorisent une vision de l'exercice de la parentalité féminine – qui désigne respectivement la condition de parent et les pratiques parentales dans un cadre politique et social – qui ne fait pas partie d'un système normatif. En d'autres termes, chez Bellocchio la notion de parentalité implique directement une pensée intime et une action d'engagement social et politique. Or, la femme représentée par le cinéaste semble s'inscrire dans une démarche de réflexivité dont l'action individuelle est la dimension générale et caractéristique des individus de la modernité. Chez Anthony Giddens, la réflexivité est « l'examen et la révision constante des pratiques sociales, à la lumière des informations nouvelles concernant ces pratiques mêmes, ce qui altère ainsi constitutivement leur caractère » (Giddens, 1994 : 45). C'est dans cette perspective que l'espace physique définit les pratiques de la femme en devenant sa condition existentielle. Par exemple, le médecin psychiatre Ennio Mori (interprété par Fabrizio Bentivoglio), le personnage masculin principal de l'histoire, possède une chambre personnelle dans la maison. Au contraire, sa femme n'a pas de chambre à elle. D'ailleurs,

l'expérience intégrale d'une femme – la liberté intellectuelle et physique dans l'espace – est estimée réalisable par Virginia Woolf seulement quand une femme possédera une « chambre à soi » (Woolf, 2001 : 8). Elle explique, avec ironie et finesse, comment les femmes ont été placées sous la dépendance économique et spirituelle des hommes, réduites au silence, à l'inaction, parce que privées de temps comptable – du quotidien – et surtout d'espace matériel pour exister comme individu.

Dans le film, la scénographie de l'espace domestique devient ainsi une extension de l'intime de la femme. Le dehors se fond à son en dedans. Par exemple, les rideaux du grand salon du palais sont pour la plupart du temps fermés en donnant une forme visible à l'aliénation de la femme. Bellocchio nous montre des scènes de la *vie quotidienne* dans une situation aussi régressive qu'innocente. Et cet esprit de la femme n'est pas sans conséquence sur la construction de l'espace cinématographique, comme nous le montrerons par la suite.

Vittoria et Annetta

Au début des années 1900, avec les hauts et les bas d'un socialisme encore acerbe, le docteur Ennio Mori, un médecin établi qui s'occupe de la santé mentale des femmes, mène une vie très confortable avec son épouse Vittoria. Cependant, elle, une nouvelle mère, est traumatisée par l'acte de violence que constitue l'enfantement ; elle ne peut pas allaiter son fils. En fait, après l'accouchement, le bébé ne colle pas au sein de la mère. Dans cette situation, le mari décide de confier le nouveau-né à une nourrice, Annetta, en laissant la mère désespérée. Cela éloignera encore plus Vittoria de la famille.

Le contraste que Bellocchio parvient à créer entre la figure de la mère naturelle et la nourrice est vraiment fort, à partir du choix des actrices. Le visage pâle de Valeria Bruni Tedeschi – l'actrice qui interprète le rôle de Vittoria – visait à la construction d'un personnage qui devait exprimer une vraie douleur, d'autant plus forte et plus contenue, en évitant l'excitation excessive et la dispersion des émotions. Quant à la figure de la nourrice, le cinéaste insiste sur l'expression de Maya Sansa – l'actrice qui interprète le rôle d'Annetta – en soulignant ses yeux noirs et l'ardeur expressive de son regard ouvert sur le monde. En fait, Annetta, communique très

souvent avec des expressions faciales, laissant peu de place pour les mots. De la première séquence avec les femmes qui travaillent dans les champs, à la visite du docteur Mori à son patient, le film commence par tracer son axe stylistique tout en délimitant son sujet : la figure de la femme entre solitude et rébellion. C'est une solitude féminine à l'intérieur de la famille, représentée par Vittoria qui se retrouve encore plus perdue une fois son devoir de reproduction accompli, mais aussi une solitude révoltée de la jeune nourrice représentée par Annetta, qui nous est montrée dans la nature solaire et intacte. Par exemple, il y a une séquence où, dans la campagne ouverte, elle gratte la terre avec un bâton, parfaitement insérée dans cet environnement âcre et rocheux. Ce paysage rural est en opposition avec la maison artificielle de Vittoria. La nourrice est une créature pure et instinctive, qui s'exprime avant tout par des signaux physiques et émotionnels.

La présentation d'Annetta se poursuit plus tard, avec une scène de groupe, dans laquelle la jeune femme, enceinte, descend un chemin, accompagnée par de nombreux paysans. La caméra est serrée sur la protagoniste et ne laisse aucune place pour d'autres visages. Soudain, un homme bossu apparaît sur le chemin : les femmes sont agitées devant ce signe de malchance. Alors elles commencent à insulter l'homme bossu en prononçant des comptines en langue locale contre la malchance (*iattura* en dialecte local). Au contraire, la nourrice n'a pas peur, elle est amusée et porte son regard au lointain, observant le bossu en fuite. Le défi inconscient de la superstition est un signe important de sa liberté d'esprit, de la curiosité qui l'amène à chercher au-delà du conditionnement culturel. Ainsi, le métier de la nourrice, bien qu'accompli par nécessité, est en quelque sorte inhérent à Annetta. Sa tendance à prendre soin des autres est immédiatement soulignée quand, à son entrée dans la maison du docteur Mori, son intérêt immédiat est pour le nouveau-né. Indépendamment des conventions, elle prend le nouveau-né contre elle et commence à l'allaiter. Annetta recherche toujours la liberté intellectuelle et intime. Cette vision guide aussi son compagnon, un instituteur emprisonné pour cause d'actes révolutionnaires qui lui envoie une belle lettre : « Beaucoup de femmes ne sont que des femmes obéissantes, elles se sont mariées par peur, par solitude... Tu restes toujours une femme libre ». En effet,

c'est une femme qui n'oublie pas les sentiments exprimés dans ses désirs, dans un sourire, dans une caresse inattendue.

En tant qu'être humain, Annetta ressent le besoin de se retrouver dans un groupe, dans un monde de femmes. Par exemple, lors d'un orage, elle se précipite pour aider les servantes à ramasser les draps. Celles-ci, craignant la foudre, se retirent rapidement, tandis qu'elle reste sous la pluie pour tirer les draps, « comme d'habitude » lisons-nous dans le scénario (Bellocchio, 1999 : 66). Cette note n'est pas insignifiante : dans le contraste entre nature et culture s'insère cette affinité entre femmes et nature dans le caractère de la nourrice.

Ainsi, le mouvement extérieur d'Annetta – à la fois physique et intime – s'oppose à celui de Vittoria, qui échappe aux émotions pour se refermer sur elle-même. Enfin, tout se brise, tout s'échappe.

Par contre, Annetta parvient à trouver dans le docteur Mori un terrain fertile pour développer sa volonté d'émancipation, quand elle lui demande de lui apprendre à lire et écrire. Dès le début, une relation difficile s'instaure entre l'enseignant et l'élève, surtout pour le docteur qui fait face à la tâche avec embarras. Les expressions faciales du médecin – tantôt souriantes, tantôt gauches – sont bienveillantes. Il quitte le rôle et la posture de patron pour devenir éducateur. Annetta est attentive et enthousiaste, son émotion s'exprime sans mots : elle est assise à la table et penchée sur le papier, ses gestes sont difficiles et incertains. Mori, alors, essaie de l'aider, l'incitant à reposer son bras gauche sur le bureau et se penchant vers elle, pour guider sa main. L'écriture, pour la nourrice, est une forme de résistance et le seul outil possible pour manifester une identité individuelle. Ainsi dit-elle à Mori : « Je ne peux pas rester comme ça tout le temps ». Le geste d'écrire pour une femme du peuple est un signe de grande émancipation et un moyen de donner forme à sa pensée la plus intime. Annetta veut apprendre à écrire pour répondre à son compagnon avec la même intensité intellectuelle que celle dont l'homme a fait preuve.

Cependant, cela signifie passer au niveau de *logos* (« parole, discours, raison »). Il s'agit donc d'argumenter ses sentiments. Il y a une séquence où la nourrice révèle à Mori qu'elle ne peut pas écrire ce qu'elle ne voit

pas, comme les sentiments et les émotions. Elle explique sa difficulté à rendre l'immédiateté de son esprit à travers l'écriture.

Or, l'intime des personnages est bien incarné dans la scénographie¹ de la maison de Mori et Vittoria – couleurs sombres, obscurité, espace claustrophobe, portes fermées – et de l'hôpital psychiatrique. Par exemple, le contraste entre la figure de la mère naturelle Vittoria et celle de la nourrice s'alimente de la décoration des chambres. À l'hôpital, des femmes folles – *considérées* comme hystériques – comme des fruits mûrs tombent des arbres.

Ces espaces introvertis – lieux de la rencontre ordinaire de la famille ou de la folie – constituent les théâtres du déroulement de l'action, du drame, de la joie, des sentiments et de la contestation. Ils sont les lieux privilégiés de l'analyse du cinéaste. Comme le dit Bellocchio, « tout univers clos est une représentation sociale » (Bellocchio, 2004 : 166). Dans cette perspective, la ville de Rome n'est alors que le support, la scène théâtrale de la représentation. Par exemple, dans les rues de la ville, face aux charges des gendarmes à cheval, sont brandis des drapeaux rouges tout neufs. Dans le film, le plus souvent, la ville n'est qu'un décor extérieur, filmée depuis l'intérieur d'une pièce et filtrée à travers les fenêtres. Ainsi l'explique le réalisateur : « Une ville ou l'autre, pour moi, au fond, c'est pareil » (Bellocchio, 2004 : 171).

Au contraire, la maison de Vittoria et Mori est une protagoniste du film. En effet, « la maison est notre coin du monde. Elle est notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme » (Bachelard, 2012 : 23). Elle incarne et élargit les sentiments des personnages. Dans un contexte où règne le silence, chacun est seul avec sa dramaturgie intérieure et la maison exprime et augmente les degrés de cette solitude.

Cette maison – un palais romain du XVI^e siècle – est le lieu idéal pour manifester une poétique de la pénombre. Par exemple, on voit pour la première fois Vittoria, dans la pénombre du grand salon, avec d'autres femmes, les parents de Mori, qui brode la tenue pour l'enfant à naître. Vittoria semble immédiatement mal à l'aise dans cette pièce et dans cette situation et, peu après, se lève pour marcher dans le couloir

1. Le scénographe du film est Marco Dentici.

silencieux. Le silence qui règne dans cette maison n'est interrompu que par les éclats de rire des servantes et les pleurs du nouveau-né. Dans ce cadre, la pénombre se révèle comme la substance de l'intimité domestique de Vittoria en créant un espace marqué par l'amertume. L'espace de la maison, configuré par Bellocchio, agit – à la fois physiquement et psychologiquement – sur Vittoria, mais en même temps sur Mori et Annetta. La maternité amplifie le sentiment d'épuisement et de solitude de la femme. Elle ne peut pas vivre une maternité fortement investie affectivement, une proximité physique avec l'enfant, une proximité faite de gestes et de mots quotidiens. Elle est également enchaînée dans un espace culturel et social. Elle sombre peu à peu dans une mélancolie qui relève du cas clinique, ce qui est justement le domaine du mari.

C'est alors que Vittoria abandonne sa maison pour fuir à la mer. L'acceptation de la défaite avec un triste sourire, comme si la femme se savait toujours dévouée à la solitude, prisonnière d'une grande maison riche et triste qui incarne sa condition privilégiée. Elle n'est plus une épouse, elle n'est plus une mère, elle n'a jamais été citoyenne. Elle n'a pas de relations sociales en dehors de la maison. Vittoria est seule. La maison est le seul espace possible de son existence, l'espace physique qui véhicule les normes et les valeurs du patriarcat. '

Au niveau de la structure familiale, le cinéaste a mis l'accent aussi sur la paternité retrouvée de Mori, qui est liée à la maternité perdue de Vittoria. Lorsque celle-ci va à la mer, le docteur se retrouve tout seul avec le nouveau-né qui pleure tout le temps, c'est ainsi qu'il se voit forcé d'assumer son rôle de père, réussissant ainsi à établir une relation d'affection avec le nouveau-né.

Tout bien considéré, Vittoria et Annetta (re)cherchent leur propre espace social à travers l'engagement intime, non gouverné par l'autorité du patriarcat, mais qui articule les normes et les valeurs démocratiques. La notion d'engagement intime recouvre à la fois des actions et des sentiments. En d'autres termes, une attention à l'égard d'autrui et un sens de responsabilité parentale aussi bien sur le plan culturel et social.

Pour conclure ce panorama des images de la femme, le cinéaste nous montre d'autres femmes comme personnages de ponctuation entre Vittoria et Annetta. Parmi les filles folles qui grimpent dans les arbres du jardin

de l'hôpital psychiatrique, il y a Maddalena. Elle apparaît et disparaît, comme si elle avait été créée pour donner le rythme narratif à l'histoire. Par exemple, Maddalena entre en scène après la présentation de Vittoria. La jeune malade est une femme subversive, qui ne parle pas. Elle semble être seule et libre, elle a quelque chose de sauvage dans le regard. Quand elle arrive à l'hôpital psychiatrique, le docteur Mori lui rend visite, lui demande son nom et son prénom, mais la jeune fille n'a pas de réaction physique. La patiente, qui reste obstinément silencieuse, est en fait une révolutionnaire. L'engagement intime de Maddalena est lié à la politique, à la nécessité d'être citoyenne. La jeune femme a choisi l'espace public, la *polis*, une structure humaine et sociale pour exprimer sa dissidence.

La fin du film est différente de celle du conte de Pirandello. Chez Pirandello la nourrice perd son enfant, elle est ainsi jetée à la rue et se prostitue. Au contraire, Bellocchio nous montre comment la modernité et l'engagement intime d'Annetta ont laissé une forte empreinte dans la maison de la famille Mori : Ennio et Vittoria commencent à comprendre la richesse et la complexité de l'expérience humaine, tandis qu'Annetta reste elle-même, avec sa tension constante à l'engagement intime. La nourrice part en train et Vittoria rentre chez elle.

Conclusion

Le cinéma de Bellocchio constitue un observatoire pertinent et précieux de la figure de la femme, et en particulier de la parentalité féminine. Un observatoire sur les conflits propres aux sociétés contemporaines. Ainsi, le film *La nourrice*, à travers la construction des personnages et la scénographie de l'espace cinématographique, relève la complexité de la parentalité féminine. La texture du temps qui traverse et compose la famille est celle d'un temps qui avance, ouvert sur le futur et porté par le progrès. Le cinéaste s'exprime ainsi sur la question de genre et sur la parentalité féminine dans la société italienne. Ainsi, la question du genre et du pouvoir posée sous l'angle de la configuration de l'intime entretient-elle un lien avec l'étude de ses représentations (Aumont, 2000). À ce propos, dix années plus tard, le cinéaste propose avec le film *Vincere* une autre variation sur le genre et le pouvoir, centrée cette fois sur la dimension inéluctable du désir d'émancipation féminine.

Ce film rend compte des tensions liées à la parentalité – du balancement entre mari autoritaire et père relationnel, et des contradictions soulevées par la difficile articulation entre le processus d'émancipation de la femme et les normes de parentalité (Doyon, Odier, Da Cruz et Praz., 2013 : 7-23). Cette notion, telle qu'elle est représentée dans ce film, construit et reconduit la dualité des rapports de genre et les inégalités dont ces rapports sociaux sont porteurs d'une mutation au sein de la famille. La représentation de l'être parent véhiculée par ce film est liée à l'engagement individuel. Ainsi, l'impératif de réflexivité, dans ce film, n'est pas garant d'une libération, mais bien au contraire d'une pression supplémentaire, touchant à l'identité même de la femme dans la société italienne. Cette injonction à la réflexivité va de pair avec une forte culpabilisation des mères (Vittoria et Annetta), révélatrice de la lourdeur de la maternité pour les femmes. En fait, dans sa recherche sur l'importance des soins en situation d'absence de la mère, Carol Gilligan conclut que l'identité de la femme « se définit non seulement dans un contexte de relations humaines, mais se juge aussi en fonction de leur capacité à prendre soin [*care*] d'autrui » (Gilligan, 2008 : 47).

Pour conclure, Bellocchio nous donne l'image d'un système social, la famille, qui aspire à structurer le monde et la vie au sein d'un seul modèle unitaire et fermé de parentalité, mais qui doit se retirer devant l'infinie variété des multiples. Les représentations de la parentalité féminine dans le film *La Nourrice* nous montrent sans doute sous forme de tragédie ce que le cinéma italien nous a habitués à voir à l'écran sous forme de comédie.

Bibliographie

- Aumont J. (dir.), *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Cinémathèque française/Musée du cinéma, 2000.
- Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF-Presses Universitaires de France, 2012.
- Bellocchio M. et al., *La Balia*, Roma, Gremese, 1999 a.

- Bellocchio M., « La folie lucide et la société déraisonnée » [en ligne], dans *L'Homme & la Société* n° 154 (2004) b, p. 161-177. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2004-4-page-161.htm>. Consulté le 19 juillet 2019.
- Bourdieu P., « À propos de la famille comme catégorie réalisée » [en ligne], dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 100 (1993), p. 32-36. URL : <https://doi.org/10.3406/arss.1993.3070>. Consulté le 19 juillet 2019.
- Doyon J., Odier Da Cruz L. et Praz A-F., « Normes de parentalité : modélisations et régulations (XVIII^e-XXI^e siècles) », dans *Annales de démographie historique*, 2013/1 (n° 125), p. 7-23. URL : <https://www.cairn.info/revue-annales-de-demographie-historique-2013-1-page-7.htm>. Consulté le 19 juillet 2019.
- Gaffiot F., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.
- Giddens A. et al., *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press, 1994.
- Gilligan C., *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 2008.
- Woolf V., *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.



Engagement féministe en sons et en images dans l'œuvre cinématographique d'Assia Djébar

Hélène BARTHELMEBS-RAGUIN

*J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes,
avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie.*
(DJEBAR, 2000¹)

C'est par ces mots que nous souhaitons débiter cette réflexion² qui portera sur l'engagement des femmes, et plus spécifiquement sur la production cinématographique de l'autrice féministe Assia Djébar. Elle est certes très connue, mais rappelons néanmoins, à grands traits, son parcours : l'autrice, académicienne et universitaire Assia Djébar, a été la première écrivaine francophone, non-française donc, à intégrer l'Académie française en 2005, bousculant ainsi une double tradition de protectionisme culturel : elle appartient à une double marge, elle est en effet à la fois femme et étrangère sur une scène littéraire et artistique nettement dominée par des hommes blancs (Reid, 2010). Née en 1930 à Cherchell, elle est historienne de formation et a enseigné dans les Universités de Louisiane et de New York. Son œuvre, riche et vaste, a été traduite en vingt-trois langues. Elle est décédée le 6 février 2015 à Paris. L'œuvre de cette autrice a fait l'objet, depuis les années 1990 / 2000 de nombreuses études et recherche par des universitaires ; pensons

1. Source de seconde main. Citée dans « Assia Djébar, voix et plume des "Femmes d'Alger", n'est plus immortelle ». [en ligne]. URL : information.tv5monde.com. Consulté le 2 juin 2018.

2. La présente contribution fait suite à la réflexion débutée en 2013 au sujet de l'œuvre cinématographique d'Assia Djébar (Barthelmebs, 2013 ; Barthelmebs-Raguin, 2019).

notamment aux ouvrages Mireille Calle-Grüber (1993), de Beïda Chikhi (2007), Marie-Jeanne Clerc (1997), Jean Déjeux (1984) ou encore Hafid Gafaïti (2005), pour ne citer que quelques-uns d'entre eux. Ce sont surtout ses productions romanesques qui ont retenu l'attention de la critique. Que ce soit *L'Amour, la fantasia* (1985), *Oran, langue morte* (1997) ou encore *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), ces romans sont nourris de deux revendications clairement explicitées par leur autrice : rendre leurs voix non seulement aux colonisés algériens, mais aussi aux femmes. Ces deux groupes ont en commun d'appartenir l'un et l'autre au silence, et elle parvient toutefois à les faire entendre au travers de son œuvre. Ce projet esthétique et politique a également sous-tendu certaines de ses œuvres artistiques qui sont passées peut-être plus inaperçues, notamment sur le plan cinématographique. C'est en 1977 qu'elle débute la réalisation de son premier long-métrage intitulé *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, ce premier film sera diffusé l'année suivante à la Télévision algérienne. Elle réalisera quatre ans plus tard son second et dernier long-métrage, *La Zerda et les chants de l'oubli* qui sera diffusé pour sa part en 1982.

Relativement peu étudiées par la critique, ses deux œuvres cinématographiques recèlent des éléments forts de conscientisation politique, mêlant à la fois narration d'histoires personnelles et d'Histoire collective, construction d'identités féminines et réappropriation d'un passé algérien dans un contexte social encore largement dominé par un patriarcat fort et un passé colonial.

Remarques liminaires

En choisissant d'aborder Assia Djébar et son œuvre pour cette présentation, c'est aussi une autre question qui doit être soulevée : celle des littératures de langue française. Contrairement à la *World Literature* ou à la *Weltliteratur*, la question des littératures en français – hors de l'hexagone – reste polémique et se définit dans des tensions entre un centre français (qu'on pourrait définir très précisément d'ailleurs en faisant référence au 5^e arrondissement de Paris, où se situent une grande majorité des maisons d'édition) et des périphéries (Montréal, Dakar, Bruxelles, etc.) qui se définissent en tant qu'unités culturelles. Il s'agit

donc de placer le sujet au cœur de deux subjectivités : d'une part, la façon dont l'auteur.trice perçoit son identité sociale (ancrage) ; et d'autre part, celle dont il.elle perçoit l'ancrage pensé comme extérieur à sa culture.

On le voit rapidement, un ancrage culturel repose avant tout sur une illusion de stabilité et de définition arrêtée une fois pour toutes : non seulement, nous appartenons simultanément à différentes cultures au sein d'une même unité, mais le sentiment d'appartenance trouve sa source dans une périodisation artificielle dictée par l'Institution littéraire (manuels scolaires, etc.) qui s'appuie sur la langue d'écriture. Pour ne pas tomber dans le débat qui oppose avec virulence littérature-monde en français et identification géo-linguistique, notre fil conducteur s'attachera à l'*ethos* (Mainguenu, 2002 ; Amossy, 2010) que construit Assia Djébar, c'est-à-dire la manière dont elle se construit discursivement en tant qu'autrice de langue française. Ainsi, nous croiserons deux perspectives : les études postcoloniales et les études féministes.

Question du genre des genres

De nombreux passages de ses œuvres explicitent et reviennent sur les événements qui ont amené l'Algérie à la guerre civile en 1962 et sur les troubles sociaux qui en ont résulté. Le contexte sociopolitique, passé et actuel, joue un rôle prépondérant dans son écriture. La quête identitaire passe par un questionnement à la fois de l'identité personnelle et de l'appartenance nationale. Privée de son Histoire par une transculturation qui a duré plus d'un siècle (1830-1962), l'Algérie des années 1990 traverse les Années de la terreur marquées par un élan violent vers un islamisme radical qui correspond à une tentative de retour vers la civilisation arabo-musulmane perçue comme ontologique. Dans ce contexte violent et douloureux, se pose la question, pour notre autrice, de son identité en tant que femme mais aussi en tant qu'Algérienne. Le choix du français comme langue d'expression peut, à cet égard, paraître paradoxal, porteur de tensions antagonistes : les hybridations, stylistiques et linguistiques, font figures d'un véritable *modus operandi*, tant au niveau de la langue d'expression, plurielle et en mouvement, qu'à celui des genres littéraires.

Les œuvres cinématographiques et littéraires d'Assia Djébar marquent des éléments similaires renforçant l'estompement des contours du genre

littéraire. Comme nous l'avons vu, elle y mêle adroitement quête de l'identité personnelle et construction d'une unité nationale. Comme cela est souvent le cas dans les littératures postcoloniales, la transculturation de longue durée s'inscrit jusque dans la production littéraire qui se fait reflet de l'éclatement de l'unité originelle (Moura, 1999). À l'hybridité de l'identité nationale répond l'hybridité de l'écriture, la fragmentation de l'écriture : l'écriture n'est plus une mais, au contraire, plurielle, métissant la culture originelle et la culture seconde, hybridant les possibilités de communication et d'expression ; le système de pensée devient protéiforme, lieu d'entrecroisements parfois violents ou incongrus, le texte devient porteur d'un tout. *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* et *La Zerda ou les chants de l'oubli* viennent ébranler les frontières du genre documentaire (au demeurant masculin) : tout en s'appuyant sur une narration principale féminine, ils donnent la parole à des voix autres qui viennent construire des identités éminemment plurielles. À titre d'exemple, l'œuvre *La Zerda* est ainsi exclusivement composée à partir d'images d'archive de la RTF (Radio Télévision Françaises) qui, une fois détournées et retravaillées, déconstruisent le regard colonial pour donner à voir dans une période de post-indépendance, un passé algérien méconnu. De plus, la grande intermédialité qui caractérise ses textes amène à envisager les liens qu'elle tisse entre les arts, et notamment entre littérature, arts visuels et musique. Sa réalisation de deux longs-métrages – chronologiquement *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* en 1977 et *La Zerda ou les chants de l'oubli* en 1982 – a marqué l'ensemble de sa production artistique :

J'ai pensé sincèrement que je pouvais devenir écrivain francophone. Mais pendant ces années de silence, j'ai compris qu'il y avait des problèmes de la langue arabe écrite qui ne relèvent pas actuellement de ma compétence (Djebar, 1978).

Et cette démarche esthétique a par la suite alimenté son écriture qui, elle aussi, tend à inclure voix et image dans son œuvre. Au terme d'un parcours parsemé d'obstacles, Assia Djebar est passée de l'utilisation de l'écriture française comme « voile » au « dévoilement de l'écriture » en passant par l'expérience cinématographique : un parcours qui s'est donc avéré fructueux dans la mesure où le détour par le travail cinématographique lui a permis de revenir à l'écriture riche d'une expérience acquise dans le

domaine de l'écriture par l'image et le son. Grâce à cette rétrospective sur son parcours, elle a pu faire le rapprochement entre le champ de vision étrié de la caméra et celui que « le seul trou laissé libre pour l'œil » autorise à la femme voilée pour voir le monde :

Ce trou, son seul dard vers l'espace. L'œil, questionneur derrière et malgré tous les écrans, n'a plus été là, pour moi, simplement pour que la malheureuse cherche son chemin : juste un peu de lumière, une lueur pour se diriger et en avançant, échapper aux regards masculins.

Car ils épient, ils observent, ils scrutent, ils espionnent ! (Djébar, 1995 : 175)

Son engagement pour la cause des femmes et des colonisés passe par une dénonciation de ce regard du colonisateur qui appréhende, c'est-à-dire qui prend possession, des colonisés. Nous retrouvons là la schize de l'œil et du regard, telle que développée par Jacques Lacan (1964 : 70, 73). La nature-même du regard est de « donner à voir », mais il préexiste à l'œil en tant que pulsion scopique et qu'instrument de la vision. Ainsi, le sujet certes voit un objet, mais il est surtout vu par de multiples autres sujets. C'est cela que l'œuvre d'Assia Djébar met en mots et en images : elle nous offre du *visible* en détournant le regard du *voyant*.

« Can the Subaltern Speak³ ? »

Cette interrogation a été posée par la théoricienne Gayatri Spivak, qui s'interrogeait alors sur les impensés des intellectuels occidentaux. Dans ce texte fondateur des études postcoloniales, elle développe le concept de subalterne (au féminin), en le distinguant de ceux d'opprimés ou de dominés, car les femmes du Tiers-Monde ne subissent pas une exclusion radicale des champs de la représentation sociale : elles sont plutôt privées de voix, notamment car « on » parle pour elles – et ce « on » est aussi celui de la critique. Sa pensée s'intéresse à l'expression de « l'autre » tel que l'envisage l'Occident colonisateur et réfute toute vision totalisante. Elle insiste notamment sur le fait que, contrairement à ce qui était envisagé par la critique jusque dans les années 1990, les

3. Ce sous-titre est une reprise du célèbre titre donné par Chakravorty Spivak à son article : « Can the Subaltern Speak ? » (1988 : 271-313). On consultera également avec profit Chakravorty Spivak (à paraître).

subalternes n'ont pas d'accès à la parole et n'ont pas une réelle connaissance de leur subalternité.

Le premier élément à prendre en compte est le nom de plume d'Assia Djebar : sous le nom d'emprunt se cache la berbère Fatima-Zohra Imalayene. Elle a elle-même levé le voile sur son identité civile. L'autonomisation est à mettre en lien avec la quête identitaire de l'autrice qui entrecroise Assia (« consolation » en arabe algérien) et le nom Djebar (« intransigeance » en arabe littéraire). La « réfugiée linguistique » (Datin et Collombat, 2003 : 20-22) se sert ainsi de son nom pour réunir les langues qui alimentent son identité : l'arabe qui la constitue, tout en s'attachant à la langue française en tant que langue d'expression. Cette dissimulation procède, comme toute entreprise pseudonymique, d'un véritable travail scripturaire de l'altérité, il s'agit d'incorporer à son statut d'autrice des identités autres, qui viennent alors supplanter son identité civile, pour donner à voir son rapport à l'écriture.

Que ce soit par l'image ou par la bande-son, l'œuvre cinématographique d'Assia Djebar tend à saisir les identités des subalternes, de ceux à qui la parole a été refusée. En parallèle, nous aborderons la grande réflexivité dont l'autrice fait preuve quant à sa propre poétique, prenant notamment en charge la narration de ses films par la voix-off ou encore revenant, au travers d'une sorte de journal de tournage intitulé « Femme arable », sur son expérience de metteuse en scène dans *Vaste est la prison* (1995). L'œuvre d'Assia Djebar se définit par un espace de *l'entre-deux*, se faisant *pont* entre les cultures, les époques, les genres littéraires. L'oralité est partie constituante de son esthétique, marquant ainsi sa culture d'origine arabo-berbère, mais aussi son exil, dans ses productions artistiques. Il s'agit là d'une volonté de restituer son identité en ce qu'elle a de complexe et de composite : à l'écriture et à la pellicule éminemment occidentales s'ajoute la tradition orale, la voix de l'autrice contient « le bruissement alanguï des voix féminines perdues » (Djebar, 1980 : 185). Cela nous amène à envisager Assia Djebar en tant que conteuse, en cela qu'elle inscrit l'oralité et la voix au cœur même de l'écrit, qui y deviennent des caractéristiques formelles.

Profondément engagée en tant qu'écrivaine des XX^e et XXI^e siècles, elle bâtit des œuvres complexes qui reflètent les quêtes d'identités qui

lient intimement Algérie et France, tradition et modernité, arabe et français. Son œuvre fait entrer en résonance différentes voix, reproduisant une plurivocalité propre aux genres littéraires oraux. Telle une cheffe d'orchestre, elle agence les différentes voix, les fait se succéder, se répondre, s'entremêler jusqu'à obtenir des œuvres composites propres à dire – ou plutôt, à faire entendre – les identités complexes qu'elle peint. Ainsi, elle explicite le procédé :

Je reconstitue à mon tour, cette nuit [...]. Mais je préfère me tourner vers deux témoins oculaires : un officier espagnol [...] et un anonyme de la troupe [qui] décrira le drame à sa famille. L'Espagnol nous parle de la hauteur des flammes ceinturant le promontoire d'El Kantara ; Le brasier, affirme-t-il, fut entretenu toute la nuit. [...] Le soldat anonyme nous transmet sa vision avec une émotion encore plus violente : « quelle plume saurait rendre ce tableau ? Voir, au milieu de la nuit, à la faveur de la Lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir le feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinées s'écroulant, et les continuelles détonations des armes ! » (Djebar, 1985 : 103)

Assia Djebar elle-même désignera son roman *L'Amour, la fantasia*, dont provient cet extrait, comme relevant de l'écriture de soi ; pourtant, à la lecture, cette œuvre relève plus du recueil de nouvelles que du genre romanesque ou du genre autobiographique. Assia Djebar y mêle de nombreuses voix : celle de sa narratrice Isma, celles de témoins directs de la prise d'Alger en 1830 et celles des femmes du Mont Chenoua (qui se font entendre par ailleurs dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*). Dans cet imbroglio narratif et à la croisée de ces éléments génériques contradictoires, se trouve l'identité même de l'autrice : plurielle et en mouvement, refusant la clôture du texte et de sa lecture. Assia Djebar semble transgresser l'ensemble des normes inhérentes au genre : les nouvelles sont de longueurs variables, elles se situent entre le conte et le récit (l'Histoire s'y greffant comme élément fondateur) et enfin le parti pris de la narratrice sous-entend l'ensemble des narrations.

Les grandes figures féminines : l'exemple de Zoulikha Oudaï

L'œuvre d'Assia Djebar a la particularité de s'appuyer sur la mise en lumière de nombreuses figures féminines, qu'elles soient historiques ou

mythologiques, appartenant à la culture arabo-berbère. Elle les présente comme, pour reprendre le titre de l'ouvrage, « Femmes engagées au cœur de l'action ». Arrêtons-nous sur une de ces figures majeures : la maquisarde Zoulikha Oudaï.

Parmi les voix de femmes qui s'élèvent pour dénoncer la condition des femmes algériennes, c'est sans doute celle de Zoulikha que le lecteur et le spectateur d'Assia Djébar entend le plus nettement. « Héroïne oubliée de la guerre d'Algérie, montée au maquis au printemps 1957 et portée disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française⁴ » (Djébar, 2002 : 4^e de couverture), elle est au cœur du premier opus de l'autobiographie de l'autrice, le roman *L'Amour, la fantasia*, et – avant cela – l'autrice lui a déjà dédié son premier long-métrage, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Dans un cas comme dans l'autre, ces œuvres se placent à mi-chemin entre la fiction et le documentaire. On retrouvera encore Zoulikha, vingt ans plus tard, dans *Femme sans sépulture*. Ce roman « ainsi [...] une œuvre que ses origines cinématographiques continuent à imprégner, et où circule d'un bout à l'autre le souci de trouver une parole apte à cerner ce que déjà le film avait pressenti comme au-delà ou en deçà du montrable et du dicible » (Clerc, 2006 : 23). Assia Djébar s'attache à la vie de cette maquisarde algérienne. Zoulikha, « en 1930, peu avant ses quatorze ans, avait obtenu le certificat d'études », elle avait le privilège de circuler librement « au village comme une Européenne : sans voile ni le moindre fichu. » (Djébar, 2002 : 18-19) Installée à Cherchell après son troisième mariage, elle « accepte, semble-t-il aisément, cette fois de se voiler, mais certainement pas par attitude conservatrice. » Rien ne la distingue plus des autres dames de la ville si ce n'est « son franc-parler (qui) ne paraît pas atténué par ces années d'épouse au foyer ». Après la mort de son mari et de ses fils aînés, elle rejoint le maquis et y devient une figure majeure de la résistance face au colon français. Le personnage historique de Zoulikha devient ainsi une figure littéraire qui irrigue l'œuvre d'Assia Djébar, par le biais de témoignages oraux d'autres femmes qui lui redonnent littéralement vie.

4. L'autrice le rappelle elle-même en spécifiant : « Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédiée aussi à Bela Bartok. *L'histoire de Zoulikha* est esquissée en ouverture. » (p. 15) et plus loin « Opus dédié à Zoulikha, mais aussi à Bela Bartok. » (p. 17).

Que ce soit dans le film ou dans les romans, la maquisarde, arrêtée par l'armée française puis disparue, devient emblématique de la résistance de toutes les femmes. Les six femmes qui prennent la parole dans *La Nouba* et que nous retrouverons dans *L'Amour, la fantasia*, et surtout la narratrice, s'assimilent finalement à Zoulikha : « C'était moi, c'était elle », s'exclamera d'ailleurs la jeune Leïla de *La Nouba*.

Un mot encore pour souligner que l'œuvre djebarienne sera profondément marquée par son passage par le cinéma. L'autrice intègre dès 1985, avec *L'Amour, la fantasia*, l'utilisation de la bande-son dans son écriture. Pour elle, c'est au moment où l'écriture produit la voix qu'elle peut saisir la réalité des identités, toujours mouvantes et plurielles. Ses textes, comme le souligne Mireille Calle-Grüber, se nourrissent de l'omniprésence de la voix et du caractère éminemment oral de l'écriture.

Il n'est point étonnant, dès lors, que la seule instance possible dans les textes d'Assia Djebar soit en fin de compte la voix : (re)prise à l'instant, timbre d'outre-silence, souffle de l'entre lettres, passage, coup de glotte, voisement de la langue qui prend corps sans incorporation en un référent. La voix est toutes les voix, qui l'habitent tour à tour, de noms et d'époques divers, le temps de leur présent. Elle échappe à théologie, à chronologie, à logique narrative ; elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes – au sens où le violon a une âme : morceau de bois portant des cordes – c'est-à-dire cheville ouvrière. (Calle-Grüber 1993 : 277)

Au silence de la condition féminine répondent les voix des femmes qui surgissent sous différentes tonalités et sonorités. Elles sont ainsi cris, musiques, murmures ; autant de variations qui font entendre, aussi bien aux spectateurs qu'aux lecteurs, la parole féminine. Ainsi, la voix de Zoulikha Oudaï accompagne et scande le roman *La Femme sans sépulture* tout en l'inscrivant dans une véritable polyphonie. C'est ce même procédé qui permet à Assia Djebar de lui donner corps dans *L'Amour, la fantasia* : elle se place au carrefour des voix des femmes du Mont Chenoua. C'est dans la polyphonie (au sens bakhtinien), dans l'intrication des voix de femmes – souvent sans indication quant à la narratrice – que se construit peu à peu la parole des femmes résistantes, car la mémoire de Zoulikha Oudaï se trouve fragmentée et reflétée dans une multitude de témoignages féminins. C'est sans doute dans *La Femme sans sépulture* que la restauration de l'Histoire des femmes durant la

guerre d'indépendance algérienne est la plus aboutie, tant Assia Djebar s'attache à lever le voile et à déchirer le silence qui entoure le rôle des femmes durant la guerre :

Une fois, alors que Zoulikha avait trouvé abri chez moi, voici qu'enfla inopinément le danger. Nos demeures se remplissent en un éclair des fils de la France... Aucune possibilité d'échapper ; je dis en hâte à Zoulikha : — Reste là, ne bouge pas de la petite table ! Occupe-toi, tête baissée, à trier l'orge.

[...] Moi, j'avais mon chapelet dans la main et je me postai debout, près de l'entrée, aux aguets. Les frères, eux, enfin les moudjahidin, s'étaient sauvés de justesse, peu auparavant. Dressée à la porte, et surveillant au-dehors, je vis que les soldats français faisaient sortir toutes femmes de leurs cabanes : quasiment toutes, et ils les dirigeaient loin du douar, du côté de la forêt ! Je reconnus même une de mes cousines parmi elles.

[...] Je revins dans ma cour, je soufflai à Zoulikha :

— Va avec ma petite-fille ! — elle avait cinq ans ; la fillette, de fait, était la fille de mon fils. Allez toutes deux jusqu'au verger derrière. Occupez-vous à surveiller l'eau des ruisseaux et des séguias, pour faire boire la terre des jardins ! C'est exactement l'heure, maintenant. Restez absorbées dans cette tâche, ne regardez rien d'autre ! Ils ne vous feront pas sortir, je l'espère.

[...] Tandis que j'étais préoccupée par le sort de Zoulikha — la pauvre, seule avec la fillette, leurs pieds barbotant dans l'eau ruisselante du verger —, voici qu'entre dans ma cour un officier français. [...] Cet officier m'apostropha (et elle mima son français comme sur une scène de théâtre) :

— Allez, viens, viens, la femme !

[...] Moi, conclut Zohra Oudai, c'est ainsi que je sauvai Zoulikha, car ils ne poussèrent même pas leur inspection jusqu'au verger, ce jour-là. (Djebar, 2002, 77-80).

Zoulikha émerge lentement des différents récits de ses filles, Mina et Hania, de Zohra Oudaï, sa belle-sœur, et de Lla Lbia (« Dame Lionne », littéralement) qui se présente comme la jumelle de la fameuse maquisarde ; toutes concourent à faire d'elle une figure emblématique de la résistance féminine. Néanmoins, n'oublions pas que son histoire n'en est pas moins tombée dans l'oubli, s'effaçant de la mémoire collective et de l'Histoire nationale. À cet égard, dans l'œuvre d'Assia Djebar, fiction et réalité en viennent à (re)bâtir une vérité historique : « Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche

documentaire. » (Djébar, 2002 : 9). Assia Djébar précise que son récit se caractérise par une *fidélité historique* qui se nourrit, paradoxalement, d'un recours à l'imagination et à la fiction. Les figures féminines travaillées poétiquement par Assia Djébar – pensons notamment à Fatima ou à La Kahina dans *Vaste est la prison* – ont en commun de construire une généalogie de femmes combattantes, qui vient contredire la construction sociale qui cantonne les femmes à des rôles de mères et à la domesticité. Ce sont donc des figures de la contestation qui opposent un « non » (Djébar, 1991 : 68-69) à des cultures dominantes, française ou arabe, patriarcales. Pourtant, ces figures ne triomphent réellement dans l'œuvre de Djébar que par leur voix : l'autrice les fait entendre, les « ressuscite » selon ses propres termes.

Conclusion

Engagée dans la quête de légitimité des minorités, qu'il s'agisse des femmes ou des colonisés, force est de constater l'engagement, au sens sartrien, d'Assia Djébar. En rendant une voix à celles qui étaient condamnées au silence, elle prend fait et cause pour les opprimé.e.s. Ce faisant, sa poétique peut être définie par une volonté de rassemblement et de cohésions ; en cela elle est réparation et construction d'identités. Son expérience cinématographique – et notamment de la bande-son – ayant marqué un tournant dans sa création artistique, l'autrice entrelace les voix féminines dans son œuvre, donnant à entendre des subalternes, celles dont la voix n'est pas entendue. Face au silence de l'Histoire quant à la place des femmes, et notamment dans les conflits, l'art permet de repenser le rôle des résistantes algériennes, à l'instar des neuf femmes témoignant d'abord dans *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, puis dans *L'Amour, la fantasia* qui est le premier *opus*, ne l'oublions pas, d'un projet autobiographique. À cet égard, la maquisarde Zoulikha Oudaï se dessine comme figure de l'engagement des femmes. L'écriture d'Assia Djébar accueille donc, et fait résonner, une Histoire féminine méconnue et peu valorisée. Laissons à l'autrice le mot de la fin :

J'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli... j'écris dans l'espoir (dérisoire) de laisser une trace, une ombre, une griffure dans la poussière qui vole, dans le Sahara qui remonte... j'écris parce que l'enfermement des femmes, dans

sa nouvelle manière 1980 (ou 90, ou 2000) est une mort lente, parce que l'isolement des femmes, analphabètes ou docteurs, est une mort lente, parce que la non-solidarité (présente) des femmes du monde arabe se fait dos tourné à un passé peut-être de silence, mais certainement pas d'entr'aide... (Djebar, 1986 : 69)

Bibliographie

- Amossy Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.
- Barthelmebs Hélène, « Voie cinématographique et littéraire chez Assia Djebar », dans Jeannelle Jean-Louis, Flinn Margaret C. (dirs.), *Fixxions, ÉCRIVAINS-CINÉASTES ? Avenir d'une figure amphibie* [en ligne], n° 7, 2013. URL <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.07>. Consulté le 14 mars 2019.
- Barthelmebs Hélène, « Se construire en tant qu'autrice de langue française. L'exemple d'Assia Djebar », dans *Letras de Hoje, Ethos discursif : portée, défis et potentialités*, di Fanti Maria da Glória, Feré Liz (dir.), Pontifica Universidade Catolica do Rio del Sul, Brésil, 2019.
- Bouanane Kahina, « Esthétique de l'écriture de l'Histoire : une nouvelle dynamique des jeux et enjeux dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *La disparition de la langue française* d'Assia Djebar », dans *Insaniyat*, n° 67, disponible sur < <http://journals.openedition.org/insaniyat/14966> ; DOI : 10.4000/insaniyat.14966 > (page consultée le 14 mars 2019).
- Calle-Gruber Mireille, «... Et la voix s'écri(e)ra : Assia Djebar ou le cri architecte », dans *Cahier du Grefic*, n° 2, Le Renouveau de la Parole identitaire, 1993, p. 275-291.
- Chikhi Beïda, *Assia Djebar, histoires et fantaisies*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.
- Chakravorty Spivak Gayatri, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313 ; trad. *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction française de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2006.
- Chakravorty Spivak Gayatri, « Assia Djebar Patterns of Resistance », dans Madeleine Dobie (dir.), *Assia Djebar : Patterns of Resistance*, New York, « Romanic Review », à paraître. La communication est disponible en ligne

sur <https://www.youtube.com/watch?v=aNGfXl4WoCi> (1h30). Consulté le 20 juin 2018.

- Clerc Jeanne-Marie, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar » [en ligne], dans *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, 2006. URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Clerc.html>. Consulté le 14 mars 2019.
- Datin Armelle, Collombat Isabelle, « Assia Djébar : la réfugiée linguistique », dans *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 92, 2003, p. 20-22.
- DEJEUX Jean, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrook (Canada), Naaman, 1984.
- Deleuze Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Djébar Assia, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978, 1h55min.
- Djébar Assia, *La Zerda et les chants de l'oubli*, 1982, 59mn.
- Djébar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, Livre de poche, 1985.
- Djébar Assia, « Gestes acquis, gestes conquis », *Présence de femmes*, Alger, Hiwar, 1986.
- Djébar Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1980.
- Djébar Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
- Djébar Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Djébar Assia, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Djébar Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Fanon Josie, « Entretien d'Assia Djébar avec Josie Fanon », dans *Des femmes en mouvement*, n° 3, mars 1978.
- Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage, dans poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- Gafaiti Hafid, *La Diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Heinich Nathalie, *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- Lacan Jacques, *Séminaire XI. Les quatre concepts de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1964.
- Mangueneau Dominique, « Problèmes d'éthos », dans *Pratiques*, n° 113-114, 2002.

Femmes engagées au cœur de l'action dans l'espace euro-méditerranéen

Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

Reid Martine, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.

Schaeffer Jean-Marie, « Narration visuelle et interprétation », dans Baetens Jan, Ribière Mireille, *Time, Narration and the Fixed Image*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2001, p. 11-27.

Smati Thouraia, « Un entretien avec Assia Djebar », dans *Algérie actualités*, 29 mars-4 avril 1990, p. 32-35.

Section 3 :
Photographie au féminin et engagement



Le corps socio-politique et l'identité féminine dans les œuvres de Mona Hatoum

Marie-Laure DELAPORTE

*Mon corps, c'est le contraire d'une utopie,
ce qui n'est jamais sous un autre ciel,
il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace
avec lequel, au sens strict, je fais corps.*
FOUCAULT, *Le Corps utopique*, 1966

Cette citation du philosophe Michel Foucault anticipe d'une certaine façon les œuvres de l'artiste contemporaine Mona Hatoum. D'origine palestinienne, par ses parents, et née à Beyrouth en 1952, elle se trouve à Londres lorsque la guerre civile libanaise éclate en 1975. C'est ainsi qu'elle se voit contrainte de rester en Grande-Bretagne et forcée à l'exil, ne pouvant plus rejoindre sa famille restée au Liban. L'artiste vit cet éloignement comme un second exil, ayant vécu par procuration celui de ses parents. En 1948, ils furent condamnés à quitter leur maison de Haïfa sous la pression israélienne. C'est ainsi qu'elle décide de faire ses études au Royaume-Uni à la Slade School of Fine Arts et de devenir artiste. Très rapidement elle ressent la nécessité de consacrer ses travaux à la lutte pour les droits des femmes, des minorités et de s'engager dans un discours à la fois artistique, social et politique. C'est à partir de la fin des années 1970 que la place de la femme, et plus précisément de la femme arabo-orientale, de son image, de sa position dans la société ainsi que la question de la reconstruction de l'identité apparaissent dans ses œuvres – performances, vidéos, installations – très souvent empreintes

de résonances autobiographiques. Ces premières créations sont donc réalisées dans le contexte de revendications féministes et sociales des années 1970 et 1980. Placé au centre de ses interrogations, le corps, tant sa représentation que sa matérialité, celui de l'artiste puis plus tard celui du spectateur, adopte un rôle d'une intensité viscérale. Il symbolise un engagement politique et un esprit de résistance, le caractère contestataire de l'artiste. C'est un « corps socio-politique, témoignant d'une urgence d'expression » (Van Assche, 2015 : 17), qui permet à Mona Hatoum de transmettre son « sentiment de dislocation », son expérience de l'exil, du déracinement, de l'éloignement, dans une situation géopolitique hostile.

L'artiste associe l'exil à l'incapacité de s'identifier à soi-même et posant ainsi la question de l'identité, comme l'explique le philosophe Edward Saïd dans *L'Art du déplacement ou la logique des irréconciliables de Mona Hatoum* (Saïd, 2015 : 82-96). Toujours en quête de sa propre identité, Hatoum sonde, dans ses œuvres, des thèmes qui lui sont familiers : les conséquences de la guerre, sa violence, et plus particulièrement le malaise qui en découle. L'artiste fut notamment marquée par les exactions entre factions au Liban entre 1975 et 1990, ainsi que par l'invasion et l'occupation israélienne en 1982. Elle fut profondément touchée dès son enfance par les événements qui ont conduit le peuple palestinien à l'exil et à la volonté d'affirmation d'une identité nationale. C'est pourquoi l'artiste tente d'exprimer ce qu'elle n'est pas la seule à ressentir, à savoir que « le monde entier est devenu une terre étrangère ». La phrase du moine Hugues de Saint-Victor, cité par Erich Auerbach – « L'homme qui trouve que sa patrie est douce est encore un tendre novice, celui à qui chaque terre semble natale est déjà fort, mais il est parfait celui qui voit le monde entier comme une terre étrangère⁵ » – est détournée par Edward Saïd dans le cadre de l'exposition justement intitulée *Mona Hatoum : The Entire World as a Foreign Land*, ayant eu lieu à la Tate Britain (Londres) du 23 mars au 23 juillet 2000.

Il s'agira donc d'analyser ce « corps socio-politique », dans sa présence mais aussi dans son absence, au sein des œuvres de Mona Hatoum comme

5. Pour une analyse de l'utilisation des propos d'Erich Auerbach par Edward Saïd, voir Zecchini, 2010 : 61.

catalyseur de l'expression de son engagement et de son questionnement sur l'identité, en tant que femme originaire du monde arabe.

Dans un premier temps, nous verrons de quelle façon l'engagement est exprimé à travers le corps de l'artiste, sa représentation et son identification. Puis nous interrogerons le principe d'enfermement dans ses installations, témoignant d'un engagement plus politique.

Les premières œuvres de l'artiste, créées au début des années 1980, prennent la forme de performances et de vidéos. Elle réalise pour la première fois la performance *Under Siege* en 1982 à la Aspex Gallery de Portsmouth, en réaction à sa situation d'exilée de l'époque. Mona Hatoum s'enferme pendant sept heures à l'intérieur d'une boîte de verre, remplie de boue et tente en vain de se tenir debout, continuant sans cesse de glisser contre les parois et de retomber. La performance est accompagnée d'une bande sonore composée de chants révolutionnaires en arabe, français et anglais, d'extraits de journaux d'actualité et de discours en lien avec la situation géo-politique du Moyen-Orient. Au sujet de l'œuvre, l'artiste explique :

En tant que femme palestinienne, cette œuvre était une tentative d'exprimer la lutte permanente de survivre dans un état de siège continu. Cette action représentait un acte de séparation et de réconciliation avec mes origines et l'histoire sanglante de mon peuple (Brett, 2004 : 96).

Mona Hatoum fait ici référence à l'actualité de l'époque, et notamment aux assassinats de Palestiniens dans les camps de réfugiés libanais de Sabra et Chatila, cette même année. Cette performance aborde la question du corps de manière relativement littérale. La peau et la chair deviennent une source physiologique du contact avec l'autre, malgré la séparation transparente des parois de verre. Le corps devient le vecteur d'une révélation empathique, cette capacité de s'identifier à l'autre à travers ce qu'il ressent. Le corps s'affirme comme un système d'identification à l'autre, une prise conscience des individualités et de l'altérité, créant un cadre social d'identification. Afin de définir ce processus, Kaja Silverman utilise le terme « d'identification hétéropathique » (Silvermann, 1992 : 264) qui permet à l'individu de se détacher de son propre corps pour s'identifier à l'autre. Ainsi, il serait possible d'abolir les séparations qui se dressent entre les êtres, pour des raisons d'ethnie, de religion ou de

genre. À travers ce régime d'identification, le corps remet en question l'identité du « soi » et les différences sociales arbitraires. Dans le cas de la performance de Mona Hatoum, l'artiste met en scène son propre corps afin de déclencher cette identification hétéropathique avec le visiteur de la galerie. La résistance que le corps, enfermé et luttant, subit devient le symbole à la fois de la situation personnelle de l'artiste et du contexte géo-politique qu'elle tient à dénoncer. Comme l'écrit l'historienne de l'art Anne Creissels :

Si ces images cristallisent bien l'altérité, elles permettent aussi d'envisager un dépassement de la simple opposition par la mise en avant de figures intermédiaires, auxquelles le spectateur est invité à s'identifier (Creissels, 2009 : 54).

Le but est en effet d'amener le visiteur à s'identifier à l'artiste, elle-même en quête de sa propre identité, à son vécu et plus largement à l'expérience des personnes en exil qui tentent de vivre ou de survivre dans un pays dans lequel ils se sentent étrangers.

Les œuvres de cette période qui revendiquent ces propos aboutissent en 1988 à la vidéo, d'une durée d'une quinzaine de minutes, intitulée *Measures of Distance*. Elle est réalisée alors que Hatoum est en résidence d'artiste au Western Front Art Centre à Vancouver. Les images montrent la mère de l'artiste dans l'intimité et la nudité de sa toilette. La femme, en train de se doucher, est filmée en plan rapproché mais ne peut être perçue qu'à travers la surimposition d'un texte, les lignes de la correspondance manuscrite échangée entre la mère et la fille pendant leur séparation. Les images ont été tournées par l'artiste lors d'une visite au Liban. Saccadé dans son défilement, le film est une succession de diapositives dévoilant puis dissimulant le corps maternel. La bande sonore ajoute deux nouvelles superpositions, non plus visuelles, mais audio : les voix de la mère et de la fille enregistrées lors de conversations en langue arabe, ainsi que la voix de Mona Hatoum lisant en anglais les échanges épistolaires. Les deux femmes abordent leur relation, leurs sentiments, leur sexualité de manière libre et décomplexée. On peut entendre, par exemple, les éclats de rire des deux femmes, la mère de Mona Hatoum expliquer à quel point elle a apprécié participer à la préparation de l'œuvre de sa fille ; elle s'exprime aussi sur l'enregistrement furtif des images alors que son mari faisait la

sieste, sur le fait qu'il n'apprécierait pas que des parties du corps de sa femme soient dévoilées au public, sur les conséquences de la guerre sur sa famille ou encore sur le déchirement causé par l'éloignement de ses filles aux quatre coins du monde.

Ces différentes strates visuelles et sonores viennent troubler la compréhension du spectateur et renforcent le sentiment de malaise dans la relation mère-fille perturbée par la séparation et la distance. La mère de l'artiste revient également sur sa situation de double exilée, en tant qu'elle n'a jamais véritablement connu son pays d'origine et qu'elle a été forcée à rester en Angleterre par la suite. Dès lors, le rapport de l'artiste à ses origines et sa quête identitaire n'ont cessé d'être soulignés dans ses œuvres. Dans ce portrait qu'elle dresse de sa mère, Mona Hatoum parvient également à interroger la « présentation » de l'identité dans l'image contemporaine. La représentation de cette femme participe au nouveau régime imageant du portrait. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, le portrait relève d'un « effet de présence » (Nancy, 2000 : 87) à l'autre. À la fois révélé et masqué par le voile textuel, le corps maternel devient le symbole du questionnement qui se rattache à l'incarnation, à la corporalité à travers la mise en scène pour la caméra. Il s'agit donc d'un sujet caché mais en présence, évoquant l'imaginaire personnel de chacun. Le film permet la transformation du corps, le passage de l'intime, du privé, au public, dans sa valeur ontologique. Mais c'est aussi le rapport de féminité et de parentalité qu'entretiennent l'artiste et son sujet, que l'œuvre souligne et qui est habituellement une prérogative du regard masculin. Ce regard qui change la femme en objet et par extension son corps, qui dans *Measures of Distance* est le lieu du questionnement de l'identité et de la sexualité. Mona Hatoum souligne ainsi l'oppression d'une société patriarcale sur les femmes.

Que ce soit donc par le biais de la performance ou de la vidéo, l'artiste interroge la place de la femme, sa propre quête d'identité, dans une situation d'exil et un contexte géo-politique troublé. La théoricienne Peggy Phelan souligne d'ailleurs :

L'identité émerge de l'échec du corps à exprimer sa complétude et l'impossibilité à transmettre une signification exacte. L'identité est perceptible uniquement à travers la relation à l'autre [...] Dans une déclaration d'identité et d'identification, il y a toujours une perte, la perte de ne pas être l'autre,

et pourtant de dépendre de cet autre dans le fait d'être et de se reconnaître.
(Jones, 2011 : 132)

C'est pourquoi les œuvres de Hatoum mettent en scène le corps afin de mieux exprimer son rapport à l'autre et sa propre perception de la construction identitaire.

À partir des années 1990, l'artiste développe une nouvelle série d'œuvres, principalement des installations, traitant du thème de l'enfermement du corps, dont la performance *Under Siege* pourrait être considérée comme prémices. Il s'agit aussi bien du corps de l'artiste que de celui du visiteur qui se trouve pris au piège dans des dispositifs aux formes ou aux motifs de cellules, de cages, que Bertrand Westphal assimile « aux cages d'animaux de laboratoire, aux lugubres logements de masse, aux clôtures de camps d'internement » (Westphal, 2015 : 50) ou de grilles. Ces travaux déclenchent des sensations permettant d'interroger les limites du corps, de les repousser ou de les transgresser.

L'installation audiovisuelle *Corps étranger* – créée pour le Musée national d'art moderne de Paris en 1994 – est un « corps-dispositif » que l'artiste donne à expérimenter. L'œuvre consiste en une cellule cylindrique blanche à l'extérieur et sombre à l'intérieur, dans laquelle le spectateur est invité à pénétrer. Les parois internes sont recouvertes par la projection d'une vidéo d'une trentaine de minutes qui suit la forme circulaire et envahit également le sol sur lequel le visiteur déambule. De par sa position centrale, cette « œuvre-écran » invite le spectateur à regarder mais aussi à marcher sur l'image. Cette dernière fait de l'œuvre un corps symbolique reconstitué que l'artiste explore au moyen d'un dispositif médical. En effet, les images sont réalisées par le biais du processus de l'endoscopie que l'artiste subit. Les profondeurs corporelles et le rythme biologique de son propre organisme sont retransmis lors de la projection. Un seul plan continu effectue une trajectoire qui part de l'extérieur de son corps avant d'y pénétrer puis d'en explorer les moindres recoins internes. Ainsi, examiné, scruté au plus près, le corps est rendu à la fois vulnérable dans sa fragilité intime et ausculté de manière la plus objective possible sous un regard quasi-chirurgical. L'artiste donne à explorer un territoire qui lui est familier, puisqu'il s'agit à la fois de son corps et d'un corps étrange et étranger, les détails des images étant difficilement reconnaissables et

difficiles à regarder, montrant une accumulation de formes visqueuses, suintantes, soufflantes et vibrantes. Mais l'œuvre, et son titre font également référence à la situation personnelle de l'artiste comme étrangère. Elle place les visiteurs dans un contexte et une expérience similaires, à savoir ceux d'un étranger à cet environnement composé d'images d'un corps qui n'est pas le sien. *Corps étranger* effectue ce transfert du corps de l'artiste, dont se composent les images, vers le spectateur qui fait l'expérience visuelle et physique de l'œuvre. Cette expérience faite du corps vivant par le visiteur le place ainsi dans une position inconfortable face à ces images dérangeantes.

Entre une intériorité subjective et une expérience objective de la réalité, il s'agit également d'interroger une certaine forme de résilience face à l'exclusion des femmes dans l'auto-représentation historique. L'artiste effectue un acte politique en créant une œuvre montrant la représentation de soi en tant que femme et artiste. Elle répond ainsi à l'injonction d'Hélène Cixous, « Il faut que la femme s'écrive » (Cixous, 1975 : 37) ou rappelant le principe « d'écriture féminine » de Luce Irigaray (Irigaray, 1977 : 75). Mona Hatoum en tant qu'artiste et en tant qu'auteur d'images écrit et inscrit son corps le plus caché et le plus intime, dans la projection vidéographique. Elle explique d'ailleurs au sujet de cet autoportrait intérieur :

On peut marcher dessus. Il est avili, déconstruit, objectifié. Par ailleurs, c'est le corps terrifiant de la femme tel que la société le construit. Je voulais que cette œuvre parle du corps sondé, envahi, violé, déconstruit par l'œil scientifique. (Antoni, 1998 : s.p.)

Ainsi, le corps de l'artiste se voit enfermé dans sa nature la plus basique et la plus biologique. Alors que le corps du visiteur est lui pris au piège dans l'œuvre.

Ce transfert de l'enfermement du corps de l'artiste vers celui du visiteur est également présent dans l'installation *Light Sentence* créée en 1992. Composée de trente-six unités de casiers en treillis métallique créant par leur juxtaposition une structure en forme de « U », l'œuvre propose au visiteur un environnement à la fois ouvert, invitation à la déambulation, et hermétique, l'enfermement et le confinement étant les premières sensations ressenties au sein de ce dispositif. Une ampoule, suspendue au bout d'un

fil au centre vide de la structure, varie lentement en hauteur, actionnée par un moteur électrique. Dans un mouvement vertical, sa lumière projette ainsi des ombres qui deviennent mobiles en fonction de l'oscillation de l'ampoule. Dans ce travail, le corps de l'artiste est absent, mais celui du visiteur fait prendre toute sa dimension opérative à l'œuvre. Les silhouettes de son corps, qui défilent sur les murs et sur les grilles, deviennent une partie intégrante de la pièce. Le déplacement des corps produit un jeu d'ombres et de lumière qui envahit l'espace de la salle d'exposition. Entre effet de sérénité et d'oppression, entre enfermement et protection, luminosité et obscurité, immobilité et mouvement, l'œuvre transforme la projection lumineuse en un moyen d'expression. Le corps ressentant est engagé dans l'action créatrice de l'œuvre et devient sujet de l'espace créé. L'artiste explique qu'elle « [...] voulai[t] plonger le spectateur au sein d'une situation phénoménologique dans laquelle l'expérience est plus physique et directe. [Elle] voulai[t] que l'aspect visuel de l'œuvre fasse participer le spectateur d'une manière physique, sensuelle, voire émotionnelle. » (Antoni, 1998 : s.p.)

L'artiste, elle-même partagée entre différentes entités territoriales, parvient à faire expérimenter au visiteur « un environnement en flux constant – sans point de vue spécifique, sans cadre de référence solide » (Antoni, 1998 : s.p.). Ce ressenti s'apparente à ce qu'elle définit comme une « désappartenance : la saisie de soi dans le détachement » (Falguières, 2015 : 58). Cette « désappartenance » est la sensation ressentie par le visiteur de *Light Sentence*. Isolé par les grilles, enfermé dans une structure géométrique, le visiteur, prenant conscience de son propre corps, expérimente une manière d'être au monde, pourtant séparé de l'extérieur. À l'instar de Mona Hatoum, il procède à une réinscription de son identité dans l'exil que l'œuvre recrée. Cet exil est simulé notamment par la structure et le dispositif de l'installation qui entre une fois de plus en résonance avec un texte Michel Foucault, *Surveiller et Punir* écrit en 1975. L'auteur y traite de l'exemple d'une structure architecturale historique similaire, celle du système panoptique créé par Jeremy Bentham en 1780. Dans ce dispositif de surveillance destiné au monde carcéral, chacun est enfermé dans sa cellule, contrôlé par le regard d'un pouvoir omniprésent et omniscient. Évoluant dans ce milieu, l'individu est déterminé par ce

système. L'enfermement et le regard porté produisent une transformation du comportement humain, une détermination sociale par la fonction et les conventions du lieu. Cet espace participe à la construction de l'individu et à la mise en place d'un environnement disciplinaire et d'un contrôle social. *Light Sentence* tente de reproduire ce type de phénomène en canalisant et manipulant le comportement du visiteur, en l'induisant à adopter une attitude contrôlée par la structure de l'œuvre ; le contrôle et l'enfermement du corps finissant par influencer l'état d'esprit et la manière de penser.

Pour conclure, les œuvres de Mona Hatoum, à la fois politiques, intimes mais aussi d'une violence inouïe, se jouent des limites et lui permettent de revendiquer son engagement en tant que femme, artiste et « déracinée ». Ses créations traitent d'un corps socio-politique s'inscrivant dans l'expression de la vulnérabilité des êtres, témoins d'une terre manquant cruellement de stabilité. Ses œuvres polymorphes, performances, vidéos ou installations, témoignent de l'expérience et des difficultés d'être exilé, étranger tout en étant femme. Le corps, tant de l'artiste que du visiteur, est au cœur des questionnements liés à la construction identitaire et à l'enfermement physique et psychologique. Hatoum interroge le corps, le féminin, l'étranger, au sein d'une société patriarcale. Le corps devient le symbole des tensions politiques et personnelles, d'une souffrance et d'une révolte permanente. Il s'agit également de faire de ce corps l'instrument d'une expression féministe, tant individuelle que collective avec subtilité et discrétion, soulevant la complexité de l'identité. Ce corps possède parfois, comme l'écrit Pierre Charpentrat, un « effet spectral » qui opère « l'intraitable opacité d'une présence » (Charpentrat, 1971 : s.p.). Cette oscillation entre spectralité et opacité est illustrée par le jeu de présence-absence de l'artiste dans la performance-installation *Pull* effectuée en 1995, à la Künstlerwerkstatt de Munich. Pendant près de deux heures, Mona Hatoum se tient au centre d'un dispositif composé en partie supérieure d'un écran, diffusant une vidéo du visage de l'artiste, la tête à l'envers, et, en partie inférieure, d'une tresse de cheveux, véritable. Le visiteur est ainsi invité à se saisir de cette chevelure s'il le souhaite, ou bien à refuser de participer à l'action, quelque peu troublante dans son rapport à autrui. L'œuvre propose donc de s'identifier au personnage sur

l'écran et à faire preuve d'empathie. D'autant plus que ce qui paraissait au premier abord une mise en scène fictive est en réalité une mise en présence de l'artiste face au public, puisqu'elle se trouve bel et bien derrière la cloison. La tresse de cheveux étant la sienne, la douleur ressentie si le visiteur décide de tirer la chevelure est bien réelle, et le visage grimaçant sur l'écran n'est pas un enregistrement passé, mais celui de Mona Hatoum filmé et retransmis en direct, réagissant au comportement du visiteur.

Lorsque l'on aborde l'engagement de Mona Hatoum vis-à-vis de la sphère euro-méditerranéenne, il faut également évoquer ses travaux détournant le procédé de la carte géographique, évocation d'un ailleurs et d'un ici, un passé et un devenir en mouvement. Ils donnent « l'impression d'un espace mesurable et stable », à travers les « cartographies de lieux précaires pourvus de frontières instables et d'une géographie incertaine », comme l'expliquait l'artiste lors de la conférence *Mappings*, organisée dans le cadre de l'exposition *Map Marathon*, ayant eu lieu à la Serpentine Gallery (Londres), le 16 octobre 2010. L'œuvre *Map*, réalisée en 1999, représente une carte qui se déterritorialise elle-même, par le mouvement des billes de verre, dont elle est composée et qui sont posées au sol. Ces billes bougent et évoluent en fonction des vibrations des pas des visiteurs. L'œuvre offre une vision d'un bassin méditerranéen à la fois intime et personnelle de l'artiste, en lien avec la situation géo-politique complexe du monde méditerranéen.

Bibliographie

- Antoni Janine, « Entretien avec Mona Hatoum », dans *BOMB Magazine*, n°63 (1998), s.p.
- Brett Guy, *Mona Hatoum*, Londres, Phaidon, 2004.
- Charpentrat Pierre, « Le trompe-l'œil », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4 (1971), s.p.
- Cixous Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010 [1975].
- Creissels Anne, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Le Félin, 2009.

- Eigner Saeb, *L'Art du Moyen-Orient : l'art moderne et contemporain du monde arabe et de l'Iran*, Paris, Éditions du Toucan, 2010.
- Falguières Patricia, « Désappartenances », dans cat. expo. *Mona Hatoum*, Musée national d'art moderne, Paris, 24 juin-28 septembre 2015, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 58-81.
- Irigaray Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- Jones Amelia, « Screen eroticisms : exploring female desire in the work of Carolee Schneemann and Pipilotti Rist », dans Trodd Tamara (dir.), *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 126-145.
- Meskimmon Marsha, *Women making art : history, subjectivity, aesthetics*, Londres, Routledge, 2003.
- Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen* 16.3 (1975), p. 6-18.
- Nancy Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- Saïd Edward W., « L'art du déplacement ou la logique des irréconciliables de Mona Hatoum », dans cat. expo. *Mona Hatoum*, Musée national d'art moderne, Paris, 24 juin-28 septembre 2015, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 82-96.
- Silverman Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, Londres, Routledge, 1992.
- Van Assche Christine, « Cartographie d'une œuvre », dans cat. expo. *Mona Hatoum*, Musée national d'art moderne, Paris, 24 juin-28 septembre 2015, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 16-37.
- Voorhies James, « A Foucault Remix, or a panoptic gaze », dans cat. expo. *Of other spaces*, Canzani Center Gallery, Columbus, 25 février – 25 avril 2009, Columbus, Columbus College of Art and Design, 2009, p. 10-11.
- Westphal Bertrand, « Carte paradoxale du mythe méditerranéen. Mona Hatoum », dans cat. expo. *Mona Hatoum*, Musée national d'art moderne, Paris, 24 juin-28 septembre 2015, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 96-117.
- Zecchini Laetitia, « 'Je suis le multiple'. Exil historique et métaphorique dans la pensée d'Edward Saïd », dans *Tumultes* Paris, Éditions kimé, n°35 (2010), p. 49-65.



Dans la terre d'aujourd'hui et de demain : Anna Riwkin-Brick

Annalisa COMES

La photographie habille les livres illustrés pour les enfants depuis longtemps. En France, depuis les années trente, des photographes comme Gaston Karquel, Emmanuel Sougez et Pierda (Pierre Portelette) ont illustré les livres d'alphabets. D'autre part, de grands photographes comme André Kertesz, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et des maisons d'éditions comme La Guilde du Livre et Plon, ont diffusé, entre les années trente et cinquante, l'image des enfants de la ville, de la banlieue ou de la campagne.

Dans les années cinquante, en Suède, la photographe Anna Riwkin-Brick promeut un projet – en collaboration avec de nombreux écrivains (dont Astrid Lindgren) – d'une série de volumes appelée « Les enfants du monde » qui a connu un immense succès. La série – éditée en France chez Fernand Nathan (initiée par Claude Nathan) entre 1952 et 1978, avec des photos et des textes de Dominique Darbois – témoigne non seulement d'un grand changement dans la conception du livre photographique destiné aux enfants, mais aussi du changement de la considération même accordée à l'enfant dans la société.

La photographe, sa vie, son œuvre

Anna Riwkin a été l'une des photographes de reportage les plus importants de son époque, particulièrement sensible aux formes en mouvement, au ballet, à la danse, mais aussi aux sociétés minoritaires et marginalisées, comme la vie des gitans en Suède ou celle des émigrés juifs en Palestine et en Israël en provenance des pays arabes. Néanmoins,

elle a été une femme engagée, particulièrement attentive, par exemple, à la vie de femmes et à la diffusion de l'éducation sexuelle féminine dans le cadre de ses projets avec Elise « Ottar » Ottesen-Jenses dont nous allons parler plus loin. Née à Surasz, en Biélorussie, le 23 juin 1908, dans une famille juive, Anna Riwkin s'installe en Suède avec ses parents six ans plus tard. Elle étudie la danse à partir des années vingt, sous la direction de Vera Alexandrovna, mais elle s'aperçoit, comme elle l'avoua alors explicitement, qu'elle ne deviendrait jamais « une Pavlova ». Elle s'intéresse donc à la photographie pour devenir l'assistante du photographe Moisé Benkow, et en 1929 elle ouvre son propre studio photographique à Stockholm. La même année, elle épouse le journaliste et traducteur Daniel Brick et se consacre au portrait, photographiant les écrivains et les intellectuels du cercle de son mari. Toutefois, la passion du monde de la danse et des formes en mouvement ne l'abandonne pas : en 1931, on la retrouve à Berlin étudiant la photographie consacrée au ballet avec Hans Robertson (1883-1950). Ses recherches et ses expériences de cette période sont réunies dans un premier livre illustré, dédié à la danse, publié en 1932 sous le titre *Danse Suédoise*, lors de sa première exposition au collectif « La danse et le mouvement » à Paris. Son intérêt pour le monde de la danse se manifestera aussi beaucoup plus tard, comme en témoigne le volume, *École de Danse* (1960), accompagné de textes, entre autres, de la chorégraphe suédoise Birgit Cullberg (1908-1999) et de Lilian Karina Vásárhelyi, professeure de danse (1907-2007).

À partir de la fin des années trente, et surtout après la Seconde Guerre mondiale, elle commence à illustrer des reportages pour les magazines suédois *Se* et *Vi*, pour lesquels elle effectue de nombreux voyages en Suède et à l'étranger (Japon, Corée, Grèce, Yougoslavie, Inde, États-Unis, Palestine et Israël) photographiant principalement des femmes. Toutefois, l'un des projets les plus intéressants de ces années est lié à son amie norvégienne Elise « Ottar » Ottesen-Jensen (1886-1973) qu'elle suit dans le Nord de la Suède pour illustrer une série de conférences consacrées à l'éducation sexuelle des femmes. Elise Ottar, journaliste, syndicaliste et féministe, *ante litteram*, s'est battue avec des méthodes radicales (et souvent illégales à l'époque) pour la diffusion de l'éducation sexuelle et elle a consacré toute sa vie à la lutte pour la liberté des

femmes, en soulignant l'importance de leur indépendance économique, en revendiquant la réappropriation du « pouvoir » sur son propre corps et en proposant une campagne visant le droit à la contraception et à l'avortement.

« Les enfants du monde »

En 1950, dans le but de promouvoir la tolérance dans le monde après les horreurs de la guerre, Anna Riwkin-Brick présente les enfants de différents pays à travers le mode de vie de chacun : elle espère favoriser la compréhension internationale par le biais d'une littérature de jeunesse qui serait également lue par des adultes. Elle avait été mandatée par l'UNESCO pour créer un livre de photos sur le peuple Sami. Elle persuade alors Elly Jannes (Elly Maria Jannes-Höjeberg 1907-2006), journaliste au journal *Vi*, d'écrire le texte pour *Village errant* (*Vandrande by*, également publié en anglais sous le titre *Nomads of the North*), publié en 1950. Riwkin-Brick prend de nombreuses photos de la petite fille du peuple Sami, Elle Kari, qui n'étaient pas incluses dans l'édition, et Elly Jannes lui suggère de faire un autre livre de photos sur Elle Kari et de le destiner à un public d'enfants. Ce livre, *Elle Kari*, publié en 1951, a été le premier livre d'images suédois contenant des photos de la vie quotidienne d'un enfant dans une histoire continue, et le premier de nombreux livres de ce type que la photographe allait créer. Ce fut un succès. Traduit en 18 langues en éditions à tirages élevés : 25 000 exemplaires ont été imprimés pour la première édition parue en Allemagne, au Royaume-Uni et aux États-Unis.

Riwkin-Brick a publié à Stockholm une série de 17 livres pour enfants, « Les enfants du monde », chacun étant consacré à la vie quotidienne d'un enfant dans un lieu ou dans un pays donné et accompagnés, entre autres, de textes d'auteurs tels qu'Elly Jannes, Astrid Lindgren, Léa Goldberg, Eugénie Söderberg (sœur de Anna Riwkin-Brick, qui écrit les textes de *Hawai*, 1961 et *Mokihana habit à Hawaii*, 1962), Märta de Laval, Inga Tobiasson, Cordelia Edvardson, Vera Forsberg et Maria Wine. Ces livres sont devenus immédiatement très populaires soit en raison de la relative nouveauté de la proposition d'un livre de photos fait de photos d'enfants et dédié aux enfants, soit en raison de la spontanéité des

histoires racontées. En 1955, elle entame sa collaboration avec la maison d'édition Rabén & Sjögren, fortement soutenue par Astrid Lindgren, qui était déjà une écrivaine célèbre, et travaillait à la rédaction de la maison d'édition suédoise : elle connaissait et appréciait le travail de la photographe. Le premier volume, *Zigenarväg*, est un livre de photos illustrant la vie des gitans en Suède avec les textes de l'écrivain Ivar Lo-Johansson (1901-1990).

Dans le même esprit d'après-guerre, elle est invitée – seule femme photographe suédoise avec Kerstin Bernhard – à la grande exposition « The Family of Man », organisée par Edward Steichen (1879-1973) au Museum of Modern Art de New York, qui rassemblait une sélection de plus de 500 photographies prises dans 68 pays par 273 photographes différents, visant à témoigner de la solidarité et de la proximité des peuples du monde. Cette vision de fraternité « anthropologique » a été toutefois durement critiquée, par exemple par le sémiologue Roland Barthes, qui, dans son recueil *Mythologies* (1957) a défini l'exposition d'« Adamisme » mystifiant, comme un humanisme universel issu plutôt d'un dogme religieux dont il déplorait le manque de vision historique (Barthes, 1970 : 162, 806 ; Dupuis, 2014 : 4-7).

Le propos de la collection « Les enfants du monde » était de faire connaître différents environnements et différents modes de vie des enfants dans différents pays. Si on considère les livres nés de cette collaboration entre photographe et écrivain(e) avec la mentalité d'aujourd'hui, le risque est celui de n'en voir que l'aspect idyllique, folklorique, même « exotique » et peut-être un peu naïf (Ehriander, 2011 : -171). En Italie, c'est l'avis exprimé par la réflexion critique d'Anna Castagnoli (Castagnoli, 2018). Par contre, ce travail doit être replacé dans le contexte historique particulier où il est né, c'est-à-dire, dans la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale. Les livres racontent la vie quotidienne des enfants dans des pays lointains et encore mal connus à l'époque : les préjugés et l'ignorance qui conduisent au mépris, à la méfiance, à l'hostilité, peuvent être combattus – nous disent ces pages et ces photographies – uniquement avec la connaissance et le dialogue. Les petites histoires racontées – et l'accord réalisé entre photographie et narration, qui se présente immédiatement comme une forme de collaboration parfaite

jamais tentée auparavant – vont au-delà de la vision « scolaire » et ne sont jamais seulement didactiques ou simplement explicatives. Les enfants des différents pays (Japon, Kenya, Suède, Yougoslavie, Pays-Bas, Norvège, Thaïlande et Finlande) sont saisis dans leur vie quotidienne ; leurs envies, leurs regards, leurs peurs et leurs curiosités sont souvent similaires aux « nôtres », malgré la différence de jeux, de pays, du niveau social. Les livres sont beaucoup plus que de simples documentaires photographiques et l'aptitude de Riwkin-Brick à travailler sur des figures en mouvement ainsi que son intérêt pour le portrait, lui permettent d'offrir aux petits et aux grands lecteurs tout le joyeux dynamisme des enfants, le rythme de la narration et des magnifiques plans rapprochés des objets du quotidien ainsi que des visages.

Astrid Lindgren était l'auteure de la plupart des livres de la série, avec un total de neuf volumes (Kümmerling-Meibauer : 2010 et Druker : 2011) : *Eva rend visite à Noriko-San* (1956), *Sia vit sur le Kilimanjaro* (1958, Prix du festival du Printemps de New York – Herald-Tribune, attribué pour la première fois à un livre de photos), *Mes cousins suédois* (1959), *Lilibet, fille du cirque* (1960), *Marko vit en Yougoslavie* (1962), *Dirck vit aux Pays-Bas* (1963), *Randi vit en Norvège* (1966), *Noy vit en Thaïlande* (1966), *Matti vit en Finlande* (1968). Tous les livres de la série, malgré un grand succès et de nombreuses traductions, disparaissent en Europe au cours des années soixante-dix et malheureusement ne sont pas réédités.

En 1963, Anna Riwkin Brick reçoit le prix Elsa Beskow en Suède. Sa rencontre avec l'écrivaine Léa Goldberg (1911-1970), au début des années cinquante, juste après la création de l'État d'Israël, élargit l'horizon des « Enfants du monde ». Goldberg traduit en hébreu certains volumes de la série (comme *Elle Kari* et *Noriko-San*) et, compte tenu du grand succès de la série, le projet se répand en Israël. Naissent ainsi les volumes en collaboration *La Petite reine de Saba* (1958) qui raconte l'histoire d'une petite fille émigrée du Maroc et ses difficultés d'adaptation dans un kibboutz ; *Eli vit en Israël* (1964) et *Aventures du désert* (1966), l'histoire de trois enfants du kibboutz Revivim¹.

1. Le kibboutz, créé en 1943, se trouve dans le désert du Néguev, dans le sud d'Israël, à 30 minutes de Ber Sheva.

En 1968, Riwkin-Brick publie le livre *Genet vit en Éthiopie* sur les textes de l'écrivaine Vera Forsberg (traduit aussi en hébreu) et, en 1969, *Miriam vit dans un Kibboutz*, qui reprend le thème des enfants qui arrivent dans un kibboutz, mais constitue aussi une forme d'expression de son sionisme pacifique, avant son déménagement en Israël en 1974. Les textes de ce dernier livre appartiennent à l'écrivaine Cordelia Edvardson², journaliste née à Munich en 1929, qui a grandi à Berlin et a été déportée à Theresienstadt en 1944, puis sauvée par les « bus blancs » de la Croix-Rouge en 1945. Cordelia Edvardson est l'auteure du livre de mémoires *Enfant brûlée recherche le feu* (Ciaravolo, 2005 : 85-107 ; Sbarra, 2005 : 145-169 ; Comes, 2020 : 42-45).

Riwkin-Brick, qui avait déjà illustré les deux volumes *Palestine* (1948) et *Israël* (1955), accompagnés des textes de son mari, le journaliste et écrivain Daniel Brick, témoigne ainsi de son intérêt pour la création de l'État d'Israël, pour ses problèmes, la difficulté d'intégration des immigrants, les relations des habitants avec la population locale. Au-delà du portrait, dont on se souvient, par exemple, les photos de David Ben Gourion ou Golda Meir, Riwkin-Brick semble surtout intéressée par les scènes de vie quotidienne, en particulier celles des femmes et des enfants, à travers lesquelles elle révèle l'enthousiasme de ces années. Surtout en Israël, la série a connu un grand succès.

Postérité de son œuvre

Récemment, la réalisatrice israélienne Dvorit Shargal est partie sur les traces des voyages d'Anna Riwking-Brick et des enfants protagonistes des histoires : une aventure et une enquête quasi policière incroyable qui a donné vie à trois films documentaires tournés entre 2014 et 2017 : *Où est Elle-Kari et qu'est devenue Noriko-San ?* (Israël, 2014, 49 min.) ; *Afrique ! Sia vit sur le Kilimandjaro* (Israël, 2016, 49 min.) ; *Où est Lilibet la fille du cirque et que s'est-il passé à Honolulu ?* (Israël, 2017, 54 min.) ont remporté de nombreux prix. Ses films sont caractérisés par une grande attention portée aux détails et une prédilection pour une

2. Fille de l'écrivaine allemande Elisabeth Langgässer et de Hernan Heller. Depuis 1958, elle est journaliste, auteure de mémoires, de reportages et de recueils de poèmes. Elle est morte en Suède en 2012.

langue métonymique et allusive. Les bottines colorées avec lesquelles la réalisatrice se présente dans son premier film, comme les gros plans sur les détails des photos et des livres d'Anna Riwkin-Brick ne sont que deux exemples de ce regard et ils constituent aussi l'occasion pour la réalisatrice de réfléchir et de parler de son enfance, du temps qui passe, du temps tout court.

Dvorit Shargal, également critique de cinéma, formée à l'école de Beit Zvi (École des arts de la scène de Ramat Gan) et à l'Université de Tel Aviv, journaliste (elle a collaboré avec *Hadashot*, *Yedioth Ahronot*, *Maariv* et *National Geographic*) et créatrice du célèbre blog de média « Velvet Undergrand » (2006-2015), nous enchante et nous amuse, avec son travail méticuleux et minutieux, plein de passion. Ces films ont donné lieu à la réédition de sept livres de la série en Israël, notamment *Elle Kari*, *Noriko-San : fille du Japon* ; *Sia vit sur le Kilimandjaro* ; *Lilibet, fille du cirque* ; *Jackie vit aux Pays-Bas* ; *Noy vit en Thaïlande* et *Gennet vit en Éthiopie*.

En 2004, le Moderna Museet de Stockholm – auquel Anna Riwkin Brick, sa famille et son assistant et collègue, Lars Erik Brandius, ont fait don de la plupart de ses archives photographiques – lui a consacré la grande rétrospective intitulée « Anna Riwkin-Brick. Portrait de photographe ». Le succès de l'exposition témoigne de l'intérêt toujours d'actualité pour une grande photographe.

L'importance de l'œuvre d'Anna Riwkin-Brick tient à son caractère novateur. En fait, il ne s'agit pas de portraits de filles et de garçons photographiés dans des poses de rêve, dans une représentation stéréotypée de la réalité, ni de drôles de petits personnages folkloriques dans des cadres fixes et statiques. La mobilité de sa prise de vue qui permet de mettre en lumière une image authentique de l'être dans l'espace, dérive certainement de ses débuts dédiés à la danse, ainsi que de sa sensibilité à l'histoire issue de l'expérience du photojournalisme. Elle introduit une dimension multidisciplinaire et multiculturelle dans les domaines de la photographie et de la littérature enfantine et son intention politique-sociale est très en avance sur son temps, car elle évite à la fois une vision didactique, pédagogique et idéalisante, ainsi qu'une simple représentation réaliste programmatique ou informative. En particulier

dans la série « Les enfants du monde », l'« exotisme » des lieux et des cultures n'est pas traité afin de sensibiliser ou de dénoncer. Le texte et l'image forment ici une dimension artistique globale, solidaire et mobile. En parfaite collaboration avec de grands écrivains et en particulier des écrivaines – comme Astrid Lindgren ou Léa Goldberg, elle a montré sa capacité à raconter et à illustrer le vrai et le merveilleux en faisant apparaître « la terre de demain » de l'enfance.

Bibliographie

- « A good home for everyone : Anna Riwkin-Brick e Björn Laghammer », [en ligne], Moderna Museet, Stockholm 2015-2016. URL : <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/a-good-home-for-everyone/>
- « Anna Riwkin-Brick » [en ligne], dans World Zionist Organization. The Central Zionist Archives. URL : <http://www.zionistarchives.org.il/en/AttheCZA/AdditionalArticles/Pages/AnnaRivkin.aspx>
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, (1957) 1970.
- Castagnoli Anna, « Libri fotografici per bambini, stratagemmi fotografici per gli adulti » [en ligne], *il Manifesto*, 16/12/2018. URL : <https://ilmanifesto.it/libri-fotografici-per-bambini-stratagemmi-retorici-degli-adulti/>
- Ciaravolo Massimo, « La voce di Cordelia Edvardson, 'bambina bruciata' », dans Costazza Alessandro (dir.), *Rappresentare la Shoah*, Milano, Quaderni di Acme 75, Monduzzi Editoriale S.r.L.- Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2005, p. 85-107.
- Comes Annalisa, *Anna Riwkin-Brick*, dans « Enciclopedia delle donne » : <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/anna-riwkin/>
- Comes Annalisa, « Foto ricordo », dans Ead., *Astrid Lindgren. Una vita dalla parte dei bambini*, Castelvechi, Roma 2017, p. 56-57.
- Comes Annalisa, « All'inseguimento dell'infanzia perduta », dans *Leggendaria*, n° 137 (2019), p. 23-25.
- Comes Annalisa, « Identità e desideri di una "bambina bruciata" », dans *Leggendaria*, n° 139 (2020), p. 42-45.
- Druker Elina, *To Mirror the Real. Ideology and Aesthetics in Photographic Picturebooks*, dans Bettina Kümmerling-Meibauer Bettina et Surmatz Astrid (dir.), *Beyond Pippi Longstocking. Intermedial and International Aspects of*

Astrid Lindgren's Works, New York and London, Routledge Taylor & Francis Group, 2011, p. 173-183.

Claude Dupuis, « “The Family of Man” : réflexions autour des usages et de la patrimonialisation d’une exposition photographique controversée », *Diacronie* [En ligne], N° 19, 3 | 2014, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 10 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/1582> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/diacronie.1582>

Edvardson Cordelia, *Enfante brûlée recherche le feu*, Paris, Stock 1988.

Ehriander Helene, *Everyday and Exotic. Astrid Lindgren's Co-operation with Anna Riwkin-Brick*, dans Kümmerling-Meibauer Bettina et Surmatz Astrid (dir.), *Beyond Pippi Longstocking. Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren's Works*, New York and London, Routledge Taylor & Francis Group, 2011, p. 155-171.

Kümmerling-Meibauer Bettina, « Childhood a Modernist Art », dans *Libri & Liberi*, n° 2.1 (2013), p. 11-28.

Kümmerling-Meibauer Bettina, *The Idea of a Better World. Astrid Lindgren's and Anna Riwkin-Brick's photobooks of children*, Colloque avril 2010, Centre “Astrid Lindgren”, Näs, Suède.

Kümmerling-Meibauer Bettina, *Der Blick auf das Fremde. Astrid Lindgrens und Anna Riwkin-Bricks Fotobiderbücher*, dans Blume Svenja, Kümmerling-Meibauer Bettina, Nix Angelika (Hrg.), *Astrid Lindgren Werk und Wirkung : interkulturelle und internationale Perspektiven*, Frankfurt, Peter Lag, 2009, p. 235-251.

Riwkin-Brick Anna, Brick Daniel, *Palestina*, Stockholm, Kooperativa förbundets bokförlag / Veckotidningen Vi, 1948.

Riwkin-Brick Anna, Jannes Elly, *Nomads of the North*, Stockholm, Kooperativa förbundets bokförlag / Veckotidningen Vi, 1950.

Riwkin-Brick Anna, Jannes Elly, *Elle Kari*, Stockholm, Kooperativa förbundets bokförlag / Veckotidningen Vi, 1951.

Riwkin-Brick Anna, Arvidsson Karl Axel, *Millesgården*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1953.

Riwkin-Brick Anna, Brick Daniel, *Israel, i går, i dag, i morgon*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1955.

Riwkin-Brick Anna, Märta de Laval, *Trulsa hos mormor*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1955.

Riwkin-Brick Anna, Lo-Johansson Ivar, *Zigenarväg*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1955.

- Riwoin Brick Anna, Lindgren Astrid, *Eva möter Noriko-San*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1956.
- Riwoin-Brick Anna, Ljungström Astrid, *Korea – ofredens land*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1956.
- Riwoin-Brick Anna, Goldberg Lea, *The little queen of Sheba*, Tel Aviv, Epstein, 1956.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Sia bor på Kilimandjaro*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1957.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Mina svenska kusiner*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1959.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Lilibeť sirkusbarn*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1960.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Lasse fra Dalarna*, Copenhagen, Gad, 1961.
- Riwoin-Brick Anna, Eugénie Söderberg, *Mokihana bor på Hawaii*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1961.
- Riwoin-Brick Anna, Eugénie Söderberg, *Hawaii*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1962.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Marko bor i Jugoslavien*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1962.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Jackie bor i Holland*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1963 (publié en anglais avec le titre *Dirk Lives in Holland*).
- Riwoin-Brick Anna, Lea Goldberg, *Eli bor i Israel*, Stockholm, Rabén & Sjögren 1964.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Randi bor i Norge*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1965.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Noy bor i Thailand*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1966.
- Riwoin-Brick Anna, Forsberg Vera, *Gennet bor i Etiopien*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1967.
- Riwoin-Brick Anna, Lindgren Astrid, *Matti bor i Finland*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1968.
- Riwoin-Brick Anna, Forsberg Arne, *I Etiopien*, Stockholm, Liber, 1969.
- Riwoin-Brick Anna, Edvardson Cordelia, *Miriam bor i en kibbutz*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1969.

- Riwkin-Brick Anna, Forsberg Vera, *Salima bor i Kashmir*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1970.
- Riwkin-Brick Anna, Wine Maria, *Djurkrets : Dikter av Maria Wine. Bolder av Anna Riukin*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1971.
- Sbarra Stefania, *La madre di carta. Cordelia Edvardson ed Elisabeth Langgässer*, dans Scacchi Anna (dir.), *Uno specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Roma, 2005, p. 145-169.
- Shargal Dvorit, « Where is Elle Kari and what happened to Noriko-San ? » [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WB8TAHB-wiE>
- Shargal Dvorit, « Africa ! Sia lives on Kilimanjaro » [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8ctbenQ9RNQ>
- Shargal Dvorit, « Where is Lilibet the Circus Child and what happened in Honolulu ? » [en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GiblLwb52CEE>
- Wigh Leif (dir.), *Anna Riwkin : Portrait of a Photographer*, Stockholm, Moderna museet, 2004.



Maryse Choisy, le corps d'une femme engagée

Audrey DE CEGLIE et Alain CHANTE

Mondaine et titulaire d'une thèse de philosophie, écrivaine, fondatrice du « suridéalisme » puis de la revue *Psyché*, Maryse Choisy a un temps pratiqué un journalisme d'immersion dans le milieu de la prostitution, puis chez les moines du Mont Athos en 1929 dans un défi à l'interdit (le lieu étant interdit aux femmes). Constatant que trop souvent la « performance » occulte l'œuvre, nous étudierons en détail son ouvrage *Un mois chez les hommes*.

Dans l'action, elle se fait une place dans un métier d'hommes (s'intégrer dans la société des lettres) en se plaçant au cœur de l'action pour relever des défis en se servant de sa féminité, quitte à la nier (en se faisant enlever les seins et en portant un simulacre viril pour mieux se travestir/transformer en homme). Elle combat la « contradiction de statut » (Hughes, 1996) des femmes dans les emplois exigeant des attributs « masculins » (Prévot, 2010 ; Pruvost, 2007) et pose le problème du corps dans le processus de construction du genre (Guillaumin, 1992) que l'on retrouve dans le domaine du sport (Louveau, 1986 ; Laberger, 2004 ; Menesson, 2003 ; Menesson & Galissaire, 2004). Nous tenterons de montrer jusqu'où va l'implication corporelle et vestimentaire dans le processus de construction du genre.

À travers l'écriture, elle développe une stratégie de mise en scène, une mise en narration où elle ne s'efface jamais devant son sujet, se grisant d'une liberté gagnée face aux traditions immuables, fière de ce qu'elle est et est capable de faire. Au fil de la lecture, nous présenterons la façon dont cette femme est engagée à divers niveaux, journalistiquement, corporellement, mais surtout en fonction du genre, puis la manière dont elle construit le genre et le transgresse.

Maryse Choisy est née en 1903 (selon son acte de mariage ou 1901 sur l'acte de naissance de sa fille en 1932) à Saint-Jean-de-Luz, de parents inconnus et décédés. En fait selon Paul Aron, elle serait la fille naturelle de la tante¹ qui l'a élevée. On sourit parfois devant ses implications dans l'occultisme, la chiromancie, le yoga, la cause animale, ou sa dimension mondaine. Entre 1935 et 1937, Maryse Choisy fonda et dirigea trois revues d'occultisme : *Votre Bonheur*, *Votre Destin* et *Consolation* avec « un brillant article pour le premier numéro » (Choisy, 1978 : 329) de Bergson. Elle fut aussi en relation avec des personnages importants de l'ésotérisme européen, notamment à travers « La Société des Sciences Anciennes », passionnée de chiromancie, et de yoga précurseur. Sa perception des relations avec l'animal : « Quand les bêtes sont amoureuses », qui vient ensuite, a été écrit après deux mois passés dans le tour de France d'une ménagerie foraine. Elle ne se contente pas d'une éducation dans un milieu mondain, cultivé et non conformiste avec les grandes réceptions chez sa tante, la Comtesse, qui reçoit le grand chanteur d'opéra Fédor Chaliapine, l'Infant d'Espagne, la duchesse d'Uzès ainsi que Paul Fort, F.T. Marinetti, Francis Picabia, Caruso, le grand pianiste et compositeur Ignacy Paderewsky. Ce dernier lui donnera des cours et de nombreux hommes politiques, tels que Paul Cambon, diplomate et ambassadeur de France à Londres, Léon Bérard, député de gauche, et Jean Jaurès feront partie de l'environnement de Maryse Choisy (Halleux, *blog*), tout cela la conduisant naturellement vers la société des lettres mondaines avec son premier roman, *Presque*, à 20 ans. Elle a une culture classique acquise lors de ses études en Sorbonne : elle lit et cite du grec : « C'est du grec... je parle grec et latin...[voici] une citation de Sophocle, d'abord pour montrer que je suis sérieuse de temps en temps » (Choisy, 1929 : 75).

1. Sa tante Anna Dunphy, dite plus tard Comtesse de Brémont, constitue un modèle de femme active, avec une triple carrière d'actrice, d'auteur et de journaliste : après avoir fréquenté les salons aristocratiques et littéraires (dont celui de Lady Wilde) elle se produit au théâtre en Afrique du Sud. Elle devient, selon ses propres mots, « la première journaliste connue en Afrique du Sud » : elle écrit régulièrement pour *Standard and Diggers' News*, fait des conférences sur le Transvaal à Londres. Elle compose de la musique avec succès, des recueils de poèmes, des romans où elle exprime ses conceptions originales sur la société et les femmes. Voir Grégory Halleux, *Maryse Choisy* [en ligne] : URL : <http://marysechoisy.blogspot.com/p/biographie.html>. Consulté le 19 août 2020.

Cependant elle répond (de façon biaisée, mais c'est sa personnalité) aux divers portraits de la femme engagée. En effet, elle est une femme engagée au cœur de l'action, journaliste d'immersion voulant se faire sa place dans un métier d'hommes, prenant des risques en agissant dans des lieux interdits aux femmes, tout en transgressant les corps et les genres comme nous le verrons. Par son corps féminin, fait de revendications et de contestations (allant jusqu'à la mutilation), elle défend une place nouvelle pour la femme et conteste la domination masculine en réclamant une place partagée sans séparation des sexes. Elle s'engage aussi dans sa mise en récit : il s'agit d'une femme qui écrit sur elle-même, qui est l'héroïne de son récit, qui construit son histoire personnelle.

Une femme genrée et féministe

Que ce soit dans le sport, dans le travail ou dans les médias, les femmes ont dû transgresser les normes pour se frayer un passage dans l'histoire et dans les divers univers fortement masculins. Le genre va ainsi attribuer aux femmes l'esthétique et aux hommes la force physique et la virilité (Thomas, 2010). Certains domaines comme par exemple le monde du sport (Louveau, 1986 ; Davaisse & Louveau, 1998 ; Laberge, 2004 ; Menesson, 2003 ; Menesson & Galissaire, 2004) vont construire des représentations stéréotypées des femmes et des hommes. Dans le monde du travail, « les hégémonies matérielle et symbolique des hommes dans les emplois exigeant des attributs 'masculins' engendrent alors une 'contradiction de statut' » Hughes, 1996 cité par Thomas, 2013 : 53) pour les femmes s'y engageant (Prévot, 2010 ; Pruvost, 2007). Le fait d'être un homme étant une caractéristique principale de ces métiers, la compétence professionnelle y est pensée nécessairement masculine et souvent conditionnée par la détention de qualités, notamment corporelles, fondamentalement considérées comme masculines (Gallioz, 2006 et 2007). Ainsi, dès qu'une femme s'engage dans un domaine masculin, le corps va se situer dans son processus de construction du genre (Guillaumin, 1992). À travers l'étude de l'œuvre de Maryse Choisy, cette féministe des années 30, qui raconte comment elle a passé un mois au couvent du Mont Athos, on peut voir jusqu'où va l'implication du corps dans le processus de construction du genre.

Maryse Choisy est avant tout une femme libre qui, en parlant de ses multiples amants, avance :

Il y a une science de la séparation. Je quitte un amant à l'heure où il me dit « je t'aime toujours » et avant qu'il ne me dise « je t'aime encore ». Je quitte un amant à l'heure où mon coup de sonnette le fait sourire mais ne le fait plus pâlir (Choisy, 1929 : 195-196).

Ces paroles pour une femme des années trente révèlent sa liberté et sa féminité. Elle ira même jusqu'à nous parler de ses amours lesbiennes qu'elle étale largement. Si Thérenty indique « en 1932 dans un reportage intitulé *Un mois chez les dames seules*, Maryse Choisy participera de façon active à la sexualité lesbienne ou du moins prétendra l'avoir fait » (2014 : 24), la chose était déjà évoquée dans *Un mois chez les hommes* : « Un mois sans voir de femmes : je sentais que Lesbos m'attirait, que c'était là mon destin... Oh ! Une femme ! Je donnerai la moitié de mes amours passées (la mauvaise moitié évidemment) pour une femme » (Choisy, 1929 : 187).

Elle vivra cependant une vie hétérosexuelle et sera une épouse heureuse, comme elle l'indique en exergue de la rédaction de *La Guerre des sexes* : « En tant que femme qui se bat pour les femmes, je dédie ce livre à mon mari qui m'a aidée à devenir moi-même. Nous vivons la paix des sexes. » (Choisy, en exergue de la réédition de *La Guerre des sexes*, 1970).

Reniant les œuvres « sulfureuses » de la première partie de sa vie et passant à la religion et à la psychanalyse, Maryse Choisy ébauche les prémisses d'un transgenre chez les femmes. Déjà dans ses différents ouvrages, nous pouvons voir une recherche de construction du genre où les rapports de sexes entre hommes et femmes sont parfois complexes. Maryse Choisy, se révèle être une femme libre et bisexuelle construisant son genre à la frontière des genres établis pour son époque.

Transgression des genres

Dans son ouvrage, *Un mois chez les hommes*, sa quête de l'égalité va jusqu'à une transgression des genres passant par des actes corporels irréversibles.

Dès le début du livre elle explique ses changements successifs pour arriver à ressembler à un homme. D'abord par la mutilation :

Je me suis fait couper les seins chez le docteur Noël. Les Amazones avaient raison. Elles ont été les premières à employer la chirurgie esthétique.... Les seins ça ne sert pas à grand-chose. La permission de mon amant naturellement. Un coup de bistouri... et j'étais prête à devenir pope. Je n'avais plus rien en trop. Mais il me manquait... oui, parfaitement, mêmes les jeunes filles de bonne famille ont compris. (Choisy, 1929 : 1)

Puis avec un appareillage pour avoir un sexe d'homme :

Quand les moines ont des doutes sur le sexe d'un visiteur, ils prient le visiteur de se soulager devant eux. Il me fallait donc un appareil à tous points perfectionné... avec un petit robinet mignonnet, le tout recouvert d'une gaze couleur chair cuite (Choisy, 1929 : 2).

Et enfin « le neuvième jour je me coupai les cheveux. Je les regrettai plus que mes seins. Les seins, ça se greffe. Les cheveux prennent un an à repousser. » (Choisy, 1929 : 3)

Elle ne nie pas la différence et s'amuse à endosser les critiques qu'on pouvait faire aux femmes à cette époque. Maryse Choisy nous détaille ses faiblesses, comme la peur des insectes ressentie pendant la traversée cachée dans l'épaisseur d'un vieux matelas : « Quelque chose chatouille ma nuque. Horreur ! C'est un grand cafard. Un cri instinctif gratte ma gorge. C'est le cri instinctif de la femelle devant le cafard » (Choisy, 1929 : 26). Plus loin dans son texte elle reprend :

Je suis logée avec les domestiques dans une sorte d'étable ...Ma petite respiration féminine à moteur rapide monte parmi la fanfare de ronflements viciés par le jeûne, parmi les haleines des bouches jamais lavées...Aïe ! Quelque chose grimpe aussi sur mon pied, ma jambe, ma cuisse...plus haut...c'est inconvenant...Ce n'est pas une, pas deux...elles sont cent, mille, un million, un trillion, un régiment, une armée de petites choses brunes qui puent. Des punaises ! (Choisy, 1929 : 39)

Elle évoque les stéréotypes sexistes, en signalant comment son guide lui répond quand elle demande comment envoyer un télégramme à Joseph Delteil :

Ah les femmes. Vous êtes toutes les mêmes. Pas moyen de prendre votre métier au sérieux. Un pneu ! Un pneu à Karyès ! Vous parlez en Parisienne. Je suis

sûr que si vous arriviez au milieu du Sahara, vous sortiriez votre houppette et commanderiez une pêche Melba et un gin-fizz. (Choisy, 1929 : 31)

Mais elle s'amuse ensuite à les confirmer en affirmant :

La Parisienne... est haute en couleur et en talons... Son teint est une imitation... ses seins ont été moulé... Elle est poudrée..., chapeauté..., gainée... chaussée... Elle est le triomphe de la civilisation et de l'artificiel. (Choisy, 1929 :109 -110)

Pour elle, « La femme est un être décoratif, musical... un être gai, même quand elle pleure... un être amusant, même quand elle dit des bêtises. La femme est unique » (Choisy, 1929 : 188).

Tout au long de l'ouvrage, Maryse Choisy nous montre la manière dont elle tente d'effacer ses traits féminins afin de se rapprocher au maximum de ceux des hommes. Elle nous révèle les étapes de sa transformation psychologique, au-delà du corporel. Son engagement journalistique va ainsi jusqu'à un engagement corporel mais également psychique. Comme le dit Mcaughlin (2017 : 1), Maryse Choisy ne lésine pas sur les moyens, nous faisant passer de la stratégie assez conventionnelle du déguisement, à celle plus inédite du transsexualisme.

Il est curieux à quel point l'habit fait le moine. Une moustache à la Charlot, des lunettes à la Harold Lloyd, la casquette de Jacques Catelain, un veston de Tartempion, le caoutchouc de Stamboul m'ont donné l'âme d'un homme. Moi qui en jupe n'oserait pas demander à haute voix un café crème... j'ai acquis aujourd'hui une assurance qui m'étonne. Je suis si mâle que, tel Narcisse, je me sens devenir follement amoureuse de moi-même (Choisy, 1929 : 15-16).

Elle s'amuse à présenter la difficulté qu'elle eut à apprendre à mettre un fixe-chaussette, cet objet de coquetterie.

Pour autant, elle n'en oublie pas sa féminité : on trouve dans les écrits des voyageuses, un paradoxe puisqu'elles exposent tout à la fois une image conventionnelle de la femme fragile et superficielle et des actions dangereuses où elles se retrouvent égales des hommes :

Ainsi les bourlingueuses affirment qu'elles peuvent voyager dans des contrées dangereuses, au même titre que les hommes, mais mettent constamment l'accent et ce parfois dès le titre qu'elles choisissent pour leurs récits, sur leur féminité, renvoyant ainsi l'image d'une femme de convention. C'est

dans cette interaction entre virilisation et féminité traditionnelle que le personnage s'étoffe (McLaughlin, 2007 : 4)

Une journaliste, pas une femme !

Elle n'en reste pas là. Elle réclame le droit d'être diverse selon les situations affirmant sa dualité en fonction des contextes : « Je ne suis pas une femme. Je suis journaliste. Une journaliste n'est pas une femme » (Choisy, 1929 : 115). Mais « aux heures où je ne suis pas journaliste, je suis une vraie femelle malgré tout » (Choisy, 1929 : 143).

À travers les enjeux de l'aventure au féminin durant l'entre-deux-guerres, Maryse Choisy nous présente qu'être la première femme à découvrir un espace, un peuple (ex : Alexandra David-Neel), à voyager dans des lieux dangereux, comme la « trublionne Titaïna (1897-1966), sœur de l'économiste Alfred Sauvy, qui filera aux antipodes chez les anthropophages ou survivra à des trajets risqués en avion (ou) Andrée Viollis (1870-1950)... revenue de Kaboul en 1929 avec le récit de la révolte sanglante des tribus contre le fanatique usurpateur Nadir Chah » (Dussert, 2017 : 24.), à « rivaliser avec les voyageurs « dignes de ce nom » comme Albert Londres, Joseph Kessel, Henri de Monfreid » (McLaughlin, 2007 : 3), relève d'une performance. C'est un des axes redondants dans les récits de voyages ou de reportages.

Même si elle ne va pas aussi loin que d'autres, elle s'engage corporellement et physiquement dans son action, insiste sur les risques encourus pendant la traversée qu'elle fait cachée dans un matelas sans doute pour plaire aux lecteurs et lectrices en quête de récit d'aventures.

Maryse Choisy invente un nouveau type d'exposition du corps du reporter et un nouveau péril vécu par lui pour les besoins du reportage, celui d'être confondu avec un corps public. « Maryse Choisy et Luc Valti – « pseudonyme de la comtesse Catherine Cutuvali » (Thérenty, 2014) – insistent beaucoup sur le sacrifice possible de leur corps dans cette expérience fascinante qu'est l'identification avec la prostituée » (Thérenty, 2014 : 13). Elle présente les risques qu'elle encourt en s'introduisant dans un lieu saint réservé exclusivement aux hommes : « Si les gentils petits soldats à jupe plissée m'arrêtaient sur la terre de

l'Athos... j'eusse été expulsée, des complications diplomatiques étaient possibles... » (Choisy, 1929 : 11).

Elle continue à ironiser sur l'attitude de la police et du gouvernement : « À Salonique la police ne me quitta pas d'une semelle. Le gouvernement hellénique s'est montré très gentil, très tendre, très attachant (trop attachant) pour moi. » (Choisy, 1929 : 28-29)

Une femme qui s'indigne

On voit l'engagement féminin et féministe de Maryse Choisy. Elle nous a présenté les prémices d'une construction du genre allant jusqu'au transgenre, où féminité et masculinité s'entrecroisent. Après cette construction identitaire corporelle, elle nous présente sa manière de se battre pour le féminisme.

Elle affirme la nécessité de la présence féminine dans une société : « Pas de femmes, pas d'enfants, pas de disputes, pas de bruit. Cette république afemmée et silencieuse est horriblement triste » (Choisy, 1929 : 35). Puis elle expose la façon dont les femmes sont perçues par les moines du Mont Athos, la difficulté inhérente à une séparation des sexes allant de pair avec l'attirance innée d'un sexe pour l'autre. Interdites sur la Sainte Montagne, la femme du village voisin est l'objet de la concupiscence masculine : « À Hierissos, une femme c'est un objet rare, précieux, unique, adorable, irrésistible. Il suffit d'être femme pour que tous les yeux masculins deviennent des rayons X » (Choisy, 1929 : 190). Les moines descendent donc au village, mais une femme mise enceinte par un moine lui accorde toutes les excuses :

Oh il ne m'a pas abandonnée. Il descend par ici le plus souvent qu'il peut- Et vous n'allez jamais là-haut ? La femme enceinte prit une mine si choquée que je craignis une fausse couche. Oh non, c'est un homme très pieux Pour rien au monde, ni lui ni moi ne consentirions à profaner la Sainte Montagne (Choisy, 1929 : 191)

Maryse commente « Il est très pieux, très fidèle. Il s'en retourne immédiatement après, sans fantaisie, vers son confesseur. Naïve enfant qui prend ça pour de la fidélité » (ibid.). Elle s'indigne de l'acceptation de leur rabaissement dans le discours des hommes et cite un jeune novice – « Les femmes sont de sales petits animaux, des vases d'impureté, des

créatures d'enfer et de boue » (Choisy, 1929 : 65) – qui se refuse au plaisir saphique : « J'ai beaucoup péché, c'est vrai... Mais enfin tout de même, je ne suis jamais allé jusqu'à aimer une femme » (Choisy, 1929 : 192).

Ses descriptions très cinglantes apportent les prémices d'une difficulté de construction des genres dans un environnement où les oppositions de sexes sont présentes. Ses propos datant de 1930, sont d'une actualité incroyable, dans un contexte contemporain où le transgenre devient un questionnement.

Conclusion

Il nous semble que la complexité de Maryse Choisy tient au fait qu'elle veut tout à la fois faire connaître, se faire connaître (elle a une stratégie de mise en scène), et peut être avant tout se connaître elle-même. Elle le fait en mêlant trois démarches, en combinant trois activités, en s'imposant trois transgressions. Elle vise à s'imposer chez les aventurières, les journalistes, les écrivaines. Elle se place se faisant simultanément aux trois niveaux de l'ontologie des phénomènes définis par Peirce : je suis, je suis ici et maintenant, j'ai conscience d'être et d'être ici (Peirce, 1978).

La priméité pour Peirce, définie par « je suis » est le niveau de la qualité, du sentir, de la capacité, relève de la vie émotionnelle et de la conception de l'être et se place dans un univers de puissances virtuelles et potentielles. En effet Maryse « est », mais se sent diverse, hésite entre tous ses potentiels (garçonne ou Ninon ?), ses possibles (journaliste ou écrivaine) et ses virtualités (intellectuelle ou femme d'action). La modernité occidentale de l'après-guerre de 14 dans laquelle elle baigne lui paraît le lieu de tous les possibles : « Nouveau départ. On est au commencement du recommencement » (Choisy, 1929 : 233). « Je sens l'Occident qui se réveille en moi. J'appartiens à une génération utile, une génération faite pour la vie et non pour l'étagère, loin d'une conception féminine traditionnelle et renvoyant la femme à une forme d'immobilisme et de passivité » (Choisy, 1929 : 180).

La secondéité qui s'incarne dans « je suis ici et maintenant » est une actualisation de la priméité et entre dans la catégorie des faits réels qui permettent d'être et d'exister. C'est le domaine de l'expérience. C'est ce que fait Maryse au cours de ces mois d'immersion vécus pour ses

enquêtes. Elle expérimente et prend de l'expérience. La tiercéité consiste en la perception de « j'ai conscience d'être et d'être ici » et représente l'univers des idées, la vie intellectuelle avec un pouvoir de connexion avec des qualités de l'ordre du sentiment... C'est le moment où elle se conçoit pleinement, mettant en adéquation son être, son temps et son lieu de vie. Elle s'affirme ainsi comme complète, complexe, combinant toutes ses facettes au service d'un engagement sans faille.

Bibliographie

- Aron Paul, « Les reportages de Maryse Choisy, ou le genre en questions », dans *Cahiers François Mauriac* n° 18, 2010.
- Choisy Maryse, *La Guerre des sexes*, Paris, Éditions Publications Premières, collection « En marge », rééd 1970.
- Choisy Maryse, *Mes enfances, Mémoires (1903-1924)*, Genève, Mont Blanc, 1971.
- Choisy Maryse, *Sur le chemin de Dieu on rencontre d'abord le diable -Mémoires (1925 1939)*, Paris, Éd. Émile-Paul, 1978.
- Dussert Éric, « Femmes reporters dans la lumière », dans *Le Monde diplomatique*, Sept 2017, p. 24.
- Gallioz Stéphanie, « Force physique et féminisation des métiers du bâtiment », dans *Travail, genre et sociétés*, vol. 2, n° 16, 2006, p. 97-114.
- Gallioz Stéphanie, « La féminisation des entreprises du bâtiment : le jeu paradoxal des stéréotypes de sexe », dans *Sociologies Pratiques*, n°14, 2007, p. 31-44.
- Guillaumin Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté femmes éditions, 1992
- Haleux Grégory, *Maryse Choisy* [en ligne] : URL : <http://marysechoisy.blogspot.com/p/biographie.html>. Consulté le 19 août 2020.
- Hughes Everett C., *Le Regard sociologique : essais choisis. Textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1996.
- Laberge Suzanne, « Les rapports sociaux de sexe dans le domaine du sport : perspectives féministes marquantes des trois dernières décennies », dans *Femme et Sport*, n°1, vol.17, 2004, p. 9-38.

- Louveau Catherine, *Talons aiguilles et crampons alu : les femmes dans les sports de tradition masculine*, Paris, Insep, 1986.
- Mclaughlin Cécile, « À la recherche de l'aventure, bourlingueuses et reporters dans les années folles. Cherchez la femme : espaces féminins dans la culture populaire » [en ligne], Nov 2007, France. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00934605>, Consulté le 10 janvier 2019.
- Menesson Christine, « La gestion de la pratique des femmes dans deux sports 'masculins' des formes contrastées de la domination masculine », dans *STAPS*, n°63, 2003, p. 89-106.
- Menesson Christine et Galissaire Romain, « Les femmes guides de haute montagne : modes de socialisation et identités sexuées », dans *Femme et Sport*, n°1, vol.17, 2004, p. 111-141.
- Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- Prévot Emmanuel, « Féminisation de l'armée de terre et virilité du métier des armes », dans *Cahiers du genre*, n° 48, 2010, p. 81-101.
- Pruvost Geneviève, « Anatomie politique, professionnelle et médiatique des femmes dans la police », dans *Cahiers du genre*, n° 42 « Inversion du genre. Corps au travail et travail des corps » (Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat, eds), 2007, p. 40-60.
- Thérenty Marie-Ève, « Maryse Choisy chez les filles : sur le reportage d'immersion », dans *Médias 19* [en ligne], Guillaume Pinson (dir.), *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930), Publications, Enquêtes dans les bas-fonds et le monde criminel*, mis à jour le 24 mars 2014 URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13423>. Consulté le 18 août 2020.
- Thomas Julie, *Être une fille et s'engager dans une filière scolaire de garçons : la place des activités physiques et sportives dans la construction de l'« atypicité » scolaire*, Thèse de Doctorat STAPS sous la direction de C. Louveau, Orsay : Université Paris Sud-11, 2010.



Gerda Taro ou la difficile reconnaissance d'une photographe de guerre

Anne-Marie CHABROLLE-CERRETINI

Gerda Taro, photoreporter de guerre en Espagne, n'a pas été toujours reconnue à sa juste valeur professionnelle. On peut dire sans peine que la vie de Gerda Taro a tout d'un roman tragique. Jeune, talentueuse, libre, engagée et jolie, elle meurt à 26 ans, écrasée accidentellement par un char républicain, sur le front de Brunete, en 1937, alors qu'elle couvre la guerre civile espagnole depuis un an. À ces premiers paramètres, nous ajouterons des histoires amoureuses intenses.

Il n'en fallait pas tant pour que la postérité ne retienne souvent que la mort stupide, le tumulte amoureux et éclipse le talent photographique de la jeune femme. C'est ainsi que la vie de Gerda Taro est restée pour le grand public dans l'ombre de son compagnon, photographe également, Robert Capa, qui va fonder avec Cartier-Bresson, l'agence Magnum en 1947. Robert et Gerda se sont apportés mutuellement beaucoup professionnellement. Robert Capa, de son vrai nom Endre Friedman, hongrois, formé par des maîtres de l'avant-garde de la photographie à Berlin où il s'était réfugié pendant l'hiver 1931-32, va imposer un nouveau style en travaillant avec un appareil de petite taille, un Leica, avec lequel il initiera Gerda à la photo à Paris. Elle, allemande, Gerta Pohorylle de son vrai nom, a injecté dans le couple une stratégie professionnelle payante : nouvelles identités plus vendeuses, pour lui, une histoire de vie réinventée et une signature commune de leurs photos, « reportage Capa & Taro », qui devait propulser Gerda sur le marché très concurrentiel du reportage. Le couple est dans une étroite interdépendance professionnelle. Avec David Seymour, surnommé Chim, ils sauront répondre aux

besoins exprimés par les hebdomadaires, ceux d'un renouvellement des reportages photos. Pour les trois photographes les photos construisent un récit émotionnel des événements tout en produisant et diffusant de l'information. Ils vont rendre compte de la guerre d'Espagne par des séquences photos continues créant ainsi de réelles structures narratives. Ils ont une approche naturaliste de la guerre. Ils ne photographient pas une suite d'actions héroïques mais des scènes du quotidien qui suggèrent la peur ou l'espoir comme des scènes de repas, des travaux des champs, les congrès des écrivains ou encore des défilés de républicains.

Une autre caractéristique de leur travail concerne la posture du photographe. Ce dernier s'implique, devient partie prenante du sujet photographié puisque selon les mots même de Capa : « Si votre photo n'est pas bonne, c'est que vous n'étiez pas assez près. » (Maspero, 2006 :112) ou encore Gerda qui, accompagnant les soldats dans les assauts, expliquait que c'était le seul moyen de les comprendre et de faire quelque chose de bon. Tous les deux publieront leurs photos dans les plus grands magazines de l'époque comme *Vu* ou *Regards*. Soutenant la cause républicaine, ils étaient bien conscients des conséquences politiques de la parution de telles images conçues comme des petits films, mais n'ont pas renoncé à ce qu'ils appelaient leur « solidarité politique ». Ils sont devenus des stars du photojournalisme dans cette période qui a vu des correspondants de guerre comme de Saint Exupéry et Hemingway. Des problèmes relationnels au sein du couple et des divergences professionnelles semblent avoir mis à mal la coopération et Gerda commença à signer ses photos de son seul nom. Début juin 1937, Capa rentre à Paris pour vendre ses photos et Gerda reste seule en Espagne afin de couvrir pour le magazine *Ce soir*, le congrès de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture. Ils ne se reverront plus puisqu'elle mourra le 26 juillet 1937 alors que ses dernières photos prises la veille seront publiées dans l'édition du 10 août de *Ce soir*. L'histoire des photos de Gerda pouvait s'achever ainsi, indifférenciée, souvent, et à jamais, de celle de Capa. Mais la vie est parfois plus étonnante que la plus incroyable des fictions. Robert Capa avait voulu faire sortir de France en 1939 des négatifs qu'il savait politiquement explosifs pour les mettre à l'abri et de ne pas être inquiété avant son départ pour les États-Unis. Ce sont

4500 négatifs de la guerre d'Espagne datant de 1936 à 1939 qui vont réapparaître au Mexique en 2007. Le frère de Capa, n'ayant eu de cesse de les retrouver à la mort de Robert est parvenu à retracer leur voyage. Confiés à l'ambassadeur du Mexique en poste en France de 1941 à 1942, les négatifs sont passés, à la mort de ce dernier, dans les mains de sa fille qui les a finalement remis à un parent éloigné, le cinéaste mexicain, Benjamin Tarver. Ce que l'on appelle « la valise mexicaine » : ce sont ces négatifs. Une analyse minutieuse des films et un dépouillement des légendes qui les accompagnent a permis d'authentifier, pour une bonne part, les clichés de Gerda Taro et ceux de Capa. Le contenu de cette valise a rendu possible une meilleure connaissance du travail de Gerda et une appréciation plus fine de ses particularités.

Le 1^{er} août 2018 Google publiait un doodle¹, c'est-à-dire un événement textuel et graphique sur Gerda Taro à l'occasion du 108^e anniversaire de sa naissance :

Bien que de petite taille, Gerda Taro avait le cœur d'un géant. Connue sous le nom de « petit renard rouge », la photographe aux cheveux roux a dirigé courageusement l'objectif de son appareil pour capturer des images sensibles et critiques de conflits dans le monde entier, produisant des images noir et blanc puissantes qui ont informé les lecteurs du journal *Ce soir*.

En fait, Taro est considérée comme la première femme journaliste à couvrir les lignes de front des conflits.

Née ce jour en 1910 à Stuttgart, en Allemagne, Taro est venue en France, peu de temps après que Hitler a été nommé Chancelier de l'Allemagne, en 1933. À Paris elle rencontre Robert Capa, réfugié comme elle, de trois ans son cadet qui lui apprend les bases de la photographie. Ils deviennent des amis, changent leurs noms (à l'origine elle s'appelle Gerta Pohorylle) tombent amoureux, un temps, l'un de l'autre. Capa a cofondé l'agence de photos Magnum alors que Taro a été connue pour ses courageux reportages. « Les troupes l'aimaient et elle a toujours pris beaucoup d'initiatives ». « Capa l'a avertie de ne pas prendre autant de risques » a dit Jane Rogoyska, biographe de Taro. Durant les cinq derniers mois de la courte carrière de Taro, elle a travaillé seule en Espagne avant de perdre tragiquement la vie près de l'Escorial, au nord-ouest de Madrid, alors qu'elle prenait des photos du front de guerre civil en juillet 1937. Âgée de 26 ans, ses images de champ de bataille l'ont rendue célèbre, même si beaucoup de ces clichés ont été attribués par erreur à Capa.

1. Le doodle est une modification du logo google. Inventé en 1998 il paraît chaque jour accompagné parfois d'un dessin en lien avec l'événement célébré et d'un petit texte.

Voilà Gerda Taro, celle qui avait un œil de photographe, une âme de photographe et un courage de guerrière ». (doodle :www.google.com/doodles/gerda-taros-108-birthday) [traduit de l'anglais par moi-même]

Le travail présenté ici commence à partir de cette publication. Constatant que dans la journée du 1^{er} août 2018, plusieurs médias en ligne référaient au texte du doodle, en reprenaient le contenu dans des expansions diverses, il nous a semblé intéressant d'analyser la mise en narration de la vie de Gerda Taro dans ces textes courts pour dégager comment son apport au photoreportage de guerre était perçu aujourd'hui.

Après une présentation du corpus de textes retenus pour l'étude, une seconde partie sera consacrée à la caractérisation de la vie de Gerda Taro puis une troisième au traitement de la contribution de Gerda Taro au photojournalisme de guerre puis une dernière partie à la valeur ajoutée des textes mis en ligne.

Le corpus d'étude

Quatorze textes ont été retenus sur la base d'une représentativité des pays concernés d'une manière ou d'une autre par la vie de Gerda Taro : l'Allemagne, la France, l'Espagne et le Mexique :

1. Google Doodle : qui était Gerda Taro, la photographe qui a créé Robert Capa ? [France Soir]
2. Qui était Gerda Taro, la photojournaliste à qui Google dédie son Doodle du jour ? [WTF]
3. Gerda Taro, la primera fotoperiodista de guerra, es homenajead por Google [fayerwayer.com]
4. Google a dédié son doodle ce mercredi à Gerda Taro, pionnière du photo-journalisme à l'occasion du 108e anniversaire de sa naissance [Paris Match]
5. Qui était Gerda Taro, à qui Google rend hommage ? [RTL girls]
6. Was die Google-Startseite am Mittwoch mit Stuttgart zut un hat [Stuttgarter-zeitung.de]
7. Gerda Taro, primera reportera gráfica de guerra y quien murió haciendo su trabajo [Redacción MundoHispanico]
8. Gerda Taro, la olvidada fotógrafa de guerra que deberías conocer. [CNN]

Gerda Taro ou la difficile reconnaissance d'une photographe de guerre

9. Gerda Taro (1910-1937) [Mujeres bacanas]
10. Gerda Taro : la primera fotoperiodista que cubrió y murió en una guerra [CC News]
11. Gerda Taro, la « pequeña rubia », Venus de la guerra [ABC]
12. Gerda Taro : las mejores fotos de la primera periodista gráfica mujer [La nación.com]
13. Gerda Taro, the forgotten photojournalist [meero.com]
14. Gerda Taro : la photographe : [culture et formations. Créateur de vocations]

Critères publications	Type de Publication	Langue	Signature de l'article	Référence au doodle	Date de publ.
1. France Soir	Version numérique // édition papier	fçais	non	oui	1/8
2. WTF.com	Portail Women Trend Family	fçais	non	oui	1/8
3. Fayerwayer.com	Site. Une des dix communautés de Blogs. Siège Chili avec bureaux en Espagne et au Mexique	espagnol	oui	oui	1/8
4. Paris Match	Version numérique // édition papier	fçais	oui	oui	1/8
5. RTL girls	Version numérique // radio	fçais	oui	oui	1/8
6. Stuttgarter-zeitung	Version numérique // édition papier	allemand	non	oui	1/8
7. Mundo Hispánico	Version numérique // édition papier	espagnol	non	oui	1/8
8. CNN espagnol	Version numérique // édition papier	espagnol	non	non	1/8
9. Mujeres bacanas	Site qui entend contribuer à un nouveau féminisme	espagnol	non	non	2/8
10. CC news – Mexique	Version numérique // édition papier	espagnol	oui	oui	1/8
11. ABC	Version numérique // édition papier	espagnol	oui	non	1/8
12. La nación.com	Journal numérique argentin	espagnol	non	oui	1/8
13. Meero.com	Info spécialisée en photos en plusieurs langues	anglais	non	oui	1/8
14. Culture formation	Portail journalisme Créateur de vocations	fçais	oui	Non	1/8

On peut caractériser ces publications selon les critères suivants :

- Type de publication (portail, site d'informations, version électronique d'un journal papier ou radio) ;
- La langue ;
- La signature de l'article ;
- Date de publication.

Tous les textes, sauf un, ont été publiés le 1^{er} août. Celui qui fait exception a été mis en ligne le 2 août et a été retenu pour son affichage en faveur d'un nouveau féminisme. À noter que dix textes font référence explicitement au doodle dans le titre. Déjouant l'hypothèse formulée au départ d'une reconduction peu ou prou du texte doodle, les quatorze textes affichent au contraire, chacun, une particularité certaine. Certains éléments de contenu sont certes récurrents, mais il y a des informations différentes, des choix linguistiques distincts, ce qui autorise largement une étude de la mise en récit de l'événement célébré par Google, la vie d'une photographe née le 1^{er} août 1910.

La caractérisation de la vie de Gerda Taro

L'étude commence logiquement par l'analyse de la référence à Gerda Taro en qualité de photographe. Si notre sujet est parfois strictement déterminé² : (14) « la photographe », (2) « la photojournaliste de guerre », (3) « fotoperiodista (photojournaliste) », Gerda Taro fait davantage l'objet d'une qualification. Nous savons bien que la démarche d'entourer le substantif d'adjectifs ou de propositions permet d'attribuer des valeurs morales ou esthétiques ou simplement descriptives comme (5) « photographe-reporter allemande ». Ainsi Gerda Taro est à la fois : (1) « Une grande photographe de guerre », (14) « une photographe de talent », mais aussi une photographe oubliée (8) « olvidada fotógrafa de guerra », (13) « the forgotten photojournalist » alors qu'on lui reconnaît une place particulière dans ce champ professionnel : (10) « se forjó un nombre dentro del mundo de la fotografía (Elle s'est forgé un nom dans le monde de la photographie) », et elle fut (4) « pionnière du

2. Désormais la référence aux textes se fera par le numéro attribué dans la liste.

photo-journalisme », (12) « primera periodista gráfica mujer (première femme photojournaliste) ».

Nous repérons une erreur. Oubliée oui, mais la première femme photoreporter de guerre, pas tout à fait. Motivée ou non, cette fausse information nous permet de pointer un flou sur l'engagement politique que l'on prête parfois à Gerda Taro. Antifasciste c'est certain, solidaire des républicains également, mais elle était d'abord et avant tout au service de la photographie et libre. La publication de ses photos dans des magazines proches du parti communiste français ne doit pas nous induire en erreur. C'est aussi parce que ce sont des journaux novateurs en matière de graphisme et de reportage que Gerda choisit de leur vendre ses photos.

Un seul texte fait référence à la lignée de femmes photographes de guerre dans laquelle Gerda s'inscrit. C'est CNN qui évoque l'allemande Anja Niedringhaus (1965-2014) qui trouvera la mort en Afghanistan. Pourtant à l'époque de Gerda Taro, il a deux autres femmes photographes qui se sont illustrées dans la guerre d'Espagne. Kati Horna, anarchiste et hongroise comme Capa qu'elle connaissait d'ailleurs depuis Berlin. Elle travaille pour la revue anarchiste *Umbral* qui sortira entre 1937 et 1939. Kati Horna couvrira la guerre pour les républicains qui ont une conscience aiguë de l'importance de l'image pour servir leur cause au point qu'ils créeront un centre de propagande coordonné par Luis Buñuel. En effet, comme l'écrit P-F. Charpentier, si le camp franquiste utilisait la radio de façon prédominante tout au long de la guerre civile comme arme de propagande, les républicains s'emparèrent, eux, de l'image fixe mais aussi des moyens métriques « Si le son est franquiste, l'image est républicaine » (Charpentier, 2019 : 164). Kati et Gerda se connaissaient mais Kati semble ne pas vouloir chercher de contacts en Espagne avec le couple, le considérant au sein du front républicain dans la mauvaise tendance. C'est aussi Tina Modotti, d'origine italienne, communiste, qui ne se satisfaisant pas de son seul rôle de photographe dans cette guerre est entrée au Secours rouge international. Elle a rencontré Capa et Gerda.

Enfin par deux fois la référence à Gerda Taro se fait de façon familière en utilisant les surnoms qui lui ont été donnés en Espagne : (10) « la petite blonde » et « le petit renard rouge », (12) « Pequeño zorro rojo »,

(11) « la pequeña rubia », (13) « the little red fox » en référence à sa petite taille et la couleur claire de ses cheveux. Le texte du doodle avait ouvert la voie à une qualification plutôt construite qui ne sera pas égalée : une antithèse, « bien que de petite taille, elle avait un cœur de géant », puis une caractérisation par des traits de personnalité « celle qui avait un œil de photographe, une âme de journaliste et un courage de guerrière ».

Si la désignation de Gerda Taro par sa profession est plutôt fidèle à la réalité et valorisante, les qualificatifs et les éléments biographiques choisis révèlent quatre lignes éditoriales qui ne s'excluent pas forcément.

La première, est de mettre en avant son côté « anticonformiste » (14), mais qui n'est jamais développé dans son cadre professionnel :

(14) « tout dans son apparence à la garçonne avec cravate et souliers cirés (taille 35) et son mode de vie (elle ne se mariera pas mais aura des compagnons dont Robert Capa) »

(11) « Siempre fue muy moderna : le gustaba fumar, la danza, el tenis ; » « valiente ». (Elle fut toujours très moderne : elle aimait fumer, la danse, le tennis) (courageuse)

La seconde est de souligner un engagement politique qu'il convient néanmoins de recontextualiser. Elle est (14) « engagée ». Cet engagement est souvent mis en lien avec sa jeunesse et principalement avec une arrestation en 1933 en Allemagne (14) « pour avoir distribué de la propagande contre le nazisme », « por hacer campaña contra el gobierno nazi » (pour avoir fait campagne contre le gouvernement nazi), (9) « fue férrea opositora al entonces emergente nazismo » (elle fut une farouche opposante au nazisme émergent à ce moment-là). Selon ses biographes elle fut bien détenue dix-sept jours à Leipzig comme objet de chantage pour que les autorités obtiennent de ses deux frères, actifs au sein de l'Opposition syndicale révolutionnaire, des informations. Gerda Taro dira elle-même qu'elle n'a pas été maltraitée, néanmoins à la suite de cette incarcération, elle quittera l'Allemagne pour rejoindre Paris. Les écrits tendent à en faire une militante, ce qu'elle n'était pas, même si l'enterrement de la jeune femme à Paris a été « soigneusement mis en scène par les communistes » (Charpentier, 2019 :485) qui en ont fait une « camarade héroïque » pour reprendre le terme de F. Maspero (Maspero, 2006 : 74).

La troisième caractéristique de loin la plus exploitée, est celle de retenir et souvent de développer l'histoire amoureuse avec Capa. Cette présentation peut se visualiser sur un axe qui va de la gauche où se situeraient les textes qui mettent strictement en avant la relation Gerda-Capa vers la droite où seraient placés les textes évoquant l'influence de Gerda Taro sur la carrière de Capa.

Ainsi à gauche nous trouvons :

- (14) « compagne de Capa »
- (2) « les amants »
- (9) « compañera y mujer de André Fredmann » (compagne et femme d'André Friedmann)
- (6) « partenaire de vie »
- (12) « estaba en pareja con Endre Erno Friedmann » (Elle était en couple avec E.E. Friedmann)
- (11) « estaban enamorados hasta las trancas » (Ils étaient amoureux fous)

À droite :

- (14), (1) « derrière chaque grand homme se cache une femme »
- (2) « qui était Gerda Taro, sans qui Robert Capa n'aurait jamais connu autant de succès ? »

Nous trouvons également des mises en relation de la vie amoureuse et du professionnel tout à fait conformes à la réalité :

- (10) « plus que l'amante, c'était une photographe de talent »
- (11) « Venus de la guerra » (Vénus de la guerre)
- (10) Endre y Taro se enamoraron perdidamente, amor que no sólo los llevó a formalizar su relación, sino que los volvió cómplices en un arte que fundió sus destinos. » (Endre et Taro furent follement amoureux, amour qui les porta à formaliser leur relation mais aussi les rendit complices dans un art qui scella leurs destins.)

Le quatrième et dernier choix éditorial est d'évoquer la mort tragique de Gerda Taro sur le front, d'une façon très distanciée et froide qui contraste avec la profusion de qualificatifs et de détails sur le couple : (7), (3), « en faisant son travail », (5), (14) « dans l'exercice de ses fonctions » et encore (11) « murió con las botas puestas, en 'acto de servicio' » [elle mourut, debout dans l'exercice de son métier].

Il est intéressant de noter que si tous les textes parlent de cette mort précoce, seul le portail « WTF.com » signale que la date d'édition du 1^{er} août 2018 correspond certes au 108^e anniversaire de la naissance de Gerda Taro, mais aussi au 81^e anniversaire de son enterrement, coïncidence qui n'est pas mentionnée dans le texte de Google.

Les photos de Gerda³

L'importance des photos de Gerda Taro, qui justifiait finalement que l'on célèbre l'anniversaire de sa naissance, est assez peu traitée. Il est question de (9) « importantes imágenes que retrataron la guerra civil española » (d'importantes images qui retracent la guerre civile espagnole), (13) un « famous work » (un célèbre travail), (4) « un admirable parcours », des (8) « fantásticas imágenes » (des images fantastiques).

Néanmoins, nous trouvons des éléments d'analyse des photos qui permettent, mis artificiellement bout à bout, d'entrevoir la posture de photographe de Gerda :

(4) « aller au plus près de l'action pour connaître les réalités du temps de la guerre »

(14) « une composition travaillée et le sens du détail » qui se distingue du style de Capa « davantage soucieux d'être dans le mouvement. »

Cette différence n'est pas illustrée dans les textes du corpus mais en compilant des écrits de biographes on peut esquisser une comparaison de deux clichés pratiquement simultanés de Capa puis de Gerda Taro d'un couple à Barcelone auquel ils se sont peut-être identifiés tellement la ressemblance est surprenante. Ils sont assis dans des fauteuils, heureux visiblement, leurs habits bleus sont ceux des miliciens. L'homme tient son fusil à la main. Ils se regardent. Le cadrage est différent. Celui de Gerda est aéré, la main libre de l'homme joue le rôle de premier plan. Le cadrage de Capa est moins appliqué ou plus dans le mouvement pour reprendre la citation, on aperçoit une autre femme sur la droite et les pieds d'un promeneur en haut. Le souci du détail de Gerda est dans le

3. Les photos citées sont visibles sur les sites des médias retenus. Les autres sont accessibles sur internet et les ouvrages mentionnés.

port de la cravate du milicien sous son bleu. (Maspero, 2006 : 115-117), (Schaber, 1994 : 150)

Enfin le journal féministe (9) parle de façon pertinente de la narration qui caractérise les reportages « el valor de sus imágenes en la narración de un momento histórico » (la valeur de ses images dans la narration d'un moment historique).

Après des remarques aussi justes, il semblait intéressant d'étudier le rapport entre le texte et les photos présentées.

Le texte de CultureFormation (14) qui est le plus explicite dans la présentation de la singularité des clichés de Gerda et qui s'affiche comme une production de journalistes ne présente que trois photos : le portrait du couple, la photo des hommes dans l'usine d'armements et l'annonce de la mort dans la revue *Ce soir*.

Le texte mexicain est celui qui publie le plus de photos, huit au total dont quatre photos de guerre sans commentaires introduites seulement par « some of her famous work » (quelques photos de son célèbre travail) qui reflètent effectivement le parti pris de la photographe.

Le texte de CNN comptabilise quatre photos dont trois prises par Gerda sur la guerre, représentatives de son travail et la photo du couple.

Quatre textes ne publient qu'une seule image fixe : France Soir et RTL girls n'affichent que le dessin créé pour le doodle ; *Paris Match* publie le portrait réalisé par Fred Stein, l'ami de Gerda, quand elle travaillait pour l'agence Alliance. Elle est devant sa machine à écrire, rédige vraisemblablement les légendes des photos et /ou négocie son travail avec les clients potentiels. Enfin le quotidien espagnol ABC, tendance conservatrice, publie une des très rares photos de Gerda Taro prises à son insu, celle où on la voit en pyjama, assoupie. Le choix photographique de ce journal national apparaît conforme au parti pris de mettre l'accent sur la femme plutôt que la photographe et de participer au récit romanesque de la vie de Gerda Taro.

La valeur ajoutée des textes mis en ligne

Au regard du potentiel du média ou du portail d'information, la plus-value informationnelle est décevante. Trois textes citent des sources, par ailleurs très sérieuses, mais la plupart des ouvrages sont antérieurs

à 2007 et ne font donc pas référence au rebondissement que constituent les négatifs retrouvés.

CNN cite :

- Jane Rogoyska, *Gerda Taro, inventing Robert Capa*, 1996.
- Kate Brooks, *In the light of Darkness : A Photographer's journey after 9 /11, 2011*
- Mujeres Bacanas (9) :
- Irme Schaber, *Gerda Taro, Fotoreporterin* (Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne), 1994.

ABC cite :

- François Maspero, *L'ombre d'une photographe*, Gerda Taro, 2006.
- Fernando Olmeda, *Gerda Taro, fotógrafa de guerra*, 2012.
- Susana Fortes, *Esperando a Robert Capa*, 2009.

En fait, seuls les textes de CNN, du site mexicain (13), de CultureFormation (14) et le site WTF.com. abordent l'épisode de la valise mexicaine sans référer à une source particulière.

Enfin seul CCnews Mexique (10) évoque une chanson d'Alt-J intitulée *Taro* qui raconte la mort de Capa qui marcha sur une mine en Indochine en 1954. Partant du tragique de sa mort, le compositeur lui donne toute sa fatalité amoureuse, Capa meurt dans des conditions semblables à Gerda et la rejoint ainsi spirituellement.

Conclusion

À la lecture des quatorze textes qui font suite au doodle, il est indéniable que l'on reconnaît le talent photographique de Gerda Taro. On loue aussi ses qualités professionnelles au sens large qui vont du savoir-faire relationnel aux capacités d'analyse du marché photojournalistique en passant par l'engagement et la prise de risque indéniable. Néanmoins, tout étant bien romanesque dans la vie de Gerda Taro, il semble difficile pour les médias de ne pas être tenté de s'arrêter sur la jeunesse juive fuyant le nazisme, la rencontre avec Friedman, le lancement professionnel du couple, la couverture de la guerre, la mort au front alors que Capa l'attendait à Paris pour fêter son anniversaire et enfin l'épisode de la « valise mexicaine ». C'est finalement *Paris Match*, fidèle à sa devise « le

choc des photos » qui a les mots appropriés : « La photojournaliste Gerda Taro a donné sa vie au photojournalisme pour témoigner de l'horreur de la guerre d'Espagne ». À cette phrase synthétique nous pouvons associer ce bel hommage de F. Maspero : « S'il fallait définir Gerda par un seul mot, ce serait celui qui manque cruellement sur le monument de Leipzig : liberté. [...] Parce que sa vie, c'est cela : sa liberté de femme, sa liberté de corps, sa liberté d'esprit. » (Maspero, 2006 :83)

Bibliographie

- Arroyo Lorna, « La herencia de Atenea : Gerda Taro y las milicianas en la Guerra Civil española », dans *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual : Las Diosas*, Asociación Cultural « Trama y Fondo » y la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015 [en ligne]. URL : http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/titulos-conferencias-com.html. Consulté le 8 août 2020.
- Charpentier Pierre-Frédéric, *Les Intellectuels français et la guerre d'Espagne. Une guerre civile par procuration [1936-1939]*, Paris, Editions du Félin, 2019.
- Maspero François, *L'Ombre d'une photographe, Gerda Taro*, Chambray-lès tours, Editions du Seuil, 2006.
- Rebillard Franck, *L'Information journalistique sur l'internet, entre diffusion mass-médiatique et circulation réticulaire de l'actualité*, Document numérique et société – Doc Soc 06, Université de Fribourg ADBS Editions, 2006.
- Schaber Irme, *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, Anatolia. Editions du rocher, 1994.
- Yavuz Perin Emel, « Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde », dans *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Art*, 13 (*Time and Photography / La photographie et le temps*), 2008 [en ligne]. URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/yavuz.html>. Consulté le 8 août 2020.
- Young Cynthia, (dir.), *La Valise mexicaine*, volume 1 l'histoire, volume 2 les films, Arles, Actes Sud, 2011.

Sitographie des textes retenus pour le corpus d'étude

1. Google Doodle : qui était Gerda Taro, la photographe qui a créé Robert Capa ? [France Soir] [en ligne]. URL : www.francesoir.fr. Consulté le 8 août 2020.

2. Qui était Gerda Taro, la photojournaliste à qui Google dédie son Doodle du jour ? [WTF] [en ligne]. URL : www.la-wtf.com. Consulté le 8 août 2020.
3. Gerda Taro, la primera fotoperiodista de guerra, es homenajeada por Google [fayerwayer.com] [en ligne]. URL : www.fayerwayer.com. Consulté le 8 août 2020.
4. Google a dédié son doodle ce mercredi à Garda Taro, pionnière du photojournalisme à l'occasion du 108e anniversaire de sa naissance [Paris Match] Disponible sur : www.parismatch.com. Consulté le 8 août 2020.
5. Qui était Gerda Taro, à qui Google rend hommage ? [RTL girls] [en ligne]. URL : www.rtl.fr. Consulté le 8 août 2020.
6. Was die Google-Startseite am Mittwoch mit Stuttgart zut un hat [Stuttgarterzeitung] [en ligne]. URL : Stuttgarter-zeitung.de. Consulté le 8 août 2020.
7. Gerda Taro, primera reportera gráfica de guerra y quien murió haciendo su trabajo [Redacción MundoHispanico] [en ligne]. URL : [//redaccion.mundohispanico.com](http://redaccion.mundohispanico.com). Consulté le 8 août 2020.
8. Gerda Taro, la olvidada fotógrafa de guerra que deberías conocer. [CNN] [en ligne]. URL : cnnespagnol.cnn.com. Consulté le 8 août 2020.
9. Gerda Taro (1910-1937) [Mujeres bacanas] [en ligne]. URL : [//mujeresbacanas.com](http://mujeresbacanas.com). Consulté le 8 août 2020.
10. Gerda Taro : la primera fotoperiodista que cubrió y murió en una guerra [CC News] [en ligne]. URL : www.ccnews.com.ar. Consulté le 8 août 2020.
11. Gerda Taro, la « pequeña rubia », Venus de la guerra [ABC] [en ligne]. URL : www.abc.es. Consulté le 8 août 2020.
12. Gerda Taro : las mejores fotos de la primera periodista gráfica mujer [La nación] [en ligne]. URL : www.lanacion.com. Consulté le 8 août 2020.
13. Gerda Taro, the forgotten photojournalist [meero.com] [en ligne]. URL : www.meero.com. Consulté le 8 août 2020.
14. Gerda Taro : la photographe : [culture et formations. Créateur de vocations] [en ligne]. URL : www.culture-formations.fr. Consulté le 8 août 2020.

PARTIE III :
CORPS FÉMININ EN LUTTE



Section 1 :
Corps féminin et revendication



Nezihe Muhittin, la lutte pour l'avancement des femmes dans la Turquie de Mustafa Kemal

Pablo MORENO GONZALEZ

En 1923 Mustafa Kemal fonde la République de Turquie, qu'il présente comme une réalité nouvelle, voire opposée par rapport à l'Empire ottoman de son prédécesseur. Il impose une batterie de réformes dont plusieurs pour l'amélioration des conditions des femmes à différents égards. Ces réformes et l'impression générale de rupture avec le passé sont à l'origine d'une idée très répandue même actuellement : la libération des femmes turques démarre seulement sous la République grâce aux initiatives de son président. Cependant les premières revendications, réformes et activisme féministes remontent aux décennies qui précèdent la fondation du pays. En plus, le régime kémaliste bloque d'importantes initiatives civiles pour les droits des femmes et politise la question de l'égalité des sexes. Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de retracer la naissance du mouvement féministe turc et son évolution dans la Turquie républicaine, et de déconstruire le mythe de Mustafa Kemal comme champion du féminisme. Pour illustrer nos propos, nous nous appuyons sur la vie et la lutte de Nezihe Muhittin, journaliste, romancière et intellectuelle, peut-être la personnalité la plus influente de la lutte féministe dans les années qui entourent la naissance de la Turquie.

L'Empire ottoman est un État islamique caractérisé par une culture traditionnellement patriarcale très enracinée, régi par la Charia qui autorise la polygamie et où les femmes musulmanes, en l'occurrence les femmes turques, sont reléguées au foyer, loin de la vie publique et des possibilités d'éducation. Au XVIII^e siècle, l'Empire se rapproche de l'Europe dans le but exclusif de réformer le domaine militaire. Cependant, ce contact

fini par affecter tous les aspects de la vie. Il déclenche un processus drastique d'occidentalisation et suscite indirectement l'apparition du sentiment national turc. Ces deux facteurs – l'occidentalisation et le sentiment national – contribueront largement dans les années qui suivront à bouleverser la situation traditionnelle des femmes.

Le nationalisme turc et la cause féministe avant la fondation de la République

L'occidentalisation, entreprise de façon large au XIX^e siècle, s'accompagne des premières grandes réformes bénéficiant spécifiquement à la population féminine. Le gouvernement, à titre d'exemple, adopte un nouveau code civil (1868) basé sur le modèle français qui accorde des droits plus égalitaires aux femmes comme ceux relatifs aux successions. Le domaine de l'éducation connaît à son tour plusieurs grandes avancées à cet égard comme la proclamation par la Constitution de 1876 de l'éducation primaire obligatoire pour garçons et filles indifféremment, comme l'établissement des premières écoles publiques pour filles, des écoles secondaires pour femmes et l'École supérieure d'institutrices où sont formées les enseignantes des nouveaux centres pour filles. Par ailleurs, plusieurs journaux et revues pour femmes voient le jour à ce moment-là, dont *Terakki* (« Le progrès ») en 1868 et *Hanımlara Mahsus Gazete* (« Le journal des femmes ») en 1895. Cela démontre l'apparition d'un public féminin et l'évolution des femmes en matière d'alphabétisation.

La course pour l'égalité des femmes connaît un nouvel élan autour des années 1910. D'un côté les politiques officielles se poursuivent et donnent lieu à des réformes significatives comme l'ouverture de l'*İnas Darülfünunu* (« Université pour femmes ») ou de la section féminine de l'École des Beaux-Arts, en 1913 et 1914 respectivement. Mais d'un autre côté, on assiste pour la première fois et de façon généralisée à l'appropriation de la cause des femmes par la société civile qui l'anime au niveau associatif et institutionnel. Trois facteurs de la période expliquent cette initiative : la montée du nationalisme, le nouveau régime constitutionnel et le contexte de guerres.

La montée du nationalisme

En premier lieu, le sentiment national qui apparaît au XIX^e siècle évolue et devient au début du XX^e un courant politique structuré : le nationalisme turc. Il propose un retour aux valeurs des sociétés turques préislamiques, que les idéologues du mouvement présentent comme des sociétés égalitaires. Cela explique que pour le nationalisme, l'atteinte de l'idéal national et de l'idéal de progrès exige de mettre fin à l'infériorité sociale des femmes. İsmail Gaspiralı, l'intellectuel tatar déclencheur du mouvement de solidarité turcique internationale, attribue à cette époque-là le retard des sociétés musulmanes à la situation déplorable des femmes : claustration, exclusion de la vie publique, analphabétisme, etc., et propose comme solution le modèle égalitaire des sociétés turques (Georgeon, 1980 : 64). Idem pour Fatih Kerimi, directeur du journal *Vakit* (« Le temps ») d'Orenbourg, fondé en 1906. Non seulement il voit dans l'égalité des sexes un facteur essentiel de progrès mais l'associe en plus à la nature même du peuple turc : « émanciper la femme, affirme-t-il, c'est renouer avec une ancienne tradition turque » (Georgeon, 1980 : 64). C'est pourquoi la mise en place de l'ancien modèle sociétal permettrait de rattraper les inégalités que les femmes auraient subies sous la domination de l'Islam. Quant à Ziya Gökalp, le grand idéologue et promoteur du nationalisme turc de l'Empire, il insiste sur « la place essentielle qu'avaient la démocratie et le féminisme dans l'ancienne société turque » (Gökalp, 1923 : 155) : cela explique pour lui que la naissance de l'idéal féministe dans l'Empire coïncide avec l'apparition du courant nationaliste turc. Comme Kerimi il conçoit l'égalité des sexes comme une condition pour le progrès et considère que pour y arriver, il suffit aux Turcs de se pencher sur leur propre passé (Başbuğu-Yaraman, 1996 : 19). En bref, le nationalisme adopté dans les années préalables à la fondation de la République favorise largement la cause féministe. Ses adhérents encouragent l'intervention des femmes dans la vie publique et diffusent le message de l'égalité des sexes entre autres dans les Foyers turcs, leurs centres de réunion, où les femmes sont autorisées à assister aux conférences et à y participer. La pression des nationalistes est telle qu'elle provoque l'instauration en 1917 d'un nouveau décret sur la famille

qui limite la polygamie et accorde aux femmes le droit au divorce dans certaines conditions.

Il faut préciser que jusqu'aux années 1950, le nationalisme recourt systématiquement à la critique du passé islamique-ottoman pour justifier le besoin du renouveau social et politique. Cela explique que les nationalistes attribuent maintenant à l'Islam la situation d'infériorité des femmes. Il est remarquable que des intellectuels antérieurs au boom nationaliste qui se sont prononcés pour l'égalité des femmes n'aient pas attaqué la religion comme leurs successeurs. Namık Kemal, par exemple, est le premier à revendiquer l'Islam comme un trait identitaire inaliénable des Turcs et compatible avec la révolution. Şemseddin Sami, à son tour, défend l'amélioration du statut des femmes comme une condition pour le progrès du pays, alors qu'il déculpabilise la religion pour accuser plutôt le conservatisme de la société.

Le nouveau régime constitutionnel

Pour retourner aux facteurs de l'élan féministe des années 1910, il faut mentionner la réinstauration en 1908 de la démocratie et de la Constitution après plus de trente ans de dictature caractérisée par la censure et la répression. Cela ouvre une période de relative liberté, très riche en production et en échange d'idées, où la presse connaît un essor formidable : contre 227 nouvelles publications parues entre 1831 et 1908, 374 apparaissent seulement entre la fin 1908 et 1909, 131 en 1910 et 123 en 1911. Cette prospérité médiatique favorise la cause féministe, qui motive la publication de journaux et de revues comme *Kadınlar Dünyası* (« Le monde des femmes ») (1913-1921), *Kadınlar Âlemi* (« L'univers des femmes ») (1914-1916), *Kadınlık* (« La féminité ») (1915-1916) ou *Süs* (« L'ornement ») (1920-1921), au total une vingtaine de supports écrits par des femmes ou destinés à un public féminin, à caractère revendicatif ou récréatif.

Le contexte de guerres

En dernier lieu, l'Empire ottoman s'enfonce à cette époque dans trois conflits internationaux successifs : la guerre des Balkans, la Première

Guerre mondiale et la guerre d'Indépendance contre les puissances qui se sont réparties l'Anatolie après la Première Guerre mondiale. Les hommes partent à la guerre, beaucoup n'en reviennent pas, alors que les femmes restées à l'arrière-garde sont acculées à entretenir la famille et le foyer. Cela accélère leur incorporation au monde du travail et déclenche un sentiment de solidarité qui est canalisé au sein d'associations où leurs revendications trouvent un espace d'expression et de promotion. Ainsi, en 1909, apparaît la *Teali-i Nisvan Cemiyeti* [Société pour la Promotion des Femmes], initialement à but éducatif qui finit par monter un hôpital où les femmes s'occupent des soldats blessés. En 1913, est fondée l'*Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti* [Société Ottomane pour la Défense des Droits des Femmes], qui remporte de nombreuses victoires dans l'incorporation des femmes dans l'éducation supérieure et le monde du travail. Elle réussit à instaurer l'enseignement universitaire mixte, ainsi qu'à faire destituer le recteur de l'université pour hommes, pour qui l'éducation mixte contrevenait aux principes de l'Islam. C'est cette société qui publie *Kadınlar Dünyası*, évoquée ci-dessus, la revue féministe la plus influente de l'époque, où l'on voit pour la première fois le terme « féminisme ». Le monde du travail connaît aussi l'apparition d'associations qui plaident l'accès à l'emploi des femmes et la protection des droits des travailleuses de plus en plus nombreuses. C'est le cas de la *Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyesi* (« Association Islamique pour la Main d'Œuvre Féminine ») et de la *Hanımlara Mahsus Eşya Pazarı Anonim Şirketi* (« Société Anonyme de Marchés de Marchandises pour Dames »), fondée en 1918 par trois femmes commerçantes. En bref, les associations féministes s'élèvent à vingt-cinq avant la proclamation de la République. En outre, seize parmi les cinquante-et-une associations qui aident à coordonner les forces nationales dans la guerre d'Indépendance sont des entreprises dirigées par des femmes (Başbuğu-Yaraman : 1996, 23). Ainsi émerge la volonté des femmes de participer à la vie publique, voire de s'impliquer dans les affaires de la politique nationale.

La figure emblématique de Nezihe Muhittin

C'est dans ce contexte de transformations profondes tant au niveau intellectuel que professionnel, que naît Nezihe Muhittin. Elle vient au

monde à Istanbul en 1889. Encore étudiante, elle publie ses premiers articles dans *Hanımlara Mahsus Gazete*, où elle exprime sa solidarité envers les femmes et les enfants défavorisés, critique les femmes qui dilapident leur argent dans des questions relatives à la mode et défend le nationalisme turc. Elle soutiendra ces opinions toute sa vie. Toutefois, ce n'est qu'en 1909, au moment où elle finit ses études secondaires, que sa carrière à multiples facettes prend son envol. D'abord, elle s'investit dans l'éducation comme professeure et directrice de deux des centres éducatifs pour filles récemment fondés. En même temps, elle poursuit son militantisme avec la publication d'articles dans les journaux périodiques et la tenue de conférences, entre autres, dans les Foyers turcs. Elle fonde aussi en 1913 l'*Osmanlı Türk Hanımları Esirgeme Derneği* (« Association de la Protection des Femmes Turques Ottomanes ») dans le but d'apprendre aux femmes et filles orphelines des victimes de la guerre des Balkans, des travaux manuels et de leur procurer un moyen de vie : cette structure répond en fait, à l'intérêt qu'elle porte aux femmes et aux enfants défavorisés et à son penchant nationaliste.

En parallèle, elle mène une carrière de romancière et publie en 1912 son premier roman : *Şebab-ı Tebah* (« La jeunesse gâchée »), ainsi que plusieurs contes. Ses œuvres canalisent déjà à cette époque ses revendications : les contes *Karanlık Yollar* (« Les chemins sombres ») (1918) ou *Hayatın Acısını Nasıl Duydum* (« Comment la vie m'a fait souffrir ») (1918) racontent la souffrance de certaines femmes cultivées qui sont sujettes à des mariages malheureux à cause de l'infidélité et l'indifférence de leurs conjoints (Zihnioğlu, 2003 : 108).

Le féminisme selon Nezihe Muhittin

Pour comprendre l'origine de sa pensée, il faut remonter à son enfance et explorer sa relation avec les femmes qui l'entouraient, notamment sa cousine Nakiye Hanım. Muhittin la décrit dans ses mémoires comme une femme engagée dans le social et le politique, une fervente opposante au dictateur Abdülhamid II et une partisane de Namık Kemal, le révolutionnaire de la liberté et de la patrie, ainsi qu'une femme capable de rivaliser intellectuellement avec les hommes mais consciente de ses responsabilités de femme de l'époque : ce sont des éléments qui apparaîtront à jamais

dans ses réflexions et dans sa propre production. Par ailleurs elle se réfère aussi aux activités caritatives auxquelles sa cousine participait qui la poussent à se mobiliser pour la société et qui lui font comprendre l'importance de former, d'éduquer, et de cultiver les femmes (Muhittin, 1931 : 15-19). Ces expériences jouent sans doute un rôle déterminant dans sa vocation précoce pour l'enseignement.

Quant à son idéal pour les femmes, il s'appuie sur trois éléments. En premier lieu, la remise en valeur des capacités intellectuelles et sociales que la tradition aurait empêché les femmes d'appliquer. C'est dans ce sens-là qu'elle se bat ardemment pour l'éducation et pour le droit de vote et de représentation des femmes. Par contre elle défend, en deuxième lieu, l'identité féminine et les aspects qui différencient les femmes des hommes. En cela, elle s'oppose aux femmes pour qui l'égalité implique de ressembler aux hommes, de les imiter. Elle soutient par exemple la maternité comme une manifestation féministe, considère que les femmes sont par nature physiquement inférieures aux hommes et les invite à mener des travaux adaptés à leurs conditions, à ne pas faire de travaux d'homme. En troisième lieu, elle critique les femmes qui n'adoptent de la civilisation européenne que les aspects superficiels. Autrement dit, sa femme idéale est loin de ressembler à une snobinette européanisée, libertine et frivole. Cet élément est en rapport à la critique des femmes excessivement préoccupées par la mode qui apparaît dans ses premiers articles.

En 1923, la République de Turquie est officiellement établie. Les conséquences de cet événement concernant les droits des femmes sont très ambiguës. D'une part, la fondation du pays implique la culmination du nationalisme et le début d'une occidentalisation intense, ce qui augure une période favorable pour les réformes féministes. Que cela soit lié à de réelles convictions, ou bien à des raisons électoralistes, le mandat de Mustafa Kemal amène des progrès énormes, indéniables en faveur de l'égalité juridique et sociale des femmes turques. Parmi les réformes les plus remarquables, on peut citer un nouveau code civil (1926) qui simplifie le mariage civil, interdit la polygamie, les mariages forcés et étend aux deux conjoints le droit de divorce unilatéral. Cependant la réforme la plus significative est certainement l'accord aux femmes du

droit de vote et de représentation, d'abord au niveau local (1930), puis aux élections générales (1934).

Mais d'autre part, le cabinet établit un régime autoritaire qui empêche la concurrence politique, déploie de nombreux dispositifs de répression et entrave les initiatives civiles que l'on avait vues exploser dans la décennie 1910. Par ailleurs, son projet d'une société nouvelle l'amène à rompre avec le passé. Cela se traduit, entre autres, par le refus ou l'oubli des avancées de la période ottomane. Par conséquent, le féminisme qui avait pris son envol dans les années précédentes, est désormais gravement freiné.

En outre, malgré les réformes édictées qui favorisent l'égalité des sexes, la conception officielle de femme idéale assujettit encore les femmes à l'autorité et à la supervision des hommes. Atatürk affirme en 1925 :

La femme turque doit être la plus intellectuelle, la plus vertueuse et la plus pesante du monde. Pesante, ce n'est pas en poids mais en morale, en vertu, un exemple de dignité. Quant à sa tâche, c'est d'élever des générations capables de défendre et de protéger les Turcs. (Atatürk, 1989 : 242/II)

La résistance politique de Muhittin pour le vote des femmes... et contre le pouvoir établi

C'est ainsi que le président de la République passe outre les capacités intellectuelles des femmes et insiste sur leur nature de génitrice, exerçant ainsi sur elles un contrôle moral dont les hommes sont exemptés. Le nouveau code civil définit le mari comme le chef du couple et la femme comme la responsable du foyer. Les cours pour femmes que les institutions publiques organisent dans les années 1930 sont consacrés à l'enseignement des travaux manuels, dans le but d'accroître leurs compétences domestiques.

Il faut souligner que la libération des femmes n'était pas perçue à l'époque comme une égalité des sexes mais plutôt comme un détachement au modèle islamique-ottoman. Autrement dit, les femmes sont considérées comme émancipées tant qu'elles jouissent de la vie sociale et intellectuelle dont elles étaient privées à l'époque ottomane, bien qu'elles restent inférieures aux hommes sur de nombreux aspects de la vie. Dans la littérature, à titre d'exemple, même les romans les plus revendicatifs de

la période défendent des rapports de domination de l'homme au sein du couple. En outre, l'idée que la modernité des femmes est proportionnelle à l'adoption du stylisme occidental est très répandue et souvent alimentée par les organes de presse graphique, qui condamnent par conséquent cette modernité à une dimension purement physique, matérielle.

À la veille de la proclamation de la Turquie, Nezihe Muhittin fonde un parti politique : le *Kadınlar Halk Fırkası* (« Parti Populaire des Femmes »). Le parti aspire à améliorer la situation des femmes. Il se donne pour ambition de les impliquer dans la vie politique et d'obtenir pour elles, le droit de vote. Les leaders des Forces nationales pendant la guerre d'Indépendance qui détiennent le pouvoir *de facto*, établissent aussitôt un régime de parti unique et font dissoudre le parti comme tant d'autres. Pourtant Muhittin n'abandonne pas la partie et crée en 1924 la *Türk Kadınlar Birliği* (« Union des Femmes Turques »), une association fortement impliquée, encore, dans la lutte pour le droit de vote. Elle sort de plus en 1925, la revue *Kadın Yolu* (« À la manière des femmes »), plateforme de communication des activités de l'Union, de réflexion sur la situation des femmes et d'expression de leurs revendications.

Nezihe Muhittin préside l'association depuis sa fondation jusqu'en 1927. Cette année-là, la Turquie célèbre des élections générales et l'Union se bat pour le vote des femmes. Cependant, non seulement sa demande n'est pas exaucée, mais la revendication de l'écrivaine soulève des hostilités au sein du gouvernement. Certains dirigeants du cabinet qui se prononçaient apparemment en faveur de l'égalité des sexes, tiennent publiquement à l'occasion, des propos discriminatoires. Ils affirment par exemple que le devoir national des femmes est d'élever correctement leurs enfants et leur proposent de faire le service militaire si elles souhaitent vraiment l'égalité des citoyens (Zihnioğlu, 2003 : 215). Des journaux pro-régime comme *Cumhuriyet* (« La République ») et *Hakimiyet-i Milliye* (« La souveraineté nationale ») publient des caricatures et des propos ironiques à l'encontre de l'association et de sa présidente, et raillent l'idée que des femmes puissent être députées. Finalement, le régime s'appuya sur de fausses accusations de corruption contre Muhittin pour la destituer de son poste et la remplacer par une personne proche des milieux officiels.

À cet égard, il faut ajouter que malgré la prise de position du gouvernement contre les revendications de la journaliste, le droit de vote des femmes est proclamé trois ans plus tard. Cette décision s'explique par des raisons de nature politique. Elle fait suite aux manifestations d'opposition qui menacent électoralement le régime au début des années 1930. Afin de remporter les élections, la faveur des femmes qui comptent la moitié de la population était essentielle. Par ailleurs, le gouvernement faisait depuis quelque temps l'objet de la méfiance des puissances occidentales qui comparaient le kémalisme au nazisme croissant. Par l'approbation du vote des femmes, Mustafa Kemal montre qu'il n'a rien à voir avec le régime allemand qui exclut ouvertement les femmes de la vie publique. En outre, une fois approuvé, le droit de vote des femmes devient le prétexte d'une vaste propagande à l'intérieur de la Turquie, que le régime présente comme plus avancée que la France, la Suisse et d'autres pays de la sphère européenne où le suffrage universel n'est pas encore reconnu (Tekeli, 2005 : 261). Pour autant, les membres de la *Türk Kadınlar Birliği* ont beau sortir dans les rues d'Istanbul pour saluer la décision, l'association est dissoute en 1935 sur l'ordre du gouvernement qui considère la réforme comme l'aboutissement de la doctrine d'égalité entre les sexes : « les femmes ayant obtenu tous les droits que possèdent les hommes [...] n'ont, pas plus qu'eux, besoin de se grouper en une de ces organisations spéciales » (E. Gd., 1935). En réalité le régime n'a jamais arrêté de voir l'association comme un rival, comme un lobby du parti unique.

Après sa destitution de la *Türk Kadınlar Birliği*, Nezihe Muhittin se consacre d'une part à l'enseignement, d'autre part à l'écriture, activité qui redevient dorénavant le canal habituel de sa lutte et de ses revendications. Dès lors, si son œuvre ne se distingue pas par ses qualités littéraires, elle le fait pour son caractère à thèse, pour les modèles de comportements positifs et négatifs de femme qu'elle projette, pour la dénonciation des éléments culturels qui condamnent les femmes à un niveau social inférieur. Son premier roman de cette période, *Benliğim Benimdir* (« Maîtresse de moi-même ») (1929), raconte l'histoire d'une fille circassienne vendue à un pacha d'Istanbul qui fait de sa vie un cauchemar jusqu'à ce que les Jeunes Turcs la sauvent. Au-delà de la propagande nationaliste, l'auteure

dénonce la traite des filles circassiennes, pratique habituelle à l'époque ottomane, et met surtout en relief les traits de sa femme idéale : résolue, insoumise, courageuse, préoccupée par la culture et l'éducation – et pour tout dire, profondément patriote. Un autre roman, *Güzellik Kraliçesi* (« La reine de beauté ») (1933), raconte l'évolution et les débats internes d'une jeune fille qui voit sa vie s'écrouler dès qu'elle adopte le mode de vie des femmes des élites. Par cet argument, l'œuvre critique la réification des femmes et la superficialité de la haute société faussement occidentalisée. Elle revient ainsi sur plusieurs idées qui occupent sa pensée depuis ses premiers articles de jeunesse.

Conclusion

Le récit de la lutte de Nezihe Muhittin permet de mettre en valeur les initiatives féministes de la période ottomane. Plus important encore, il sert à reconnaître les progrès, certes, mais à dévoiler aussi les injustices du régime de Mustafa Kemal à l'encontre des femmes, un régime aussi idéaliste qu'autoritaire et opportuniste. Car consciemment ou non, le régime a profité de la rupture avec le passé pour minimiser les acquis de la période ottomane et s'attribuer tout le mérite des progrès en matière des droits des femmes. En parallèle à ses romans, Nezihe Muhittin publie en 1931 l'essai *Türk Kadını* (« La femme turque »), une chronologie du féminisme turc depuis les dernières décennies de l'Empire ottoman. L'ouvrage, paru peu après ses problèmes avec le régime, représenterait une rébellion cachée contre cette appropriation indue, ainsi qu'un hommage aux femmes qui ont entrepris la lutte pour un Empire ottoman et une Turquie plus égalitaires (Zihnioğlu, 2003 : 248).

Dès qu'elle quitte de force la scène politique, Nezihe Muhittin disparaît de la vie publique et de la mémoire de la Turquie. Décédée en 1958, elle a été sauvée de l'oubli dans les années 1980 grâce, en grande partie, au développement des études de genre dans l'espace universitaire turcophone. Plusieurs travaux de recherche lui sont consacrés depuis une vingtaine d'années et toutes ses œuvres ont été récemment rééditées en Turquie.

Bibliographie

- Atatürk Mustafa Kemal, « İzmir Kız Öğretmen Okulunda bir Konuşma (14/10/1925) [Conférence dans l'école d'institutrices d'Izmir] », dans *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri [Discours et déclarations d'Atatürk]*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1989, p. 242/II.
- Başbuğu-Yaraman Ayşegül, « La femme turque dans son parcours émancipatoire (de l'Empire ottoman à la République) », dans *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien*, no 21 (1 janvier 1996), p. 15-32.
- Baykan, Ayşegül, « Nezihe Muhittin ve Kadınlar Halk Fırkası [Nezihe Muhittin et le Parti populaire des femmes] », dans *Kadınlar Olmadan Asla [Jamais sans les femmes]*, Istanbul, Sabah, 1998.
- Baykan Ayşegül et Ötüş-Baskett Belma (éd.), *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını, 1931 [Nezihe Muhittin et La femme turque, 1931]*, Istanbul, İletişim, 1999.
- E. Gd., « La dissolution de l'Union des femmes turques », dans *Le mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses*, no 452 (1935), p. 38-39.
- Georgon François, *Aux origines du nationalisme turc : Yusuf Akçura, 1876-1935*, Paris, ADPF, 1980.
- Gökalp Ziya, *Türkçülüğün Esasları [Les principes du nationalisme turc]*, Ankara, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1923.
- Muhittin Nezihe, *Türk Kadını [La femme turque]*, Istanbul, Nümune, 1931.
- Muhittin Nezihe, « Benliğim Benimdir [Maîtresse de moi-même] », dans Zihnioğlu Yaprak (éd.), *Bütün eserleri I [Œuvres complètes I]*, Istanbul, Kitap, 2006a.
- Muhittin Nezihe, « Güzellik Kraliçesi [La reine de beauté] », dans Zihnioğlu Yaprak (éd.), *Bütün eserleri I [Œuvres complètes I]*, Istanbul, Kitap, 2006b.
- Oğur Yıldırım, « Nezihe Muhiddin : Kimse Bahşetmeden Haklarını İsteyince... [Nezihe Muhiddin : revendiquer ses droits sans que personne les lui accorde] », dans *Cumhuriyet'in Beyaz Mağdurları [Les victimes blanches de la République]*, Istanbul, Timaş, 2013.
- Sirman Nükhet, « Nezihe Muhiddin'i Tanımak [Connaître Nezihe Muhiddin] », dans Zihnioğlu Yaprak, *Bütün eserleri I [Œuvres complètes]*, Istanbul, Kitap, 2006.
- Tekeli Şirin, « Les femmes : le genre mal-aimé de la République », dans Vaner Semih (éd.), *La Turquie*, Paris, Fayard et Centre d'études et de recherches internationales, 2005.

Nezihe Muhittin, la lutte pour l'avancement des femmes dans la Turquie de Mustafa Kemal

Zihniođlu Yaprak, *Kadınsız İnkılap : Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliđi [La révolution sans femmes : Nezihe Muhiddin, le Parti populaire des femmes, l'Union des femmes]*, Istanbul, Metis, 2003.



La contribution des femmes à la reconstruction de l'identité spatiale de la périphérie

Ilanit BEN-DOR DERIMIAN

Les relations de pouvoir et d'égalité entre les genres dans la société sont construites par les structures spatiales, matérielles et métaphoriques. Cette compréhension se réfère au « Tournant spatial¹ » qui a été constaté dès la fin des années 1980 par les sciences sociales suite à l'influence de Foucault (1994 [1984]) et de Lefebvre (1974) :

Ce courant théorique a permis la circulation de concepts et de modèles entre la géographie et les disciplines comme la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la philosophie, les *cultural studies*, les *colonial et post-colonial studies*. L'espace, le territoire, le lieu, la frontière, le centre, la périphérie [...] ont été utilisés comme des concepts opératoires, des métaphores heuristiques pour apporter un surplus d'intelligibilité à des phénomènes complexes et multidimensionnels (Jacob, 2014 : 43).

Grâce à ce tournant spatial, le féminisme a commencé à poser des questions sur le comportement des femmes dans l'espace. Parmi ces questions, certaines sont particulièrement intéressantes pour notre étude : quelles connections y a-t-il entre les conflits de genre et les problèmes d'appropriation spatiale ? Dans quelle mesure la mobilisation des femmes contribue-t-elle à transformer les espaces et à changer un « espace » en un « lieu » (Lubin, 2013 : 30-31) ? On constate que l'espace a une influence majeure sur l'identité des femmes et sur leur possibilité d'agir et de réagir. On peut même se demander comment l'espace reconstruit le genre et comment le genre reconstruit l'espace. Notamment, les questions

1. La notion de « tournant spatial » (*Spatial Turn*) a été résumée par des auteurs différents comme Jacob (2014 : 43-57), Mann (2012) et Soja (2009).

de genre sont souvent liées à celles de la périphérie, quand l'histoire de la périphérie est intégrée aux luttes des femmes sur les questions d'emploi, d'éducation, de culture et de politique, en cherchant à leur créer une vie meilleure (Yanay, Berkovitch et Dahan-Kalev, 2005).

Cette recherche anthropologique et écocritique (Peraldo, 2016) porte sur l'analyse du discours de la reconstruction de l'identité spatiale de la périphérie. Les identités spatiales sont créées par les pratiques des lieux et non seulement par les représentations (Stock, 2006). Nous sommes intéressés par le processus du « retour à la périphérie » et de la diffusion des cultures locales. Aujourd'hui, il semble que la Périphérie israélienne acquière une position centrale dans les domaines culturel et touristique. Dans ce contexte, nous aimerions montrer comment l'évolution de la perception de l'espace périphérique a influencé la vie des femmes qui y habitent. Nous allons examiner la représentation des femmes entrepreneuses et militantes dans le Néguev, et leur contribution à la reconstruction de l'identité spatiale de la périphérie à travers différentes activités, notamment dans les secteurs de l'écotourisme et de la culture. Le corpus utilisé pour l'analyse du discours à ce sujet inclut notamment des articles médiatiques et le contenu des interviews conduites par l'auteur avec les habitantes en 2002, ainsi que le recueil de nouvelles *Be'eyn Hakhatul* (« Dans l'œil du chat ») de Haviva Pedaya, publié en 2008.

La démographie dans le Néguev au début du XXI^e siècle

Le désert du Néguev constitue la plus grande partie de l'État d'Israël. Il est pourtant considéré comme une zone périphérique de nature sauvage. Il occupe même une position stratégique, essentielle à l'existence du « Centre ». Sur le plan social, cette région est dotée d'une forte valeur symbolique, à la fois positive et négative. Perçue comme un espace spirituel dans lequel s'est constitué le peuple hébreu, elle est aussi assimilée à l'exil en tant que lieu de désolation menaçant la survie de la nation (Zerubavel, 2004). Les premières décennies après la création de l'État d'Israël en 1948 ont été marquées par un mouvement de « conquête » et de « fertilisation » du désert.

Le Néguev est situé à la périphérie, au sud d'Israël. Bien qu'il couvre environ 60 % de la surface du pays, seulement un demi-million de

personnes (68 % de juifs et 25 % de musulmans/Bédouins) y habitent, ce qui représente 8 % de la population. La majorité des habitants vit désormais dans les villes, notamment à Beer Sheva (205 000 habitants²). Au début du XXI^e siècle, on comptait déjà 180 villes et villages dans le Néguev, dont 11 villes de développement. Les villes de développement ont été construites dans les années 1950, afin d'intégrer des immigrants arrivés essentiellement des pays d'Afrique du Nord et d'Asie. L'activité économique reposait alors principalement sur l'industrie minière ; mais ces villes n'ont généralement pas connu la croissance économique attendue³. Dès les années 1970, de nouveaux villages ont été construits, ainsi que trois villages de luxe près de Beer Sheva, avec l'intention de renforcer le Néguev et son peuplement. Le plus connu est le village d'Omer, avec environ 7000 habitants⁴. Les trois villages se caractérisent par un niveau socio-économique particulièrement élevé par rapport à la moyenne en Israël, à tel point que la misère des quartiers les plus pauvres de Beer Sheva contraste fortement avec la richesse et la beauté des villas de ces villages⁵.

Les années 1990 se caractérisent par un développement urbain important en raison de la grande vague d'immigration en provenance de l'ex-URSS. Encore aujourd'hui, la construction de l'identité spatiale du Néguev est influencée par l'idéologie collective enracinée dans les traditions juive et sioniste. Cependant, la dévalorisation du collectivisme dans la société israélienne sur fond de mondialisation a renforcé le

2. Selon les données du CBS (Central Bureau of Statistics), 2019, mis en ligne <https://www.cbs.gov.il/he/subjects/Pages/בנייה-ובאזורים-טבעיים.aspx>, consulté le 03/04/19.

3. Le but de la construction de ces villages était d'ajouter des agglomérations urbaines aux trois grandes villes existantes, de disperser la population et de créer des centres industriels, administratifs et prestataires de services à travers le pays, mais les moyens investis n'étaient pas suffisants pour y développer l'industrie, assurer un niveau de construction correct et une orientation professionnelle de main d'œuvre qualifiée. C'est pourquoi les habitants de ces localités ne trouvaient que des emplois agricoles dans la région, acculés à une situation précaire, aussi bien du point de vue des services que de celui de l'éducation et de l'habitat (Efrat, 2009).

4. Les deux autres villages sont Meitar et Lehavim.

5. Selon les données du CBS (Central Bureau of Statistics), 2015, qui précise le classement des peuplements en fonction de leur niveau socio-économique [en ligne] : https://www.cbs.gov.il/he/mediarelease/DocLib/2019/246/24_19_246b.pdf, consulté le 04/11/20.

potentiel d'influence des groupes sociaux, – et parmi eux les femmes engagées – sur la construction de l'identité spatiale du Néguev telle qu'elle se manifeste dans le discours public.

Le « Néguev durable »

Les processus internationaux de mondialisation et de libéralisation ont provoqué l'affaiblissement du collectivisme socialiste qui dominait le discours public jusqu'aux années 1970 (Ram, 1999). De nombreux mouvements sociaux sont perçus aujourd'hui comme agissant au service de la « justice sociale ». Tandis que ce thème est mis en avant par certains groupes d'intérêt, des organismes à vocation écologique commencent dès les années 1980 à défendre l'idée d'une justice environnementale et s'opposent à la politique de « la conquête du désert » (Nir, 1992). Ces positions rejoignent la lutte mondiale pour la protection de l'environnement, incluant la préservation des espaces ouverts et le contrôle de la pollution industrielle (Mazor, 2002). Les associations écologiques s'intéressent également aux questions relatives au désert et aux populations considérées comme défavorisées – les habitants des villes nouvelles et les Bédouins – souffrant du niveau de chômage le plus élevé en Israël⁶. Elles insistent sur la nécessité de développer et de renforcer les localités existantes dans le Néguev, plutôt que d'en créer de nouvelles.

La participation des habitants

Les villes nouvelles du désert bénéficient de l'image positive produite par le discours sur le développement durable du Néguev et beaucoup se redéfinissent comme des « villes durables ». Au fil des ans, les habitants des villes nouvelles ont mis en place des formes de résistance socioculturelle pour sortir de leur marginalisation. Toutes les villes ont développé leurs propres activités culturelles et touristiques. À Beer Sheva, par exemple,

6. Selon les données démographiques de 2015, la plupart de la population du Néguev est au bas de l'échelle socio-économique. À l'extrémité de l'échelle se trouvent les Bédouins, qui représentent environ un quart de la population du Néguev (250 000 habitants). Information disponible sur : https://www.cbs.gov.il/he/mediarelease/doclib/2018/351/24_18_351t1.pdf, consulté le 19/08/20 ; https://brookdale.jdc.org.il/wp-content/uploads/2018/10/Heb_Report_774_18_update.pdf, consulté le 19/08/20 (Tirosh et al., 2018).

la vieille ville est devenue récemment une destination touristique prisée, avec beaucoup d'activités folkloriques et traditionnelles, animées par des entrepreneurs juifs et bédouins⁷. Le désert apparaît désormais comme un paysage particulier avec un fort potentiel écologique, qui offre un cadre de rêve pour s'isoler du tumulte urbain. Dans les dernières décennies, le « tourisme dans le désert » est devenu un produit commercial destiné aux classes moyennes supérieures. La plupart des organismes de peuplement et des conseils locaux et régionaux considèrent ce secteur économique comme essentiel pour le Néguev.

La représentation des femmes et leur contribution à la reconstruction de l'identité spatiale

L'engagement des fermières dans le secteur écotouristique du Néguev

Dans le secteur du tourisme, on trouve l'exemple d'une vingtaine de fermes individuelles, installées sur des terres agricoles à proximité des villages à la fin du XX^e siècle. En montant des projets de tourisme rural (restaurants et chambres d'hôtes), les familles qui habitent dans les fermes agissent comme des entrepreneurs d'écotourisme. Les femmes ont un rôle essentiel dans ces projets de fermes, puisque le projet est prédéfini comme un projet familial. Bien que, dans la plupart des cas, l'homme ait initié le changement, l'implication de sa conjointe est indispensable, comme le reconnaissait l'un des agriculteurs dans une interview menée en 2002 : « L'ennemi principal de l'Homme est la solitude. Personne ne peut réussir seul. Si vous n'avez pas un partenaire de vie, qui s'engage et contribue au projet, vous ne pouvez rien faire⁸ ».

Un autre fermier, dans une interview de 2002, souligne l'importance du consentement de la femme à la réalisation du projet, sans lequel il est impossible de mettre en œuvre le processus :

Cela faisait plusieurs années que je voulais construire une ferme, mais ma femme ne voulait pas. Donc, nous avons déménagé vers un village rural.

7. Information disponible sur : <https://www.oldcity7.co.il/english>, consulté le 24/05/19.

8. Toutes les citations des fermiers sont prises des entretiens réalisés par l'auteur en 2002, dans le cadre de la recherche pour la thèse (voir : Ben-Dor, 2004 : 127), et traduits de l'hébreu par l'auteur.

Mais quand ma femme a entendu parler du projet de fermes individuelles, elle m'a dit : « pourquoi pas nous ? » Quand c'est devenu son désir, j'ai simplement dit que si nous nous lançons dans ce projet, nous ne pourrions plus faire marche arrière. Nous nous lançons et nous mettrons en place une ferme. Et c'est ainsi que ça s'est passé. Nous avons mené le projet en totale coopération. Nous le voulions tous les deux. Si on avait hésité, on aurait perdu l'opportunité (Ben-Dor, 2004 : 127).

La description montre des femmes très impliquées dans le choix de vivre dans une ferme. La femme est une partenaire à part entière dans la décision de mettre en place la ferme et de la gérer en commun. Pour la réussite de ces projets de ferme isolée, dans une région limitrophe périphérique, la femme apparaît comme celle qui doit croire en l'importance du projet. Dans de nombreux cas, la femme était d'accord avec cette décision, mais elle était aussi consciente du sacrifice que représente ce mode de vie isolée, sans possibilité de quitter la ferme sans surveillance, dans des conditions difficiles, sans l'aide d'un réseau social de soutien, loin des centres urbains. Voici le témoignage de l'une de ces fermières :

Mon mari a travaillé dans l'industrie, mais il rêvait tous les jours de terre. À un certain moment, nous avons acheté un appartement au rez-de-chaussée avec deux hectares de terre et il a décidé que deux hectares c'était suffisant pour élever les moutons. C'était comme un cercle. Chaque fois il a amené entre 10 et même 30 moutons. Quand les voisins et moi nous sommes plaints, il les a vendus, et ainsi de suite. À cette époque je travaillais dans une banque. Puis il a décidé qu'il devait vivre sur une terre agricole et élever les moutons sans interruption, parce que c'était son destin. Il a commencé à se renseigner dans les institutions au sujet du projet de la ferme. Pour lui c'était bien, car c'était son rêve. Mais, ce fut une décision difficile pour la famille. Nous avons vendu l'appartement et toutes nos affaires et nous avons laissé derrière tous nos liens (*ibid* : 127).

Parmi toutes les fermes incluses dans l'étude de cas, une seule a été créée à l'initiative de la femme, selon son propre témoignage, à la suite de son rêve d'établir une ferme biologique dans le Néguev, après avoir suivi une formation en agriculture biologique. Son mari l'a rejointe. Cependant, elle définit dans les interviews la division du travail : elle prend les décisions administratives et de gestion, et lui les exécute.

Cette division caractérise également d'autres fermes, et les femmes s'appuient sur cette évidence quand elles décrivent leur rôle dans la

ferme. Les fermiers ont des contacts personnels avec les institutions bureaucratiques de leur localité. Dans beaucoup de ces localités, les femmes s'occupent des négociations avec les administrations, la gestion des relations publiques, le marketing et les réunions concernant la ferme. On peut même constater que dans plusieurs fermes il y a un échange des rôles entre les hommes et les femmes – alors que les hommes exécutent habituellement le travail à la ferme dans la « sphère privée », laissant les femmes en dehors de la ferme dans la « sphère publique ». Souvent, précisément parce que l'homme reste plus longtemps à la maison, c'est lui qui s'occupe de la maison et des enfants en l'absence de la femme.

Des interviews que ces fermières et fermiers nous ont accordées en 2002, il ressort que le fait d'avoir quitté un réseau social de soutien comme il en existe dans les communautés du Centre (Bott, 1971) amène à renforcer la coopération entre les hommes et les femmes dans les fermes pour les tâches quotidiennes. Cependant, la plupart des fermes conservent la division traditionnelle des rôles avec la « double journée du travail » des femmes (Hochschild, 1989) : une fois leur journée de travail terminée, elles entament une autre journée de travail pour subvenir aux besoins de leur famille. Effectivement, la charge de la « double journée » s'alourdit, à cause du manque de soutien des amis et de la famille. Malgré les difficultés, la plupart des femmes consacrent de l'énergie à promouvoir le projet touristique de la ferme, tandis que les hommes s'occupent de la partie agricole. Cela montre aussi la continuité de la division traditionnelle du travail : l'aspect touristique est rattaché au rôle « féminin » : en raison du style esthétique, de l'hébergement et de la restauration. Mais en fait, dans la plupart des fermes, les projets touristiques ont une grande importance dans l'augmentation des revenus de la ferme. Les authentiques cabanes du désert et les restaurants dans le désert pastoral attirent beaucoup de touristes.

Lié à la question de l'exploitation des espaces ouverts, ce projet de développement touristique des fermes a suscité des débats et des polémiques, relayées par les médias. Considérées comme les porte-paroles de ces fermes, les femmes s'exposent désormais publiquement, pour justifier leur mission controversée. Dans les médias, les fermiers et fermières sont considérés comme les nouveaux pionniers, idéalistes,

venus dans le désert pour renforcer les valeurs d'enracinement à la terre et pour développer l'identité écotouristique du Néguev. Ils sont représentés comme ayant surmonté de dures épreuves, grâce à une force de caractère exceptionnelle et à leur ténacité et leur persévérance, qui les empêchent de renoncer. De ce fait, les femmes de ces fermes sont représentées comme des héroïnes sionistes contemporaines. Par exemple, un article de la presse décrit l'évolution de la fermière, Topaz Carmi, qui se rapproche des valeurs sionistes depuis son déménagement à la ferme : « Nous sommes de plus en plus conscients du fait que nous gardons la patrie. Quand nous étions assis à Tel-Aviv, nous ne comprenions pas exactement ce qu'était la guerre sur la terre, et nous ne pensions certainement pas que nous en ferions partie, mais cela arrive et c'est important. » (Allouche, 1997)

En définitive, la plupart des femmes interviewées en 2002 lors de la première enquête expriment une grande satisfaction d'avoir choisi ce mode de vie. Le secteur du tourisme leur permet de développer et de mettre en œuvre des projets écologiques et touristiques à la fois.

L'engagement des Bédouines dans le tourisme du Néguev

L'engagement des femmes pour promouvoir les projets touristiques dans le désert du Néguev est similaire chez les femmes issues des fermes individuelles et les femmes bédouines, alors même que les Bédouins et leurs représentants dans la société civile contestent fortement la politique de développement attribuant de grandes régions du Néguev à des familles juives, et qu'ils estiment que l'État cherche à les déposséder de leurs territoires.

La contestation bédouine a en effet commencé dans les années 1970, quand des habitations réservées aux Bédouins ont été construites. Une distinction a été établie entre 7 localités demi-urbanisées « reconnues » et environ 45 localités rurales « non reconnues » officiellement, où habitent ceux qui ont refusé de déménager. Néanmoins, les localités bédouines « reconnues » n'offrent pas aujourd'hui de véritables avantages par rapport aux localités « non reconnues ». Dans la plupart de ces localités, les infrastructures municipales et économiques nécessaires sont encore manquantes, d'où l'impossibilité d'y développer l'emploi (Swirski et Hasson, 2006).

La population bédouine du Néguev souffre du chômage extrêmement élevé dans l'État d'Israël. Cependant, avec d'autres activités économiques telles que les petites entreprises de commerce, les Bédouins essaient de développer un tourisme axé sur leur propre culture et sur le caractère unique du patrimoine bédouin (Meir et Baskind, 2006). Ces initiatives reçoivent le soutien d'institutions gouvernementales, comme le Ministère du Tourisme. Certaines Bédouines sont devenues des entrepreneuses actives dans ce domaine. Néanmoins, tandis que dans la Périphérie du Néguev, le taux d'activité des femmes juives est de 73 %, inférieur de 5 points à celui du reste d'Israël (78 %), parmi les femmes musulmanes du sud, seules 16,7 % sont actives. Dans le reste d'Israël, le taux de participation des femmes musulmanes est également très faible – 32 %⁹.

Et pourtant, si faibles qu'elles soient, ces données chiffrées peuvent surprendre, car le taux de chômage des femmes bédouines en Israël est estimé à environ 80-90 %. La plupart des Bédouines actives du district du Sud continuent à exercer dans les domaines traditionnels qui ne permettent pas de travailler en dehors du village dans des industries modernes, que ce soit pour des raisons de tradition et de normes sociales restrictives ou à cause de la mobilité réduite et du grand nombre d'enfants. Mais, même dans le cadre restrictif de la société bédouine, les femmes trouvent des voies pour établir une activité professionnelle, souvent dans le domaine touristique de l'hébergement et de la restauration, à proximité de leur lieu d'habitation.

L'association « SIDRA », est l'une des associations les plus connues, qui soutiennent les femmes bédouines du Néguev dans leur recherche à développer l'emploi autonome. Elle a été fondée en 1991 par des femmes entrepreneuses de la localité bédouine Lakiya. Son but est de promouvoir le statut des femmes dans la société bédouine, de préserver l'art du tissage bédouin traditionnel et d'assurer la subsistance de ces femmes. L'association a fondé une entreprise à Lakiya, où les tisserandes fabriquent des tissus à la main, en utilisant de la laine de mouton achetée auprès de bergers bédouins de la région. L'association gère aussi un centre d'accueil des visiteurs. Dans un site commercial, il est écrit

9. Selon les données du Knesset, 2015 [hébreu] : <http://www.knesset.gov.il/committees/heb/material/data/avoda2015-07-27-00-03.pdf>. Page consultée le 24/05/19.

que « Les femmes de l'association se feront un plaisir de vous donner des explications sur l'entrepreneuriat économique des femmes¹⁰ ». Il est souligné que la directrice de l'entreprise cherche à promouvoir les femmes bédouines, en particulier les plus défavorisées. Dans un article du journal *TheMarker* (Malinsky, 2017), Khadra Elsaneh, codirectrice du projet, explique comment l'association a été fondée :

De femmes fortes qui servaient de colonne vertébrale à la maison et à la tribu, nous étions devenues des femmes dépendantes qui n'avaient ni éducation ni pouvoir ni valeur pour le foyer. Nous nous sommes organisées entre nous et avons demandé à créer une association avec des outils de gestion. Notre objectif est maintenant que chaque femme puisse prendre ses décisions pour elle-même et avoir le droit de choisir sa propre vie.

Environ 150 femmes de Lakiya et des villages voisins participent au projet. Les participantes reçoivent chaque semaine du matériel. Elles produisent des objets qui sont vendus dans le centre d'accueil des visiteurs de Lakiya et sur d'autres plates-formes que les femmes de l'association développent et gèrent en Israël et à l'étranger. Dans l'article de *TheMarker* (ibid : 2017), il est souligné qu'au centre d'accueil des visiteurs plusieurs femmes constituent le noyau administratif. Outre les revenus des ventes, elles collectent des dons et développent des activités éducatives et sociales pour les femmes et les enfants. Il est mentionné que les participantes recherchent un cadre social et d'apprentissage de leur autonomie.

À l'instar des fermières du Néguev, le média israélien représente ces femmes bédouines comme des héroïnes : elles sont autonomes, renforcées sur les plans personnel, social et économique dans le cadre des projets économiques. Ainsi, un article publié dans le magazine *Masa Israeli* (« Un voyage israélien ») en 2012, mentionne, parmi de nombreuses expériences d'entrepreneurs bédouins de tourisme, « La tente des rêves » d'une Bédouine, Salima El-Sagaira. Le journaliste précise qu'elle est l'épouse de Juma et la mère de sept enfants dans une petite localité « non reconnue » et indique aussi qu'elle a en plus l'éducation non formelle

10. Voir le site [en hébreu] : <https://kesem-hamidbar.co.il/tiran/הרדיס-התומע/תירן/>, consulté le 04/11/2020.

dans le domaine de la littérature hébraïque, mais que, « dans un autre monde et à une autre époque, Salima aurait pu être docteur en littérature » (Kahana, 2012 : 29). Il ajoute que Salima est « une femme unique qui combine un mode de vie traditionnel à la société progressive et libérale » (*ibid.*). Il semble que, d'après le journaliste, il s'agisse d'un modèle de réussite des femmes bédouines, comme entrepreneuses qui redonnent vie à la tradition bédouine et la combinent avec la technologie et les valeurs actuelles. Ainsi, selon l'ancien site internet de l'entreprise¹¹, au-delà de la réussite de l'entreprise, le projet de Lakiya a une grande valeur sociale : il permet de faire revivre le patrimoine bédouin et montre comment la connaissance de leur patrimoine redonne du pouvoir à ces femmes. Ces femmes apportent des revenus à leurs familles et leurs actions renforcent leur propre confiance en soi : « Derrière les tapis de Lakiya », dit la responsable, « on sent la puissance des femmes qui travaillent là-bas » (*id.*).

Parallèlement à la représentation de la détresse des Bédouins dans le Néguev, nous pouvons remarquer l'émergence d'un autre discours, porté par les femmes bédouines elles-mêmes, sur l'intérêt de développer l'esprit d'entreprise chez les Bédouins et les Bédouines pour le développement du Néguev. Il semble qu'aujourd'hui, ce sont principalement les initiatives touristiques qui permettent de sortir de cette représentation d'arriération, comme cela a été illustré par les cas de femmes de divers secteurs impliqués dans le développement touristique. Il faut noter toutefois que la contribution des femmes au développement du Néguev ne se limite pas au tourisme, mais s'étend à de nombreux autres domaines, en particulier celui de la culture.

Le secteur de la culture

Au fil des ans, les habitants de la périphérie ont mis en place des formes de résistance socioculturelle pour sortir de leur marginalisation. La presse israélienne relate un nombre croissant de manifestations culturelles qui ont lieu dans des zones éloignées du Centre. C'est le cas, par exemple, du festival « Journées de la poésie dans le désert » à Ramat Néguev. Depuis

11. L'ancien site internet [hébreu] <http://lakiya.jasmine.org.il/www.lakiya.org/>, consulté le 31/01/2014 [n'est plus en service]

quinze ans, cet événement, initié et dirigé depuis par une femme, Ilana Shahaf, professeur de littérature dans un lycée de ce village du désert, attire des artistes et des amateurs de tout le pays. L'objectif déclaré des organisateurs du festival est de mettre fin à leur isolement par rapport au Centre culturel que représente Tel-Aviv¹². Ces activités contribuent à l'amélioration de l'image du Néguev et au renforcement du sentiment de fierté locale parmi les habitants. L'existence de symboles culturels augmente l'attachement de la population locale et contribue à développer un *leadership* local fort (Tzfadia, 2009).

Parmi ces femmes ayant choisi la culture comme vecteur de militantisme, s'illustre en particulier Haviva Pedaya, née en 1965, chercheuse dans le domaine de la culture et du judaïsme, poète, écrivaine et militante sociale. Membre depuis 2016 du Conseil pour l'enseignement supérieur en Israël, elle est aussi membre du mouvement social *Tikoun* (« Correction »), qui fonctionne par le biais de projets éducatifs et culturels pour « remédier aux divisions et tensions dans la société israélienne et juive »¹³. Elle a également participé aux élections municipales de la municipalité de Beer Sheva en 2013. Elle considère que les intellectuels doivent participer à l'action sociale, comme elle l'explique dans un article (Hacham, 2013) publié dans la section locale de Beer Sheva du journal quotidien national *Ma'ariv*. Elle exprime aussi son engagement au sujet des questions écologiques à travers les différents médias dans la ville de Beer-Sheva. Par exemple, en janvier 2019, elle a conduit une bataille médiatisée contre l'abattage de vieux arbres dans la rue où elle habite, dans la vieille ville de Beer-Sheva, en affirmant sur son blog que les vieux arbres préservent la mémoire collective :

Le développement urbain doit prendre conscience du fait que l'existence des strates de mémoire de la ville fait partie de la grâce de la ville et de son histoire. Et que l'histoire de la ville [...] inclut les histoires d'arbres plantés dans la ville... Quand va-t-on apprendre à respecter non seulement ce dont on se souvient, mais aussi ce qui se souvient de nous¹⁴ ?

12. Cette déclaration est présentée dans la page Facebook du festival. Voir la page [en hébreu] : <https://www.facebook.com/ShiraBamidbar/about/?ref=nf>, consultée le 04/11/20.

13. Citation du site internet du mouvement [hébreu] : https://www.facebook.com/pg/Tnuat.Tikunisrael/about/?ref=page_internal, consulté le 24/05/19.

14. Voir le blog [en hébreu] : URL : <https://www.facebook.com/haviva.pedaya.3/>, consulté

Sa première œuvre littéraire, publiée en 2008, *Be'eyn Hakhatul* (« Dans l'œil du chat », Pedaya, 2008) prolonge et illustre ses positions écocritiques : elle y expose en effet sa théorie sur la relation entre la nature et l'être humain dans la ville de Beer Sheva. Les nouvelles que nous analysons dans cet article mettent en scène la même narratrice et des héros provenant tous du même écosystème. Les histoires que l'auteure y narre mettent en scène des habitants misérables de la ville de Be'er Sheva, relégués aux marges de la ville, errant dans les rues et prenant soin des chats des rues, avec beaucoup d'humanité malgré les difficultés de la vie. Comme l'a noté le chercheur Ariel Hirschfeld en 2009, le choix de placer le chat au centre de l'histoire est un acte radical dans la culture hébraïque, habituellement aveugle à la nature qui entoure l'homme (Hirschfeld, 2009). La narratrice déplore le fait que la nature soit repoussée aux marges de la ville, ainsi que sa destruction et les désagréments causés aux habitants par des tas d'ordures accumulés. Dans la nouvelle *Har hazevel* (« La montagne d'ordures »), elle décrit ce sentiment : « La ville détruit en même temps qu'elle construit. [...] Les maisons en construction détruisent le monde des animaux. Ils sont déplacés vers la périphérie ou hors de la ville ». (Pedaya, 2008 : 30)

La séparation artificielle créée par l'homme entre le peuplement et la nature a créé des catégories artificielles. Dans la nouvelle *Shkhora* (« Noire »), la narratrice s'en prend à la hiérarchie entre les quartiers riches et pauvres. Elle décrit la décision de sa famille de quitter le riche et prestigieux village d'Omer, dont elle trouve les rues trop ordonnées. Ainsi, la famille retourne à Beer-Sheva et s'installe dans le quartier turc, c'est-à-dire au bout de « nulle part » dans une ville qui est globalement une « ville abandonnée » (*ibid.* : 7). Cela va à l'encontre de l'opinion commune selon laquelle les populations aisées (« fortes ») de Beer Sheva cherchent à s'installer à Omer, tandis que les « faibles » restent dans la ville. En décrivant l'attitude des chats par rapport à l'espace, la narratrice conteste également cette séparation catégorique entre « force » et « faiblesse » :

le 24/05/19.

Il est difficile de déterminer lequel d'entre eux est le plus faible et lequel est le plus fort. Est-ce que les plus forts sont ceux qui sont restés dans la ville parce qu'ils ont pu adapter à ses conditions et ont absolument refusé d'évacuer leur espace et le légèreront à quelqu'un, ou est-ce que les plus forts sont ceux qui ont erré un peu plus loin et se sont adaptés aux conditions d'un nouveau lieu ? (p. 39-40).

En prenant le point de vue du chat, elle mine la dichotomie entre nature et culture et entre centre et périphérie. Elle présente cette approche comme une alternative, comme une occasion de supprimer les barrières entre les groupes de la société et entre les catégories, pour une société plus juste, précisément dans un lieu marginal comme Beer Sheva. C'est aussi le sujet de la critique qui a été publiée à la suite du livre. Par exemple, Mati Shemoelof, écrivain, poète et critique littéraire, écrivait sur son blog :

Dans une fraction d'histoires délicates [...], Beer Sheva émerge d'un autre imaginaire, très éloigné du réel, encore possible, malgré sa perte dans l'oppression gouvernementale, la pollution de l'environnement et la corruption municipale (Shemoelof, 2008).

Ainsi, les médias et les critiques reconnaissent également que Haviva Pedaya propose à travers ce roman une nouvelle façon de construire la communauté de Be'er Sheva et de la périphérie en général.

Conclusion

En somme, nous avons tenté de démontrer que la perception du Néguev comme une contrée limitrophe périphérique a une influence sur les groupes de femmes marginales dans la société. Même si celles-ci subissent l'isolement, la marginalisation et la politique ethno-spatiale, elles sont aussi motivées par le besoin de changer la réalité et la diversité des opportunités qui s'offrent à eux.

En effet, si les écarts économiques et sociaux contribuent à l'isolement spatial, ils permettent cependant le développement du leadership local et du militantisme pour un changement, dans lesquels les femmes jouent un rôle important. Nous avons souligné le rôle de femmes de différents groupes sociaux – agricultrices, bédouines, universitaires – qui, par leur engagement, arrivent à influencer l'identité spatiale du Néguev. Par leur mouvement dans l'espace et dans leur travail, ces femmes représentent

tous les enjeux de développement de cette région. Le seul fait de les mettre en avant a déjà créé un changement : aujourd'hui, dans le Néguev, il y a davantage de coopération entre les différents entrepreneurs locaux, les Juifs et les Bédouins, les femmes et les hommes, et cela contribue à renforcer toute la région.

Bibliographie

- Allouche Zvi, « *Adama khama* » (« Une terre chaude »), dans *Yediot Aharonot*, 15/10/1997 [hébreu].
- Ben-Dor Ilanit, *L'expérience des fermiers à Ramat Negev : entre individualité et communauté*. Essai pour le diplôme de « Master en études du désert », sous la direction du Dr. Pnina Mutzafi-Haller, Beer-Sheva : l'Université Ben-Gourion du Néguev, 2004 [hébreu].
- Bott Elizabeth, *Family and social network*, London, Tavistock publications, 1971.
- Hacham Batel, « Elle croit au sud : la femme intellectuelle qui veut apporter un changement à Beer Sheva » [en ligne], dans *Nrg*, 21/10/2013 [hébreu]. URL : <https://www.makorishon.co.il/nrg/online/54/ART2/515/523.html>. Consulté le 24 mai 2019.
- Efrat Elisha, « Les villages de développement en Israël », dans Zameret Zvi, Halamish Aviva et Meir-Glitzenstein Esther (dir.), *Les Villages de développement*, Jérusalem, Yad Izhak Ben-Zvi, 2009 [hébreu].
- Foucault Michel, « Des espaces autres », dans Defert Daniel et Ewald François (dir.), *Dits et écrits, tome II, 1976 – 1988*, Paris, Gallimard, 1994 [1984] (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), N°360.
- Hochschild Arlie, *The Second Shift : Working Parents and the Revolution at Home*, New York, Viking, 1989.
- Hirschfeld Ariel, « Au bord de la poubelle » [en ligne], dans *Haaretz*, 09/01/2009 [hébreu]. URL : <https://www.haaretz.co.il/misc/1.1240048>. Consulté le 24 mai 2019.
- Jacob Christian, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, Marseille, OpenEdition Press, 2014.
- Kahana Tomer, « Chanson d'amour bédouine », dans *Masa Israeli*, février 2012, p. 28-29 [hébreu].
- Lefebvre Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

- Lubin Orly, « L'espace et le regard », dans Halpern Roni (dir.), *Où suis-je située ? perspectives de genre sur l'espace*, Even-Yéhouda, Reches, 2013 [hébreu].
- Malinsky Gili, « Les femmes bédouines se sont habituées à la situation dans laquelle l'homme est le cerveau et elles n'ont pas le droit de penser » [en ligne], dans *TheMarker*, 07/04/2017 [hébreu]. URL : <https://www.themarker.com/markerweek/1.4008171>. Consulté le 24 mai 2019.
- Mann Barbara, *Space and Place in Jewish Studies*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012.
- Mazor Emanuel, *Nature et patrimoine comme fondements de la planification nationale*, Jérusalem, The Ministry of Defence, 2002 [hébreu].
- Meir Avinoam et Baskind Ayelet, « Ethnic Business Entrepreneurship Among Urbanising Bedouin in the Negev, Israel », dans *Nomadic Peoples*, n° 10 (1), Summer 2006, p. 71-100.
- Nir Henry, « Qui est le pionnier ? Qu'est-ce un pionnier ? Évolutions sémantiques de la terminologie relative au concept du pionnier dans le mouvement socialiste en *Eretz Israël*, 1917-1939 », dans *Toura*, 1992, 2, p. 228-248 [hébreu].
- Pedaya Haviva, *Dans l'œil du chat*, Tel-Aviv, Am-Oved, 2008 [hébreu].
- Peraldo Emmanuelle, « Écocritique », dans Choné Aurélie, Hajek Isabelle et Hamman Philippe (dir.), *Guide des Humanités environnementales*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.
- Ram Uri. « Entre colonialisme et consommation : Le Post-sionisme libéral à l'ère de la 'glocalization' », dans Ram Uri et Yiftachel Oren (dir.), « *Ethnocratie* » et *glocalité* : *Nouvelles perspectives sur la société et l'espace en Israël – Document de travail. n°12/*, Beer Sheva, Negev Center for Regional Development, 1999 [hébreu].
- Shemoelof Mati, « Dans l'œil du chat » [en ligne], dans *Mati Shemoelof*, 18/10/2008 [hébreu]. URL : <https://matityaho.com/2008/10/18/מילותחור-מיבובז-לע/>. Consulté le 24 mai 2019.
- Stock Mathis, « Construire l'identité par la pratique des lieux », dans De Biase Alessia et Rossi Cristina (dir.), *Chez nous : Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Paris, Éditions de la Villette, 2006.
- Swirski Shlomo et Hasson Yael, *Invisible Citizens : Israel Government Policy Toward the Negev Bedouin*, Tel-Aviv, Adva Center, 2006.
- Tirosh Oren et Eyal Yonatan, *Mesures socio-économiques pour la population bédouine du Néguev – Rapport de recherche*, Jérusalem, Myers-JDC-Brookdale Institute, 2018 [hébreu].

- Tzfadia Erez, « Peuplement et implantation en Israël : Regard sur le militarisme », dans *Boule – Bimate Van Leer lésiah tzibouri*, n° 11 (2009), p. 45-58 [hébreu].
- Yanay Niza, Berkovitch Nitza et Dahan-Kalev Henriette, « Introduction », dans Dahan-Kalev Henriette, Yanay Niza et Berkovitch Nitza (dir.), *Femmes du sud : espace, périphérie, genre*, Beer Sheva : l'Université Ben-Gourion du Néguev, 2005 [hébreu].
- Zerubavel Yael, « Le Désert comme espace mythique et lieu de mémoire dans la culture hébraïque », dans Idel Moshe et Gruenwald Ithamar (dir.), *Le Mythe dans le judaïsme*, Jérusalem, Shazar Center, 2004 [hébreu].



Section 2 :
Corps féminin et libération



**Esther Tusquets,
*El mismo mar de todos los veranos***

L'expérience lesbienne comme engagement au féminin

Julie SAU OCAMPO

Esther Tusquets écrit et publie certaines de ses œuvres durant les années de Transition démocratique en Espagne, période que nous pouvons circonscrire entre 1975 soit à la mort du dictateur Francisco Franco et 1982 au moment de l'arrivée au gouvernement du groupe socialiste, le PSOE. Ces années marquent la fin d'une période de répression, d'entraves, de privations et de frustrations pour laisser place à un renouveau culturel, à un pluralisme d'expressions artistiques, littéraires et politiques. Nous allons démontrer, tout au long de cet article, dans quelle mesure nous pouvons qualifier cette femme écrivaine catalane de « littérairement » engagée mais également comment s'inscrit-elle pleinement dans ce nouveau panorama culturel espagnol. En effet, l'autrice de *El mismo mar de todos los veranos* s'affranchit du milieu bourgeois dans lequel elle a grandi et revendique une idéologie anti-franquiste. Elle appartient par ailleurs à la Gauche Divine, mouvement d'intellectuels et d'artistes qui s'est développé à Barcelone au cours des années 1960 et au début des années 1970. Nous remarquons à ce propos que, très souvent, les autrices qui écrivent sur des expériences lesbiennes sont issues d'un milieu bourgeois, voire aristocratique, comme si les femmes évoluant dans un environnement culturel supérieur étaient davantage autorisées à évoquer, à dire le lesbianisme¹. Le roman de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*, traduit par Eduardo Jiménez et publié en 1981

1. Nous pouvons penser à Sophia Parnok, Renée Vivien, Adrienne Rich, Violette Leduc, etc.

chez Robert Laffont sous le titre *La mer toujours recommencée*², peut être vu comme un roman engagé dans la mesure où il évoque, dans son ensemble, une expérience lesbienne, ce qui fera l'objet d'une polémique lors de sa publication en 1978. L'autrice s'affranchit ainsi des normes sociales et des codes imposés par quarante années de dictature, de censure et d'auto-censure. Elle écrit ce roman dans une période durant laquelle l'Espagne commence à se libérer de ses chaînes et où les Espagnols retrouvent des libertés. C'est Georg Lukacs qui affirmait à ce propos que le terrain le plus propice pour les changements et les évolutions dans l'écriture sont les conflits de dimension nationale voire mondiale (Biruté, 2004 : 136). L'écriture est effectivement le produit d'un contexte socio-culturel déterminé et c'est ce contexte qui permet aux auteurs de prendre position et de s'engager. Néanmoins, l'engagement de l'autrice ne se résume pas à la thématique de son œuvre mais repose également sur la puissance de son écriture. Dans la postface de *La Passion* de Djuna Barnès, Monique Wittig déclare que :

Écrire un texte qui a parmi ses thèmes l'homosexualité c'est un pari, c'est prendre le risque qu'à tout moment l'élément formel qu'est le thème surdétermine le sens, accapare tout le sens, contre l'intention de l'auteur qui veut avant tout créer une œuvre littéraire. (Wittig, 1987 : 114)

Ce roman est écrit à la première personne et constitue une fiction autobiographique, selon la définition de Philippe Lejeune (Lejeune, 1975). La narratrice, issue elle aussi de la bourgeoisie catalane, va vivre, dans ce roman, une expérience d'amour lesbien à la fois mental et passionnel, charnel avec une jeune femme, Clara, qui est l'une de ses étudiantes. Cette expérience apparaît comme une parenthèse dans la vie de la narratrice car d'ordinaire, sa vie correspond tout à fait au cadre et aux codes hétéronormés : elle est mariée et mère d'une jeune femme. Cependant, le roman se terminera comme il a commencé, la narratrice regagnant sa vie d'épouse, prisonnière de ses carcans. En effet, ce n'est pas le lecteur qui assimile sa vie d'épouse à une prison dorée mais c'est bien la narratrice elle-même qui caractérise sa vie maritale de sa « non-vie » (Tusquets, 1981 : 215). Nous pouvons alors questionner le propos

2. Tout au long de l'article, nous citerons le roman traduit en français par Eduardo Jimenez.

et l'intérêt de cette expérience lesbienne, furtive et anecdotique, dans l'économie du texte.

Nous pouvons analyser en quoi précisément ce roman représente un engagement de l'autrice par l'écriture et notamment par l'écriture du corps et comment est-ce que l'autrice se recrée dans le langage. Michèle Ramond, qui analyse de nombreux textes qui laissent transparaître l'engagement de leur autrice, met en avant l'action d'un texte dans un contexte socio-culturel sur ce contexte et sur les lectrices et les lecteurs :

Quand on les regarde de près, ces textes féminins intimistes, mélancoliques et fragmentaires se transforment en textes révolutionnaires, dénonciateurs et troublants, où ce qui dérange et inquiète, ce qui devient source d'anxiété, c'est l'attention exorbitante portée aux malheurs et au malaise d'un monde où la matière humaine est broyée et où les femmes, les mères et les filles, sont exposées à la mort dans leur esprit et dans leur corps. (Ramond, 2011 : 87)

Dans le texte de Esther Tusquets, la narratrice flirte constamment avec la mort, qu'elle soit mentale, dans son esprit lorsqu'elle se trouve emprisonnée dans son schéma familial classique ou qu'elle soit physique dans son corps, dans ses moments charnels intenses et dans la jouissance qui est caractérisée comme « la petite mort ».

Nous commencerons par observer comment cette expérience lesbienne peut être représentée comme un rite initiatique qui participe à la construction d'un « je » narratif, d'un langage du moi. Nous analyserons à la suite le langage du corps dans ce roman, l'instrumentalisation des corps et la relation charnelle avec l'Amazone Clara. Enfin, nous nous focaliserons sur l'engagement politique dans le roman par l'affirmation d'une ou de plusieurs voix de femme(s).

L'expérience lesbienne comme rite initiatique dans la construction d'un « je » narratif, d'un langage du moi

L'expérience lesbienne nouvelle et intrigante à laquelle la narratrice s'adonne dans l'ensemble du roman, revêt un caractère sporadique, presque anecdotique, dans la vie de cette femme. La trame du roman ne se déroule que sur sept jours et cette expérience survient alors que la narratrice est seule dans l'appartement de son enfance, dans un voyage de retour aux racines, abandonnée par son mari qui est parti avec l'une

de ses maîtresses, et par sa mère et sa fille qui sont en voyage ensemble. Cette expérience n'occupe donc pas une temporalité importante dans sa vie globale mais va prendre une large part dans la construction de son personnage comme sujet. En effet, c'est le retour à l'enfance et aux racines qui permet à la narratrice d'entreprendre une quête identitaire.

C'est la fascination, l'admiration de la narratrice envers Clara qui fait de cette dernière un véritable objet de désir. La narratrice s'approprie en fait cet objet, le personnage de Clara, et c'est dans cet instinct de possession qu'elle s'anime, qu'elle redonne vie à son corps. Son obsession se retrouve dans la répétition du prénom « Clara » et du pronom qui renvoie à cette jeune femme lors de nombreux débuts de paragraphes. L'obsession se retrouve également dans une répétition successive de son prénom au cours de quelques pages qui se suivent (Tusquets, 1981 : 89-90). Très vite, Clara va devenir un pilier pour cette narratrice, un soutien duquel elle devient dépendante et duquel elle ne semble vouloir se détacher. Il y a, dans le roman, peu de phrases au discours direct, mais l'une des seules qui apparaît sous cette forme, c'est le cri de la narratrice qui demande enfin à Clara : « ne t'en va pas » (Tusquets, 1981 : 151). Elle fait preuve ici de sincérité et n'hésite pas à montrer ses faiblesses, à reconnaître son attachement pour Clara. C'est par le langage que la narratrice accède aux profondeurs de son être et parvient à dépasser cet état superficiel et impassible qui la caractérise d'ordinaire. Finalement, Clara et la narratrice entrent dans une sorte de fusion, où l'interdépendance s'installe et où la narratrice se donne sans limites. C'est cet état qui la fait exister. La narratrice reconnaîtra d'ailleurs que, dans les yeux de Clara, « il n'y a plus que moi, remplissant le monde » (Tusquets, 1981 : 154). Cette relation, qu'elle construit rapidement avec cette jeune femme va lui permettre de gagner une capacité d'agir, elle va se situer du côté de l'action et non plus de la passivité. Elle s'engage pleinement dans cette relation bien que cette liaison soit éphémère. Elle tente de la vivre de manière insouciant mais elle sait qu'elle finira par sortir de ce cocon. L'amour puissant qu'elle ressent pour Clara la pousse à dire ses émotions, à s'exprimer, à retrouver son propre langage là où elle semblait dans un silence et une solitude troubles. Elle se réapproprie également, par cette

passion, des sentiments dont elle se sentait dépossédée jusque-là, elle se réapproprie son désir, ses envies, ses besoins.

Elle exprime son « je » narratif, son propre langage dans le discours dirigé vers Clara. En réalité, c'est Clara qui est l'interlocutrice directe de la narration ou la lectrice de son roman de vie, « la plus attentive et exceptionnelle de tous mes auditeurs » (Tusquets, 1981 : 170). C'est la présence de Clara qui, une fois encore, l'autorise à s'exprimer à la première personne. C'est elle qui lui permet de revenir sur des événements marquants de sa vie qu'elle avait enfouis. Clara devient une sorte de double avec lequel la narratrice souhaite partager l'ensemble de son être.

Clara a donc plusieurs rôles, à la fois son « alter-égo, son amante et 'sa fille' » (Mazquiarán de Rodríguez, 1998 : 675). La narratrice joue en effet, à plusieurs reprises, un rôle protecteur et multiplie les gestes, les actions envers Clara. Elle décrit qu'elle « la serre, la berce, caresse mille et une fois ses longs cheveux, soyeux, raides, les joues trempées, les épaules frissonnantes » (Tusquets, 1981 : 131). Elle tente ici de se reconnaître en tant que mère, place qu'elle n'a jamais su trouver avec sa propre fille, qu'elle ne comprend pas et qui est beaucoup plus proche de sa propre mère que d'elle-même. Elle s'éloigne des deux femmes qui représentent à la fois le passé et le futur et qui forment un lien. Mais le présent, la narratrice, est à part, hors du temps. On observe une discontinuité de la ligne chronologique et les deux autres femmes semblent enfermer la narratrice dans une solitude à laquelle Clara est désormais intégrée. Nous pouvons retrouver la pensée de Monique Wittig dans la posture de non-mère de la narratrice. En effet, la posture qu'elle adopte vis-à-vis de sa fille peut être entendue comme un engagement des lesbiennes de ne pas se reconnaître dans la catégorie des femmes dans la mesure où cette catégorie n'existe que par la maternité et par la possibilité d'enfanter (Wittig, 2018). Cette éviction de la maternité biologique peut être vue alors comme un engagement dans sa sexualité. La narratrice prend néanmoins à cœur sa posture d'adulte face à Clara, elle « joue » le rôle de mère protectrice dans une certaine théâtralisation. Néanmoins, ce « rite d'initiation » (Tusquets, 1981 : 76) dont elle s'imagine se saisir, est en fait une expérience partagée à laquelle les deux femmes sont confrontées. Chacune découvre, débute, bercée par une promenade,

un voyage, un rituel poétique qui précède la passion. Ce rite initiatique annonce la relation charnelle et passionnelle que les deux femmes vont vivre ensemble mais annonce également la récupération de la voix de la narratrice, du langage du moi à travers une écriture qui suit le flux de la pensée, le monologue intérieur de la narratrice. Cette recherche peut être souffrance mais est aussi une renaissance vers l'affirmation de soi et de sa condition de femme comme sujet. Enfin, ce type d'écriture bouleverse les codes littéraires de l'époque et nous pouvons donc parler d'un engagement esthétique de la part de l'autrice.

Le langage du corps, l'instrumentalisation des corps, la relation charnelle avec l'Amazone Clara

Cette écriture se poursuit parallèlement dans le langage du corps par la relation charnelle qu'elle expérimente avec l'autre femme, l'Amazone, la « jeune Colombienne » (Tusquets, 1981 : 56) ou la « princesse aztèque » (Tusquets, 1981 : 57) qu'elle décrit comme « une aristocrate sauvage et solitaire, chevauchant à cru des coursiers pur sang et fouettant de sa cravache la domesticité du palais, une adolescente intelligente, sensible et délicate » (Tusquets, 1981 : 48). À travers cette écriture du désir, de l'extrême désir, les yeux de l'homme s'éloignent. Il ne s'agit pas là d'une écriture érotique qui reprend les termes d'un langage phallogocentré dans la mesure où c'est une femme qui écrit le lesbianisme. Béatrice Didier aborde cette écriture dans sa dimension « neuve et révolutionnaire [...] dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même » (Didier, 1999 : 35). C'est une révolution, un engagement. Cette expérience apparaît à plusieurs reprises littéralement comme un jeu où l'imagination, les fantasmes et la réalité se rejoignent. La narratrice parvient à décrire la passion, la fusion, la tension sexuelle qui ne sont pas nécessairement tangibles. Nous pouvons en donner un exemple lorsqu'elle évoque le plaisir sexuel de Clara :

Sous le regard fébrile, étrangement fixe, de deux yeux trop ouverts – je ne suis pas sûre qu'ils me voient, pas plus que moi les choses -, une bouche s'agite anxieuse et ignorante, comme si elle avait entrevu dans les rêves ou appris lors de vies antérieures tous les baisers, une bouche saline et ardente, aux lèvres coupées et légèrement rugueuses, qui s'obstine en assauts

répétés – dans une houle intense, furieuse, désespérée – et vient s'écraser contre la mienne, tandis que le corps de Clara tremble tout entier parcouru de convulsions irrépessibles et sa tête roule de part et d'autre de l'oreiller, et l'un de ses bras entoure ma taille avec une force surprenante – et je suis agenouillée par terre près du lit, à côté d'elle -, et une main s'accroche à ma nuque, à mes épaules, à ma chevelure, attirant constamment ma tête vers la sienne, vers sa bouche entrouverte, haletante, altérée et embrassée, sa bouche qui m'embrasse et pousse en même temps – ou entre chaque baiser – des gémissements étouffés, inhumains, pas même animaux. (Tusquets, 1981 : 107)

Elle a la capacité de dire l'immatérialité des choses et de transmettre des sensations au lecteur, à la lectrice. Ainsi, Clara la pousse dans ses retranchements, loin dans son intimité, dans un voyage corporel et charnel synonyme de liberté. Ici, nous pouvons observer une véritable revendication du plaisir libre et libéré sans conventions ni contrôle masculin. La narratrice veut être spectatrice de la jouissance de Clara pour elle aussi jouir à son tour et laisser son corps s'exprimer. Silva Yamile précise à ce propos que le plaisir est analogue au corps féminin seulement dans une satisfaction et une reconnaissance de ce corps où le langage du père a disparu (Yamile, 2006 : 419). Hélène Cixous rappelle que Lacan considérait que « de sa jouissance une femme ne peut rien dire » (Cixous, 1976 : 8). Ce qui veut donc dire que lorsqu'une femme peut enfin parler de sa jouissance, elle récupère ce pouvoir discursif émancipateur et réintègre le symbolique donc le langage. Les moments de sensualité et de sexualité sont en fait d'une intensité telle que la narratrice peut utiliser le champ lexical animalier et violent pour s'y référer. Ce vocabulaire peut rappeler l'animalisation des corps dans *Le corps lesbien* de Monique Wittig :

J/e parcours toute ton échine à doigts légers ou bien m/es mains s'enfoncent dans ta fourrure. J/e touche tes mamelles dures, j/e les presse dans m/a main. [...] tu m//arraches la peau des griffes de tes quatre pattes [...] tu m/e lèches les épaules les seins les bras le ventre la vulve les cuisses. (Wittig, 1973 : 14-15)

Le désir et le besoin d'amour charnel, que la narratrice de Tusquets compare à « la faim ou la soif » (Tusquets, 1981 : 121) semble inexplicé, dans un dépassement de soi, dans l'implicite.

La narration est donc dotée d'un fort potentiel sensuel qui émane, en plus du désir suprême entre les deux femmes, d'un protagonisme du corps. Selon Michèle Ramond, l'écriture du corps des femmes doit être totalisante :

De la féminité les femmes ont presque tout à écrire : de leur sexualité, c'est-à-dire de l'infinie et mobile complexité, de leur érotisation, des ignitions fulgurantes de telle infime-immense région de leur corps, non du destin, mais de l'aventure de telle pulsion, voyages, traversées, cheminement, brusques et lents éveils, découvertes d'une zone naguère timide tout à l'heure surgissante. (Ramond, 2011 : 55)

La narratrice semble fascinée par le corps de Clara, qu'elle sublime dans ses descriptions. L'ardeur de leurs ébats est soulignée par une fragmentation du corps qui permet de décrire des parties du corps indépendamment les unes des autres comme par exemple « ces lèvres qui frottent et frappent et mordent les miennes » (Tusquets, 1981 : 115) et qui évoquent une certaine violence. Cette fragmentation fait appel à tous les sens des personnages et éveille la curiosité du lecteur, de la lectrice qui est sous tension. La narratrice peut se focaliser également sur ses mains qui « amorcent une lente caresse à partir de mes épaules, gracieuse, presque une ébauche de pantomime ou de ballet, semblant plutôt me dessiner dans l'air que me toucher ; elles glissent de chaque côté, effleurant la taille, s'attardent un instant avant de remonter vers les seins et de s'immobiliser là, ayant sans doute atteint leur but, avec un tremblement imperceptible. » (Tusquets, 1981 : 96)

Enfin, elle s'arrête sur ses seins comme objet de désir, les « seins petits et érigés aux pointes dures, rugueuses et quasi violettes » (Tusquets, 1981 : 105) et elle n'hésite pas à les décrire par le menu, renforçant ainsi la dimension visuelle de sa narration et le désir charnel qui en ressort. La personnification et le protagonisme de certaines parties du corps de Clara s'appliquent aussi au corps de cette dernière dans sa totalité, comme l'écriture « totalisante » à laquelle fait référence Michèle Ramond. Le corps de Clara semble jeune, très délicat, sans blessures.

C'est par l'engagement de la narratrice dans le langage du moi et le langage du corps que se met en place une résistance face à un système

de domination masculine et d'oppression patriarcale. Le langage entre ainsi dans les mécanismes de pouvoir et produit du pouvoir.

L'engagement politique : l'affirmation d'une ou de plusieurs voix de femme(s)

Le pouvoir et la lutte contre la domination à travers le langage composent la dimension politique de l'œuvre. Ce roman est publié en 1978, soit trois ans après la mort du dictateur Franco qui a sévèrement réprimandé tout au long de ses années au pouvoir, le lesbianisme et l'homosexualité en général. Par exemple, en 1954, la loi sur les fainéants et les malfaiteurs est modifiée pour y inclure les homosexuels que l'on menace d'internement en établissement de travail ou en colonie agricole, à qui l'on interdit d'habiter en des lieux déterminés et lesquels on soumet à la surveillance des autorités. Les textes officiels concernent souvent les homosexuels hommes, notamment lorsque l'on préconise de les soigner pour qu'ils redeviennent « normaux » et nous remarquons de ce fait une certaine invisibilité des lesbiennes. Lorsque la dictature prend fin, de nombreuses associations et collectifs gays voient le jour mais il faut attendre 1979 pour que la première association lesbienne, *El Grup de Lluita per l'Alliberament de la Dona*, soit fondée à Barcelone, soit un an après la publication du roman d'Esther Tusquets. Même après sa création, les lesbiennes demeurent discrètes au sein du mouvement. En 1987 deux femmes qui se sont embrassées en public sont arrêtées, provoquant une manifestation immense à Madrid.

Le texte présent de Esther Tusquets, publié lorsque la censure prend fin (elle est abolie en 1978), porte donc les stigmates d'une société qui lutte pour la modernisation des normes et pour une ouverture du pays. Dans le message que sous-tend la représentation de cette expérience lesbienne et parfois érotique, nous pouvons entendre deux voix singulières qui s'affirment : celle de l'autrice et celle de la narratrice.

Bien que l'époque à laquelle Esther Tusquets écrit représente un renouveau et annonce des évolutions dans les mœurs, l'homosexualité reste un sujet qui inquiète la population dans son ensemble. La narratrice évoque la possibilité que la carrière de Clara soit mise en danger si leur entourage venait à connaître la nature de leur relation, « avec l'espoir

fervent que personne ne nous aura aperçues dans le cabinet de toilette, que personne ne pourra mettre en danger le triste avenir, la brillante destinée d'un oiseau si élégant et si beau, mais aussi, pour son malheur, si opportunément réel et vivant. » (Tusquets, 1981 : 100)

En plus des mentions intradiégétiques sur la manière d'appréhender la sexualité des deux jeunes femmes, Silva Yamile précise que la publication de ce roman a laissé place à une série de controverses pour avoir décrit l'érotisme féminin d'une manière trop ouverte et inconcevable à la fin de cette période franquiste (Yamile, 2006 : 412). Les descriptions des corps, de la sensualité et des tensions sexuelles qui sont exposées entre les deux femmes ne ravissent pas les plus chastes et les plus fervents défenseurs du régime franquiste. L'engagement est donc présent en soi dans le traitement de la thématique abordée.

En effet, le lesbianisme est représenté comme une lutte des femmes à part entière. Les Amazones, auxquelles sont apparentées les lesbiennes, sont le symbole de la lutte contre l'ordre hétérosexuel et la pensée *straight*, loin de l'obligation de la reproduction de l'espèce. La lesbienne refuse d'être une femme comme catégorie sociale soumise au patriarcat. Selon Michèle Ramond, « le lesbianisme est un mouvement social et une théorie politique qui veulent en finir avec la différence des sexes » (Ramond, 2011 : 145). Les lesbiennes apparaissent en opposition aux « femmes amoureuses », comme les nomme Michèle Ramond, qui elles, défendent le primat de l'utérus. Monique Wittig définit une lesbienne comme « une fugitive, une esclave en fuite » (Wittig, 2018 : 13) qui tente d'échapper au régime hétérosexuel qui esclavagise les femmes et qui justifie le système entier de domination sociale. Nous avons observé le désir puissant qui habitait les deux femmes dans le texte. Ce désir peut être entendu comme un instinct de l'une vers l'autre qui manifeste son envie d'avoir des rapports avec cette femme mais doit également être entendu en termes d'affirmation homosexuelle. Toujours selon Monique Wittig, ce désir est aussi le désir pour quelque chose qui n'est pas connoté, au sein d'une relation homosexuelle, elle dit dans *La pensée straight* que « le désir est résistance à la norme » (Wittig, 2018 : 103). Et l'expression de ce désir dans un langage clair, explicite et en termes lesbiens est aussi une forme de résistance.

Conclusion

Nous pouvons simplement conclure en rappelant que l'affirmation du « je » narratif par cette rencontre ainsi que l'expression d'un langage du corps, des émotions par une écriture de l'intime, dévoilée, mise à nu composent cette voix féminine narrative qui s'exprime comme sujet et construit son identité. La narratrice et l'autrice sont passionnées et racontent cette passion de manière engagée. Ces procédés viennent ainsi renforcer la voix de l'auteure qui, par l'esthétisme de son texte, œuvre aussi pour une cause politique, de lutte émancipatrice, au sortir de la dictature franquiste.

Néanmoins, nous pouvons nous demander si ce qui suscitait des polémiques il y a quarante ans est désormais exempt de tout tabou et abordé de manière décomplexée. L'engagement d'un créateur, d'une créatrice s'inscrit toujours dans un contexte (social et géographique) précis, c'est ce qui fonde son historicité. Une fois que l'époque est passée, que le contexte a évolué on a tendance à faire évoluer aussi notre regard sur une œuvre. *Quid* de l'écriture sur le lesbianisme ? Peut-on désormais voir l'écriture romanesque sur l'homosexualité comme un sujet tout à fait ordinaire ? Ne pourrait-on pas considérer que l'écriture d'Esther Tusquets dans notre contexte actuel soulève encore des tabous ? Finalement ne peut-on pas dire d'elle qu'elle est une autrice intemporellement engagée ?

Bibliographie

- Ciplijauskaitė Birutė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.
- Cixous Hélène, « Le sexe ou la tête ? », dans *Les Cahiers du GRIF*, n°13 (1976).
- Didier Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, renouvelé pour la troisième fois en 1999.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Mazquiarán de Rodríguez Mercedes, « *El mismo mar de todos los veranos y Carta a la madre : un diálogo intratextual* », *Actas XIII Congreso AIH (Tomo III)*, 1998.

Ramond Michèle, *Quant au féminin, – Le féminin comme machine à penser*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 87.

Tusquets Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Madrid, Editorial Castalia, 1978.

Tusquets Esther, *La mer toujours recommencée*, traduit par Jiménez Eduardo, Paris, Robert Laffont, 1981.

Yamile Silva, « Penélope subvirtiendo textos : reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets », University of Massachusetts on Amherst, 2006.

Wittig Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Wittig Monique, postface de *La passion* de Djuna Barnès, Paris, Flammarion – Le livre de Poche, 1982.

Wittig Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2001, réédité en 2018.

Philip Roth : l'amant face à la femme engagée

Steven SAMPSON

Philip Roth est considéré comme l'un des plus grands romanciers américains de la seconde moitié du xx^e siècle. Son œuvre échappe à tout classement : connu au début de sa carrière pour son portrait de la communauté juive (*Goodbye, Columbus*), son autofiction infusée d'ironie et d'érotisme (*Portnoy et son complexe*) et ses recherches formelles (*Ma vie d'homme*, *La contrevie* et la première trilogie Zuckerman), aujourd'hui il est plutôt célébré pour ses romans tardifs aux thèmes politiques, dont *Pastorale américaine*, *J'ai épousé un communiste*, *La tache* et *Le complot contre l'Amérique*.

Mais si le premier Roth est souvent taxé de narcissisme et critiqué pour sa misogynie prédatrice, il n'empêche que son traitement de la sexualité a été révolutionnaire. Milan Kundera, par exemple, voit en lui « le poète de cette étrange solitude de l'homme abandonné face à son corps. » (Kundera, 1982 : ii)

Tout en tenant compte de l'évolution de l'œuvre, il nous semble qu'elle est traversée par un fil conducteur, celui d'un érotisme assez particulier, même dans les romans dits « politiques ». Et si certains critiques ont accusé Roth de misogynie, à cause du regard — exclusivement érotique — porté par ses personnages masculins sur leurs « maîtresses » (qu'ils n'épousent pas), d'autres trouvent des aspects positifs chez ces dernières, telle Liliane Kandel : « On oublie souvent qu'il y a chez Roth de superbes portraits de femmes — libres, drôles, intelligentes, douées de bon sens... » (Kandel, 2013 : 98). De même, Josyane Savigneau défend leur traitement par Roth : « L'accusation de misogynie est simplement 'non littéraire'. Roth le dit, un personnage féminin, ce n'est pas 'les' femmes. » (Savigneau,

2014 : 111) Pour Savigneau, Roth est aussi dur envers les hommes, ce qui l'amène à appeler l'auteur « misanthrope » (*ibid.* : 112).

À notre avis, il ne faut pas ignorer la différence fondamentale entre les deux sexes dans cette œuvre, où les femmes semblent mieux s'en sortir, d'un point de vue moral : on est tenté de postuler un arrière-fond féministe. En insistant sur l'unidimensionnalité de l'homme, ses frivoles obsessions charnelles, Roth se sert de ses personnages masculins comme faire-valoir pour ses héroïnes plus sérieuses et complexes, capables de songer à d'autres choses que le sexe. En tant que mammifère, la femme est destinée à enfanter et à allaiter ; son seul destin biologique la prédispose à être « engagée » en faveur de l'espèce humaine, engagement qu'elle reporte également dans le domaine politique. Si ses apparitions dans l'univers rothien sont parfois brèves, elle arrive pourtant à briller par son idéalisme.

L'antinataliste et la future mère juive

La première femme dans l'œuvre de Philip Roth apparaît dans la nouvelle *Goodbye, Columbus*. Il s'agit de Brenda Patimkin, riche et jolie Juive du New Jersey qui vient de terminer son lycée et rentrera à Harvard à la rentrée. Le héros, Neil Klugman, la rencontre à la piscine du club dont les parents de la jeune fille sont membres. Leur relation érotique démarre vite mais ne survivra pas à l'année scolaire, faute de volonté du héros de s'engager. En anglais, « se fiancer » se dit *to get engaged* : on voit bien que la polysémie du terme américain éclaire autrement le concept de l'engagement dans l'univers de Roth.

Dans *Goodbye, Columbus*, comme ailleurs dans son œuvre, la femme est d'emblée une figure de la fertilité et de la maternité, ne serait-ce qu'en creux. Le refus catégorique du héros de lier l'érotisme à la procréation – dans *Goodbye, Columbus*, le couple se brisera lorsque Neil poussera sa maîtresse à s'acheter un diaphragme –, ne fait que mettre davantage en lumière l'élan procréatif de ses petites amies, qui sont parfois bloquées sexuellement, autre indice de leur désaccord fondamental avec sa démarche hédoniste.

L'un des chapitres les plus touchants de *Goodbye, Columbus* se situe au moment où Ron, le frère de Brenda, accueille sa fiancée Harriet

dans sa famille, dans le New Jersey, quelque temps avant leur mariage. Voir son frère se marier trouble l'esprit de Brenda : inconsciemment, elle se voit elle-même dans le rôle de la mariée et future mère, comme on le voit dans le passage suivant, qui met en lumière ses seins et ses ovaires :

Au bout de quelques minutes, elle parut sur la véranda. Elle portait une robe jaune qui formait un large U sur ses épaules, laissant deviner où commençait la peau bronzée, au-dessus des seins. Sur la pelouse, elle retira ses chaussures à hauts talons et avança pieds nus jusqu'au chêne où j'étais assis.

— Les femmes qui portent tout le temps de hauts talons ont les ovaires qui chavirent, dit-elle.

— Qui t'a dit ça ?

— Je ne me rappelle plus. Ça me plaît de penser que tout est en forme de bateau là-dedans.

— Brenda, je voudrais te demander quelque chose... (Roth, 1962 : 106-107)

Cette insistance sur ses seins et ses ovaires démontre que Brenda représente une figure de la maternité, image déplaisante pour Neil, qui préfère la voir comme un simple objet de plaisir. D'où sa réponse, dans laquelle il évoque une question importante qu'il aimerait poser. Normalement, on attendrait qu'il fasse une demande en mariage – chez les Patimkin, c'est dans l'air ces jours-ci. Mais il n'en est rien : Neil lui demande d'acheter un diaphragme, mettant ainsi fin aux illusions de la jeune fille sur leur avenir ensemble.

Les raisons de cette demande insolite deviennent plus claires le lendemain, lorsqu'il se rend sur le lieu de travail du père de Brenda, dans l'ancien quartier juif de Newark. Selon les mœurs des Patimkin, un garçon épouse non seulement la fille, mais le business familial. La nature de celui-ci – il s'appelle *Patimkin Bathroom and Sinks* – est révélatrice : il fabrique de la tuyauterie, voire un *réseau*. En épousant Brenda, Neil serait intégré à ce réseau, celui du peuple juif et du monde des affaires. Ce loup solitaire, affamé sexuellement, peut-il se laisser domestiquer ? Le diaphragme intervient comme un totem : il boucherait non seulement la tuyauterie de Brenda, mais les passages potentiels entre Neil et la bourgeoisie juive. Son refus des fiançailles – *the engagement* – le coupe de son peuple, voire du tissu même de la société.

La putain de l'Église et la militante militaire israélienne

Portnoy et son complexe reprend cette problématique. Tel le Saint Paul ayant quitté le milieu juif afin d'adopter un discours universel, Roth abandonne l'héroïne juive – Brenda sera l'une des seules – en faveur des *shiksés* : terme yiddish péjoratif désignant les femmes non-juives. Dorénavant le coït impliquera un engagement avec l'humanité entière. De ce fait, Alexander Portnoy, le héros du roman, accompagne sa copine, Mary Jane, surnommée le Singe, à Rome, berceau de l'Église catholique et universelle. Ils engagent une prostituée dénommée Lina pour des jeux sexuels hautement symboliques, où ils forment une sorte de trinité impie.

Un dimanche après la Messe, à laquelle Lina assiste régulièrement, elle vient à l'hôtel de Portnoy, afin de présenter son fils à ses deux partenaires érotiques. Lorsque Mary Jane aperçoit le fils de la putain, un petit ange ressemblant à un *putto*, elle devient folle de jalousie. Plus tard, lors d'une excursion touristique dans les environs de Rome, le Singe vide son sac : « Tout le long du trajet jusqu'à la villa Adriana, elle continue à pleurer : 'Je veux un enfant, moi aussi ! Et un foyer ! Et un mari ! Je ne suis pas une lesbienne ! Je ne suis pas une putain !' » (Roth, 1970 : 195)

Les débauches romaines, blasphématoires et non-fécondes, prendront tout leur sens vers la fin du roman, lorsque Portnoy effectue un voyage, tout seul, en Israël. C'est en Terre Sainte que le héros rothien rencontre enfin la figure de la femme engagée, pour son plus grand malheur :

Dans l'après-midi, je sympathise avec une jeune femme aux yeux verts et à la peau bronzée qui est lieutenant dans l'armée juive. Le lieutenant m'amène le soir dans un bar du quartier du port [...] Je suis excité par son corps menu et voluptueux étranglé à la taille par la large sangle de sa ceinture kaki. Mais quelle petite créature décidée, dépourvue d'humour, maîtresse d'elle-même. Je ne sais pas si elle m'autoriserait à commander une consommation pour elle, même si je parlais la langue. « Qu'est-ce que vous préférez ? » me demande-t-elle, après que nous avons chacun englouti une bouteille de bière juive, « les tracteurs, les bulldozers ou les tanks ? » Je ris de nouveau. Je l'invite à mon hôtel. Dans la chambre, nous chahutons, nous nous embrassons, nous commençons à nous déshabiller et, très vite, je perds mon érection. « Vous voyez » dit le lieutenant, comme confirmé maintenant dans ses soupçons, « je ne vous plais pas. Pas du tout. » (Roth, 1970 : 349)

Portnoy a beau protester, la soldate voit juste : face à une femme engagée – en l'occurrence pour la cause sioniste – l'hédoniste américain perd son désir. Il se sent intimidé et sceptique par rapport à l'idéalisme, l'énergie et l'enthousiasme de l'autre.

Il referra l'expérience avec une deuxième Israélienne, Naomi, comme la précédente nettement plus jeune que ce narrateur de trente-trois ans. Naomi en a vingt-et-un, et telles les matriarches de l'Ancien Testament, elle est prête à se marier et à enfanter. Comme dans la Bible, Portnoy rencontre sa promise sur un chemin du désert, prenant Naomi en auto-stop sur la route entre Haïfa et la frontière. Ayant terminé son service militaire, elle a intégré une commune près de la frontière syrienne, où on déblaye le terrain des rochers volcaniques afin d'améliorer le site. C'est un travail difficile et dangereux. Portnoy est impressionné par le sérieux de l'autostoppeuse, dont la conversation est remplie de slogans : « Une société juste. La lutte commune. La liberté individuelle. Une vie socialement productive. » (Roth, 1970 : 353) Il décide que c'est exactement la femme qu'il lui faut :

Oui, c'était bien la fille qu'il me fallait – innocente, le cœur sur la main, *zaftig*, sans apprêt et jamais désorientée. Évidemment ! Je ne veux pas de vedettes de cinéma, de mannequins ou de putains, ou n'importe quelle combinaison des trois. Je ne veux pas vivre dans l'extravagance sexuelle, ni poursuivre cette masochiste divagation que j'ai connue. Non, je veux la simplicité, je veux la santé, je la veux elle ! (Roth, 1970 : 353)

Dans sa chambre d'hôtel, Naomi lui fait un long discours sur l'inégalité de la société américaine, elle qui a grandi dans un kibboutz. À la fin de sa diatribe aux relents marxistes, Portnoy fait une déclaration spontanée.

« Naomi, je vous aime. »

Elle étrécit ses grands yeux bruns idéalistes.

« Comment pouvez-vous m'aimer ? Qu'est-ce que vous racontez ? »

« Je veux vous épouser. »

Boum, elle se lève d'un bond. Plaignez le terroriste syrien qui essaiera de l'attaquer par surprise.

« Qu'est-ce qui vous prend ? Vous voulez faire de l'humour ou quoi ? »

« Soyez ma femme, la mère de mes enfants. N'importe quel *shtunk* avec une baie panoramique a des enfants. *Pourquoi pas moi ?* Je porte le nom de la famille. »

« Vous avez bu trop de bière au dîner. Oui, je crois que je devrais m'en aller. » (Roth, 1970 : 357-358)

Lorsqu'elle essaye de sortir, il bloque la porte. Une petite lutte s'ensuit, jusqu'à ce que Naomi le cogne sur le dessous de la mâchoire : – J'ai la langue qui saigne...

— Vous êtes la personne la plus malheureuse que j'aie jamais connue. Vous êtes comme un bébé.

[...]

— Monsieur Portnoy, » dit-elle en soulevant du sol son sac à dos, « vous n'êtes qu'un Juif qui se hait lui-même.

— Ah, mais Naomi, c'est peut-être la meilleure espèce.

— Lâche !

— « Garçon manqué.

— *Schlemiel* ! (Roth, 1970 : 359-361)

À la fin de cet épisode, lorsqu'il est sur le point de réussir avec Naomi, Portnoy se rend à l'évidence : « Inutile, dis-je. Je ne peux pas bander dans ce patelin. » (Roth, 1970 : 365)

À la toute fin du roman, le narrateur relie les épisodes romains et israéliens, en relatant un jugement prononcé par un tribunal imaginaire, où Portnoy sera condamné pour le mauvais traitement qu'il avait infligé au Singe à Rome.

« ALEXANDER PORTNOY, POUR AVOIR DÉGRADÉ LA PERSONNE MORALE DE MARY JANE REED DEUX NUITS D'AFFILÉE À ROME, ET POUR D'AUTRES CRIMES QUE LEUR NOMBRE NE PERMET PAS DE CITER, CRIMES FONDÉS SUR L'EXPLOITATION DE SON CON, VOUS ÊTES CONDAMNÉ À UN TERRIBLE CAS D'IMPUISSANCE. AMUSEZ-VOUS ! » (Roth, 1970 : 369)

Ainsi, il serait puni pour son manque d'élan universel, son refus de faire un enfant à la Chrétienne, comme si le véritable militantisme consistait à dépasser ses origines tribales, à militer pour la reproduction d'une espèce humaine unifiée.

Le père incestueux d'une terroriste terrorisée

Dans *Pastorale américaine*, la figure de la femme engagée est incarnée par Merry Levov, terroriste en fuite après avoir posé une bombe pour protester contre la guerre au Vietnam. Cette fois, le rapport entre « l'amant » et la militante est celui d'un père et sa fille : le héros du roman s'appelle

Seymour Levov, surnommé le Suédois ; il est le père de Merry. Le roman est composé des souvenirs imaginés du narrateur qui essaie de comprendre l'évolution et le destin tragique de la famille Levov. L'une des hypothèses avancées pour expliquer la dérive violente de Merry est qu'il y aurait eu un rapport quasi-incestueux entre père et fille. De fait, les souvenirs imaginés du narrateur commencent justement avec une scène qui va dans ce sens, située dans une villa de bord de mer à Deal, New Jersey :

[Ce fut] l'été des onze ans de sa fille, du temps qu'elle ne décollait pas de ses genoux, l'affublait de toutes sortes de tendres sobriquets et ne pouvait « résister », comme elle disait, à l'envie d'explorer du bout du doigt ses oreilles si parfaitement collées à son crâne. Entortillée dans une serviette, elle traversait la maison en courant pour prendre un maillot sec sur la corde à linge, et criait « Me regardez pas, vous autres ! » ; plusieurs soirs, elle avait fait irruption dans la salle de bains au moment où il se lavait, et s'était écriée à sa vue, « Oh, pardonnez-moi, j'ai pensé que... » (Roth, 1999 : 131)

Merry recommence plus tard dans la journée, lorsqu'ils sont sur le chemin de retour en voiture :

Ivre de soleil, affalée contre son épaule nue, elle avait levé les yeux vers lui et lui avait demandé avec un mélange d'innocence et d'audace, en jouant à la grande avant l'heure : Papa, embbbrasse-moi comme tu embrasses mmmaman. Saoulé de soleil lui aussi, plein d'une fatigue voluptueuse après une matinée passée à se laisser rouler par les grosses vagues avec elle, il avait constaté en baissant les yeux dans sa direction que la bretelle de son maillot lui tombait sur le bras et qu'on voyait son téton, son téton tout rouge et tout dur comme une piqûre d'abeille. (Roth, 1999 : 131-132)

Le Suédois finira par commettre ce qu'il voulait pourtant éviter :

Et au moment où il comprenait qu'il était temps de mettre bon ordre à la petite comédie apparemment inoffensive, la romance qu'ils s'étaient jouée tous deux cet été-là [...], il perdit son sens de la proportion si admiré, attira sa fille contre lui et embrassa sa bouche bégayante avec la passion qu'elle lui réclamait depuis un mois sans bien savoir ce qu'elle lui réclamait. (Roth, 1999 : 133-134)

Par la suite, le Suédois souffre de remords sans fin, se demandant en particulier si cette transgression n'était pas l'explication des problèmes de sa fille. Des années plus tard, lorsque Merry sera en cavale, il recevra, à

ses interrogations, une réponse qui fera froid dans le dos. Elle s'incarnera dans la personne de Rita Cohen, camarade militante de Merry, que cette dernière avait envoyée à son père pour lui délivrer un message. Lorsque Rita essaie de séduire le Suédois, elle imite le bégaiement de son amie, afin de mettre en scène le caractère sexuel de la relation entre père et fille : « — Allez, viens, on bbbaise, pppapa. » (Roth, 1999 : 202) Le Suédois prétend ne pas comprendre.

— À quoi ça rime tous ces propos ? Vous pouvez me le dire ?

— À quoi ça rime ? Et comment, je vais te le dire. À t'introduire dans la réalité. Voilà.

— Et quelle dose de férocité il vous faut, pour ça ?

— Pour t'introduire dans la réalité ? Pour te la faire admirer ? Pour te la faire partager ? Pour t'amener jusqu'à ses frontières ? Alors là, coco, ça va pas être de la tarte. (Roth, 1999 : 203)

Le lecteur ne peut s'empêcher de s'interroger sur la nature de la réalité dont parle Rita Cohen ? Celle du militantisme radical et violent ? Celle de l'inceste ? Les deux transgressions sont-elles liées ?

Le professeur désirant, fasciné par l'écologiste et la Normalienne refoulée

Dans *La tache*, la figure de la militante revêt un autre aspect, celui de l'écologiste, déjà présente en germe dans des romans précédents. C'est une femme ayant quitté la ville pour retourner à la nature, à un mode de vie plus simple et épuré, plus proche de la terre. Il s'agit de Faunia Farley, la maîtresse de Coleman Silk, personnage principal de *La tache*, même si, encore une fois, le récit est narré par Nathan Zuckerman.

Coleman, professeur de lettres classiques à la retraite, avait enseigné à Athena College, institution nommée pour une activiste de l'Antiquité, la déesse de la stratégie militaire. Coleman est fière de sa copine, de trente-sept ans sa cadette. Donc il emmène Nathan la rencontrer sur son lieu de travail, un petit élevage de vaches laitières. Dénommée L'Élevage biologique, l'entreprise comptait onze vaches, toutes des Jersey de pure race, dotées d'un nom plutôt que d'une étiquette dans l'oreille. Leur alimentation était exempte d'herbicides, de pesticides ou d'engrais chimiques. Coleman passe des heures à regarder sa maîtresse les traire :

Au premier coup d'œil, il n'y avait rien qui indiquait du tempérament dans la grande femme décharnée, dégingandée, maculée de boue, en short, teeshirt et bottes de caoutchouc que je vis avec le troupeau cet après-midi-là, et en qui Coleman voyait, lui, sa Volupté. Les créatures qui dégageaient une autorité charnelle, c'étaient celles dont le corps prenait toute la place, les vaches couleur crème, aux vastes flancs dansants pareils à des vaisseaux, aux panses en barrique, aux pis gonflés de lait, boursoufflés jusqu'à la caricature ; les vaches sans souci ni conflit, qui se mouvaient lentement, chacune d'entre elles une industrie lourde de six cents kilos et plus, une usine à plaisir... (Roth, 2002 : 69)

Ce triangle, formé de l'intellectuel, la femme et la vache, n'est pas sans précédent dans l'œuvre de Roth. Par exemple, dans *Quand elle était gentille*, la jeune héroïne rencontre son futur mari dans le milkbar où elle travaille derrière le comptoir, où elle « trait » les manivelles de la machine qui dispense du lait. Et dans *Pastorale américaine*, la femme du Suédois s'occupe d'un troupeau de taureaux. Par sa proximité au cycle de la reproduction biologique, la femme semble compenser les lacunes du mâle, condamné à une existence virtuelle et abstraite, remplie de connaissances stériles. Liée par son destin aux autres êtres vivants, la femme est d'emblée engagée dans la grande marche de l'Histoire. L'homme, cérébral et inutile, ne peut que jeter un regard jaloux sur son complément féminin.

Alors rien de surprenant que le militantisme naisse de ce côté-là. L'homme, solitaire et égoïste, ne voit pas d'intérêt à s'impliquer dans les causes politiques ou sociales, tandis que la femme, par sa biologie même portée vers l'autre, le fait plus naturellement. Dans *La tache*, deux femmes rempliront ce rôle : d'abord Faunia Farley, ouvrière dans ce petit élevage écologique et, ensuite, la professeur Delphine Roux, aristocrate normande et ancienne élève de l'École Normale Supérieure. Ses origines françaises expliquent peut-être son faible pour les idéologies, du fait qu'elle vient d'une civilisation plus intellectuelle et plus sensible à la question des classes sociales. Ou, pour le dire dans le langage péjoratif de son ennemi Coleman Silk :

Il connaît un peu ces jeunes Français ambitieux, formés dans les lycées d'élite. Parfaitement préparés, connaissant les intellectuels qui comptent, des jeunes très intelligents, immatures, dotés de l'éducation française la plus snob, se préparant ardemment à être enviés toute leur vie. (...) Même

pendant leurs loisirs, lorsqu'ils sont en tête-à-tête avec eux-mêmes, ils pensent à l'incidence de Hegel sur la vie intellectuelle française au XX^e siècle. L'intellectuel s'interdit d'être frivole. La vie, c'est la pensée. Conditionnés à être violemment marxistes ou violemment antimarxistes, ils souffrent d'un effarement congénital devant tout ce qui est américain. (Roth, 2002 : 256-257)

Ce clivage entre l'Amérique et l'Europe explique-t-il la présence récurrente des héroïnes européennes chez Roth ? L'engagement politique s'oppose-t-il à l'esprit pragmatique ? L'idéalisme féminin serait-il une qualité séduisante aux yeux de l'Américain apolitique ? Quant à Delphine Roux, quels sont ses engagements ? D'abord, une sorte de féminisme moralisant : elle serait apparemment le « corbeau » derrière la lettre anonyme envoyée à Coleman Silk, le critiquant pour sa relation avec Faunia.

Et sinon, les deux professeurs s'affrontent sur la question de la démarche à suivre face à la plainte d'une étudiante. Celle-ci, Miss Mitnick, avait protesté contre l'inclusion dans le cursus de deux pièces d'Euripide, *Alceste* et *Hippolyte*, qu'elle trouvait « dégradantes pour les femmes ». (Roth, 2002 : 252) Coleman trouve son attitude ridicule :

Le contresens de Miss Mitnick sur ces deux pièces s'enracine si profondément dans des préoccupations idéologiques étriquées, des querelles de clocher, qu'il ne prête même pas à rectification. (Roth, 2002 : 260-261)

À quoi il ajoute : « Une étudiante qui vient me raconter que je lui tiens un discours phallogentrique ne mérite pas que je l'aide. » (Roth, 2002 : 261)

Delphine Roux n'en est pas d'accord. Comme d'habitude chez Roth, le texte évoque un lien entre idéologie et sexualité. Lors de son premier entretien avec Coleman, Delphine avait cherché à le séduire :

Chaque fois qu'ils se retrouvaient face à face, quelque chose lui disait qu'il mourait d'envie de lui attacher les mains dans le dos.

Quelque chose, mais quoi ? La façon dont il l'avait évaluée, sexuellement, lors du premier entretien qu'il lui avait fait passer, dans son bureau ? Ou le fait qu'il n'ait pas réussi à l'évaluer sexuellement ? [...] Elle avait voulu paraître compétente, et n'y avait pas manqué, elle en était sûre. Et pourtant, il l'avait considérée comme une écolière. La petite Tartempion, gamine insignifiante. Enfin, c'était peut-être à cause du kilt [...] En mettant ce kilt, avec un cachemire noir à col roulé, des collants noirs et des bottes, elle n'avait

pas cherché à se déssexualiser (les universitaires américaines qu'elle avait rencontrées jusque-là semblaient s'y employer avec zèle), mais elle n'avait pas davantage cherché à l'aguicher. On disait qu'il avait dans les soixante-cinq ans, mais il ne faisait pas plus vieux que son père, quinquagénaire. (Roth, 2002 : 253-254)

Ah, le complexe du père ! Pire encore, Delphine ne semble pas en être consciente. Ce sera vers la fin du roman, lorsqu'elle écrit quelques phrases pour la rubrique petites annonces de la *New York Review of Books*, en décrivant son homme idéal, qu'elle se rend compte que le profil de celui-ci correspond à Coleman. Pauvre Delphine, qui a ignoré sa propre nature aimante...

Que dit la figure de la militante chez Philip Roth ? Se trahit-elle en abandonnant son destin biologique en faveur d'une cause sociale ou politique ? Il est difficile de trancher, parce qu'au fond, Roth s'intéresse peu à elle. Brenda Patimkin enfantera-t-elle d'un autre homme après sa rupture avec Neil ? Que deviendront le Singe et les soldates dans *Portnoy* ? La rage de Merry sera-t-elle canalisée dans une action politique productive ? Delphine trouvera-t-elle un amoureux à la hauteur de Coleman Silk ? Saura-t-elle conjuguer sa carrière universitaire et sa vie sentimentale ?

L'auteur fait brièvement briller ses héroïnes, généreuses et engagées, avant de les faire disparaître, laissant seul sur scène le pitoyable mâle, frustré dans ses tentatives de séduction. L'égoïsme de ce dernier ouvre d'immenses possibilités romanesques : c'est en passant à côté de la Terre-Mère qu'il prend acte de sa solitude, de la médiocrité de ses plaisirs.

Bibliographie

- Kandel, Liliane, « La fille qui voulait aller à l'université », dans *Le Monde Hors-série : Philip Roth, une vie, une œuvre*, février 2013, pp. 97-8.
- Kundera, Milan, « L'anti-kitsch américain », préface à l'édition « Folio » de *Professeur de désir*, Paris, 1982.
- Roth, Philip, *Goodbye, Columbus*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 1962.
- Roth, Philip, *Portnoy et son complexe*, trad. Henri Robillot, Paris, Gallimard, 1970.
- Roth, Philip, *Quand elle était gentille*, trad. Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, 1971.

Femmes engagées au cœur de l'action dans l'espace euro-méditerranéen

Roth, Philip, *Pastorale américaine*, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 1999.

Roth, Philip, *La tache*, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2002.

Sampson, Steven, *Corpus Rothi : Une lecture de Philip Roth*, Paris, Léo Scheer, 2011.

Sampson, Steven, *Corpus Rothi II : Le Philip Roth tardif, de Pastorale américaine à Némésis*, Paris, Léo Scheer, 2012.

Savigneau, Josyane, *Avec Philip Roth*, Paris, Gallimard, 2014.

Une enfance au harem ou l'apprentissage de l'engagement dans *Rêves de femmes* de Fatima El-Mernissi

Élisabeth VAUTHIER

Fatima Mernissi (1940-2015) est une sociologue marocaine qui s'est imposée comme une des grandes intellectuelles arabes contemporaines et a porté haut la voix du féminisme durant toute sa vie. Le parcours de Fatima Mernissi – parfois critiquée, parfois encensée – témoigne de son engagement et de sa volonté de faire bouger les cadres de pensée et d'action imposés aux femmes, en particulier musulmanes, en montrant que l'islam est compatible avec une évolution de leur statut. L'universitaire et écrivaine a elle-même connu un parcours particulier. Elle est née dans un harem de la ville de Fès gouverné par les règles de la vie traditionnelle, mais elle a été scolarisée dans une école moderne et partira faire des études supérieures en France et aux États-Unis. La question de la séparation des sexes et de la place de la femme dans l'espace social demeure néanmoins au centre de son œuvre, comme en témoigne les titres de nombre de ses ouvrages, par exemple *Sexe, idéologie, islam* (1995), *Le monde n'est pas un harem* (1991), *Le harem politique : le Prophète et les femmes* (1997).

Sa réflexion démonte les mécanismes de la double aliénation dont la femme, selon elle, doit s'émanciper en déconstruisant, d'une part, le processus historique qui a instrumentalisé le discours religieux pour asservir les femmes, et d'autre part, en rejetant les préjugés ethnocentristes et coloniaux de l'Occident. Fatima Mernissi est ainsi l'inspiratrice du « féminisme islamique », et a entrepris une relecture des livres sacrés et de la jurisprudence musulmane, en récusant les modèles occidentaux qui

analysent le statut de la femme en pays arabes avec des repères extérieurs et partent du postulat que l'islam est incompatible avec son émancipation. Elle se livre à une relecture historique et sociologique objective délivrée des préjugés que le discours mâle a imposé à la pensée religieuse. L'un de ses ouvrages, *Le harem politique*¹, a fait grand bruit et a marqué une étape importante, suscitant des débats qui ne sont pas clos.

En 1994, Fatima El Mernissi publie un ouvrage, différent dans sa forme du reste de son œuvre académique, en ce qu'il s'inscrit dans un registre autobiographique. D'abord édité en anglais (*Dreams of Trespass : Tales of a Harem Girlhood*, 1994), l'ouvrage paraît en version française en 1996 sous le titre *Rêves de femmes : une enfance au harem*², suivie l'année suivante par sa traduction en arabe³. L'ouvrage rencontre un vif succès et sera traduit dans plus de vingt-cinq langues.

Ce texte relate à la première personne l'enfance de Fatima Mernissi dans l'enceinte du harem familial. Il se présente donc au premier abord comme un récit de souvenirs et se distingue du reste de sa production. Nous essaierons, pourtant, dans cette contribution de montrer que cette « autobiographie », bien qu'adosée à une mémoire personnelle, s'inscrit dans la continuité du travail académique de l'auteure et participe de sa réflexion sur la place de la femme dans la société marocaine. En plaçant la narration à l'intérieur même de l'enceinte close du harem, il contribue à remettre en cause certains préjugés sur le statut des femmes arabes et sur le rôle des textes de l'islam dans leur marginalisation.

Un texte polyphonique sans « genre »

Le texte se présente tout d'abord comme une autobiographie, répondant en partie aux critères établis par Philippe Lejeune : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1970 : 14). La narration débute avec la naissance de

1. Initialement rédigé en anglais sous le titre *Beyond the Veil*, la traduction française est publiée en 1987.

2. Paris, Albin Michel, traduction de C. Richetin revue et annotée par l'auteure, 1996. Notre contribution s'appuie exclusivement sur le texte en français, édition de 2018.

3. أحلام النساء طفولة في الحرم, traduit par Maysā Sirrī, Damas, Dār Ward, 1997, 279 p.

l'auteure, entrée assez classique dans une autobiographie, et établit une correspondance entre l'auteure (née en 1940 à Fès), la narratrice et le personnage, se conformant ainsi à la règle de l'identité auteur-narrateur-personnage (Lejeune, 1970 : 15) : « Je suis née en 1940 dans un harem à Fès ... Je suis née en plein chaos, car chrétiens et femmes contestaient constamment les *hudud* et les violaient sans cesse. » (Mernissi, 1994 : 5) Les événements de la suite du récit peuvent aussi être rattachés à l'enfance de l'auteure dont le nom est convoqué dans la narration.

Cependant, au troisième chapitre, dans une note, l'auteure réfute le pacte autobiographique et instille le doute sur l'authenticité des événements relatés. Elle affirme que le récit est une fiction, son enfance ayant été « plate et prodigieusement ennuyeuse ». Elle ajoute :

Comme ce livre n'est pas une autobiographie, mais une fiction qui se présente sous forme de contes racontés par une enfant de sept ans, la version des faits concernant janvier 1944, rapportée ici, est celle qui traînait dans mes souvenirs. Souvenirs de ce que se racontaient les femmes illettrées dans la cour et sur les terrasses. (Mernissi, 1994 : 234)

L'auteure ne revendique pas non plus l'autofiction. Elle joue avec les catégories de genres, refusant de s'y enfermer car, comme l'indique la quatrième de couverture, « c'est un récit sur les frontières, elles bougent par définition ! ». Ce jeu a pour but, selon Diya M. Abdo, de déconstruire le discours sur les femmes : « Mernissi suggère une lecture transitoire de l'autobiographie elle-même, s'adressant à différents lectorats, jouant avec des stéréotypes et des préjugés de façon à ce qu'ils éclatent subrepticement ». (Abdo, 2007 : 1)

La logique chronologique est abandonnée dans la narration au profit d'une cohérence thématique qui unit une succession d'anecdotes et d'événements et qui donne au texte global un aspect fragmentaire. Ainsi, la table des matières isole-t-elle un certain nombre de personnages et de sujets auxquels le harem sert de dénominateur commun et font ressortir la multiplicité des personnages réunis dans le texte par ce même harem. Les titres des premiers chapitres en témoignent :

1. Les frontières de mon harem ;
2. Schéhérazade, le calife et les mots ;
3. Le harem français ;

4. La rivale de Yasmina ;
5. Chama et le calife ;
6. Le cheval de Tamou ;
7. Le harem invisible.

Ces paroles et ces vies multiples décentrent le récit de la narratrice et ouvrent la narration à d'autres expériences et d'autres voix. L'ouverture de l'autobiographie à des voix multiples n'est pas unique dans la littérature marocaine et peut même être considérée comme une caractéristique du discours féminin, comme l'indique Dinah Manisty : « In the female autobiography, moreover, within the "process of framing an identity, [the writer] is always looking at herself through the eyes of others" (Manisty : 273) ». (cité dans Abdo, 2007 : 11)

Ainsi, en 1993, Leila Abouzeid publie en arabe une autobiographie intitulée *Retour vers l'enfance* qui sert de tribune à la parole d'autres femmes que l'auteure-narratrice. Dans la préface autographe, elle justifie son choix « audacieux » notamment par le désir de donner une voix aux femmes arabes dans une société où elles ont été « marginalisées et contraintes au silence » (مستبعدة وساكنته, Abouzeid : 2000 : 4).

Écrire une autobiographie pour une femme semble donc impliquer une responsabilité envers les autres femmes. Quand elle prend la parole pour se raconter, elle devient également le porte-parole d'autres femmes et leur donne une voix. Mais elle ne peut le faire qu'à travers un processus de négociation entre sincérité et devoir de réserve car, comme l'explique Leila Abouzeid, se raconter, c'est afficher son intimité scandaleuse et transgresser les règles sociales de la pudeur qui interdit de dévoiler son intimité (*al-'awra*).

Le texte de Fatima Mernissi, tout comme l'autobiographie de Leila Abouzeid, se présente donc comme un texte polyphonique qui raconte tout autant la narratrice Fatima que les femmes qui ont contribué à la formation de sa personnalité et à son engagement une fois adulte. Il est également proche de l'essai et de l'analyse scientifique, en ce qu'il est accompagné de références bibliographiques et d'un appareil de notes explicatives rassemblées en fin d'ouvrage, parfois longues de plusieurs pages, qui informent sur les sources historiques, linguistiques et sociologiques

utilisées pour la rédaction du livre. Ces notes constituent également un espace dans lequel l'auteure déploie une réflexion sur un sujet précis.

[...] Pour saisir le féminisme des nationalistes, il faut se rappeler que leur problématique face à l'Occident, au début du siècle, était « comment édifier une société arabe forte », idée clé de la confession de Moualy Brahim Kettani, l'autorité religieuse qui créa l'école nationaliste où j'ai fait une partie de mon éducation primaire, et qui fut emprisonné régulièrement par les Français (*Souvenirs d'un prisonnier combattant, Dikrayat Sajin Mukaḥfiḥ*, Matbu'a dar al-maghrib li-ta'lif wa-tarjama, Rabat, 1977). [...] (Mernissi, 2018 : 236)

L'écriture de l'ouvrage sort, on le voit, du simple projet autobiographique et ne vise pas seulement à retracer les événements qui ont marqué son enfance et ont contribué à former sa personnalité. Le projet du livre est plus large : il s'agit d'ouvrir un espace dialectique où pourront s'affirmer des expériences humaines et un débat d'idées. Car, si le harem est un espace d'enfermement pour les femmes, il apparaît aussi au fil des pages comme un lieu de discussion où elles manifestent des positions différenciées et tentent de faire bouger les limites. Le harem incarne ainsi tout autant l'ordre imposé aux femmes que la remise en cause de cet ordre, à travers la pluralité des voix qui s'y expriment.

Les fondements du harem

Dès l'incipit est posée la question essentielle et normative des *hudud* (limites, frontières). L'ouvrage débute par la mention du lieu et de la date de naissance de la narratrice – auteure (procédé courant dans l'autobiographie) et établit sa position dans la narration ; mais le récit bifurque ensuite vers la thématique qui se révèle constituer le sujet principal de l'ouvrage : la question des *hudud*.

Je suis née en 1940 dans un harem de Fès, ville marocaine du IX^e siècle, située à cinq mille kilomètres à l'ouest de La Mecque, et à mille kilomètres au sud de Madrid, l'une des capitales des féroces chrétiens. Nos problèmes avec les chrétiens, disait mon père, commencent, comme avec les femmes, lorsque les *hudud*, les frontières sacrées, ne sont pas respectées. Je suis née en plein chaos, car chrétiens et femmes contestaient constamment les *hudud* et les violaient sans cesse. (Mernissi, 2018 : 5)

La polyphonie se manifeste dans le texte dès les premières lignes et la parole masculine (celle du père) prend le pas sur la voix de la narratrice pour réduire les femmes à un Autre hostile, qui doit être contenu dans des limites (*hudud*) précises, de la même manière qu'il faut contenir les chrétiens qui déferlent dans l'espace marocain pour en contester et transgresser les règles. Le concept s'impose ainsi comme fondamental, seul capable d'empêcher le chaos de régner. Il constitue la clé de la compréhension de ce monde, selon un modèle patriarcal incarné par le père. Toute tentative de le modifier ou de le transgresser ne conduit qu'au désordre qui menace le groupe. Dans ce schéma, il est frappant de remarquer que femmes et Chrétiens sont renvoyés à une même altérité menaçante et destructrice.

Les *hudud*, en tant que clé de compréhension du monde et d'organisation de l'espace physique et symbolique marocain, sont à la base même de l'existence du harem et le justifient comme espace géographique et cadre mental. Elles définissent ainsi un mode d'être au monde qui construit le rapport à l'Autre sur des relations de pouvoir et des hiérarchies, à l'origine de la séparation des femmes et de leur enfermement dans le harem, selon une logique binaire simple : soit on se soumet à ses règles, soit on les transgresse ; soit l'harmonie règne, soit le chaos prend sa place. Le monde ainsi organisé est ordonné ; il assigne un espace à chacun. Aux chrétiens, la ville moderne ; aux hommes, le reste de la ville ; aux femmes, le harem.

Cet ordre repose sur une logique de contrainte et de domination qui considère les êtres humains comme deux groupes : dominants et dominés. Les dominants imposent les règles et les dominés obéissent.

L'éducation, c'est apprendre à repérer les *hudud*, dit Lalla Tam, la directrice de l'école coranique où l'on m'a envoyée à l'âge de trois ans rejoindre mes dix cousins et cousines. [...] Depuis, rechercher les frontières est devenu l'occupation de ma vie (Mernissi, 2018 : 7)

Dans le regard de la fillette, apprendre à les repérer, c'est avant toute chose obéir, car la directrice dispose des emblèmes du pouvoir, un « fouet menaçant ». Ces règles régissent également la vie dans le harem des femmes, organisé et hiérarchisé de façon précise. Les espaces sont répartis entre les occupants de la grande maison, en respectant une hiérarchie qui

distingue les espaces masculins de ceux ouverts aux femmes, et consacre un traitement inégalitaire entre les femmes du harem. Le cloisonnement qui isole du monde extérieur trouve son correspondant à l'intérieur du harem où la place de chacun et chacune est définie une fois pour toutes, entre les hommes et les femmes et entre les femmes elles-mêmes.

« 'Qu'est-ce qu'un harem, exactement ?' Voilà le genre de question qui crée de la confusion chez les grandes personnes et les amène à se contredire sans cesse. » (Mernissi, 2018 : 38) Il y a de multiples réponses et il suffit que l'on pose la question pour susciter des discussions animées et des éclats de voix, car il ne s'agit pas ici d'un harem fantasmé, mais bien d'un harem vécu, fait de la pluralité des expériences de ses membres. Ainsi, le harem prend des formes différentes, selon qu'il est situé en ville ou à la campagne. Fatima vit à Fès dans une grande maison cernée de hautes murailles, avec un gardien posté à l'entrée, et les femmes ne peuvent en sortir librement. Dans le harem de grand-père Tazi, à la campagne, on ne trouve pas de murailles. Seule une clôture de bambou sépare les appartements des femmes de l'aile réservée aux hommes et la maison est ouverte sur l'extérieur. Les femmes peuvent en sortir seules, sans autorisation préalable. La « ferme de Yasmina » est à mille lieues du modèle urbain :

Il suffisait de quelques heures de voyage pour atteindre le harem de Yasmina, mais cela aurait aussi bien pu être l'une des îles lointaines de la mer de Chine où nous faisait accoster tante Habiba dans ses contes. Les femmes de la ferme font des choses dont nous n'avons aucune idée en ville, comme pêcher des poissons frétilants, grimper aux arbres ou se baigner dans une rivière [...] (Mernissi, 2018 : 65)

Cependant, même si la ferme de Yasmina offre un visage moins contraignant que le harem de Fès, elle n'en reste pas moins un espace d'enfermement pour les femmes qui y vivent. Car le harem se définit comme une façon de concevoir les relations entre les êtres humains. Il impose une vision inégalitaire de la société qui repose sur des rapports de force, comme le rappelle explicitement l'auteure : « C'est le code sur lequel repose la structure du pouvoir inégalitaire, que ce soit dans les rapports de sexes ou dans les rapports politiques » (Mernissi, 1996 : 238). La cousine Chama ne dit pas autre chose en expliquant que les

hommes, à l'origine, étaient des guerriers qui se disputaient le pouvoir. Ils se sont mis d'accord pour prendre pour chef celui qui chasserait le plus grand nombre de femmes et, pour les décompter, il était nécessaire de les enfermer. Cependant, les chrétiens ont unilatéralement changé les règles et ils ont pris le pouvoir en fabriquant des armes et des machines plus performantes ! (Mernissi, 2018 : 42)

Le récit de Chama témoigne de façon humoristique du regard que les habitantes du harem portent sur leur situation. Leur vision critique déconstruit le discours dominant et le met en doute, montrant que le modèle du harem est dépassé et qu'il ne peut perdurer. Habiba, par exemple, retourne l'argument du père de Fatima en affirmant que, contrairement à ce que dit le père, les *hudud* ne sont pas menacées par les femmes et les chrétiens. Ce sont les hommes eux-mêmes qui violent les limites en s'attaquant aux femmes et les Chrétiens sont leur punition envoyée par Dieu. Car, selon les femmes du harem, l'islam ne proclame rien d'autre que l'égalité entre les croyants, alors que les hommes soutiennent un ordre inégalitaire.

Bien qu'illettrées pour la plupart, elles ont soif de savoir et se tiennent au courant des événements qui ont lieu autour d'elles et dans le monde. Elles ne craignent pas le débat et déploient des efforts quotidiens pour arracher des bribes de liberté et de joie. Elles participent à l'élan nationaliste et débattent entre elles de la condition de la femme et de son avenir, en investissant leurs espoirs dans la nouvelle génération, qui pourra profiter des avantages de la femme « moderne ». Un épisode est symptomatique de cette volonté de ne pas être écartées des réalités de la vie contemporaine. Dans le salon réservé aux hommes se trouve un poste de radio enfermé dans un meuble dont seuls les hommes détiennent la clé. Pourtant, les femmes de la maison parviennent à obtenir un double de la clé et à écouter « La voix du Caire » quand elles sont seules.

Dans ce contexte, on comprend aisément le choix fait par l'auteure de confier la narration à une enfant qui, de par son statut, transmet de façon neutre la pluralité des opinions évoquées dans le récit. Elle joue le rôle du « candide », et confronte des visions et des discours différents à l'aune de sa propre compréhension, sans préjugés. L'esprit vierge de l'enfant – il n'a pas encore intégré les codes dominants – interroge la

normalité de ce qu'elle vit, met en doute l'apparent consensus. Son appréhension du monde qui l'entoure, son interprétation personnelle de ce qu'elle vit, dévoilent les fausses évidences et obligent le lecteur lui-même à s'interroger et à réfléchir à la validité de ses propres connaissances.

Le regard de la fillette est doublé par celui du cousin Samir, son *alter ego* masculin, dont la présence confirme la nature idéologique (et non pas naturelle) des *hudud*. Enfant, il agit et réagit de la même manière que Fatima, car il n'est pas encore soumis aux définitions genrées. Mais, à partir du moment où il n'est plus considéré comme un enfant, et traité comme un garçon, il adopte le discours masculin et les valeurs incarnées par les *hudud*, signant la rupture avec Fatima.

Femmes engagées

Le récit de Fatima Mernissi déroge à la conception courante du harem qui le réduit à un lieu réservé aux hommes de la maisonnée où cohabiteraient des femmes soumises ou résignées destinées à enfanter et divertir les maîtres du harem. L'auteure consacre deux pages de notes pour distinguer le harem domestique du harem impérial et réfuter le stéréotype du harem lascif, lieu par excellence de l'érotisme, où s'affirmerait la virilité des hommes à travers leur puissance sexuelle. Le harem de Fatima est un lieu familial où l'affection et la solidarité dominant. Les hommes y dominant les femmes, mais leur fonction consiste pour une grande part à maintenir un certain équilibre au sein de la maison. Ils sont souvent contraints de jouer les négociateurs pour faire régner la paix, parfois même pour préserver leurs privilèges. Leur autorité n'est jamais remise réellement en cause, mais elle est parfois bousculée par la détermination et l'ingéniosité des femmes. Car les personnalités féminines mises en scène sont des personnalités fortes et déterminées. Les femmes ont vécu des histoires différentes avant d'intégrer la vie commune au harem, mais elles font toutes preuve de détermination et défendent ce qu'elles considèrent comme juste, par tous les moyens dont elles disposent. La mère de Fatima refuse la discrimination envers les filles et l'absence d'intimité au sein de la maison ; Habiba a été répudiée sans raison et privée de ses biens, mais elle ne baisse pas la tête et considère les histoires qu'elle raconte comme les seules richesses dignes d'être préservées ; Tamou a pris les

armes contre les Espagnols, lors de la guerre du Rif, avant de s'installer dans la ferme de grand-père Tazi ; Yasmina rêve d'un avenir meilleur et grappille des lambeaux de liberté, essayant de se rapprocher du bonheur, décrit par la mère de Fatima dans les termes suivants :

Le bonheur, expliquait [ma mère], c'est se sentir bien, léger, créatif, satisfait, amoureux, et libre. [...] Une femme heureuse est une femme qui peut exercer tous les droits, y compris ceux de se déplacer et de créer, de se mesurer aux autres, de les défier, sans risquer cependant d'être rejetée. (Mernissi, 2018 : 77)

Toutes défendent en permanence leurs valeurs, même si elles vont parfois à l'encontre de l'ordre dominant, et résistent avec les armes dont elles disposent. Ces femmes combattent principalement par la parole et la négociation. Elles incarnent le modèle de Schéhérazade, la femme qui combat l'injustice par les armes de l'éloquence et l'intelligence. Car dans un monde où les femmes n'ont que peu de marge de manœuvre, seules l'ingéniosité de la pensée et la subtilité de la parole peuvent contrer un ordre social dominant qui les prive de leur autonomie et elles parviennent, de cette manière, à grappiller des miettes de liberté. Elles mettent à jour le processus d'instrumentalisation de l'islam qui a permis de maintenir les femmes dans leur statut inférieur tout au long de l'histoire et rejettent le caractère sacré que certains voudraient attacher à la décision de les cloîtrer. Elles nient la validité des arguments qui visent à les maintenir dans un état d'infériorité : la terre originelle de Dieu n'avait pas de frontière, ce sont les hommes qui les ont établies ; l'islam défend l'égalité et rejette la discrimination entre les croyants (dont les femmes) ; car Dieu a créé les êtres égaux, il n'a pas décrété que certains auraient davantage de droits que d'autres, mais il a au contraire condamné ceux qui font du mal à plus faibles qu'eux ; les *hudud* ne sont pas sacrées, elles ne constituent qu'une ligne imaginaire dans la tête des guerriers et la suprématie masculine est en contradiction avec le message de l'islam. Elles débattent aussi de la capacité des femmes à exercer le pouvoir, affirmant que si les hommes prétendent que les femmes sont incapables de gouverner, l'histoire du monde musulman fournit la preuve du contraire et témoigne que des femmes ont déjà exercé le pouvoir en terre d'islam. Cette question n'est pas sans rappeler l'anecdote que Fatima Mernissi place au début de son

ouvrage sur *Le Harem politique : le Prophète et les femmes* et dont elle fait l'élément déclencheur de sa réflexion :

« Une femme peut-elle commander les musulmans ? » ai-je demandé à mon épicier, qui est, comme la majorité des épiciers du Maroc, un véritable « thermomètre » de l'opinion publique.

« Je cherche refuge en Allah », s'est-il écrié, offusqué, malgré toute l'amitié qui nous lie. Il a failli, étranglé par l'horreur de l'idée, laisser tomber la demi-douzaine d'œufs frais que j'étais venue chercher.

« Que Dieu nous protège des catastrophes du temps », marmonna un client qui achetait des olives, esquissant le geste de cracher. (Mernissi, 1987 : 7)

Engagées, les femmes de la famille de Fatima le sont et leurs débats comme leurs combats quotidiens contribueront à former la conscience de la narratrice. Le récit illustre leur force morale et leur engagement. Elles s'emploient constamment à mettre à mal l'argument de la faiblesse naturelle des femmes. Selon cette idée, elles ne voyageraient pas seules, parce qu'elles seraient incapables de se défendre. Dans le mythe du premier harem que relate Chama, les hommes, au contraire, ont été obligés d'enfermer les femmes dans des lieux clos par des verrous, parce qu'elles étaient fortes, capables de déraciner des arbres et que sans ces précautions, elles se seraient échappées. L'exemple de Tamou la guerrière qui a combattu les Espagnols comme un homme, témoigne aussi de l'inanité d'une faiblesse intrinsèque aux femmes. L'humour est aussi une arme et les femmes l'utilisent également dans l'ouvrage, pour détruire la menace du désordre que susciterait leur pouvoir de séduction sur les hommes. À l'affirmation de Lalla Mani qui déclare que si les femmes sortaient seules et travaillaient à l'extérieur, les hommes ne penseraient plus à autre chose qu'à elles et ne travailleraient plus, la mère de Fatima répond que les Françaises ne sont pas enfermées entre quatre murs et pourtant, les hommes font leur travail et ils s'offrent même le luxe de former une armée puissante qui vient bombarder les Marocains ! Par leur détermination sans faille, leur habileté et leur humour, les occupantes du harem obtiennent de petites victoires et parviennent à repousser quelque peu les limites de leur prison. Les rêves et l'imagination leur offrent aussi des espaces de liberté. Les histoires que conte Habiba abattent les murailles et font voyager les femmes du harem. Elle leur donne des

ailles pour s'envoler loin des murs qui les séparent de l'espace public dont elles sont exclues.

Les femmes n'en restent pas moins conscientes des évolutions que connaissent les sociétés arabes dans les années 1940 et 1950 et gardent l'espoir de voir leur engagement porter ses fruits dans l'avenir. Elles suivent assidument les avancées portées par les nationalistes et par les femmes qui incarnent les premiers pas vers l'émancipation, la chanteuse Asmahhan notamment. Elles s'emploient à transmettre à Fatima les principes qui la rendront forte et lui permettront de sortir du harem. Car la fillette incarne ces jours meilleurs dont elles pensent qu'ils arriveront inmanquablement. Si les lois sont impitoyables parce qu'elles sont faites par les hommes, selon Yasmina, dès que les femmes seront suffisamment intelligentes pour y réfléchir, elles trouveront une solution pour changer les choses et bouleverser l'ordre établi.

Tu deviendras une dame moderne, instruite et tu réaliseras le rêve des nationalistes. Tu apprendras les langues étrangères, tu auras un passeport, tu liras des milliers de livres et tu t'exprimeras comme une autorité religieuse. (Mernissi, 2018 : 64)

Dans ce « projet pour une jeune fille ambitieuse » que décrit Yasmina, se retrouve le destin de l'auteure qui, avec la montée du nationalisme marocain, va pouvoir sortir du harem, étudier, voyager librement au Maroc et en dehors du pays, et connaître une vie plus épanouissante que celle vécue par la génération précédente. Elle deviendra une « dame moderne, instruite », capable de débattre et de soumettre les textes de l'islam à son regard éclairé ; elle voyagera dans le monde entier et lira des milliers de livres. Elle en écrira aussi et perpétuera l'engagement de ses aînées. Tandis que, malgré l'évolution des mentalités, la mère de Fatima restera confinée dans le harem et ne sera même pas autorisée à réaliser son rêve d'apprendre à lire et à écrire. Elle reportera tous ses espoirs sur sa fille :

Tu vas changer le monde, toi, n'est-ce pas ? Tu vas conduire des voitures et des avions comme Touria Chaoui [première femme pilote marocaine]. Tu vas créer une planète sans murailles ni frontières, où les gardiens seront en vacances tous les jours de l'année (Mernissi, 2018 : 194).

Le texte part de la mémoire de l'auteur, mais détourne le pacte autobiographique qui semble se nouer dès les premières lignes pour intégrer la

fiction et conférer au texte une portée plus large. Ce n'est plus l'enfance de Fatima Mernissi qui s'inscrit au centre de la narration, mais bien l'histoire et le devenir de la société marocaine qui se trouve placée au premier plan. Quelle place peut-elle accorder aux femmes dans la société contemporaine ? Comment le Maroc peut-il négocier entre des traditions inégalitaires et les potentialités de la moitié de sa population, injustement cantonnée à l'espace domestique ? Comment offrir à tous des espaces de cohabitation harmonieuse ? Ce sont ces questions, déjà posées par Fatima Mernissi dans sa production académique, qui se retrouvent ici à nouveau interrogées.

En donnant au lecteur la possibilité de pénétrer de façon directe la réalité de la vie dans un harem familial, le livre ouvre une brèche dans les constructions mentales qui soutiennent le système patriarcal. Il offre ainsi une tribune aux femmes, rend leur voix « sonore⁴ », rompant avec le silence qui les caractérisait. Il inscrit l'auteure dans une lignée, celle du combat de femmes illettrées, infériorisées, réduites au silence par la génération précédente et qui, malgré cela, avaient une pleine conscience de leur marginalisation sociale et luttait pour la faire reculer. Il remet en question les stéréotypes ou les fausses évidences et dessine d'autres voies au devenir des femmes.

Bibliographie

Abdo Diya M., « Narrating Little Fatima : A Picture is Worth 1001 Tales — “Multiple Critique” in Fatima Mernissi's Dreams of Trespass : Tales of a Harem Girlhood » dans *Image [&] Narrative*, Issue 19 November 2007, (consulté le 3 avril 2019).

Abū Zayd Laylā, *إلى عوجر، نل وفظلا* (« Retour vers l'enfance »), Casablanca, Šarika al-našr wa-l-tawzī' al-Madāris, 2000 (1^{re} édition 1993).

Draoui Dorra Mahfoudh, « Fatima Mernissi (1940-2015) : la lutte pour un féminisme sans tutelle », dans *NQF*, vol. 35, n° 2, 2016, p. 154-155.

4. La mission de Fatima Mernissi était de déconstruire le discours dominant, « discours sonore » disait-elle, et de faire émerger les luttes cruciales des femmes en les incitant à briser « le silence ancestral ». (Draoui 2016 : 155)

Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1970, 357 p.

Manisty Dinah, « Negotiating the Space between Private and Public : Women's Autobiographical Writing in Egypt », dans Robin Ostle, Ed de Moor et Stephan Wild (éd.), *Writing the Self : Autobiography in Modern Arabic Literature*, Londres, Saqi Books, 1998, p. 272-82.

Mernissi Fatima, *Le harem politique : le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987, 293 p.

Mernissi Fatima, *Rêves de femme, une enfance au harem*, Paris, Le livre de poche, 2018, 253 p. (1^{re} édition : Paris, Albin Michel, 1996).

Section 3 :
Instrumentalisation du corps et engagement



Le corps féminin : militantisme et autodérision dans les chansons saoudiennes

Maxime HELLIN et Élisabeth VANDENHEEDE

Le dixième jour du mois de *šawwāl* 1439 – le 24 juin 2018, est un jour historique pour l'Arabie Saoudite : dernier pays au monde à interdire aux femmes de conduire, l'État leur autorise la délivrance des premiers permis de conduire et ouvre ses premières auto-écoles dans les universités ce 10 octobre (*Saudi Driving school* [En ligne]).

Conscientes qu'elles risquaient la prison ou une sévère amende quelques jours auparavant, plusieurs Saoudiennes, détenant déjà des permis internationaux, célèbrent l'événement en se filmant au volant de leur voiture et en postant la vidéo sur les réseaux sociaux. Ce fut le cas pour Manal Al-Sharif, célèbre militante, dont la vidéo (*amworldtodaypm*, 2011) en 2011 avait atteint les 200 000 vues en quelques jours. Des hashtags, système de référencement par mots-clés utilisant le symbole #, sur Twitter lancèrent également des campagnes de désobéissance : #women2drive ou #Oct26Driving ont été extrêmement populaires sur la toile. Notons que la vidéo a été faite à l'étranger puisque la vidéo fut censurée dans le royaume wahhabite. Une vidéo *Youtube* en particulier a enflammé le web mais sur le ton de l'humour cette fois : Hisham Fageeh, un acteur saoudien résidant aux États-Unis, reprend le célèbre *No woman, No Cry* de Bob Marley en le détournant pour en faire un *No Woman, No Drive* (Alaa Wardi, 2013). Elle se diffuse de manière exponentielle : en trois jours, elle obtient 3 millions de vues, en une semaine, plus de dix millions de vues.

D'humour et de musiques, les Saoudien(ne)s en réclament et en sont friands : récemment autorisés, c'est surtout sur Internet, et en particulier

Youtube, que le divertissement et l'expression artistique prennent toute leur ampleur dans la mesure où Mohamed Ben Salman, connu sous le sigle MBS, a également réduit la censure. Dans quelle mesure les revendications sociales sous forme d'expressions artistiques sur *Youtube* peuvent-elles exister dans ce régime autoritaire et rendre visible le corps féminin dans une société wahhabite ?

Il s'avère que les revendications sociales féminines se focalisent essentiellement sur la question du déplacement et du permis de conduire. Sur les réseaux sociaux saoudiens, cela s'exprime de deux manières différentes : il s'agit d'attaquer, en contexte autoritaire, les relations hommes-femmes ainsi que le système patriarcal, tandis que la forme d'expression utilisée est l'humour, en tant qu'outil politique toléré pour rendre visibles les revendications des Saoudiennes de « la génération MBS », cette génération saoudienne des 18-35 ans qui se reconnaît dans le nouveau prince héritier du royaume.

Pour rendre compte de ces phénomènes, la méthode utilisée est une analyse socio-critique des trois clips-vidéos suivants. Il s'agit des vidéos les plus visionnées en 2017-2018 concernant notre problématique autour des femmes saoudiennes et du permis de conduire : *Hawāḡīs* (préoccupations) de Māḡid al-‘Īsā (23 décembre 2016) ; *Naḡnū naqūd* (Nous conduisons) de Leesa A (24 juin 2018) et *Daddy* de Rotana Tarabzouni (3 février 2017).

Les critères chronologiques retenus ont été la date de l'obtention du droit du permis (24 juin 2018) de conduire et la date de l'intronisation du nouveau prince héritier MBS (21 juin 2017). Il s'agit de déterminer quels changements de formes et de discours sont apparus autour de ces dates-clés. Par ailleurs, les chansons retenues répondent aux critères suivants : elles a) ont été composées par des personnes de nationalité saoudienne, b) sur la thématique de la condition féminine, c) ont rencontré un fort succès sur le réseau social *Youtube* et enfin d) n'ont pas été censurées par le pouvoir. À titre de comparaison, nous avons choisi un clip-vidéo de musique répondant aux mêmes critères mais qui a été interdit par le régime.

Les analyses de ces clips permettent de déterminer les formes que prennent ces musiques et images engagées mais aussi leurs limites :

représentatifs de leur époque et de leurs débats de société dans un contexte de censure et du contrôle du récit. L'analyse socio-critique, fondée sur une approche sémiotique des paroles et des images, permettra de déterminer dans quelle mesure ces trois vidéos participent à la propagation de revendications sociétales. Le but est de fournir des explications des textes et des images dans ce qu'ils représentent, c'est-à-dire, comprendre leur sens social et leur valeur référentielle (Barthes, 1964 ; Eco, 1970 ; Hénault, 2008).

Exprimer les revendications de la jeunesse saoudienne : l'usage des technologies

Histoire et contrôle des TIC en Arabie Saoudite

L'histoire des TIC en Arabie Saoudite est fortement liée à la morale wahhabite. Doctrine religieuse fondée au XVIII^e siècle par le prédicateur du Najd, Abdelwahhab, elle incarne la branche la plus conservatrice et littéraliste de l'école hanbalite de l'islam sunnite. Or, le pouvoir de la famille Al-Saoud se lia dès 1744 pour conquérir la péninsule arabique : c'est l'alliance de la force armée et la force religieuse. L'État moderne saoudien fondé en 1932 par Ibn Saoud répond à ce principe de gouverner avec, d'une part, à sa tête la famille Al-Saoud qui s'occupe de l'ensemble des affaires exécutives, législatives et judiciaires et avec, d'autre part, une surveillance islamique étroite. Ainsi, l'ensemble des actions prises par le gouvernement doit être approuvé par le Haut Conseil des Oulémas et le Conseil des Oulémas, les institutions les plus importantes du pays qui regroupent les plus imminents théologiens wahhabites.

Malgré une ouverture irrésistible du pays à Internet depuis les années 1990, la censure reste une réalité. Le classement mondial de la liberté de la presse établi par Reporters Sans Frontières place l'Arabie Saoudite 172^e pays sur 180 (Classement mondial de la liberté de la presse, 2018). En effet, la surveillance de la société se fait à tous les niveaux : les informations et les productions artistiques sont filtrées par les institutions gouvernementales ; en matière d'internet, l'ensemble des serveurs du pays doit passer par le serveur central du pays géré par la Commission des Communications et de la Technologie de l'Information (Site de Communications and Information Technology Commission),

une organisation gouvernementale chargée de la surveillance électronique. La base légale de cette censure a été rédigée par le Conseil des Ministres le 12 février 2001 où est stipulé l'ensemble des contenus qui sont susceptibles d'être censurés. Est concerné en premier lieu tout ce qui est contraire aux principes fondamentaux et à la morale de l'islam wahhabite. En deuxième lieu, sont interdits tous les contenus contraires à l'État ou au système : la censure s'est particulièrement durcie avec les lois anti-terroristes de 2007.

Au royaume saoudien, pourtant, l'accès au web s'est développé malgré de nombreux obstacles, en particulier celui de la censure. Si le gouvernement saoudien ne souhaite pas perdre le contrôle de l'information qui circule dans les TIC, la vitesse de l'information, la diffusion irrésistible des TIC dans la société et surtout l'usage quasi massif des réseaux sociaux ont profondément changé la face de la société saoudienne. Les monarchies arabes du Golfe (Arabie Saoudite, Koweït, Bahreïn, Qatar, Émirats Arabes Unis et Oman) connaissent le plus haut taux de connectivité du monde arabe, principalement en raison d'un usage massif des téléphones portables. L'Arabie Saoudite, en particulier, compte le plus grand nombre d'abonnements au téléphone portable avec connexion à Internet : sur une population de 33 millions d'habitants, 30 millions utilisent Internet et 18 millions le font via leur mobile (GMI, 2018). Mais ce sont surtout 25 millions d'internautes sur 30 millions qui ont un compte sur un réseau social.

Il est vrai que les religieux ont été écartés depuis que le roi Salman et son fils MBS dirigent le royaume. Ceci se fait de manière nouvelle : par le biais des réseaux sociaux. La communication est son principal enjeu, il a même mis sur pied une « cellule chargée de vendre et de contrôler le récit » (Ockrent, 2018 : 41). Les réseaux sociaux ont sans aucun doute apporté un souffle nouveau en Arabie Saoudite. Pour la première fois, les Saoudiens et Saoudiennes ont retrouvé un endroit d'expression. Toutefois, ces prémices de sphère publique virtuelle sont à double tranchant : la surveillance des réseaux sociaux et des messages artistiques très étroits. Les arrestations et les condamnations des opposants politiques en témoignent. De plus, l'État intervient également dans la fabrication de propagande, notamment dans la musique.

De l'usage de l'humour en contexte autoritaire saoudien

Cette forme d'expression artistique sur le ton de l'humour est totalement inédite pour l'Arabie Saoudite et contre laquelle il est difficile de lutter. Mohammed Bin Salman, alias « MBS », l'a bien compris. Le nouvel homme fort du régime et futur monarque a fait de la condition de ses compatriotes un fer de lance dans son programme de séduction politique sur la scène tant domestique qu'internationale.

L'humour, dont Bergson démontra la fonction sociale de rassemblement par le biais de la complicité et de la sous-entente (Bergson, 1900), n'est pas chose aisée en contexte autoritaire pour des raisons évidentes de censure, politique ou religieuse. Toutefois, les pratiques artistiques, entraînant rires et fous-rires et se diffusant de manière virale dans une société très connectée, permettent aux individus qui partagent les mêmes références sociales, politiques et culturelles de se retrouver ensemble, même s'ils sont individualisés par les téléphones portables (Weeden, 1999).

Dans le contexte saoudien, il semblerait que les enjeux de la place de l'humour, en particulier dans le monde virtuel, imaginaire par excellence, soient doubles. Premièrement, le réseau social devient un élément important, sinon central, de l'opinion publique saoudienne qui ose s'y affirmer. Deuxièmement, le contrôle et la tolérance (ou l'intolérance) en mesure en Arabie Saoudite sont l'apanage du pouvoir : l'observation puis la décision de censurer ou d'encourager deviennent des enjeux politiques essentiels pour le régime.

L'incitation à la rupture avec le patriarcat : de l'humour à la violence guerrière

Selon l'époque et le lieu d'enregistrement, les auteurs de chansons et de clips font plus ou moins appel à l'humour pour dénoncer le patriarcat et inciter à l'émancipation des femmes. Par ailleurs, la présence de l'humour se marque de façons diverses et à des niveaux variés. Il est ainsi remarquable que les clips de Māğid al-'Īsā et de Leesa A en fassent usage, davantage dans les images que dans les paroles pour le premier,

dans les paroles plus particulièrement pour la deuxième¹, alors que le clip de Rotana, tourné hors d'Arabie Saoudite et après la publication du décret laissant aux femmes la possibilité de ne pas porter l'*abaya*, en exclut totalement l'exploitation, préférant un lexique guerrier sans équivoque.

Et en effet, si l'humour tient une place importante dans les deux premiers clips du corpus, il est, dans *Hawāğīs* (« Préoccupations ») de Māğid al-Īsā (Majedalesa, 2016), moins présent dans les paroles que dans les images. Ainsi l'examen du texte de la chanson montre que l'auteur cherche à comprendre les maux de la société et stigmatise les hommes qu'il rend responsables du mal-être des femmes. Dès la première phrase, dont la répétition insiste sur l'importance, il place dans la bouche des femmes le vœu d'une émancipation totale et définitive : *Ĝa'al al-rağāğīl li-l-māhī* (« Puissent les hommes s'éteindre² »). La dénonciation d'une instabilité psychologique et d'une folie atteignant tous les hommes sans exception – *Yā'il mā fīhum al-šāhī, Kill wāhid fīhim ġiniya* (« Ô bon sang, aucun d'eux n'est sain d'esprit, Chacun d'eux est possédé par un djinn féminin ») – permet à la fois d'expliquer les maux de la société et de justifier la volonté de libération des femmes. Ce n'est pas une simple revendication féministe, mais l'affirmation de la nécessité d'épurer la société, d'éviter la propagation du mal : soumises à des tuteurs qui restreignent leur liberté et les soumettent à leur entière volonté, les femmes sont elles aussi inévitablement infectées par les maladies psychologiques des hommes. La société tout entière est ainsi contaminée : *Haṭū binā amrāđ nafsiya* (« ils nous ont causé des maladies psychologiques »).

S'il est vrai que, dans cette vidéo, les paroles n'ont rien d'humoristique, le clip qui accompagne le texte rend le message ironique. La première image se focalise sur des femmes assises à l'arrière d'une voiture et scandant en cœur « Puissent les hommes s'éteindre », alors qu'elles sont conduites par un garçon, encore trop jeune pour être tuteur mais qui, dès la majorité et bien que bien plus jeune qu'elles, pourrait devenir leur tuteur : ainsi, par la caricature, le clip dénonce l'absurdité de la situation, dans une région où, en 2016, année du tournage de ce clip, les femmes

1. Voir le point suivant, sur l'analyse relative aux prises de position par rapport au port de l'*abaya* par les Saoudiennes.

2. Toutes les traductions françaises des textes arabes sont celles de Maxime Hellin.

ne pouvaient pas encore conduire et pouvaient être soumises à la volonté de jeunes gens qu'elles avaient elles-mêmes éduqués.

La caricature est d'ailleurs un type d'humour récurrent dans le clip : l'auteur met en scène une marionnette représentant le Président Trump sortant victorieux des élections. Face à lui, la foule brandit des pancartes affichant la tête d'Hillary Clinton barrée. Les femmes n'accèdent pas au pouvoir, il n'y a pas de place pour elles en politique, elles ne peuvent qu'être vaincues aux élections. Une attention plus soutenue aux images permet de constater que deux hommes dansent devant un avion en faisant un signe particulier avec leurs mains. C'est un signe essentiellement utilisé par les enfants lorsque l'un d'eux nargue un copain qui n'a pas obtenu ce que lui-même a reçu. Dans le clip, le geste ironique, les valises et l'avion symbolisent le fait que les deux hommes ont obtenu l'autorisation de quitter le pays quand ils le souhaitent, tandis que les femmes dont ils sont en train de se moquer, elles, restent soumises aux lois du tutorat masculin. Ces images défilent pendant qu'est chanté le vers « Les hommes ne sont pas sains d'esprit », ce qui donne un exemple concret des décisions masculines qui rendent malades tant les hommes que, par contamination, les femmes.

Le clip de Rotana est, lui aussi exclusivement dédié à la lutte contre le système patriarcal mais il se distingue par l'absence totale d'humour. L'auteur s'exprime de l'extérieur de l'Arabie, ce qui se ressent à bien des égards. Tout d'abord, le message est beaucoup plus violent, virulent : c'est un véritable combat qui ne passe pas par des allusions ou l'humour. Cette lutte contre le pouvoir des hommes est clairement énoncée par des termes sans équivoque : « guerre » ; « me battre » ; « armure » ; « se cacher » ; « frapper », qui illustrent la force avec laquelle Rotana veut défendre le droit de ses sœurs saoudiennes à se libérer des codes. Elle décrit le système patriarcal par *Daddy*, dont elle a donné une définition sur son compte *Youtube* :

Daddy est l'opresseur. L'intimidateur. Daddy est quelqu'un qui vous oblige à vous diluer pour le rendre plus à l'aise. Il représente les frontières de la société et les restrictions culturelles... Dans la plupart des cas, Daddy est la voix dans ta tête qui te dit que tu ne peux pas. Cette chanson est le moment où tu entres dans ton pouvoir. (Rotana, 2017)

Les paroles sont directes. Comme dans *Hawāḡīs* de Māḡid al-‘Īsā, la chanteuse s’oppose aux hommes, à leur force, aux maux qu’ils ont faits aux femmes. Rotana pousse les femmes à s’émanciper : « Parce que tu m’as fait du tort, je dois faire les choses bien, je dois prendre ma place ». Elle menace directement les hommes auxquels elle s’adresse, ce qui rend son message encore plus fort : « Frappe-moi une fois et je te frapperai deux fois en retour ». Cette fois, les paroles ne sont pas accompagnées d’un message iconique humoristique qui viendrait adoucir la violence du message, comme dans le clip de *Hawāḡīs*. Rotana s’oppose au système de supériorité des hommes et donc des tuteurs masculins dans le cas de l’Arabie Saoudite. Ce système fait l’objet de nombreuses critiques en dehors du pays mais plus difficilement à l’intérieur. Rotana dépasse évidemment les limites tolérées par le régime, non seulement par ses dires mais également par ses actes. Sa chanson se termine par une prise de position violente et déterminée : « Tu te tiens debout mais tes mains tremblent, ô Daddy, tu crains de me faire face, c’est mon tour après tout ce que tu as pris ». Pour Rotana, non seulement le temps du système de tutorat est définitivement révolu, mais elle préconise un renversement de la situation (KAWA News, 2017).

La place du corps féminin de la génération MBS

L’abaya, stéréotype de la domination masculine

Le vêtement occupe une place importante dans ces clips, tant dans les images que dans les paroles. Les chansons permettent en effet de prendre position par rapport au port de l’*abaya*, long vêtement noir cachant l’intégralité du corps et souvent accompagné d’un *niqāb* dissimulant le visage. Là encore, les prises de position et les moyens d’expression diffèrent selon que la chanson et le clip ont été composés avant ou après que MBS eut levé l’interdiction pour les Saoudiennes de sortir non intégralement couvertes.

Ainsi, le clip de *Hawāḡīs*, réalisé avant les réformes de Salman, ne montre que des femmes vêtues d’une *abaya* dissimulant entièrement leur corps et leur visage. Cependant, l’auteur utilise une fois encore l’ironie et l’autodérision pour exprimer le ridicule de la situation des Saoudiennes. En effet, le clip montre des femmes en train de jouer au basket, vêtues de ce vêtement inconfortable et peu propice à la pratique du sport.

C'est encore l'inconfort du vêtement que dénonce la chanteuse Leesa A, pourtant vêtue, dans le clip d'une sorte d'*abaya* mais moderne et blanche, ainsi qu'un voile blanc découvrant son visage. Le clip a paru après le décret de MBS sur la non obligation de porter l'*abaya*. Si le jeune prince opère une véritable libéralisation socio-culturelle et une ouverture religieuse (Bassiouni, 2018 : 155) et permet au corps des femmes une certaine souplesse, Leesa A constate que de nombreuses Saoudiennes portent toujours l'*abaya* en dépit de son inadaptation à une vie moderne : *Al-ruḥṣa ḡāhza ma 'ayā šaddī al-ḥizām fūq al-'abāya*, « J'ai le permis de conduire, alors mets ta ceinture au-dessus de l'*abaya* » (Leesa A, 2018). L'autodérision lui permet d'attirer l'attention des femmes sur une situation qui pourrait être risible si elle n'était le symbole d'une persistance de la domination des hommes sur les femmes.

Les paroles de la chanson de Rotana ne font pas allusion au thème vestimentaire. Mais les images ne comportent aucune ambiguïté sur les positions de la chanteuse. Dans le clip, Rotana a préféré, à la traditionnelle *abaya*, un top court laissant apparaître son ventre. Et en effet, la visibilité du corps féminin constitue, avec la violence dénuée d'humour des paroles, l'une des principales différences avec les deux autres clips. Contestant le contrôle du corps féminin saoudien par le pouvoir masculin, Rotana lutte pour rendre aux femmes leur liberté physique. Bien qu'elle ne semble pas s'adresser exclusivement ni même principalement aux Saoudiennes dans cette chanson, plusieurs indices attestent cependant qu'elles sont ses premières destinataires. Tout d'abord, elle a affirmé que les Saoudiens motivaient ses chansons. Ensuite, un élément vestimentaire du clip indique qu'elle s'adresse principalement aux gens du Golfe : un joueur de darbouka porte le *bišt*, tenue traditionnelle portée par les hommes dans le Golfe, essentiellement par les hommes politiques. Par ailleurs, le contraste entre son propre style vestimentaire et celui des Saoudiens est destiné à pousser à la réflexion : les hommes ne veulent pas évoluer, c'est donc aux femmes à prendre les choses en mains. L'image renforce ainsi le message porté par le texte.

Les droits des femmes à la motorisation

La question de la mobilité des femmes et de leur droit à être motorisées est aussi cruciale pour la thématique de la lutte pour l'émancipation

féminine. Ce sont en particulier les chansons de l'intérieur, qui ont été tournées et diffusées principalement dans le Golfe, qui s'intéressent à cette problématique.

Ainsi, le clip *Māğid al-ʿĪsā*, filmé en 2016 avant que les femmes n'aient obtenu le droit de conduire, aborde la question de la mobilité des Saoudiennes. Mais le clip ayant été tourné avant la réforme, les femmes soit sont assises à l'arrière du véhicule piloté par un homme, soit utilisent d'autres moyens de locomotion, tels les rollers ou la trottinette, voire avec un humour assez caustique, une auto-tamponneuse qui dénonce l'absurdité de la situation. Il faut noter, d'ailleurs qu'à l'époque du tournage, des Saoudiennes sont encore emprisonnées pour avoir tenté de conduire ou simplement exprimé la volonté de conduire. *Māğid al-ʿĪsā* aborde la question de la conduite mais par l'humour, ce qui semble être le seul moyen d'exprimer des revendications en mode « virtuel » et non pas sur la place publique.

Leesa A consacre toute la chanson à cette question du droit à la mobilité des femmes. Son clip illustre les décisions de modernisation prises par MBS, en particulier le droit accordé aux Saoudiennes de conduire seules et de se déplacer sans l'autorisation préalable de leur tuteur.

La chanson de Leesa A commence par le rappel de la date de mise en œuvre de cette décision de MBS, avant d'insister sur ses conséquences concrètes non seulement sur la vie des femmes elles-mêmes, mais sur l'organisation de toute la société : *Taḥsibnī imsaḥ... lā tkūn nāsī, inū al-yawm ʿachara ya nī mā fih takāsī* (« Penses-tu que je plaisante ? N'oublie pas qu'aujourd'hui nous sommes le 10, ce qui signifie plus de taxis »). Les Saoudiens ont souvent débattu de la question du permis de conduire, tant en politique que dans la rue, comme en atteste le nombre important de sketchs qui abordaient la thématique sur le ton de l'ironie mordante. Mais désormais, les quolibets n'ont plus lieu d'être, les femmes ne sont plus la risée des hommes : elles peuvent conduire, et Leesa A entrevoit la nouvelle place que ce droit nouvellement acquis va conférer aux femmes : *Al-ṭāra bayna yadī al-daʿsa taḥt riğlī* (« Le volant entre mes mains, la pédale sous mon pied »). Ce n'est pas seulement un droit acquis, c'est une révolution réelle, les femmes ayant désormais la possibilité de se

tenir physiquement à la place du conducteur, donc à la place autrefois dévolue aux hommes seuls.

La chanteuse continue à révéler l'importance des conséquences concrètes de cette nouvelle loi : « Si ce n'est pas une Ford ou une Cressida, ta vie ne sera pas géniale ». Le choix de ces marques de voitures n'est pas dû au simple hasard : il s'agit de modèles très populaires en Arabie, faisant partie d'une mémoire collective. La jeune chanteuse ironise doublement : d'une part, elle met en exergue l'absurdité de la vie moderne, qui accorde une place trop importante aux apparences et aux possessions ; d'autre part, elle insiste sur le fait que, désormais, cette course aux apparences et à l'appartenance à une espèce d'élite économique et sociale, jusqu'alors exclusivement réservée aux hommes, est aujourd'hui accessible aux femmes, qui pourront ainsi rivaliser avec eux. Enfin, elle insiste sur la fracture temporelle, par une focalisation sur un avant et un après. « Attention ne claquez pas la porte trop fort, ça c'était avant ! Maintenant, si vous claquez fort, je vous attacherai avec la ceinture de sécurité ». Peu importe qu'elle s'adresse à un homme ou une femme, l'essentiel étant qu'en tant que conductrice, elle a désormais acquis le droit de se protéger des passagers et d'imposer sa volonté à d'autres êtres humains, comme les hommes le faisaient auparavant. Le terme « attacher » suggère ainsi l'idée de la possibilité pour les femmes d'exercer une autorité. La chanson termine sur une autre touche humoristique : « *Careem... Uber* comment vous portez-vous ? », qui, se moquant de la perte potentielle de nombreuses clientes, dénonce aussi le fait que ces compagnies de taxis ont profité de l'interdiction de conduire faite aux femmes pour proliférer et prospérer.

L'expression du corps féminin saoudien

Un dernier élément est prépondérant dans les trois clips de notre corpus. En effet, les auteurs de ces chansons cherchent à rendre libre l'expression du corps féminin par la danse. Là encore, la date de publication de la chanson a un impact sur le message et son expression.

Lors du tournage du clip de Māğid al-ʿĪsā, le droit de danser en public n'est pas encore acquis aux femmes. Le film montre des hommes en voiture faisant signe aux femmes qu'il leur est interdit de danser dans

la rue. Ce n'est qu'à la fin du clip que les femmes se mettent à danser, en scandant les paroles, dont le ton a brutalement changé : « Ma chance est terrible comme l'est une tempête de sable et les bien-aimés sont des feuilles de papier et qui tiendra la feuille de papier quand la tempête frappera ». Danse et parole constituent une réponse à tous ces maux transmis par les hommes : c'est la promesse d'une tempête qui les frappera et les punira, tandis que la parole des femmes s'émancipera et que leurs corps se libèreront.

Les mesures prises par MBS pour faire évoluer la société vont aussi avoir un impact sur les clips des chansons. Ainsi, dans celui de Leesa A, la chanteuse, bien que toujours vêtue d'un voile, danse librement dans la rue, lieu où jusqu'alors la visibilité du corps féminin était encore proscrite. Et il va sans dire que Rotana, peu vêtue et totalement émancipée, danse, sans retenue tout au long de son clip.

Conclusion

Pour conclure, les clips vidéo et les chansons saoudiens sont représentatifs de leur époque et du débat de société au sein d'un système autoritaire. L'analyse a montré à quel point les réformes de MBS ont été un facteur d'évolution des moyens et lieux d'expressions de la société. Ainsi, les réseaux sociaux se sont développés telle une forme primaire de « sphère publique » jusqu'ici interdite.

Néanmoins, il reste impossible de dénoncer ou de revendiquer ouvertement et il n'y a pas d'opposition frontale au sein du pays. Cela n'empêche cependant pas certains auteurs d'exprimer leur point de vue, de façon implicite ou détournée, notamment par le biais d'une forme d'humour, ironie ou autodérision. C'est le cas de Māğid al-Īsā et de Leesa A, qui résident en Arabie saoudite et exploitent la forme humoristique pour faire passer des opinions contestataires ou des revendications militantes. Ils se fondent sur la constatation qu'un message humoristique diffusé dans le monde virtuel est davantage toléré qu'un enregistrement sérieux ou une manifestation publique (Rannard, 2018). À l'inverse, Rotana, expatriée aux États-Unis, n'a aucune raison de ne pas être dans la confrontation directe. Si les moyens d'expression diffèrent selon les lieux de composition et de tournage du clip, les thématiques abordées sont assez similaires :

la dénonciation du poids du tutorat considéré comme un frein important tant pour les Saoudiennes que pour les Saoudiens.

Toutefois, si on ne devait citer qu'un point commun entre toutes ses chansons, cela serait la focalisation sur le corps de la femme. Dans les trois chansons analysées, qu'elles soient une composition masculine ou féminine, elles portent le double message de la nécessité de la libération du corps féminin par une dénonciation du système patriarcal.

Une question demeure que seul l'avenir pourra résoudre : sommes-nous face à des prémisses de contestations ou s'agit-il encore d'un coup de pub orchestré par MBS, faisant partie de sa politique de « libéralisation du pays » à l'image de son voisin émirati ?

Bibliographie

- Alaa Wardi, « No woman, no drive », Youtube, 26/10/2013, [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aZMbTFNp4wI>, consulté le 29 décembre 2018.
- Amworldtodaypm, « Manal Al Sharif driving in Saudi Arabia (with English subtitles) », Youtube, 27/05/2011, [En ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=sowNSH_W2r0, consulté le 29 décembre 2018.
- Barthes Roland, « Éléments de sémiologie », dans *Communications*, 4, 1964, p. 91-135.
- Bassiouni Moustapha, « Réformer et réprimer dans l'Arabie Bin Salman : les dessous d'une opération d'infitah paradoxale et risquée », dans *Confluences méditerranée*, vol. 107, no. 4, 2018, p. 153-164. [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2018-4-page-153.htm>, consulté le 2 mars 2019.
- Bergson Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1958.
- Classement mondial de la liberté de la presse 2018, URL : <https://rsf.org/fr/classement>, consulté le 9 janvier 2019.
- Eco Umberto, « Sémiologie des messages visuels », dans *Communications*, 15, 1970, p. 11-51.
- gmi_blogger, « Saudi Arabia Social Media Statistics 2018 », *GMI*, 28/05/2018, [En ligne]. URL : <https://www.globalmediainsight.com/blog/saudi-arabia-social-media-statistics/>, page consulté le 7 janvier 2019.

- Hénault Anne, « Image et texte au regard de la sémiotique », dans *Le français aujourd'hui*, 2008/2 (n° 161), p. 11-20. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-11.htm>, consulté le 28 décembre 2018.
- KAWA News, « Rotana : “Je veux être une chanteuse” », dans *KAWA*, 06/09/2017, [En ligne]. URL : <https://kawa-news.com/womens-power/rotana-veux-etre-chanteuse/>, consulté le 21/12/2018.
- Leesa A, « *Tahsibnī imsaḥ* », Youtube, 24/06/2018, [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GFVY5gmWPpw&t=24s>, consulté le 27/12/2018.
- Majedalesa, « *Hwages* », Youtube, 23/12/2016, [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1rUn2j1hLOo>, consulté le 26/09/2018.
- Ockrent Christine, *Le prince mystère de l'Arabie. Mohammed ben Salman, les mirages d'un pouvoir absolu*, Paris, Robert Laffont, 2018.
- Rannard Georgina, « Saudi wastes no time to rap at the wheel », *BBC UGC & Social News*, 29/05/2018, [En ligne]. URL : <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-44659099>, consulté le 4 janvier 2019.
- Rotana, « *Rotana – Daddy (Official Video)* », Youtube, 03/02/2017, [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YewEhLc02sM>, consulté le 21/12/2018.
- Saudi Driving school, [En ligne]. URL : https://sds.pnu.edu.sa/sites/SDS_En/Pages/SDSHomePage.aspx, consulté le 21 décembre 2018.
- Site de la CITC, URL : <http://www.citc.gov.sa>, consulté le 9 janvier 2019.
- <https://www.globalmediainsight.com/blog/saudi-arabia-social-media-statistics>, consulté le 7 janvier 2019.
- Wedeen Lisa, *Ambiguities of domination : politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

Dévoiler la voix des Françaises voilées

Voyage au cœur d'un « féminisme paradoxal »

Nadia GRINE

Cet article abordera un nouvel aspect de l'engagement féministe qui pourrait être qualifié de paradoxal du fait qu'il propose et soutient un idéal féminin se distinguant fortement de celui que prône l'idéologie féministe occidentale (Touati, 2006 ; Delphy, 2006). Il s'intéressera aux discours produits par des Françaises de confession musulmane qui défendent le droit de porter le voile dans la sphère publique et réclament le respect de leur choix vestimentaire dans un environnement général qui lui est hostile, en brandissant le principe de la liberté individuelle dont devrait jouir la femme française musulmane à l'instar de tous les autres citoyens français. Il semble, de ce fait, opportun de se pencher sur ce discours engagé qui s'inscrit dans une logique de lutte féministe (émancipation de la femme française de confession musulmane, liberté vestimentaire) mais dont les revendications sont perçues comme opposées aux principes fondateurs de l'idéologie féministe occidentale qui prône un idéal particulier d'émancipation féminine érigé en modèle universel. Cette nouvelle forme de combat féministe s'attelle, de ce fait, à déconstruire un certain nombre de stéréotypes liés, en France, à la femme musulmane – perçue comme opprimée et soumise notamment lorsqu'elle est voilée (Delphy, 2006) – et à exiger la reconnaissance d'une identité féminine autre que celle qui s'impose comme modèle de référence.

Afin de mieux cerner ce « féminisme paradoxal », qui se fraye un chemin au sein même des mouvements féministes européens (Delphy, 2006 ; Roux et al., 2006), cet article propose une réflexion qui s'appuie sur le discours des féministes françaises pro-voile, représentées par la

figure d'Attika Trabelsi. Une telle étude a pour vocation de compenser l'absence de visibilité du point de vue de ces femmes dans le débat public comme dans les études sociologiques (Amiraux, 2009).

Mais avant d'analyser le discours de Trabelsi, il convient de revenir sur la genèse et l'évolution de l'affaire du foulard en France, contexte sociohistorique sans lequel il serait malaisé de saisir la logique du discours revendicatif de cette dernière.

L'affaire du foulard en France

En France, la question du port du voile islamique s'invite, depuis plusieurs décennies, dans le débat public et connaît une médiatisation dont l'ampleur est croissante. Valérie Amiraux (2009) revient sur l'histoire du problème, depuis son déclenchement suite à l'expulsion de trois élèves voilées du collège Havez à Creil, en 1989. L'événement a inscrit la question du port du voile islamique au cœur d'une controverse que le vote de la loi interdisant le port des signes religieux ostentatoires à l'école¹, censé y mettre fin, a plutôt ravivée.

La plupart des discours médiatisés portant sur le port du voile islamique dans les institutions publiques expriment en France, encore aujourd'hui, une position de rejet par rapport à ce choix vestimentaire considéré comme une contrainte (religieuse, patriarcale) pesant sur celles qui le portent, même lorsqu'il est revendiqué comme choix personnel :

Depuis 1989, le foulard est perçu comme un objet social inadéquat, une source de risques et de maux, en tant qu'il est simultanément lu comme obstacle à l'intégration (du groupe d'appartenance et de l'individu), à l'émancipation (des femmes), au dialogue (entre musulmans et non-musulmans, entre voilées et non-voilées, hommes et femmes), à l'autorité publique (entre agents et usagers) (Amiraux, 2009 : 278).

Une telle attitude s'explique par l'histoire bien particulière du féminisme européen dont l'idéologie s'est construite dans un mouvement à la fois d'opposition à la pensée religieuse et de critique radicale de la société traditionnelle et des rapports entre les sexes (Touati, 2006), idéologie par rapport à laquelle le port du foulard est perçu comme rétrograde et

1. Il s'agit de la Loi 2004-228 du 15 mars 2004.

donc naturellement condamnable : « Au départ, la plupart des féministes ont en commun de considérer le foulard comme un signe ou un symbole de l'oppression des femmes et, dès lors, de le dénoncer. » (Roux *et al.*, 2006 : 84)

Delphy revient longuement sur les débats suscités en France par la question du port du foulard entre 1989 et 2004 dans une réflexion où elle tente d'expliquer « la construction du foulard en problème », laquelle s'est appuyée sur « un processus de criminalisation des musulmans » s'inscrivant dans la « dynamique plus large d'une islamophobie qui prend le relais du racisme anti-arabe » (Delphy, 2006 : 59), lequel est bien analysé, par ailleurs, par le sociologue Vincent Geisser (1999). Dans un tel contexte, il était logique que la loi de 2004 soit accueillie favorablement par une grande majorité de la classe politique française et des féministes qui y voient « un pas à faire pour affirmer le droit des femmes à ne pas être opprimées, infériorisées et exploitées, droit inaliénable dans un projet féministe » (Roux *et al.*, 2006 : 85). Ceci explique la nature largement consensuelle de la position de rejet du voile qui marginalise ainsi la position opposée.

Pourtant, cette loi, interprétée par les concernées comme « un signal de refus adressé par la société française à la revendication de pleine citoyenneté exprimée par les Françaises issues de l'immigration coloniale » (Delphy, 2006 : 59) va maquer l'histoire de la lutte féministe en France comme en Europe. Le mouvement sera ainsi acculé à s'ouvrir sur une forme nouvelle de lutte se réclamant du féminisme tout en proposant d'autres stratégies d'émancipation plus en adéquation avec la réalité spécifique des musulmanes de France et leur situation spécifique de double oppression de genre et de race (Delphy : 2006, 73). Cette lutte sera celles des Françaises voilées, déterminées à faire entendre leur voix et celles de leurs semblables, longtemps inaudibles. Ceci donnera naissance à un discours construit défendant le droit de s'habiller conformément à ce qui est considéré comme une norme religieuse lorsqu'on est citoyenne d'un État laïc, et s'inscrivant dans un projet plus global de défense d'une identité nationale multiculturelle, pluri-ethnique et pluri-confessionnelle.

Corpus et choix méthodologiques

Le corpus choisi pour analyser le point de vue évoqué ci-haut est extrait d'un débat télévisé qui oppose Attika Trabelsi à Manuel Valls². Les deux protagonistes sont invités à confronter leurs positions sur le port du voile en France sur le plateau de *L'émission politique* (France 2). Le débat est diffusé, par la chaîne publique le 5 janvier 2017 et publié sur *Youtube* le 6 janvier 2017 par l'Union des Démocrates Musulmans Français³. Le discours de Valls, représentant et défenseur du discours dominant sur le voile et le féminisme, est largement présenté dans la littérature traitant du sujet par Delphy (2006) et Taouti (2006) entre autres. Il n'est, de ce point de vue, pas nécessaire d'y revenir ici, notre analyse se focalisera plus particulièrement sur le point de vue développé par Attika Trabelsi, étudié selon la théorie de l'argumentation telle qu'elle est appréhendée en analyse du discours, et plus précisément selon l'apport théorique de Charaudeau (2005, 2017).

La dimension persuasive des débats politiques, notamment lorsqu'ils sont médiatisés, est très importante car chaque participant a pour objectif de faire valoir son point de vue au détriment de celui de l'autre afin d'agir sur une proportion importante du public. Les protagonistes, conscients de l'importance de l'enjeu de leur échange, s'attellent à mobiliser à bon escient le triptyque *ethos*, *pathos*, *logos* dans une argumentation ayant pour finalité de faire adhérer l'opinion publique à leurs opinions respectives. L'enjeu est d'autant plus important pour Trabelsi qui cherche à donner de la légitimité à un discours socialement marginalisé en remettant en cause l'argumentation de Valls.

L'éthos de Trabelsi⁴

L'éthos d'un orateur contribue largement à l'aboutissement ou pas de sa stratégie de persuasion. Il s'agit de l'image que le sujet énonciateur

2. Socialiste, Manuel Valls a occupé la fonction de premier ministre de 2014 à 2016.

3. Voici le lien de la vidéo mise en ligne par l'Union des Démocrates Musulmans Français : <https://www.youtube.com/watch?v=ow0QeLF3hbQ>

4. Nous prendrons en considération, sans distinction, les *ethos* préconstruits et les *ethos* construits de Trabelsi définis par Charaudeau (2005 : 88-89).

donne à voir de sa personne à travers ce qu'il dit et la manière dont il le dit. Cette identité discussive est déterminée par l'identité sociale de ce dernier (identité prédiscursive) ainsi que par les contraintes imposées par la situation de communication (Charaudeau, 2005).

Dans le débat télévisé qui nous intéresse, il faut souligner, de prime abord, que Trabelsi ne prend pas la parole pour exprimer un point de vue personnel mais qu'elle s'exprime au nom d'une association – Lallab⁵ – qu'elle représente et qui l'a chargée d'une mission : défendre la cause des Françaises musulmanes qui ont choisi de porter le voile. Le choix d'Attika Trabelsi, comme porte-parole de l'association est en soi un choix stratégique comme le montrera l'analyse des différentes images qu'elle renvoie dans l'espace médiatique.

L'image de la femme moderne ayant réussi sa vie

Trabelsi est une femme instruite qui a suivi un cursus universitaire honorable, puisqu'elle est diplômée de l'École normale supérieure. Elle est professionnellement active et a bien réussi dans ce domaine. En effet, elle a monté sa propre entreprise⁶ qui fonctionne bien et qui a même des « visées internationales ». Elle est donc indépendante financièrement et représente un modèle de réussite sociale. À cet égard, son profil sociologique (ethos prédiscursif) correspond parfaitement à celui de la femme moderne et émancipée. Nous sommes ici loin de la représentation de la femme arabe/musulmane, analphabète ou peu instruite, femme au foyer, dépendante financièrement de son mari ou de son père et par voie de conséquence, soumise. Le choix d'Attika Trabelsi vise à casser le stéréotype que l'on se fait, en France, de la femme musulmane voilée.

5. « Lallab est une association dont le but est de faire entendre les voix des femmes musulmanes qui estiment être au cœur d'oppressions racistes et sexistes. Nous façonnons un monde dans lequel les femmes choisissent en toute liberté *les armes de leur émancipation* » (c'est nous qui soulignons). Voir le site officiel de l'association : <http://www.lallab.fr/>. Nous invitons le lecteur à jeter un coup d'œil sur la photo de la page d'accueil du site qui met en valeur la diversité des femmes musulmanes (trois femmes voilées, cinq femmes non voilées dont certaines en mini-jupe ou en décolleté, toutes souriantes). Le nom de l'association est formé de deux parties, Lalla (« madame » en arabe) et Lab (pour « laboratoire »). Il s'agit donc d'un « laboratoire d'idées et de rencontres à vocation féministe et antiraciste ».

6. Il s'agit d'une entreprise de commerce en ligne spécialisée dans la vente de produits de l'artisanat marocain.

L'image de la femme battante, de la militante

Trabelsi est aussi une femme engagée qui milite pour défendre ses principes ainsi que ceux des femmes de sa communauté. Il s'agit d'une femme qui affirme sa différence culturelle et qui se bat pour la reconnaissance de son droit à la différence. Le port du voile dans le contexte sociopolitique français qui est le sien est déjà en soi un acte engagé, un choix difficile qu'elle assume la « tête haute » en refusant qu'on décide à sa place de ses tenues vestimentaires et en rejetant toute forme de tutelle. Elle se situe clairement contre le « regard qui les construit comme des êtres incapables de discerner le vrai du faux, le bon du mauvais, une population d'enfants qui ne peuvent que se tromper, des enfants à la place desquels on doit décider, pour leur bien, plus : à qui on peut imposer cette décision par la contrainte s'il le faut » (Delphy, 2006 : 75)

Loin de se positionner en victime, elle préfère agir, être actrice de son destin et participer à changer positivement celui des femmes qui sont dans la même situation qu'elle : « face à cette discrimination, on ne se contente pas de baisser les bras » affirme-t-elle. La jeune femme a dû se battre pour entrer dans la vie active malgré son voile. Les refus qu'elle a essayés dans son parcours atypique de chercheuse d'emploi ne l'ont pas découragée, ni détournée de son objectif. Au contraire, elle a su dépasser ce problème en montant sa propre entreprise : « J'ai créé mon entreprise pour ne plus avoir ou pour ne pas avoir une fois de plus à essayer cette violence ». Ainsi, il se dégage d'elle le portrait d'une personne forte, courageuse, déterminée et battante, qui ose imposer sa différence et affronter le regard et le discours disqualifiants de la société française.

L'image de la femme qui a du caractère et de l'assurance

Trabelsi s'exprime très bien. Son assurance lui permet d'afficher un bon *self control* : tout au long du débat et malgré l'exploitation, par son adversaire, d'arguments à même de la déstabiliser en tant qu'ils visent à porter atteinte à sa face positive, elle ne perd pas ses moyens et ne semble nullement impressionnée par Manuel Valls, qu'elle écoute et à qui elle répond calmement, sans s'emporter, souvent le sourire aux lèvres. Ses intrusions dans les tours de parole de son adversaire – comme son

interruption pour signifier qu'elle ne peut cautionner un élément bien précis de son discours – tout comme sa protection de ses propres tours de parole – tentative de garder la parole lorsqu'on essaye de l'interrompre – se font de manière calme et correcte, dans le strict respect des règles de la bienséance et de la politesse.

Ainsi, l'attitude d'Attika Trabelsi – et, à travers elle, de son association – lui confère l'image d'une interlocutrice légitime et crédible. En effet, il s'agit d'une femme moderne et féministe de surcroît, nonobstant le fait qu'elle soit musulmane et voilée. Quoi de plus pour être habilitée à parler au nom des femmes en général et des Françaises musulmanes voilées en particulier ? Elle prend la parole ès qualités. Elle dégage un ethos de crédibilité (Charaudeau, 2005 : 91-101) qui la place sur un piédestal par rapport à son interlocuteur qui est un homme et qui n'appartient pas à la communauté musulmane. À travers ses assertions « Je suis femme, je suis féministe et je suis libre », qu'elle ne cesse de marteler tout au long de l'échange, Trabelsi cherche à s'attribuer un supplément de légitimité quant à la prise de parole sur un sujet qui la concerne en premier lieu.

Le pathos dans le discours de Trabelsi

Si l'ethos est un élément important dans toute entreprise de persuasion, le pathos n'est pas en reste. Une argumentation qui emprunte la voie du pathos (de l'émotion) s'adresse à l'affect pour agir sur et/ou faire réagir le destinataire. Son but est d'émouvoir, de toucher. Une argumentation à « effets pathémiques » mobilise une « attitude de dramatisation » tournée vers le public que l'on veut persuader, de même qu'elle contribue à la construction de l'ethos de l'énonciateur (Charaudeau 2005 ; 2017).

Tout comme son interlocuteur direct, Trabelsi joue sur cette corde et développe un plaidoyer en faveur de sa position qui comporte une bonne dose de dramatisation dans le but d'attirer l'attention de ses récepteurs sur la souffrance vécue par les Françaises musulmanes voilées dont elle fait partie. À travers cela, elle vise à sensibiliser ses récepteurs au calvaire qu'elles vivent et à faire naître en eux des sentiments de compassion voire d'indignation, d'une part, et à culpabiliser ceux qui en sont la cause – même partiellement –, d'autre part.

Sensibiliser à la cause des femmes voilées

Selon les récits d'Attika Trabelsi, la violence dont sont victimes les Françaises voilées est double. Elle est d'abord symbolique, véhiculée à travers des discours qui les disqualifient, les dénigrent ou les dévalorisent. Elle est ensuite tangible quand elle se manifeste sous la forme de discrimination, de marginalisation, voire d'exclusion de l'espace public ; elle constitue un obstacle à la réussite sociale – et donc à l'émancipation – des femmes voilées⁷. Aucun moyen d'action contre les situations de rejet décrites par Trabelsi n'est en effet offert à ces femmes pour renverser cet ordre des choses qui n'est pas en leur faveur, d'autant plus que celui-ci est soutenu par les lois de la République.

Les récits des expériences douloureuses vécues par les femmes voilées ont pour rôle de sensibiliser les Français à leur souffrance. Ainsi, Trabelsi n'hésite pas à faire part à Manuel Valls, et à travers lui au public français, de sa propre souffrance. Celle-ci est la conséquence de multiples atteintes à ce qu'elle considère comme une dimension saillante de son identité : sa religion, dont le voile est l'une des manifestations. En effet, elle voit dans le fait de stigmatiser le voile en le présentant comme un signe « d'asservissement de la femme⁸ » un manque de considération qu'elle vit très mal : « lorsque j'entends ce genre de discours, je me sens profondément blessée, je dirais même, en fait, je me sens humiliée ».

Aux discours dépréciatifs qui renvoient aux femmes voilées une image négative d'elles-mêmes, s'ajoutent les multiples expériences non concluantes présentées comme le lot quotidien de ces femmes. La jeune femme donne des exemples tirés de son propre vécu – discrimination qu'elle subit chaque fois qu'elle se présente à un entretien d'embauche ou à un concours où on lui signifie que son voile est un handicap – ou du vécu d'autres membres de l'association – l'histoire de « Maïssa à qui le professeur à l'université a demandé de quitter l'amphithéâtre » à cause de son voile, celles de « Hawa ou Farah à qui on a expliqué qu'elles ne pouvaient pas devenir médecin ou journaliste » pour la même raison.

7. Il s'agit d'un paradoxe de la loi anti-voile

8. Selon les propos de Manuel Valls.

Le récit des mésaventures vécues par d'autres femmes voilées sert à donner de la consistance à l'argumentation pathémique de Trabelsi. L'objectif est de montrer que son cas n'est pas un cas isolé, que bien d'autres femmes vivent les mêmes discriminations de manière récurrente, afin d'avoir la compassion de son interlocuteur direct ainsi que celle des téléspectateurs. La suite du récit fonctionne comme une invitation à partager l'indignation de la locutrice qui met l'accent sur les effets pervers de la discrimination des femmes voilées. C'est ainsi, affirme-t-elle, que « des rêves sont brisés et des talents français sont gâchés » pour dénoncer une loi dont les méfaits sont ainsi présentés comme évidents.

Culpabiliser les Français anti-voile

En mettant son interlocuteur face aux effets qu'elle attribue à ses dires en tant que représentant de l'Etat, Trabelsi tente de le culpabiliser en l'accusant indirectement de cautionner les injustices subies par les femmes voilées et de nourrir les sentiments de haine envers elles en contribuant à « la légitimation des discours qui engendrent la violence » à leur égard. Elle lui signifie, ainsi, qu'il est largement responsable de sa douleur psychologique et au-delà, de la violence sociale qu'elle subit. Trabelsi interpelle Valls sur les conséquences des propos qu'il a tenus dans un discours antérieur où il qualifiait le voile d'outil d'asservissement de la femme : « Je ne sais pas si vous en êtes conscient, monsieur Valls, mais en tant que représentant de l'État, vous légitimez des discours qui engendrent des violences à mon égard. C'est une somme de petites agressions et ça devient fatigant. » (Attika Trabelsi, 2017)

Cependant, ne voulant pas inscrire l'échange dans une logique de confrontation, Trabelsi tente de sauver la face de son interlocuteur, malgré le reproche qu'elle lui fait, en commençant ses propos par une interrogation sur la conscience de ce dernier de la portée que peut avoir son affirmation, une manière de ne pas lui faire un procès d'intention, de ne pas l'accuser d'avoir sciemment voulu, par son discours, attiser la haine contre les femmes voilées. L'argument de responsabilité, mobilisé à des fins pathémiques, vise à culpabiliser l'interlocuteur et à l'inviter à reconsidérer ses propos et ses opinions.

Le logos dans l'argumentation de Trabelsi

Il s'agit de l'argumentation « au sens strict du terme, voie par laquelle sont exploitées les ressources du raisonnement (...) en manipulant divers types d'arguments » (Charaudeau, 2017 : 116).

Trabelsi développe une argumentation basée globalement sur la réfutation. Sa principale stratégie est de remettre en cause l'argumentation de Valls qui représente le point de vue dominant sur la question. Plusieurs types d'arguments sont mobilisés pour servir cette fin. Nous en évoquerons quelques-uns.

a) L'argument de dissociation sert à déconstruire un amalgame qui constitue l'un des arguments les plus utilisés par la partie adverse contre le port du voile. Cet argument associe deux univers dont le lien ne va pas de soi : celui de la femme musulmane voilée et celui de la soumission voire de l'oppression de la femme dont le rapprochement a engendré le cliché de la femme musulmane voilée malgré elle et victime de la domination masculine. L'exemple des banlieues, voire des pays où la femme est obligée de porter le foulard, sert de toile de fond à cet amalgame que Trabelsi tente de défaire en expliquant que le contexte français n'est en rien similaire aux contextes étrangers auxquels on le compare à tort (argument de cadrage) et en soulignant que si certaines Françaises se voilent sous la contrainte (dans les banlieues), pour bien d'autres, le port du foulard est l'expression d'un choix personnel, réfléchi et assumé. Elle donne comme exemple son propre cas, ainsi que celui des multiples femmes qu'elle connaît. Par le biais de ce raisonnement, Trabelsi invite son interlocuteur à recentrer le débat sur le contexte français qui a ses propres spécificités et à ne pas axer son raisonnement sur le cas des Françaises contraintes à se voiler qui ne représentent qu'une partie, dont on ignore les proportions, de l'ensemble des femmes françaises voilées. Ainsi, elle lui signifie que ses extrapolations tout autant que ses généralisations abusives sont irrecevables.

b) Il lui importe aussi de signaler la contradiction de la partie adverse : par le biais de la question rhétorique « quelle société vous voulez construire, est-ce une société où on impose aux femmes ou une société où les femmes choisissent ? », Trabelsi revient sur une contradiction décelée dans le raisonnement de son interlocuteur, qui, au nom du principe de la

liberté et de la libération de la femme veut interdire à certaines femmes françaises de s'habiller comme elles le désirent. Elle met ainsi son interlocuteur face à son raisonnement qu'elle juge absurde.

c) Enfin, elle a à cœur de défendre la thèse d'un féminisme « pro-choix ». Attika Trabelsi propose une définition du féminisme dont elle se réclame : « Je suis féministe pro-choix, un féminisme qui permettrait à des femmes d'être librement ce qu'elles veulent être, de choisir en toute liberté ce qu'elles veulent être ». L'expression « féminisme pro-choix » est un pléonasme dans la mesure où le féminisme ne peut être que pro-choix et qu'il serait paradoxal d'imaginer un féminisme qui impose à la femme une manière d'être. Or, cette expression est utilisée dans un contexte où tous les choix ne sont pas permis au sein même des mouvements féministes qui considèrent l'acte de se voiler comme incompatible avec celui de choisir du fait que ce « choix » obéisse à une contrainte religieuse et/ou sociale.

Ainsi, l'expression implique une critique du féminisme classique et le projet d'un féminisme autre. Trabelsi reprend à son compte des valeurs communes dont la liberté, le respect et la tolérance pour défendre sa position :

Nous, on a choisi, nous on se bat au quotidien pour que les femmes puissent marcher dans la rue la tête haute sans craindre d'être jugées, discriminées ou violentées en raison de leur genre, de leur physique, de leur orientation sexuelle, mais aussi, de leur origine et de leur appartenance religieuse. (Attika Trabelsi, 2017)

Elle inscrit l'acceptation du port du voile dans le paradigme de la tolérance de la diversité sociétale qui permet de placer tous les citoyens sur un même pied d'égalité. La conjonction de coordination « mais » associée à l'adverbe « aussi », introduit un appel à étendre les avancées sociales en matière de tolérance de manière à y inclure les différences liées à l'origine et à la religion.

Conclusion

La controverse sociale sur le port du voile en France a permis de mettre le doigt sur le malaise social d'une catégorie précise de femmes

françaises⁹ et par ricochet de remettre en question certaines valeurs sociales largement partagées. Comme le souligne Valérie Amiraux (2009 : 274), la controverse « est avant tout une épreuve (...) : à partir des discussions qui se font jour, l'attachement collectif à des normes (...) est réévalué ». La confrontation publique de deux points de vue contradictoires sur le port du voile dans les institutions publiques a permis d'interroger le système de représentations sociales relatives à l'émancipation de la femme où le port du foulard apparaît comme inapproprié. Cet imaginaire est, pourtant, mis à mal par le terrain où l'on assiste à l'émergence d'un nouveau modèle citoyen féminin : des femmes à la fois voilées et émancipées. Celles-ci reflètent à l'heure actuelle une réalité à prendre en considération du fait qu'on n'ait pas réussi, par des mesures coercitives, à les contraindre de se dévoiler. Leur exclusion de l'espace public et leur privation de certains droits républicains, loin de les faire abdiquer, ont eu pour conséquence de les imposer comme une donnée sociale qui reste à définir. Ces « égarées » qui refusent de se conformer au modèle dominant de la citoyenne française, militent contre une vision ethnocentrique de l'émancipation des femmes que défend le féminisme classique, « comme si les féministes occidentales (...) détenaient seules la 'bonne' définition de l'émancipation (et les moyens d'y parvenir ?) » (Roux *et al.*, 2006 : 98-99).

La loi interdisant les signes religieux à l'école et le débat qui s'en est suivi au sein des mouvements féministes ont révélé les limites de ce féminisme qui traverse actuellement une véritable crise. L'idéologie féministe est dans une impasse. Sa cohérence est troublée par cette nouvelle donnée qui divise les militantes. Roux *et al.* (2006 : 85) évoquent « des enjeux individuels lourds à porter pour les féministes qui ont pris position publiquement sur la loi ».

Mais au-delà de l'affaire du foulard, c'est « la réflexion sur la citoyenneté conçue comme principe rationnel d'union des individus à un projet politique commun, qui, en France après 1989, ne peut plus nier que la part du religieux dans ce projet reste à travailler, en tout cas à définir tant sa signification reste primordiale pour certains de ses acteurs », estime

9. Le malaise est vécu et exprimé par les musulmanes voilées de France mais aussi par les Maghrébins de France de manière générale. Voir à ce sujet Grine (2014).

la politologue Valérie Amiraux (2009 : 277). En effet, l'élément musulman devient une partie intégrante du tissu social français qui réclame, désormais, au nom de la citoyenneté et des principes fondateurs de la République, le droit à la différence, à la reconnaissance, à la tolérance. Delphy (2006), quant à elle, estime que le féminisme « blanc » doit se libérer de la prémisse de la supériorité occidentale et s'ouvrir sur les féminismes marginaux dont le « féminisme musulman » que défend Trabelsi.

Bibliographie

- Amiraux V., « L'affaire du foulard en France. Retour sur une affaire qui n'en est pas encore une », dans *Sociologie et sociétés*, 41 (2), 2009, p. 273-298.
- Charaudeau P., *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005.
- Charaudeau P., *Le débat public. Entre controverse et polémique. Enjeu de vérité, enjeu de pouvoir*, Limoge, Lambert- Lucas, 2017.
- Delphy C., « Antisémitisme ou antiracisme ? Un faux dilemme », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 25, 2006, p. 59-83.
- Geisser V., « La mise en scène républicaine de l'ethnicité maghrébine. Discours d'État, discours d'acteurs ? », dans Catherine N. (dir.), *Espace public et engagement politique. Enjeux et logiques de la citoyenneté locale*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 39-52.
- Grine N., « La construction identitaire chez les Maghrébins de France. Entre le désir d'être soi-même et le souci d'intégration », dans Sabiston E. & Drummond R. (dir.), *Pluri-culture et écrits migratoires*, Ontario, Sudbury, 2014, p. 224- 235.
- Roux P., Gianettoni L. & Perrin C., « Féminisme et racisme. Une recherche exploratoire sur les fondements des divergences relatives au port du foulard », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 25, 2006, p. 84-106.
- Touati A., « Féministes d'hier et d'aujourd'hui, ou le féminisme à l'épreuve de l'universel », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 25, 2006, p. 108-120.



Interactions entre mouvance(s) féministe(s) et Femen

Refus et contestation de l'usage du nu revendicatif en contexte tunisien postrévolutionnaire

Marta LUCEÑO MORENO

Entre 2012 et 2013, à peine deux ans après le départ de Ben Ali, la Tunisie vit une crise politique à cause de la remise en question de l'égalité homme-femme pendant l'écriture de la nouvelle Constitution, de la multiplication de discours misogynes et d'actes de violence à l'encontre des femmes dans l'espace public. Dans ce contexte de campagne extra-officielle de « conservation des bonnes mœurs¹ » visant explicitement les femmes, Amina Sbouï, une jeune lycéenne, publie une photo torse nu, avec le slogan en arabe « Mon corps m'appartient. Il n'est l'honneur de personne ». Cette photo fera le tour du monde, les médias tunisiens et internationaux la relaieront et surnommeront Amina la « première Femen tunisienne » en raison de l'analogie de la mise en scène de sa revendication avec celle de l'organisation ukrainienne Femen². Dès ces premiers moments, l'organisation extrémiste féministe soutient Amina dans les problèmes qu'elle rencontre dans son parcours, notamment les menaces de mort, sa séquestration par sa famille ou encore son emprisonnement lors d'une tentative d'action à Kairouan contre la tenue du congrès d'un parti terroriste. Deux événements majeurs ont été organisés par Femen :

1. Lussato Céline, « Tunisie. Pourquoi une victime de viol est transformée en accusée », *NouvelObs*, 4 octobre 2012.

2. Groupe féministe radical d'origine ukrainienne actif en Europe de l'Ouest depuis 2012, leur activisme se caractérise par l'usage de la nudité pour afficher des messages politiques à caractère féministe entre autres sujets.

« l'International Topless Jihad Day » pendant sa séquestration parentale et l'action seins nus de trois Femen européennes devant le palais de justice quelque jours après sa rentrée en prison. Trois activistes Femen sont, à leur tour, emprisonnées et jugées à Tunis. Alors qu'elles sont condamnées à quatre mois d'emprisonnement en première instance, elles sont rapidement libérées après avoir présenté publiquement leurs excuses à la Tunisie. Amina n'a été libérée qu'en août 2013.

Il nous paraît intéressant d'étudier les interactions entre les mouvances féministes tunisiennes³ et « arabo-musulmanes » et le groupe Femen à travers le cas d'Amina. Il nous semble que l'affaire d'Amina montre largement les enjeux politiques dans une perspective postcoloniale du processus de cadrage (Benford et Snow, 2012 ; Gamson, 1992) d'une dénonciation féministe. L'objectif de notre analyse est de rendre compte non seulement de l'évolution du cadrage de l'affaire par les Femen pour l'adapter à leur rhétorique générale, mais également de montrer les processus conflictuels auxquels le cadrage est soumis par les opposants qui lui opposent un contre-cadrage (Benford et Snow, 2012) de la part d'une mouvance internationale *Muslims Women Against Femen* qui conteste principalement le cadrage ethnocentrique effectué par les Femen ainsi que le silence-radio et les conflits internes au sein de la mouvance féministe tunisienne qui remet en cause la forme et le timing choisis par Amina.

Notre analyse s'alimente de deux sources principales, un corpus de plus de 130 articles des médias francophones belges (*Le Soir*), français (*Libération*) et tunisiens (*La Presse* et *Le Temps*). Nous avons utilisé ces articles pour retracer la mise en scène du processus de cadrage par les différents « entrepreneurs de la cause » (Cobb et Elder, 1972 ; Kingdon, 1984) en Tunisie et ailleurs. Pour approfondir l'analyse nous nous appuyons sur des ressources obtenues lors d'une enquête de terrain

3. La mouvance féministe est bien implantée dans la société civile tunisienne depuis plus d'une quarantaine d'années avec la formation des associations, dont l'Association des Femmes Tunisiennes pour la recherche et le développement (AFTURD) et l'Association tunisienne des femmes démocrates (ATFD) qui ont joué un rôle central dans la lutte pour les droits des femmes pendant la dictature. Depuis les événements révolutionnaires, une série de nouvelles associations est née ce qui a permis de constituer un réseau d'associations s'occupant de différentes missions : l'hébergement des femmes, la lutte contre la violence faites aux femmes ou contre le harcèlement, la création artistique et artisanale, etc.

menée en Tunisie en 2015 auprès d'une quinzaine de féministes, avocats et de personnes de la société civile ayant participé à la dénonciation de l'affaire d'Amina. À partir d'entretiens avec les promoteurs de l'action collective, dont Amina elle-même, nous avons pu reconstituer les différentes opérations de cadrage dans une approche d'analyse des cadres (Benford, et Snow, 2012) qui permet de mettre en lumière la façon dont les acteurs participent à la construction d'une identité collective, interprètent un même événement et définissent leurs propres enjeux. Nous abordons cette construction sous l'angle critique des *cultural studies* et des *post-colonial studies*, notamment à travers les travaux relevant du féminisme décolonial, nous permettant d'analyser les interactions des promoteurs de différents horizons dans la construction des problèmes publics liés au corps de la femme dans un pays « subalterne ».

De la parole d'Amina à celle des Femen : un recadrage ethnocentriste

Le message de la photo emblématique d'Amina avec le slogan « Mon corps m'appartient, il n'est l'honneur de personne » sur ses seins s'inscrit dans une logique de questionnement et de critique de la non-appartenance du corps de la femme en Tunisie. En effet, le corps, surtout celui des femmes, au Maghreb est un lieu traversé par les usages socioculturels actuels et les normes socioculturelles maghrébines reliés à la tradition et à la religion. Lors d'un entretien, Amina aborde sa propre incapacité de réappropriation de son corps pendant sa vie.

Ce qui me dérange, c'est que j'avais grandi avec l'idée dans ma tête que mon corps ne m'appartient pas mais quand un flic me tape, c'est moi qui me sent mal ; quand je fais l'amour, c'est moi qui jouis... ce n'est pas Dieu. Mon corps m'appartient, c'est à moi. Je considère ceci comme une injustice pour les autres femmes qui sont victimes de ça. Il faut changer ce truc, il faut qu'on évolue par rapport à ça. (Sbouï, entretien, Paris, 2015)

Cette forme d'injustice est liée à la conception de l'honneur, adoptée à des degrés différents par la société tunisienne, où la femme serait le centre de l'honneur familial :

Ça devient une question d'honneur aussi, à partir de l'âge de 13 ans on commence à te dire : « tu es notre honneur, tu es l'honneur de la famille, faut

que tu restes vierge, faut pas que tu sortes avec des mecs, il ne faut pas que tu fumes, que tu boives, que tu blabla... » On te donne plein de règles à suivre pour devenir la femme parfaite. (Sbouï, entretien, Paris, 2015)

L'honneur est aussi perçu par l'activiste comme un système de règles et de limites qui gouverne la vie féminine : virginité, sexualité, pudeur, respect, etc. La transgression d'une ou plusieurs de ces règles impliquerait une remise en question de l'honneur de la femme et de l'honneur familial. Dans l'enquête du CREDIF (Centre de recherche, d'études, de documentation et d'information sur la femme) sur la violence fondée sur le genre, la question de l'honneur demeure :

[...] centrale, elle constitue le nœud du problème de la liberté de circulation des femmes. Des femmes qui, selon nous, ne se sont pas encore affranchies de la « république des cousins ». (Tillion, 1982) La république des cousins fait référence à une société holistique où le clan prime sur le sujet individuel, repose sur le pilier de l'honneur. Celui-ci est dépendant de la conduite et de la chasteté apparente des femmes. La norme étant encore en vigueur, elle justifie le contrôle du corps des femmes et limite leur liberté de mouvement (Credif, 2016 :147-148).

Amina pointe du doigt la religion et la tradition comme principes de légitimité de ce système d'honneur qui aboutit à la non-appartenance du corps. Elle centre davantage sa critique sur la « montée de l'islamisme » après l'arrivée au pouvoir du parti Ennahdha et établit une comparaison entre les islamistes tunisiens et les régimes islamiques et dictatoriaux où les droits des femmes sont bafoués :

Et du coup, ça m'a dérangée, mais ce n'était pas tant que ça avant qu'il y ait la montée de l'islamisme en Tunisie, parce que je voyais un peu l'exemple iranien, l'exemple afghan, l'exemple pakistanais passer devant moi, je voyais exactement ce que... C'est comme si l'histoire se répétait, en fait. Il fallait qu'on sauve ça, il fallait vraiment. (Sbouï, entretien, Paris, 2015)

En définitive, Amina a mis en avant trois éléments stratégiques centraux comme cadrage principal de sa cause : la remise en question de l'honneur et de la non-appartenance de son corps et l'islamisation de la société qu'intensifient ces deux derniers. En adoptant la « méthode Femen », elle a naturellement tissé des liens avec l'organisation qui lui ont permis d'intégrer la mouvance. Cependant, leurs actions ne seront pas

toujours coordonnées ; ce qui peut produire un processus conflictuel de cadrage lié à des intérêts différents résultant des efforts stratégiques de Femen « en vue de rapprocher leurs intérêts et leurs cadres interprétatifs de ceux des membres potentiels et des soutiens effectifs et potentiels » (Benford, 2012 : 99). En tant qu'« entrepreneur de cause », Femen assure au même titre qu'Amina « la circulation des ressources entre des univers gouvernés par des valeurs, des normes et des logiques institutionnelles de diverses natures » (Bergeron et al. 2013 : 265). L'absence de partage de certaines valeurs et normes sociales provoque des confrontations entre Amina et les Femen, notamment en ce qui concerne certaines actions réalisées en Europe.

L'événement en question a été appelé *Topless Jihad Day*, une journée pendant laquelle des femmes du monde entier étaient appelées à manifester seins nus pour soutenir Amina. La campagne a été largement suivie par les internautes mais aussi par les médias occidentaux qui se sont fait les échos du soutien international à la jeune militante. Certains membres des Femen ont inscrit sur leurs poitrines divers slogans visant le monde arabo-musulman : « Arab women against Islamist », « Freedom for women », « Women spring is coming », « no Islamism », « niqab, ta mère », « topless jihad », « Femen support women of the arab world », etc. ; d'autres ont fait des actions seins nus devant des lieux symboliques comme la grande mosquée de Paris ou encore ont brûlé le drapeau utilisé par *Daech*, où est inscrite la profession de foi en arabe, ce qui a été largement critiqué par Amina.

Cette campagne de soutien à Amina s'est accompagnée d'un recadrage de la dénonciation de la militante tunisienne afin d'affiner les revendications en fonction des objectifs propres des Femen et de leur propre vision du féminisme. Leur recadrage montre une vision réductrice de l'Islam, des musulmanes et des pays de la région Afrique du Nord et Moyen Orient (MENA) qui s'est intensifiée depuis les mouvements révolutionnaires (Abu-Lughod et El Mahdi, 2012 ; El Tahawy, 2013). En suivant cette ligne marquée par la représentation des femmes musulmanes comme opprimées, Inna Shevchenko, figure majeure des Femen en France, proposera sa propre lecture de l'action d'Amina et de la situation des femmes dans les pays arabes :

Le cas d'Amina est la voix du printemps arabe qui s'est métamorphosé en hiver de la Charia. Ce printemps arabe peut revenir. Amina représente ceux qui vont briser les traditions moyenâgeuses à l'encontre de l'humain mais toujours pratiquées aujourd'hui. Il est plus facile pour eux de tuer des femmes que de reconnaître qu'elles ont des droits. Nous n'arrêterons pas de les combattre ! Nous allons les nourrir au sein⁴ !

Le discours réducteur et stéréotypé de Shevchenko reprend à son compte une vision orientaliste du monde arabo-musulman en essentialisant ses habitants en deux stéréotypes : l'homme machiste et la femme soumise, marquée par le port du voile, ce que Sirin Adlbi Sibai appelle l'« épigraphe de la femme musulmane voilée » :

avec des caractéristiques bien définies : monolithique, atemporel, illettré et sexuellement réprimé, [il] représente le symbole de l'oppression féminine universelle, victime insurmontable du système patriarcal ; elle ne parle pas, elle est incapable de mener l'action sociale et elle est, en définitive »inférieure« (Sibai, 2017 : 134).

Le monde arabo-musulman est, à travers la « situation de la femme », présenté comme un bloc monolithique et ses sociétés sont dépourvues de droits humains, qui seraient le monopole des sociétés occidentales (Abu-Lughod, 2013 : 125). Dans le discours guerrier des Femen, la défense des femmes prend la forme d'une guérilla – sinon d'une croisade – menée par des femmes occidentales venant au secours des femmes musulmanes et Amina est présentée comme une « lanceuse d'alerte ». Leur vision des féministes « sauveuses » des femmes musulmanes aide à la mobilisation et à la publicisation de la dénonciation car elle résonne avec l'image prototypique de la femme musulmane opprimée, largement répandue en Occident. Ce processus d'alignement du cadrage avec l'image orientaliste n'est pas forcément recherché par les Femen, il s'agit plutôt d'une absence de connaissance des pays arabo-musulmans et d'une vision blanche du féminisme :

La blanchité des militantes apparaît alors implicitement et en creux du discours (Brekhus, 2005), face à un stéréotype qui incarne le paroxysme de la soumission aux hommes dans les imaginaires médiatiques, celui de la musulmane voilée (Deltombe, 2007). La représentation de ces deux figures matérialise une frontière symbolique entre l'Occident et les pays arabo-musulmans qui

4. Shevchenko, Inna, « Amina : malade, violée, morte ou en sécurité ? », *HuffPost France*, 26 mars 2013.

active le mythe du « choc des civilisations », le féminisme et l'égalité étant présentés comme caractéristiques du premier, tandis que l'oppression sexiste définirait le second (Dalibert et Quemener, 2014).

Le groupe des Femen part du principe que la religion est un système d'oppression qui nuit aux droits des femmes, donc toute religion est considérée comme liberticide et source d'inégalités entre hommes et femmes. Elles dénoncent l'impossibilité d'une coexistence entre religion et féminisme. Ce discours antireligieux ne vise pas spécialement l'Islam ; cependant, leurs prises de parole abordant les sujets tels que le voile, le ramadan, la burqa ou la Charia ont été taxées d'islamophobes : « Le féminisme et la religion ne peuvent pas coexister [...] L'Islam n'est plus une religion individuelle, il est devenu une doctrine politique qui essaie de contrôler la vie de tous et d'opprimer les femmes⁵. »

Notons tout de même l'éloignement de ce recadrage avec le cadrage primaire d'Amina car si la jeune militante tunisienne remet en question l'islamisation de la société tunisienne et la montée des violences salafistes, elle n'attaque pas directement la religion. Il s'agit donc, du côté d'Amina, d'une critique de la morale qui s'appuie en partie sur le système de valeurs religieuses. Alors que le recadrage des Femen est fondé sur des arguments se rapprochant de clichés et de stéréotypes sur l'Islam, sur les musulman(e)s ainsi que sur les pays arabo-musulmans. Leur vision du droit des femmes, comme monopole occidental, facilite l'instrumentalisation de leur lutte pour la défense de ces droits, sans avoir aucune connaissance du terrain et de ses spécificités, ni même l'appui des féministes tunisiennes.

Le contrecadrage anticolonial. La Mouvance *Muslimah Pride*

Ce recadrage de l'affaire a été largement médiatisé en Tunisie et au niveau international. Certaines actions ont choqué la population tunisienne – notamment l'opération seins nus à Tunis ou les clichés provocateurs devant des lieux de culte musulman en Europe – et ont provoqué une réaction internationale des féministes musulmanes. Certaines actions ont

5. « La chef de file des Femen s'en prend à l'Islam sur Twitter », *Tribune de Genève*, 16 juin 2013

été considérées comme « des atteintes à la religion » par la communauté musulmane, notamment le slogan crié par des Femen « Amina Akbar » en forme de parodie de la formule religieuse « Allah akbar ».

En réponse au recadrage des Femen, des campagnes sur les réseaux sociaux ont été lancées, notamment la #MuslimahPride organisée par le mouvement *Muslim Women against Femen*, où des femmes musulmanes exprimèrent leur mécontentement par le biais de photos. L'usage des mêmes méthodes que les Femen a été assez remarquable dans leur démarche. Elles se sont servi des réseaux sociaux pour contrecarrer le mouvement des Femen, elles ont aussi utilisé des formes similaires de protestations avec pancartes (sans recourir à la nudité), se sont photographiées dans les mêmes lieux, mais avec leurs propres messages, etc. Elles ont détourné les méthodes des Femen afin de contrer leur influence et de déconstruire l'image prototypique que les Femen avaient donnée d'elles.

Le mouvement a développé, à partir de ces mises en scènes et de leurs discours, un contre-cadrage qui visait à « réfuter, ébranler ou neutraliser les mythes d'une personne ou d'un groupe, ses versions de la réalité ou son cadre interprétatif » (Benford, 1987 : 75). Pour ce faire, le mouvement a défendu la compatibilité des valeurs de l'Islam avec le féminisme, face à la construction de « l'oxymore du féminisme islamique » dénoncé par des féministes islamiques et décoloniales (Ali, 2012 ; Sibai, 2017 : 116). Elles ont surtout mis en avant la capacité des femmes musulmanes à faire leurs propres choix, y compris celui de se voiler ou pas, ce que Abu-Lughod traduit par le concept de « values of choice » (Abu-Lughod, 2013). Le contre-cadrage consiste à rompre avec la vision prototypique de la femme musulmane sur laquelle s'appuient les Femen. Sur la page du *Muslimah Pride Day*, elles expliquent : « Nous nous opposons à la façon dont nous sommes décrites par l'Occident, nous nous opposons à la façon dont nous sommes rassemblées en un seul groupe homogène⁶ ». Dans leur page Facebook, les femmes postent des photos dans lesquelles elles se revendiquent libres et fières : « J'ai l'air opprimée selon vous ? ! », alors que d'autres remettent en question la capacité de la nudité à libérer

6. Boinet, Carolina, « Muslimah Pride Day : la réponse des femmes musulmanes aux Femen », *Inrockuptibles*, 6 avril 2013.

les femmes : « La nudité ne me libère pas et je n'ai PAS besoin d'être sauvée. #MuslimahPride #FEMEN ».

Les Femen ont contesté leur contre-cadrage en remettant en cause leur absence d'oppression et en les comparant à des esclaves. En réponse, une des promotrices du mouvement, Ayesha Latif, analyse le discours de la leader des Femen qu'elle accuse de « racisme » et de donner un « exemple de la rhétorique féministe coloniale qui décrit les femmes musulmanes/arabes comme opprimées ». Latif dénonce aussi la forme et l'utilisation des stéréotypes dans leurs revendications :

Se servir du stéréotype que nous, musulmanes, devons endurer pour servir leur cause est incroyablement inapproprié et offensant. Elles soutiennent que nous sommes des créatures soumises, contrôlées par les hommes, qui ont besoin d'être libérées par un groupe de femmes blanches bien coiffées posant nues et utilisant des tactiques choquantes. Pour elles, plus vous vous déshabillez, plus vous êtes féministe – c'est l'idéologie féministe occidentale. Ce n'est pas une libération pour nous, mais ça ne fait pas de nous des antiféministes⁷.

Comme l'avance Lila Abu-Lujhod dans son article *Do Muslim Women Need Saving ?*, « les projets des Occidentaux visant à sauver les femmes d'ailleurs se fondent dans leur sentiment de supériorité et le renforcent en retour. Ils sont également empreints d'une forme d'arrogance condescendante. » (Abu-Lujhod, 2013 : 43)

Le contre-cadrage de la *Muslimah Pride* consiste donc à récupérer cette « parole séquestrée » par les Femen en s'exprimant librement sur les réseaux sociaux et à mettre en évidence leur capacité de mener leur propre lutte féministe. L'usage du même canal que les Femen pour publiciser les revendications a des conséquences directes sur l'approfondissement de leurs discours. Cette contrainte demeure un point faible de leur dénonciation qui n'exploite pas les théories féministes postcolonialistes, l'intersectionnalité ou les nombreux travaux sur le regard orientaliste. En même temps, l'usage détourné du même type de publicisation que les Femen a favorisé la médiatisation de leur discours, même s'il n'est pas très approfondi. Par contre, le contre-cadrage de la *Muslimah Pride* se

7. Boinet, Carolina, « Muslimah Pride Day : la réponse des femmes musulmanes aux Femen », *Inrockuptibles*, 6 avril 2013.

centre uniquement sur l'aspect néocolonialiste du discours des Femen sans s'attarder sur la question de fond qui a poussé Amina à agir, à savoir, la réappropriation du corps et l'influence de l'honneur sur la liberté des femmes en Tunisie.

Le désengagement des féministes tunisiennes : contester la forme par le silence

À la différence de la *Muslimah Pride*, le cadrage primaire d'Amina et le recadrage des Femen n'ont pas été publiquement contestés, ni soutenus en Tunisie, malgré l'existence d'une tradition féministe bien ancrée dans la société. Avant l'incarcération de la jeune militante, aucune association féministe tunisienne n'avait pris la parole publiquement pour la soutenir, pourtant, nombreuses sont celles qui partageaient le fond de ses revendications, comme la bloggeuse tunisienne Lina Ben Mhenni, récemment décédée :

Je pense que mon corps n'est l'honneur de personne. C'est mon corps, ça ne peut pas être l'honneur de qui que ce soit. La dénonciation en soi était légitime. [...] Je l'ai soutenue, quoique je ne partage pas sa manière de faire des choses, Amina dit qu'elle est féministe, je suis féministe aussi, mais j'ai d'autres manières pour lutter, pour les droits des femmes, pour le féminisme. (Ben Mhenni, entretien, Tunis, 2015)

L'usage de la nudité dans la revendication a nettement freiné le suivi et le soutien de la société civile tunisienne. Le topless revendicatif occupe une place prépondérante dans la liste des raisons qui ont provoqué le silence des féministes et d'autres membres de la société civile engagés dans la défense des droits des femmes. Ce mode de publicisation a fortement divisé les associations, ce qui a favorisé l'apparition d'un débat sur l'usage du corps pour faire passer des revendications. Toutefois, ce questionnement n'a eu lieu qu'après l'arrestation d'Amina, alors que certaines associations devaient décider si elles prenaient ou non son dossier en charge publiquement :

Alors nous, en tant que féministes, on était partagés au sein même de l'association. Ce ne sont pas les moyens de protester de l'association. On n'utilise pas le corps de la femme pour protester, selon notre philosophie à nous (...) Mais moi, avec une minorité, j'ai dit : « Non, cette gamine de 19

ans, elle a fait un message très fort pour les islamistes. » [...] C'est pour cela qu'avec certaines copines de l'association on a décidé que je prenne son dossier. (Jazzar, entretien, Tunis, 2015)

Bien que les féministes aient fini par défendre Amina et par demander sa libération, nous avons identifié cinq barrières majeures à la prise en charge du dossier par les féministes précisément, et par la société civile plus largement : la contradiction avec leur positionnement sur la sexualisation féminine dans l'usage publicitaire du corps ; l'absence de discours approfondi et de capitalisation de leurs revendications pour faire avancer les droits des femmes ; l'absence de collaboration avec la mouvance tunisienne ; les différences avec la mouvance Femen « avec son background, son orientation idéologique, sa manière de manifester... » (Cherni, entretien, Tunis, 2015) ; et la conjoncture politique pendant laquelle les féministes luttèrent pour défendre les acquis qui étaient en danger. D'ailleurs, certaines féministes ont rappelé l'influence négative que l'action d'Amina a pu avoir sur leurs propres luttes et ont redouté que ce type d'affaires n'affaiblisse leur crédibilité, comme nous le précisa Sanaa Ben Achour, militante féministe très connue en Tunisie :

Probablement que les mouvements de femmes féministes ont eu peur de s'attirer [des ennuis], déjà qu'elles sont pointées du doigt. Donc, je pense que c'est un peu par lâcheté, excuse-moi. Mais ça, je peux comprendre. (Ben Achour, entretien, Tunis, 2015)

Des femmes députées de l'époque ont aussi mis en avant de véritables risques lors du processus d'écriture de la nouvelle Constitution, Selma Baccar par exemple affirma que l'affaire avait été utilisée pour criminaliser le modèle de société progressiste au sein du parlement : « Les gens qui étaient à mi-chemin des intégristes et de nous, disaient "Aaah ! C'est ça la société moderniste que vous voulez ? Vous voulez que les femmes se baladent avec les seins nus". » (Baccar, entretien, HamamLif, 2015).

L'usage de la nudité revendicative renvoie à une stratégie de « retournement de stigmaté » (Goffman, 1977) qui a été complètement repoussée par les féministes tunisiennes et perçue comme une marchandisation et une spectacularisation de la lutte féministe qui les décrédibilisent aux yeux de la société. Cette technique contredit une démarche de réappropriation du corps et de libération de la femme, comme l'affirme Ashley Bohrer :

when feminist activists disrobe for women's issues", the images of their naked bodies operate on a plane of intelligibility that affirms the idea that feminist liberation is fundamentally about what is acceptable for a woman to do with her body. (Bohrer, 2015 : 14)

« Lorsque les militantes féministes se déshabillent au nom de « questions féministes », les images de leurs corps nus rend intelligible l'idée que la libération féministe concerne fondamentalement ce qu'il est acceptable pour une femme de faire avec son corps »

Conclusion

Ce réductionnisme est aussi lié à l'absence de discours construit derrière les actions « coup de poing » des Femen. D'ailleurs, nous constatons qu'elles n'ont pas de croyances partagées en ce qui concerne les méthodes et les discours, à l'exception de la nécessité d'une réappropriation du corps de la femme dans la société tunisienne. Il nous semble évident donc que le *modus operandi* et la thématique choisis ont des effets sur la publicisation. Bien que l'usage de la nudité puisse attirer le regard des médias et de l'opinion publique, il limite fortement la capacité d'Amina à publiciser le problème public. Ce dernier, affirme Cefai, « est construit et stabilisé, thématisé et interprété dans les cadres ou les trames de pertinence qui ont cours dans un horizon d'interaction et d'interlocution » (Cefai, 1996 : 47). Les trames de pertinence renvoient notamment à la contextualisation du discours dans un cadre social bien précis et un espace-temps donné, ce qui suppose une série de ressources et de contraintes associées aux acteurs. L'efficacité du discours est liée au degré d'adaptation du discours à ces « trames de pertinence » qui diffèrent d'une société à l'autre, d'un moment historique à un autre, etc. Comme l'avance Erik Neveu, « les récits ne circulent pas dans un vide social, ils visent des auditoires particuliers, se déploient dans l'espace institutionnel dont les procédures et épistémologies les contraignent » (Neveu, 2015 : 120).

L'adaptation à l'auditoire, se faisant en fonction des trames, fait complètement défaut par l'absence de « significations partagées » (Neveu, 2015 : 112). Nous constatons également l'importance du refus d'instrumentalisation du corps dans le silence des féministes tunisiennes.

Nous pouvons conclure que l'incapacité d'anticipation (Neveu, 2015) de ces problématiques de la part d'Amina et des Femen ainsi que l'absence de travail en réseau avec la société civile, assez réceptive depuis la libération de l'espace public, ont produit des réactions négatives chez les groupes directement concernés.

Loin de s'adapter au contexte, le cadrage de l'affaire a produit un processus de concurrence (Benford et Snow, 2012) d'une multiplicité de cadrages, recadrages et contre-cadrages qui s'affrontent dans un espace public internationalisé et marqué par un contexte postcolonial qui met en avant une forme d'(ethno)racialisation du sexisme (Hamel, 2005). Les médias ont participé au processus de concurrence avec leur tendance à l'hypermédiatisation du cas d'Amina alors que la dénonciation des « Muslims Women Against Femen » et l'absence de soutien par la mouvance féministe tunisienne est à peine médiatisée (Luceño Moreno, 2018), ce qui a provoqué des retours des concernées comme l'article de l'actrice tunisienne Leila Toubel :

Il paraît qu'on peut faire du buzz quand on montre que dans le pays des terroristes émerge "une fleur" insoumise qui ne sait pas trop comment le dire, mais que même son balbutiement fait le buzz⁸.

La médiatisation exploite la figure d'une femme musulmane « opprimée » face aux Femen européennes libérées et Amina la « dissidente musulmane ». Comme le rappelle Vicent Geisser, les figures emblématiques de la dissidence musulmane servent en grande partie à cautionner le discours islamophobe :

La dénonciation vise moins à réformer l'univers musulman de l'intérieur, qu'à légitimer les discours dominants sur la religion musulmane, en y apportant parfois des nuances ou, au contraire, en renforçant davantage leur caractère essentialiste (l'islam serait par nature extrémiste). C'est toute l'ambivalence du positionnement de ces « nouveaux » critiques de l'islam : ils semblent moins œuvrer à une réforme de la religion musulmane, qu'à conforter des présupposés et des préjugés déjà présents dans les sociétés occidentales. (Geisser, 2007)

8. Toubel, Leila, « Médias français : Quand l'image de la Tunisie chancelle entre le terrorisme et les seins d'Amina », *La Presse*, 17 mars 2014, p. 6.

Le recadrage des Femen de la dénonciation d'Amina a conforté les préjugés de genre sur les sociétés arabo-musulmanes jouant ainsi le jeu de l'ethno-racialisation du sexisme (Dalibert, 2017) participant à la construction de l'islamophobie médiatique (Deltombe, 2005).

Bibliographie

- Abu-Lughod L., « “La femme musulmane”. Le pouvoir des images et le danger de la pitié », dans *La Revue internationale des livres et des idées*, 6, juillet-août 2008.
- Abu-Lughod L., *Do Muslim women Need Saving ?*, Harvard University Press : Cambridge, 2013.
- Abu – Lughod L., & El Mahdi R., « Beyond the 'Woman Question' in the Egyptian Revolution », *Feminist Studies* 37 : 3, 2012, p. 683–691.
- Adlbi Sibai S., *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*, Akal, 2017.
- Benford R. D. & Snow D.A., « Processus de cadrage et mouvements sociaux : présentation et bilan », dans *Politix*, 99 : 3, 2012, p. 217-255.
- Benford R. D., *Framing Activity, Meaning, and Social Movement Participation : The Nuclear Disarmament Movement*, Thèse de doctorat, Université du Texas (Austin), 1987.
- Bergeron H., Castel P. & Nouguez E., « Éléments pour une sociologie de l'entrepreneur-frontière. Genèse et diffusion d'un programme de prévention de l'obésité », dans *Revue française de sociologie*, 54 : 2, 2013, p. 263-302.
- Brekhus W., « Une sociologie de l'“invisibilité” : réorienter notre regard », dans *Réseaux*, 129-130, 2005, p. 243-272.
- Bohrer A., « Neoliberalism Laid Bare : Feminism, intersectionality, and nude protest in the 21 century », dans *Melbourne Journal of Politics*, 3, 2015, p. 3-18.
- Cefai D., « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans des arènes publiques », dans *Réseaux*, 75 :14, 1996.
- Cobb R. W. & Charles D. Elder, *Participation in American Politics : The Dynamics of Agenda Building*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1983.
- CRECIF, *La violence fondée sur le genre dans l'espace public en Tunisie*, Tunis, 2016.

- Dalibert M. & Quemener N., « Femen, l'émancipation par les seins nus ? », dans *Hermès*, 69 : 2, 2014, p. 169-173.
- Dalibert M., « Féminisme et ethnoracialisation du sexisme dans les médias », dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 01 août 2017. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/2995>. Consulté le 17 novembre 2020.
- Deltombe T., *L'Islam imaginaire. La construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975-2005*, Paris, La Découverte, 2007.
- El Tahawy M., « Why Do They Hate Us ? The Real War on Women is in the Middle East », dans *Foreign Policy* [en ligne], 2012. URL : <https://foreignpolicy.com/2012/04/23/why-do-they-hate-us/>. Consulté le 17 novembre 2020.
- Gamson W. A., *Talking politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Geisser V., « Des Voltaire, des Zola musulmans... ? Réflexion sur les “nouveaux dissidents” de l'islam », dans *Revue internationale et stratégique*, 65 : 1, 2007, p. 143-156.
- Goffman E., *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1977.
- Hamel C., « La sexualité entre sexisme et racisme : les descendantes de migrant·e·s du Maghreb et la virginité », dans *Nouvelles Questions Féministes*, 25 : 1, 2006, p. 41-58.
- Kingdon, J., A., *Alternatives and Public Policies*, Boston, Little Brown and Company, 1984.
- Luceno M., M., *Le corps féminin à l'agenda de la transition tunisienne : de la lutte féministe à la colonialité du genre. La construction des problèmes publics autour du corps de la femme à partir de trois cas d'étude*, Université de Liège, Thèse de doctorat, 2018.
- Neveu E., *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Tillion G., *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1982.



Table des matières

Introduction.....5

PARTIE I : MISE EN RÉCIT DE L'ENGAGEMENT AU FÉMININ

Section 1 : Journalisme et engagement au féminin

Séverine, femme journaliste engagée au tournant du XX^e siècle
par Cécile TORRUBIA-BESNARD 15

Flora Shaw : première femme journaliste du *Times*
par Michaël PALMER..... 27

Les femmes du *Journal* (1997-2010). Sur l'engagement de journalistes au
sein du *Journal* au Maroc
par Mehdi BENSLIMANE..... 35

Section 2 : Lutte féminine par les mots. Témoignage ou fiction

Femme et révolte dans *L'infanta sepolta* (1950) d'Anna Maria Ortese
par Cristina VIGNALI-DE POLI..... 49

Dvora Baron, la voix audacieuse de la littérature hébraïque moderne
par Michèle TAUBER..... 61

Pour un monde meilleur en Algérie. Les luttes et échecs de Myriam Ben
par Élisabeth SCHULZ..... 75

Un mai 68 pour la femme au Liban. Lecture de *Dans les meules de Beyrouth*
de Tawfīq Yūsuf 'Awwād
par Katia GHOSN..... 89

Section 3 : L'écriture comme conquête d'un espace féminin

Discours de résilience chez la femme contemporaine migrante
par Karina ATENCIO-SALAUN 105

Ferdaous, une voix en enfer. Le point zéro de l'évolution par la répétition
par Hilda MOKH 121

PARTIE II : MISE EN IMAGES DE L'ENGAGEMENT AU FÉMININ

Section 1 : Image et son : (dé)construction de l'identité féminine

Louise Michel, anarchiste et féministe. Un personnage théâtral aux
multiples facettes
par Camille MAYER..... 139

« Super-Arabes ». Femmes et science-fiction dans l'art contemporain
par Joan GRANDJEAN..... 153

Nous les femmes, une série documentaire de Jacqueline Veuve. Essai
de distanciation intimiste autour de cinq figures féminines en résistance
par Claude NOSAL 167

Section 2 : Libération au cinéma et par le cinéma

Hold-up féministe : la lutte de Giorgia Farina
par Anne-Aurore GIANOTTA-BALDO 187

Transgression et libération. *Vergine giurata*, de Laura Bisपुरi
par Oreste SACCHELLI..... 203

Louise Michel, anarchiste et féministe.

L'espace de la femme dans la société italienne. La dimension parentélaire dans *La Nourrice* de Marco Bellocchio
par Chiara RUBESSI 221

Engagement féministe en sons et en images dans l'œuvre cinématographique d'Assia Djebar
par Hélène BARTHELMEBS-RAGUIN 233

Section 3 : Photographie au féminin et engagement

Le corps socio-politique et l'identité féminine dans les œuvres de Mona Hatoum
par Marie-Laure DELAPORTE 249

Dans la terre d'aujourd'hui et de demain : Anna Riwkin-Brick
par Annalisa COMES 261

Maryse Choisy, le corps d'une femme engagée
par Audrey DE CEGLIE et Alain CHANTE..... 273

Gerda Taro ou la difficile reconnaissance d'une photographe de guerre
par Anne-Marie CHABROLLE-CERRETINI..... 285

PARTIE III : CORPS FÉMININ EN LUTTE

Section 1 : Corps féminin et revendication

Nezihe Muhittin, la lutte pour l'avancement des femmes dans la Turquie de Mustafa Kemal
par Pablo MORENO GONZALEZ..... 303

La contribution des femmes à la reconstruction de l'identité spatiale de la périphérie
par Ilanit BEN-DOR DERIMIAN 317

Section 2 : Corps féminin et libération

- Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*. L'expérience lesbienne comme engagement au féminin
par Julie SAU OCAMPO 337
- Philip Roth : l'amant face à la femme engagée
par Steven SAMPSON 349
- Une enfance au harem ou l'apprentissage de l'engagement dans *Rêves de femmes* de Fatima El-Mernissi
par Élisabeth VAUTHIER 361

Section 3 : Instrumentalisation du corps et engagement

- Le corps féminin : militantisme et autodérision dans les chansons saoudiennes
par Maxime HELLIN et Élisabeth VANDENHEEDE 377
- Dévoiler la voix des Françaises voilées. Voyage au cœur d'un « féminisme paradoxal »
par Nadia GRINE 391
- Interactions entre mouvance(s) féministe(s) et Femen. Refus et contestation de l'usage du nu revendicatif en contexte tunisien postrévolutionnaire
par Marta LUCEÑO MORENO 405



