

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 65
Number 1 *Du texte au(x) texte(s) Dynamiques
littéraires et filmiques au Maghreb*

Article 7

12-1-2005

Désir et impuissance dans Halfaouine et Bye-Bye

Scott Homler
St. Olaf College

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African History Commons](#), [African Languages and Societies Commons](#), [African Studies Commons](#), [Child Psychology Commons](#), [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), [Psychiatry and Psychology Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Homler, Scott (2005) "Désir et impuissance dans Halfaouine et Bye-Bye," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 65 : No. 1 , Article 7.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol65/iss1/7>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Scott HOMLER
St. Olaf College

Désir et impuissance dans *Halfaouine* et *Bye-Bye*

Résumé : L'expérience de l'adolescence et les défis de la masculinité sont explorés dans le cinéma de Férid Boughédir et Karim Dridi pour révéler la psychologie et la politique d'une identité en évolution. En étudiant deux films, *Halfaouine* et *Bye-Bye*, puis *La mémoire tatouée*, l'autobiographie de Abdelkébir Khatibi, on peut dégager une réflexion commune sur les étapes discursives d'une identité contestataire émergente. La mise en question de véritables modèles masculins oblige le sujet à combattre seul les obstacles qui empêchent le passage harmonieux de l'enfance à l'âge adulte, passage qu'on peut définir par la fuite et l'autodestruction.

Adolescence, cinéma, Maghreb, masculinité, sexualité

Politique, identité et théories de la sexualité

Le problème posé par la masculinité adolescente et l'effort de résister à une définition singulière du sexe mâle occupent une place stratégique dans la création de critiques sociales au Maghreb. La théorie de l'altérité, telle que la formule Abdelkébir Khatibi, montre comment l'articulation de l'expérience masculine, comme nous le verrons en analysant deux films des années 1990, figure dans un mouvement de reconstruction et de restauration de l'identité déchirée d'un côté par la force de la modernité et de l'autre par l'imposition de la loi coranique interprétée par des régimes politiques autoritaires.

La sexualité au Maghreb continue d'être un sujet de controverse. La répression et la censure cèdent de plus en plus à un débat public qui met en question le rôle de la femme, l'avènement d'une culture de l'adolescence et la nature patriarcale de l'ordre social. C'est surtout dans les arts littéraires et cinématographiques, pourtant, que la représentation de la sexualité en tant que malaise culturel propre au monde musulman contemporain nous rappelle ce que proposait Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité* : « Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence

et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée » (1976 : 13). Au Maghreb, une « pathologie » d'ordre sexuel se manifeste dans les nombreuses représentations artistiques et elle est exploitée pour évoquer les conséquences ressenties lorsque le sujet fait face à la répression du désir et à la manipulation de son identité par des forces extérieures. Cette transgression, l'acte d'explorer les problématiques sexuelles ou d'exhiber l'identité sexuelle dans une culture de pudeur suggère qu'au Maghreb, l'autodétermination postcoloniale tente, à travers la production artistique, de réaliser une nouvelle résistance qui remettra en question des tabous sexuels et politiques. Le sujet, doté d'une identité performante dans l'espace créé par un climat postmoderne et malgré le poids considérable de la culture arabo-musulmane, se battra pour afficher une identité sexuelle capable de libérer le fantasme opprimé et de déclarer éventuellement d'autres formes de libération personnelle.

L'importance de la sexualité se fait sentir en Occident et en Orient, et le nombre d'études sur le sujet féminin et sur le sexe en général dans la société et dans la production culturelle reflète l'intérêt de joindre la quête d'identité aux polémiques politiques diverses. Citons les collections *Reconstructing Gender in the Middle East* (Göcek et Balaghi, éd.) et *De/Colonizing the Subject* (Smith et Watson, éd.) pour leurs efforts de récupérer le féminin dans un discours contestataire, capable de remplacer les idéologies hégémoniques caractéristiques de l'esprit colonial. Dans son étude *Masculinities*, R. W. Connell (1995 : 75) propose que le lien entre la sexualité et la politique qui offre à la femme cette voix d'opposition implique également le sexe masculin, vu enfin comme une autre construction dans les structures sociales de sexe, race et classe, et aperçu parfois comme leur (autre) victime. Au cinéma, l'homme/victime entreprend le trajet vers une identité masculine multiple, construite et interprétée dans un milieu sociopolitique qui canalise normalement l'énergie sexuelle vers le soutien du privilège accordé au sexe masculin. C'est un cinéma de réalisme esthétique rompu par des rappels aux mythes érotiques représentant l'impasse dans laquelle le sujet masculin souffrant tente malgré tout d'agir. Son expérience de souffrance et d'impuissance invite le public à considérer la masculinité comme une notion en péril, ou encore, plus grave, comme une invention échouée dans les circonstances sociales actuelles en France, dans la communauté beur et dans les quartiers traditionnels de la

ville maghrébine où le sexe de l'homme, propriété publique, reste paradoxalement impossible à reconfigurer sans mettre ce sujet en péril vis-à-vis de sa communauté.

Dans *Culture et mémoire collective au Maghreb*, Mustapha Chelbi montre en effet dans quelle mesure le Maghrébin, comme les autres Africains, agit en deçà des confins communautaires :

Dans les sociétés tribales et traditionnelles, l'individu est nécessairement clanique et communautaire. Il est rattaché biologiquement à la société. Il ne peut avoir une vie propre, une pensée indépendante. Son être doit converger vers l'être communautaire. Sa mémoire personnelle est un segment de la mémoire collective. Un proverbe africain dit : « Je suis parce que nous sommes » (1989 : 29).

Malgré ce lien profond, de caractère quasi biologique selon Chelbi, la psyché saurait-elle se rendre aussi parfaitement qu'il est suggéré ici? La littérature et le cinéma tendent plutôt à explorer le schisme entre la volonté personnelle et les exigences de la famille puis de la communauté.

Dans *Maghreb pluriel*, Abdelkébir Khatibi relève aussi le danger auquel s'exposent les sociétés musulmanes en affichant une importance primordiale aux interprétations islamiques de l'expérience psychologique des humains dans leur collectivité. Il cite la codification des pratiques sexuelles pour montrer la transformation de la sexualité en un discours d'appropriation et de domination :

nous pouvons affirmer qu'une telle réduction de la question sexuelle à sa fonction maritale, familiale, procréatrice et patriarcale, sera considérée ici comme énonciatrice d'un discours, celui de la loi (charia) sur et autour du sexe, et non point en tant que sa « vérité » ou plutôt sa réalité, qui est, de tout temps, polymorphe, multiple dans ses effets de manifestations et de simulation (1983 : 150).

Khatibi insiste sur le fait que dans l'histoire de la civilisation islamique au Maghreb, le vécu psychologique fait face aux discours de légitimité. Il soutient que l'étude des apparitions, d'origine hétérogène, ressorties de fonds imaginaires divers, rendra à la culture du Maghreb une force et une puissance transformatrices :

Cette altérité – ou cette excentricité dissymétrique – est à même d'ébranler la métaphysique d'un monde maintenu encore par l'ordre de la théologie et d'une tyrannie insistante. Non, nous ne voulons pas en être les débris à la fin de ce siècle, si nous considérons

cette fin dans son processus de dévastation et de survie nue (1983 : 14).

Ici, Khatibi encourage l'expérimentation dans toute forme culturelle capable de valoriser l'altérité lorsqu'elle est mise aux marges d'un discours métaphysique de domination et d'unification. La sexualité telle qu'elle est sentie et vécue, malgré la loi qui en impose une interprétation rigide, inspirera des manifestations de cette altérité qui pourraient même introduire une renaissance culturelle au Maghreb et au-delà. Khatibi suggère que la survie du peuple maghrébin dépend en fait du déchaînement d'un imaginaire multiple. La masculinité peut donc être objet de ce genre de réinvention culturelle et site de polémiques essentielles au démantèlement des structures tyranniques.

En effet, la littérature, le discours théorique et le cinéma du Maghreb ou beur introduisent un sujet masculin qui parcourt des espaces urbains ou ruraux, domestiques et publics dans une quête identitaire dans laquelle l'érotisme et la politique se composent et pendant laquelle le sujet adolescent remet en question l'ordre social fondamental. L'analyse théorique de la psychologie enfantine suggère les racines du trouble affectif qui va pousser le garçon vers une crise subjective. Jeune, le fils appartient à sa mère qui, selon Abdellatif Chaouite, le chérit parce qu'il rend légitime le rôle de sa mère dans le foyer du père : « L'enfant bon et beau sera le symbole phallique que la mère donne souvent à voir... » (1987 : 47). Le langage ici implique que le garçon est offert pour la consommation sociale; c'est le symbole vivant de l'ordre patriarcal. Ce qu'il dit du sevrage semble intéressant à plus d'un titre :

Nous considérons le sevrage comme une « parole reçue et donnée », il est à la fois fermeture sur la mère et ouverture sur le groupe. Même tardif et brusque il faut voir en lui un complexe organisateur qui commande le passage de l'illusion à la désillusion et ouvre à l'enfant les portes du réel (1987 : 55).

Le réel est donc communion avec ses semblables, et surtout ses semblables du même sexe. L'entrée n'est possible que lorsque l'enfant perd l'union intime avec la mère, qui offre au public l'enfant au sexe dominant. Chaouite évoque les difficultés classiques du sevrage du point de vue de l'enfant, mais il suggère que c'est une étape nécessaire pour assurer au garçon une socialisation réussie que sa biologie promettait déjà.

Le sujet masculin d'un discours postcolonial au Maghreb serait-il donc résistant à la pression phallocentrique tout en souffrant d'un sevrage mal remplacé par ses futurs exploits sexuels? Résiste-t-il au moment où sa sexualité se déclare en une pulsion vers l'autre (femme)? Dans *Au delà de toute pudeur*, Soumaya Naamane Guessous insiste sur le fait que la modestie et la retenue attachées à la vie sexuelle ne s'appliquent qu'aux jeunes filles; le garçon, lui, « en revanche vivement encouragé par cette même société à assouvir ses désirs... » (1992 : 48). En fait, l'orgasme est un plaisir terrestre parallèle aux délices de la vie éternelle; la jeune fille doit se demander si le paradis n'est pas exclusivement un lieu d'hommes. La conquête, c'est-à-dire une prise de conscience et une initiation dans l'ordre patriarcal, est pourtant une métaphore imparfaite ou incomplète pour évoquer le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Le passage va rompre définitivement la plénitude ressentie entre mère et fils et il va propulser le garçon dans une communauté d'hommes tous arrachés de l'union préadolescente du corps et de l'imaginaire. L'adolescent comprendra sa sexualité comme un privilège accordé plutôt qu'un plaisir à partager. Se libérer de ce cursus représenterait une transformation radicale que le sujet masculin n'arrive qu'à remarquer et s'en plaindre. C'est une masculinité en évolution, impuissante face à un système libidinal déséquilibré. *Halfaouine* et *Bye-Bye* nous en donnent l'illustration dans leur représentation d'un postcolonial problématique.

Halfaouine ou le désir banni

Loin d'être un sujet tabou, la sexualité se déploie au Maghreb à travers des langages riches. Ces langages, faits de gestes, de signes, d'images et de paroles, permettent au jeune garçon d'exprimer son désir charnel, mais ils représentent aussi une manière de déclarer sa présence sur la scène sociale. Abdessamad Dialmy soutient que le fonds psychologique sexuel n'est pas simplement sujet à une répression qui régirait l'être dans un non-dit de mobiles secrets, dissimulés ou refoulés. La honte n'est associée ni au corps ni à l'identité sexuelle, du moins chez l'homme. Nous verrons dans *Halfaouine* (Boughédir, 1990), en effet, que la société célèbre la maturation du corps masculin, et même si un détachement inévitable aura lieu pour sauvegarder la pudeur et la discrétion, peu de découragements ralentissent l'exploration sexuelle du jeune

Noura, protagoniste du film. Physiquement, il est encore enfant, mais psychologiquement, Noura commence à s'intéresser au corps féminin comme objet de désir sexuel. Paradoxalement, s'il apprend à dissimuler le désir sexuel, il saura protéger certaines visions érotiques. Noura agit avec un excès de confiance en faisant ses observations clandestines au bain maure des femmes, mais il agit avec discrétion aussi, sachant les dangers courus par celui qui ose battre en brèche les règles de la pudeur. Pour Noura, cette position précaire assure un certain accès au monde masculin, comme nous verrons plus loin.

La présence d'un garçon dont le « regard » a changé risque de violer un des rares espaces réservés à la femme. Selon Dialmy, ce retour latent à l'espace féminin ne pourrait correspondre à une réaction contre la répression sexuelle, dans la mesure où

l'expression même de répression sexuelle [...] est étrangère à la conception du monde de l'Islam, à la civilisation arabe, aux productions théoriques et idéologiques arabo-musulmanes. Nulle part, à notre connaissance, on ne trouve dans les conceptualisations pré-coloniales du monde arabe et musulman, l'expression de répression sexuelle (1988 : 16).

Si le désir de voir l'objet désiré sans être aperçu correspond à la répression, donc, ce dernier phénomène, là où il aurait lieu, serait soit la conséquence d'un désordre, soit la conséquence de l'importation de mécanismes de contrôle surgis dans l'ère postcoloniale. Évidemment, la notion de répression a une définition différente de celle de Khatibi, qui voit la loi *charia* comme une force néfaste à la présence d'éléments préislamiques. Dans *Halfaouine*, Boughédir exploite, en effet, des personnages légendaires, Aicha Qandisha et l'ogre, qui hantent depuis des millénaires les rêves des enfants berbères.

Halfaouine montre que la véritable répression de la sexualité au quartier est due à plusieurs phénomènes aussi bien exogènes qu'endogènes. Noura découvre, cachés dans la boutique de son père, des magazines à caractère pornographique expédiés d'Europe. Cette boutique est effectivement un lieu de secrets : Noura soupçonne son père d'entretenir de nombreuses liaisons impropres, mais à peine cachées. Le fils observe son père tenter de séduire ses clientes. Boughédir suggère que les espaces publics comme les maisons privées sont surtout des lieux de séduction, mais en

même temps les règles de séduction, bien comprises par les adultes, soutiennent l'apparence superficielle de pudeur. Les bas instincts, officiellement réprimés, sont partout apparents à Noura qui sera, comme tous les garçons du quartier, obligé de les comprendre afin de ne pas offenser les mœurs du public.

Le jour, Noura apprend l'ordre contradictoire véhiculé par les hommes et basé sur la pudeur superficielle et le libertinage à peine caché. Dans les espaces intimes et la nuit, un autre ensemble de références à la vie sexuelle l'attend. Une tante de Noura, qui se plaint de visites nocturnes d'esprits violeurs, offre des fruits au *fqih*, ce confident du père et veilleur de la moralité au quartier. Lorsqu'elle lui offre une sucrerie, devant son hésitation, elle remarque de façon farouche qu'aucun « n'a jamais goûté de ses douceurs ». Le *fqih* en accepte « une seule » et lui prescrit une recette écrite contre les démons dont les tourments s'aggravent progressivement. À un autre moment, Noura écoute attentivement sa mère expliquer les astuces de l'ogre qui tente de ravir Aisha Qandisha, figure séductrice qui émerveille le garçon au seuil de ses premiers exploits sexuels. L'arrivée à la maison d'une simple servante mettra en marche ce processus de séduction et, avec une ruse innocente, Noura la fait se déshabiller pour lui masser le corps, « comme au hammam ». Cette séduction prématurée, interrompue par la mère, mène éventuellement à l'expulsion de la jeune fille, qui surgit dans les rêves de Noura comme l'apparition en chair et en os de la séductrice légendaire. Noura aura pourtant l'occasion de se faire séduire par elle, dans une scène qui rappelle *La mémoire tatouée* (1971) de Khatibi, une description littéraire des expériences précoces de sexualité masculine au Maghreb.

La psychologie du garçon adolescent se révèle d'une ampleur étonnante dans *Halfaouine*. Le tableau psychique que l'on peut en construire se compose ainsi : côté extérieur, Noura vacille entre le vagabondage et la délinquance avec une bande de copains qui présente la caricature d'une masculinité en excès, surchargée mais échouée si elle ne sait opérer avec finesse entre les lignes de la pudeur et l'outrage public. Des visites chez Salah, espèce de poète de l'amour et musicien de la séduction, offrent aux jeunes gens une sorte d'éducation : chez lui, plaire à une femme compte plus que la conquête. Côté intérieur, Noura reçoit pour ces associations des réprimandes, parfois violentes, de la part de son père. Mais le cercle

maternel et féminin entoure le garçon de câlins et de douceurs, renforçant le droit préalable du garçon aux excès sexuels.

Ce privilège caractérise l'organisation sociale (les hommes peuplent l'extérieur et les femmes se réfugient à l'intérieur) et la nature de la masculinité. Transposé dans cette division classique de l'expérience du réel social, Noura vit aussi à travers un imaginaire qui pénètre le royaume des femmes. La caméra suit de près son regard concentré sur les corps presque nus au hammam des femmes, et on suit à grande distance les mouvements agiles du garçon des terrasses qui se déplace d'un point d'observation à l'autre. Selon Denise Brahimi, Noura cherche « ces espaces de fuite là où il le peut, c'est-à-dire, vers le haut, vers ces terrasses encore livrées à quelques marginaux, ivrognes, demi-clochards et autres créatures un peu étranges qui en font un lieu beaucoup plus attirant pour l'adolescent que l'espace d'en bas » (1997 : 105). Noura étudie aussi les rassemblements de femmes sur ces terrasses et aux salons intérieurs; sa jeunesse lui donne la permission afin de s'échapper de l'autorité patriarcale, mais c'est aussi pour mieux connaître le non-vu.

Le jeune Noura est capable de glisser partout et il est à peine visible, mais Salah, son aîné et son guide dans les mystères de la séduction, est ancré dans la réalité sociale et politique du quartier. Celui-ci se trouve saisi par le bras fort de la police nationale entrée dans ce quartier replié sur lui-même. Pour l'adolescent familier des libertinages et des critiques de son père-substitut contre le régime autoritaire, la fuite est une victoire sur la répression politique. Cependant, comme nous avons vu, la fugue est aussi l'élan d'un trop-plein sexuel. Noura retournera au hammam bien après que ses yeux ont commencé à trahir le regard du désir. Cette masculinité, à peine cachée par son maillot, est visible à toutes celles qui osent la regarder d'un œil aussi audacieux que l'œil masculin. Comme le disait Abdellatif Chaouite, la mère est fière de faire voir son enfant masculin. Alors, toutes les femmes au hammam, rassure la mère, connaissent Noura, et elles n'auront rien contre sa présence aux bains. En effet, la caméra le constate : aucune femme ne remarque le garçon qui les dévisage. Est-il trop familier pour être aperçu autrement qu'un gamin avant l'aube pubère? Est-ce que Boughédir propose qu'il y a une différence fondamentale entre le regard masculin et celui des femmes? Le cinéaste nous montre-

t-il le garçon tel qu'il se voit lui-même? Cette dernière proposition est soutenue par la façon dont le spectateur observe l'expulsion inévitable. Méfiante, malgré les assurances de la mère et le consentement de sa patronne, l'assistante en service au hammam veille au « bon » comportement de Noura dans cet espace ultra-féminin, animé de protubérances charnelles ambulantes, de seins nus de toutes dimensions et de cuisses de toutes proportions. Cette femme « masculinisée », de voix rauque au milieu des rires cristallins, de mots inintelligibles perçus à travers les commérages légers, lance un cri violent pour protester contre la violation de l'espace par ce regard volé. La violation de la nudité féminine exige une dénonciation stridente et publique. La veilleuse de la pudeur féminine apparaît avec une force qui semble déranger définitivement ce milieu vaporeux de la séduction au regard masculin.

L'expulsion initie Noura à une nouvelle étape de sa sexualité masculine. De voyeur, il passera à une position active dans l'économie sexuelle. La séduction de la bonne devient une initiation prodigieuse, surtout qu'elle a lieu au moment de la circoncision de son frère cadet. La caméra se fige sur la scène où le *tariq* s'approche des jambes écartées du petit garçon, immobilisé par les mains fortes de son père. Les participants à la fête, divisés selon leur sexe, attendent l'enlèvement de la chair, un geste qui rendra évidente sa masculinité. Cet événement bouleverse Noura et on pourrait penser que la violence du rituel redéfinit sa propre identification au corps masculin. Celui-ci, offert publiquement comme le sacrifice nécessaire pour ancrer la psyché dans un corps uni, affirme l'autorité du père et la soumission de la mère. Noura ne sait s'y identifier et il reprend une position fœtale, s'éclipsant au moment où on mutile le corps.

Dans son texte autobiographique *La mémoire tatouée*, Abdelkébir Khatibi décrit de manière presque identique sa propre circoncision, reconnaissant la violence commise sur son corps et l'importance généalogique de la répétition de ce geste : « Ne crois-tu pas qu'on t'a élevé à la dignité du patriarche? Sois digne de ton sang, sois patriarche! Épouse une, deux, trois, quatre femmes et passe! [...] Peut-être pourras-tu te mettre en parabole. Eh quoi! Souffle contre la douleur! Sépare-toi et passe! » (1971 : 27). Selon Khatibi, la séparation du psychisme au corps sauvage permet l'accès à l'ordre sexuel dans lequel la mère et d'autres personnages féminins

du harem de son enfance seront les premiers guides : « Par la circoncision, j'accédais à la reconnaissance, à la virilité sans poil » (*ibid.* : 28). Comme le protagoniste de *La mémoire tatouée*, Noura incorpore aussi cette puissance/impuissance du désir déchaîné du corps sans poil. Selon Khatibi, la violence qui défigure le corps de l'enfant masculin détache l'homme maghrébin du corps de la mère, et éventuellement du foyer familial : « On me suspend à une multitude de bras en fête, et l'on crie victoire. Je m'évanouis une première fois. Le cri de ma mère me réveille. Elle fait semblant de m'accoucher une deuxième fois et elle pleure; je bifurque vers l'énigme des femmes » (*ibid.* : 27). Pour la mère, le corps du narrateur est un lieu privilégié de victoire, emblème de son honneur de femme mariée (parallèle dans l'économie sexuelle au vagin pur de la jeune fille qu'on marie). À l'apothéose, le moment où l'on sacrifie la chair pour la communauté, c'est le corps même qui s'effondre pour revenir à la vie dans un accouchement symbolique guidé par les mains de la mère. Dans le texte, le père s'absente lorsque la mère offre publiquement le corps de son fils : « mon père se cachant dans la chambre, il ne pouvait me voir; je gesticule à la place de tout le monde, quel trophée récoltes-tu, père, en te réduisant à une fuite? » (*ibid.* : 26). Ici, aucune soumission solennelle à l'ordre paternel. En fait, le narrateur accuse son père de l'abandonner aux rites qui construisent dans la honte une masculinité blessée. On s'attend à une identification homosociale liant père et fils au sexe masculin, mais le narrateur interprète cette scène comme l'effacement du mâle pour situer par la suite les manifestations culturelles de masculinité à partir du signe de la blessure. Le garçon se fait expulser du corps de la mère pour être ensuite rejeté par le père. Khatibi se sert de l'expulsion à plusieurs reprises dans le roman en construisant son sujet autobiographique.

Son corps marqué par la valeur symbolique d'un prépuce absent, le narrateur glisse définitivement dans un monde aux valeurs discursives polyvalentes où tout signe doit être interprété comme fondamentalement instable et antipatriarcal. Après la circoncision, le narrateur révèle que « pour toute mobilité, l'éclosion d'une fleur de sang, tatouée entre les cuisses » (*ibid.* : 27). Être circoncis est comparé au tatouage, normalement associé aux femmes maghrébines de tribus berbères, exemples pour Khatibi de la réelle diversité culturelle qui existe en Afrique du Nord malgré la prépondérance du patriarcat islamique. Pour lui, la circoncision

opère aussi sur le plan psychologique, comme nous avons vu avec Noura. Le narrateur l'explique ainsi : « la hantise des ciseaux déchirait mon sexe » (*ibid.* : 28) et, comme pour effacer le drame de l'événement, le narrateur, encore enfant, tente de solidifier la transformation exercée sur son corps en passant du fantasme à l'acte sexuel.

Comme dans *Halfaouine*, ce sont les bonnes qui offrent au garçon ses premières conquêtes sexuelles. Le corps impuissant du mâle semble déchaîner chez la femme un désir incontrôlable mais ambivalent à cause de son statut inférieur. La servante est obligée de « mendier un orgasme impossible » (*ibid.* : 23) d'un garçon impuissant mais quand même maître de l'espace familial, le « harem » de son enfance. En effet, Khatibi se révèle maître échoué de ce lieu du privilège masculin : « Tant de femmes pour rien, harem logé derrière mon évanescence, je les ai perdues également. Je reviendrai contre vous tous, le Jour de la Très Grande Violence » (*ibid.* : 47). Ce jour-là, le 27^e du mois de Ramadan, est reconnu comme le moment où Dieu accorde aux pauvres fidèles leurs désirs secrets. En attendant le soulagement de son manque affectif, le narrateur décrit les nombreuses rencontres et incidents qui caractérisent une sexualité sans bornes : visites dans les bordels, liaisons illicites avec paysannes, regards indiscrets vers madame son professeur, suggestions indiscrètes à propos de la pureté d'une jeune mariée, caresses indécentes chez le coiffeur, etc. *La mémoire tatouée* raconte dans des « séries hasardeuses », structures imposées sur le texte pour interpréter les traces désunies de l'identité postcoloniale, des expériences sexuelles qu'on peut facilement comparer à celles de Noura, mais qui peuvent aussi rappeler la mise en scène de la désintégration vécue par les deux jeunes protagonistes du film de Karim Dridi.

La fuite impossible dans *Bye-Bye*

La dissolution vécue par Noura lors de son passage à l'âge adulte, explorée aussi par Khatibi dans *La mémoire tatouée*, suggère une évolution commune inscrite dans la psychologie adolescente masculine. Victime du désordre collectif, il ne peut s'empêcher de fuir la communauté à laquelle il ne peut pas vraiment échapper. Dans *Bye-Bye* (1995), Karim Dridi montre aussi que la fuite désespérée

est le seul recours disponible. Le cinéaste présente l'odyssée de deux garçons beurs qui quittent Paris pour Marseille, apparemment pour que l'aîné, Isma, envoie son frère cadet Mouloud en Tunisie à bord d'une des croisières qu'on observe lentement traverser la Méditerranée. Le spectateur ne sait les raisons exactes de cet exode, mais Isma est hanté d'images d'un incendie qui aura détruit le foyer familial et tué Nourredine, un frère handicapé. La famille est devenue un lieu insoutenable. Noura, au sourire doux et insouciant, semble avoir peu en commun avec ces deux jeunes gens, sauf que le « bled » inconnu des Beurs est en fait l'univers de ses aventures dans *Halfaouine*.

Bye-Bye, un film sombre, malgré son titre ludique, trace aussi une série de fuites psychologiques, cette fois-ci doublée mais dissymétrique. Les deux protagonistes vivent leur exil commun de manières différentes. Certaines techniques cinématographiques rapprochent aussi ces deux traitements de l'adolescence maghrébine : les mouvements lents et panoramiques sur la ville de Marseille et le regard figé du spectateur sur le visage enfantin des deux Beurs rappellent les nombreuses prises consacrées au regard de Noura, le témoin silencieux des événements qui bouleversent le rythme quotidien de son quartier. Un autre parallèle s'établit lorsque Mouloud, fuyant la menace de violentes représailles, se réfugie chez des parents. Il entre dans un appartement à trois pièces ouvertes. Mouloud s'arrête, fasciné par une pièce emplies de femmes assises sur des coussins, échangeant des bribes de conversations douces. Loin, une deuxième pièce, celle des hommes, occupés à leurs jeux de cartes. La caméra suit son regard jusqu'à la troisième pièce, où un corps étendu est entouré de chants et de prières pour le mort. Cette scène se dégage de l'action qui précède, démontrant une séparation nette qui opère sur le plan sexuel et l'importance des rites traditionnels dans la communauté immigrée. Cette ségrégation restaure momentanément l'ordre sexuel plus ou moins abandonné au Maghreb. Ici, Mouloud voit de ses propres yeux un aspect clé de la société du bled tunisien où il n'a jamais mis les pieds. Semblable à Noura lors de la circoncision de son frère, Mouloud s'immobilise devant le mort, affrontant le sort auquel sa délinquance semble le mener et figé devant les obsèques d'un mort que seuls les hommes regrettent. Mouloud réagit avec incompréhension, et il n'entre dans aucune des trois pièces.

L'analyse du film révèle que le cinéaste recrée deux modèles masculins (l'ouvrier attaché au pays d'origine et le délinquant marginalisé évoqué dans la scène décrite ci-dessus par la prise de conscience de Mouloud devant le mort) auxquels le sujet maghrébin ne peut que faire face lorsqu'il est exilé en cette terre d'accueil. Dridi invite le spectateur à comprendre que les quartiers populaires de la ville de Marseille ne favorisent pas l'intégration de Noirs, de Maghrébins et de Blancs. On s'attend, pourtant, à l'épanouissement d'Isma lorsqu'il trouve Jacky, l'âme sœur qu'aucun homme maghrébin ne peut représenter pour lui, dans les sentiers du port. Ils sortent ensemble, ils draguent ensemble les jeunes *beurettes* plutôt libérées du quartier et ils se défendent contre les agressions des autres ouvriers blancs (y compris Ludo, le frère aîné de Jacky). Mais la hantise des regrets et le stress dû à la chute de son frère cadet dont il est seul responsable contribuent à la crise aiguë d'identité dont souffre Isma. Selon Dridi, c'est aussi une crise généralisée qui n'épargne personne dans les communautés de l'immigration musulmane d'Afrique du Nord.

Mouloud et Isma sont des rejetons d'une famille qui ne sait leur offrir un ordre capable d'assumer leurs expériences aux marges de la société européenne. Leurs cousines refusent, elles aussi, de retourner au bled de leur père, mais Dridi suggère que par la scolarisation, elles vont avoir un accès plus facile à la culture d'adoption. L'impossibilité de l'intégration semble renforcée par l'exemple que présente l'oncle Driss. Dans une scène presque comique, il assure à son neveu timide que chez lui, « c'est [lui] le maître! » Isma s'enfonce dans une dépression, aussi destructrice que la fantaisie dans laquelle vit son oncle qui essaie de recréer à Marseille la structure familiale du Maghreb, et parallèle au chemin désastreux que suit son frère cadet. La psychologie blessée d'Isma le mène aux tentatives de suicide, à l'automutilation et à l'abandon aux voluptés du corps tandis que Mouloud, au corps encore vierge, poursuit avec son cousin Rhida, petit trafiquant de haschisch, un chemin qui mène de plus en plus loin dans la délinquance au déshonneur de la famille de son oncle. L'impasse des jeunes Beurs, rendus impuissants par leur situation sociale problématique, se manifeste dans ce refus de l'autorité paternelle qui exige leur retour au bled. Isma tombe, impuissant, dans les bras de sa grand-mère muette, ce qui suggère qu'aucun idiome ne peut s'adapter

aux glissements des repères culturels rendus silencieux dans la communauté beur.

Comme Noura, symboliquement mutilé et physiquement blessé par une violence paternelle ritualisée, Isma répète les gestes de respect et soumission, adoptant lui-même la violence pour essayer de contrôler les fuites de Mouloud. Les deux frères se retrouvent enfouis dans leurs trous respectifs. C'est seulement quand ils se réunissent à la fin du film, quand la proposition d'une stabilisation provisoire achevée par l'adoption des rôles stéréotypés (Isma-travailleur/Mouloud-délinquant) échoue définitivement, que leur fuite reporte leur autodestruction. Le cercle de leur marginalisation les renferme et, comme la fugue de Noura à la fin d'*Halfaouine*, celle des jeunes Beurs ne peut signifier une résolution précise. Le sujet maghrébin est piégé par un désir intimement lié à la reconfiguration de l'identité marginalisée dans le contexte social. On en vient à se demander si le sujet évolue vers une identité meilleure ou vers une impasse.

Le piège vécu par le Beur dans les cités métropolitaines est aussi illustré dans *Bye-Bye* par le personnage de Renard. Le gangster armé représente pour Mouloud un modèle de puissance masculine qui s'impose par sa force et sa détermination lorsque Isma, Driss et d'autres immigrés tentent avec peu de succès de s'adapter à la France sans perdre les valeurs culturelles du bled. Son arme intrigue le garçon, et Renard lui sourit, ravi de reconnaître en Mouloud un semblable. La scène se transforme en initiation où Renard offre de lui apprendre comment tirer :

– C'est un beau bijou ça, eh, Mouloud?

– Oui.

– Je t'en vends un, si tu veux... Colt 45. Avec ça, tu claques la tête d'un mec à 100 mètres! Tu veux l'essayer? Doucement, doucement... attends, attends, doucement, doucement... comme une femme... Viens! Je te montre... viens frère, viens, doucement. Prends avec tes deux mains, prends avec tes deux mains.

– Comme ça?

– Non, pas comme ça. Comment tu te sens avec ça?

Renard se sert d'une métaphore sexuelle comme si tirer avec une arme ressemblait à l'acte sexuel. Sûr que Mouloud comprendra tout de suite que caresser une femme et se servir d'un revolver sont deux actes qui définissent sa masculinité, Renard poursuit

avec Mouloud un apprentissage qui choque le spectateur. Dridi crée une juxtaposition de la peau claire et les yeux efféminés du jeune Mouloud et de l'acier froid et la forme phallique du Colt. Selon Renard, posséder une arme fait du Beur un homme capable de faire peur et sûr de ne plus passer invisible dans la société. Quand Dridi montre l'oncle Driss, assis, crevé, endormi dans un bus qui l'amène le matin au chantier, le cinéaste rappelle une certaine vision de l'ancienne génération d'immigrés, contents d'épuiser leurs forces pour trouver un confort illusoire : se payer un appartement meublé à la tunisienne, nourrir une famille qui respecte l'autorité patriarcale et se protéger de la société séculaire. Pour Renard, ces illusions sont une « barrière » dont l'homme armé se libère par nécessité s'il veut sauvegarder sa masculinité : « Ou tu baisses, ou alors, c'est toi qu'on baise! » Face à l'impuissance de ses autres aînés, la bravoure de Renard ne peut que séduire Mouloud. Renard définit sa masculinité par sa tolérance de la douleur physique. Tourmenté par ses propres douleurs psychologiques et incapable de déterminer l'issue de sa propre impasse, Isma ne peut que fuir avec son frère. Dridi ne peut proposer une véritable résolution à la crise d'identité représentée dans *Bye-Bye*, alors, à la fin du film, les protagonistes fuient Marseille sans destination fixe. Leur expérience continue de troubler, car ils ne peuvent que vivre entre deux pôles : l'indignité de l'intégration échouée ou l'existence du brigand aux marges de la société.

Dridi propose au spectateur ces deux manières de comprendre la masculinité beur. Le problème de l'intégration maghrébine en France implique en même temps une interrogation des traits psychologiques et culturels qui amplifient cette polémique. Nous avons vu que, désirant trouver refuge dans un imaginaire érotique et dans la liberté individuelle, le sujet maghrébin se trouve suspendu au seuil même d'un refoulement psychologique. Une économie sexuelle qui dénonce des liaisons interdites et le côté affectif du garçon pousse le désir aux marges de la communauté. Celle-ci tente de s'unir et de faire éclipser l'individu problématique, ce qui l'oblige à la fuite ou au silence. Le Nord-Africain se trouvant des deux côtés de la Méditerranée, dans la collectivité minoritaire nommée beur ou dans les confins du pays d'origine, perturbe par un désir trop intense l'ordre culturel et politique établi. Libérer le Maghrébin d'un exil affectif consiste à offrir à la construction de son identité l'espace égal à la multiplicité de ses expériences imaginaires, qu'elles soient d'un ordre préislamique, islamique, colonial, postcolonial, nationaliste ou minoritaire.

On l'a vu, *Halfaouine* et *Bye-Bye* abordent deux frontières géopolitiques, nous permettant d'explorer des problématiques parallèles des deux côtés de la diaspora arabo-maghrébine. Ils contestent dans un premier temps le mythe, devenu proposition sans réalisation, du retour au bled, rendu non moins difficile étant donné la complexité d'une éventuelle assimilation à la culture européenne. Dans un deuxième temps, nous voyons échouer les tentatives d'imaginer et de réaliser au Maghreb un ordre sociopolitique qui correspondrait à une composition de pratiques socioculturelles préislamiques, des valeurs islamiques chéries et des principes du discours nationaliste. Le rôle prépondérant des interrogations de l'ordre sexuel reflète un besoin particulier dans l'évolution sociale des pays maghrébins qui tentent d'intégrer la multiplicité de leurs origines et l'hétérogénéité de leurs expériences. Ce besoin est aussi nécessaire à l'exploration de la psychologie du personnage maghrébin.

L'expérience parallèle des émigrés tunisiens en France et des jeunes Maghrébins qui cherchent les modèles d'une nouvelle masculinité illustre en même temps l'élasticité du problème de l'identité postcoloniale. Les structures de l'autorité les enferment des deux côtés de la Méditerranée dans une logique contradictoire. Ces repères parallèles construisent une certaine continuité entre identités marginalisées. Il faut oser travailler sur les deux frontières pour libérer une telle subjectivité, informée à la fois par l'expérience minoritaire et par l'imaginaire rescapé d'un ordre mythique. La production cinématographique et littéraire du Maghreb ou sur les Maghrébins doit prendre conscience du caractère perméable de l'enquête imaginaire, capable d'interroger une identité en évolution socioculturelle. Les effets de la quête sont multiples, car le sujet de la décolonisation culturelle se révèle tout aussi transitoire, migratoire, déplacé et exilé qu'il l'était lors de la conquête européenne.

Scott Homler : Titulaire d'un doctorat de l'Université de Minnesota Twin Cities, il est professeur adjoint (*Assistant Professor*) à St. Olaf College où il enseigne la littérature, le cinéma et la civilisation française. Il est auteur d'articles sur les cultures et les théories postcoloniales couvrant aussi bien le Maghreb que les Antilles et l'Afrique de l'Ouest. Il travaille actuellement sur les rapports entre la littérature et la guerre, puis collabore aussi au Tribunal international pour le Rwanda.

Références

BOUGHÉDIR, Férid (1990). *Halfaouine*. Distributeur aux États-Unis : International Film Circuit.

BRAHIMI, Denise (1997). *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan Université.

CHAOUIE, Abdellatif (1987). « L'enfant marocain : horizon d'une pensée psychologique », *Enfances maghrébines*, Casablanca, Afrique Orient : 41-66.

CHELBI, Mustapha (1989). *Culture et mémoire collective au Maghreb*, Paris, Académie européenne du livre.

CONNELL, R. W. (1995). *Masculinities*, Berkeley, University of California Berkeley Press.

DIALMY, Abdessamad (1988). *Sexualité et discours au Maroc*, Casablanca, Afrique Orient.

DRIDI, Karim (1995). *Bye-Bye*. Studio : Turbulent Arts.

FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

GÖÇEK, Fatma Müge et Shira BALAGHI (dir.) (1994). *Reconstructing Gender in the Middle East*, New York, Columbia University Press.

KHATIBI, (1983). *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël.

-- (1971). *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël.

NAAMANE GUESSOUS, Soumaya (1992). *Au delà de toute pudeur*, Casablanca, EDDIF.

SMITH, Sidonie et Julia WATSON (dir.) (1992). *De/Colonizing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.