

University of Minnesota Morris Digital Well

University of Minnesota Morris Digital Well

French Publications

Faculty and Staff Scholarship

2005

L'intertextualité géopolitique dans *Le petit chat est mort* de Fejria Deliba

Sarah Buchanan

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.morris.umn.edu/french>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Sarah B. BUCHANAN

University of Minnesota, Morris

L'intertextualité géopolitique dans *Le petit chat est mort* de Fejria Deliba

Résumé : Cet article examine comment le court métrage de Fejria Deliba, *Le petit chat est mort*, remet en question un certain nombre d'idées courantes qui expliquent l'exclusion réciproque entre Maghrébins (Beurs) et Français. À partir des théories de l'intertextualité et de la conscience géopolitique, l'étude illustre dans quelle mesure les communautés « imaginées » sont toujours déjà influencées par d'autres narrations nationales et comment le « chez-soi » n'est jamais ni isolé, ni pur, ni préservé.

Beur, chez-soi, démantèlement des frontières, féminisme, film, intertextualité, nationalisme, xénophobie

Plusieurs récits romanesques et cinématographiques produits par les musulmanes d'origine maghrébine en France mobilisent le concept de l'espace afin de problématiser la concaténation entre la féminité, les femmes, le « chez-soi » et l'identité nationale. Le confinement physique est un thème récurrent dans les textes des femmes immigrées en France. On le trouve, entre autres, dans *Beur's Story* de Ferrudja Kessas, *Zeida de nulle part* de Leïla Houari, *Le voile du silence* de Djura, *Journal Nationalité : immigré(e)* de Sakinna Boukhedenna et *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui. Dans ces textes, l'espace du chez-soi devient un espace où les femmes peuvent être surveillées, où la culture nord-africaine peut maintenir une « présence » soulageante pour les immigrés flottant sans ancre entre des cultures et où les femmes incarnent une identité maghrébine. Les leitmotifs de murs, d'emprisonnement, de confinement et de séparation témoignent jusqu'à quel degré les espaces familiaux deviennent sexués et nationalistes.

Mais les immigrées et leurs filles ne sont pas satisfaites d'une simple description des significations symboliques des espaces; elles utilisent leurs textes afin de scruter comment on pourrait utiliser les espaces pour redéfinir les identités. Selon Susan Stanford Friedman dans son livre *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, chaque effort d'effectuer des

transformations durables dans les identités globales nécessite une révision des façons dont l'espace sépare les gens. Elle insiste qu'elle est « struck by the centrality of space – the rhetoric of spatiality – to the locations of identity within the mappings and remappings of ever-changing cultural formations¹ » (1998 : 18-19). Pour Stanford Friedman, l'espace domestique est le lieu parfait pour commencer à mettre l'accent sur ce qu'elle appelle les « cultural geographies of encounter » (géographies culturelles de rencontre), parce que le processus d'internationalisation de la culture commence par révéler comment l'international est présent dans le familier et le local. Pour ce faire, elle insiste que le projet féministe d'analyser la politique du chez-soi est loin d'être terminé. Au contraire, elle dit que

it is important to highlight the important accomplishments of and continued need for revisionist feminist work on power relations within the home or the domestic. As ethnographies of dwelling, such work has usefully troubled the concept of home, denaturalizing domestic space and showing that it is anything but "stable", and is frequently a site of intense alterity, oppression, marginalization, and resistance for women² (*ibid.* : 113).

Stanford Friedman maintient qu'il est nécessaire de politiser le chez-soi afin de dépasser les concepts homogénéisants de l'identité selon lesquels le chez-soi est séparé du global. Pour remplacer ce schisme, elle préconise ce qu'elle appelle « penser géopolitiquement », un geste qui permet la problématisation des espaces divisés par des idéologies opposées. En pensant géopolitiquement, on voit que le chez-soi est un domaine politique qui a une incidence sur le monde entier et en subit les répercussions. Stanford Friedman détermine trois moyens de « penser géopolitiquement » :

So how do we go about thinking geopolitically, about identifying the political meanings of space as a distinct constituent of identity and societal systems? One component of such thinking is to "travel" elsewhere, a movement that can defamiliarize "home", teaching us that what we take as natural is in fact culturally produced and not inevitable. Another component is to begin "at home", bringing the issue of elsewhere to bear on home, locating the sometimes invisible traces of elsewhere in what is familiar. Yet a third dimension

¹ [frappée de la centralité de l'espace – de la rhétorique de la spatialité – aux locaux de l'identité à l'intérieur des dressements et redressements des plans de formations culturelles en transformation perpétuelle]. Toutes les traductions de l'anglais sont les miennes.

² [il est important de souligner les accomplissements considérables et notre besoin toujours présent du travail féministe révisionniste sur les rapports de pouvoir à l'intérieur de la maison ou de l'espace domestique. En tant qu'ethnographies des habitations, ce genre de travail a perturbé de façon utile le concept du « chez-soi », dénaturant l'espace domestique et illustrant qu'il n'est point « stable », mais fréquemment un lieu d'altérité, d'oppression, de marginalisation et de résistance intenses pour les femmes.]

is implicit in the prior two – namely, to break down the geopolitical boundaries between home and elsewhere by locating the ways the local and the global are always already interlocking and complicitous³ (*ibid.* : 110).

Chacune des trois méthodes que Stanford Friedman met en place politise le chez-soi pour que l'espace, en tant que composant fondateur de la formation de l'identité, soit révélé comme basé sur l'imaginaire symbolique. Cependant, la troisième de ses méthodes me paraît la plus subversive parce qu'elle permet le démantèlement complet des barrières. Tandis que le repérage et l'emplacement des traces de l'ailleurs au cœur du chez-soi et le voyage ailleurs pour le dénaturer sont des gestes importants, ils dépendent de la notion des frontières qui séparent le chez-soi du global. Mais cette troisième méthode fait éclater les barrières en montrant que l'extérieur est toujours déjà « dans » l'intérieur et vice-versa. Cette troisième méthode révèle que le désir de définir une identité nationale ou culturelle qui serait « pure » et incarnée dans un domaine intérieur à travers la féminité est basé sur un idéal réactionnaire qui, au bout du compte, est impossible à maintenir.

Les textes créés par des immigrées musulmanes et des filles d'immigrés exemplifient la théorie de Stanford Friedman, car ils contestent les idéologies qui les confinaient physiquement et symboliquement. Leurs textes rendent le symbolisme du chez-soi moins idéalisé, plus complexe et plus international, un processus qui démantèle les murs rigides entre les sites qu'on considère « français » et ceux qui représentent une identité « nord-africaine ». Ce genre de mélange révèle que le chez-soi est le site d'une internationalité : si l'identité nationale est imaginée, c'est-à-dire médiatisée et textualisée selon le modèle de Benedict Anderson, il devient clair que les textes qui « pensent géopolitiquement » sont des intertextes où les identités se construisent sur l'hétéroglossie de voix internationales. L'identité nationale devient un intertexte dialogique et postmoderne qui se base sur d'autres textes/voix/idéologies et qui est appelé par ces textes afin d'élaborer son devenir. Dans

³ [Comment fait-on, alors, pour penser géopolitiquement, pour dégager les significations politiques de l'espace en tant que constituant distinct d'identité et de systèmes sociétaux? Un aspect d'une telle façon de penser est de « voyager » ailleurs, un mouvement qui défamiliarise le « chez-soi », nous enseignant que ce que nous prenons pour naturel est, en fait, produit culturellement et n'est pas inévitable. Un autre aspect est de commencer « chez soi », appliquant la question de l'ailleurs au chez-soi, repérant les traces parfois invisibles de l'ailleurs dans ce qui est familier. Or, une troisième dimension est implicite dans les deux précédentes : décomposer les frontières entre le chez-soi et l'ailleurs en déterminant les manières dont le local et le global sont toujours déjà entrelacés et complices.]

son introduction au numéro spécial du *Versus : Quaderni di studi semiotici*, Andrea Bernardelli explique que, selon Bakhtine,

the notion of intertextuality finds itself more and more involved in the weaving of new and different cultural and social identities. The encounter between intertextuality, interdiscursivity and *inter-identity* permits us to approach new fields of research such as *Gender Studies*, *Postcolonial Studies* and *Multiculturalism*. The new frontiers of intertextuality appear more and more synonymous with an opening to the *polyphony* of cultures and social voices⁴ (1997 : 16).

Bernardelli soutient que la notion d'intertextualité ne se limite pas aux domaines linguistique et littéraire. Au contraire, la société elle-même est construite sur le symbolique et les textes. Les textes définissent nos identités, nos communautés, et nos nations. Mais au lieu de reposer sur un texte intègre, ces identités s'écrivent à travers des dialogues avec d'autres textes – d'autres identités. L'identité nationale est, donc, une intertextualité.

Le petit chat est mort (1991), le court métrage très applaudi de Fejria Deliba⁵, est un bon exemple d'un texte cinématographique qui décompose les « frontières entre le chez-soi et l'ailleurs » et qui révèle comment ces deux sites sont « toujours déjà entrelacés et complices » dans une intertextualité profonde. Deliba a soigneusement construit ce film afin de dévoiler la présence de plusieurs éléments de la société française au cœur de l'appartement de la famille immigrée, illustrant jusqu'à quel degré les cultures s'infiltrèrent. Le film de Deliba révèle qu'il est impossible de maintenir une identité essentielle, et qu'il est oppressif d'essayer de contenir les femmes au nom de la pureté culturelle ou nationale. Cependant, *Le petit chat est mort* hisse cette conscience géopolitique à un niveau même plus complexe, puisque l'idée d'une identité française pure et monolithique est aussi mise en question à travers une forte intertextualité avec la pièce de Molière, *L'école des femmes*. Cette intertextualité établit un mélange d'influences et d'idéologies

⁴ [la notion d'intertextualité se trouve de plus en plus présente dans le tissage de nouvelles et différentes identités culturelles et sociales. Cette rencontre entre l'intertextualité, l'interdiscours et l'« interidentité » nous permet d'aborder de nouveaux champs de recherche tels que les *Gender Studies*, les *études postcoloniales* et le *multiculturalisme*. Les nouvelles frontières de l'intertextualité apparaissent de plus en plus synonymes avec une ouverture à la « polyphonie » de cultures et de « voix » sociales.]

⁵ *Le petit chat est mort* a gagné plusieurs prix en 1991 : le grand prix du Festival Clermond-Ferrand; le grand prix du jury du Festival Belfort; le prix Novais Texeira, ou meilleur court métrage de l'année, accordé par la critique française; et le prix du Centre des Humanités au Festival de Vaulx-en-Velin.

présentes dans le film et aussi observable dans la communauté « imaginée » qu'est la France.

Le petit chat est mort est le premier film de Deliba, qui est mieux connue comme actrice. Le récit a pour sujet une jeune femme d'origine maghrébine (Linda Chaïb) – aucun des personnages du film n'a de nom – qui doit apprendre par cœur la réplique d'Agnès de la cinquième scène du deuxième acte de *L'école des femmes*. Cette scène de *L'école des femmes* se focalise sur l'aveu naïf d'Agnès à Arnolphe qu'elle a bel et bien parlé à Horace et l'a même invité chez eux. La réplique que la protagoniste du film doit mémoriser est centrée sur la compréhension croissante d'Agnès en ce qui concerne le monde qui l'entoure et sur le début de ses efforts visant à démanteler les murs qui la cloîtent.

Il est clair que Deliba utilise la pièce de Molière afin de critiquer explicitement le confinement des femmes et que, donc, l'espace est très important dans le film. Après le générique d'ouverture, Deliba souligne l'importance de l'espace quand elle établit la configuration de l'intérieur de l'appartement de la protagoniste. Deliba utilise un montage très actif, surtout pendant les premières minutes du film, insistant sur une représentation très limpide de l'espace de l'appartement. Juste après le générique, une séquence modérément rapide montre où se trouvent les personnages les uns par rapport aux autres et par rapport aux salles. La première image est un plan américain de la mère (Fatima Chatter) debout dans la cuisine, préparant un repas et fredonnant doucement. Un contrechamp suit rapidement cette image : nous sommes alors derrière la mère et pouvons voir sa petite fille (Samia Tarchoun) qui fait des bulles de savon tranquillement par la fenêtre ouverte. Le troisième plan révèle encore une autre vue de la cuisine et de la mère. Cette fois, la perspective est tournée de la salle à manger par-dessus l'épaule du fils cadet (Adnane Boughanem) qui étudie, offrant son point de vue de la cuisine où nous voyons de nouveau la mère. Le plan suivant contient le profil du fils cadet. Le spectateur voit alors la télévision à côté du fils, et développe un sens plus complet de l'espace de l'appartement. Pendant tous ces plans liminaires, il n'y a pas d'interaction entre les personnages qui sont tous engagés dans des activités différentes : faisant la cuisine, des bulles, les devoirs. L'appartement dégage une ambiance de tranquillité, soutenue par la bande sonore qui n'offre que le fredonnement de la mère et le

son atténué de la télévision. Cette danse de la caméra continue tout au long du film, et les différents plans contenant des points de vue hétérogènes permettent au spectateur de construire une image mentale très concrète des rapports spatiaux des diverses salles de l'appartement. Il est clair que le pouvoir de l'espace à organiser les textes et les rapports interpersonnels est une préoccupation centrale de Deliba.

En plus, le travail de la caméra et le montage œuvrent ensemble pour créer une configuration spatiale sexuée. Il n'y a jamais d'image d'un père, ni aucune référence à un père, dans *Le petit chat est mort*, et les fils jouent des rôles très mineurs. La présence dominante dans l'espace du film, c'est la mère. Le premier gros plan est celui de son visage, un choix formel qui souligne son importance. Grâce aux transitions de la cuisine à la salle à manger, et à la série de champs-contrechamps à l'intérieur de l'espace d'une seule salle, le spectateur est toujours conscient de la présence de la mère. Même quand la caméra explore les salles où elle ne se trouve pas, même quand elle n'est pas visible, le montage circule autour d'elle comme un papillon qui voltige autour d'une fleur. La mère est le noyau autour duquel les différents plans circulent, une articulation visuelle que la bande-son renforce, puisque son fredonnement rappelle au spectateur sa position, même quand elle n'est pas dans le cadre. Comme Denise Cayla dit dans *Le récit filmique : étude de cinq courts métrages*,

Malgré les différences qui existent par ailleurs entre ces trois plans, la présence de la mère dans chacun d'eux suffit pour attester de la contiguïté des deux pièces [la cuisine et le séjour], mais en même temps une condition indispensable à l'existence de la continuité spatio-temporelle. La continuité sonore (bruits et chansonnette de la mère sur les trois plans) est un facteur essentiel de cette homogénéité (2001 : 17).

Ainsi, comme dans beaucoup d'autres textes, le chez-soi dans *Le petit chat est mort* est dominé par une présence féminine.

Peut-on donc soutenir que la mère a la responsabilité de représenter et protéger la société et la culture maghrébines? Est-elle, comme la belle-mère de Zouina dans *Inch'Allah dimanche*, l'agent de surveillance? Il semble d'abord que la réponse à cette question soit affirmative, car le film établit une association entre la mère et le pouvoir. Ce rapport relève principalement de son lien avec Arnolphe

de la pièce de Molière. Après les plans liminaires, le récit principal commence quand la jeune protagoniste essaie de convaincre sa famille de l'aider à lire la scène qu'elle doit mémoriser pour l'école. Après que son frère aîné (Moustapha Chaïb) et son frère cadet ont refusé de l'aider, la protagoniste sollicite l'assistance de sa mère semi-lettrée qui doit lire les répliques d'Arnolphe pendant qu'elle lit celles d'Agnès. De cette intertextualité surgit une histoire dans laquelle, jusqu'à un certain degré, la vie de la protagoniste est en parallèle avec celle d'Agnès. Comme ceux d'Agnès, les mouvements de la protagoniste sont soigneusement observés; comme Agnès, elle n'a pas le droit de parler aux hommes; mais aussi, comme Agnès, elle est amoureuse et doit apprendre l'art de la dissimulation afin de pouvoir suivre son cœur. Pour les deux, « le petit chat est mort », c'est-à-dire leur naïveté est morte, laissant la voie ouverte à une nouvelle conscience de soi à naître. Dans son introduction à la version « Classiques Larousse » de la pièce de Molière, Jacqueline Bénazéraf décrit la prise de conscience d'Agnès : « c'est avec un naturel parfait qu'Agnès découvre, au cours de la pièce, l'amour, le droit d'aimer et d'exister, le principe de plaisir et la liberté de s'affirmer » (1990 : 14-15). Ce commentaire pourrait être facilement appliqué à la situation de la protagoniste dans le film de Deliba.

Si la protagoniste joue Agnès, la mère joue Arnolphe, le personnage qui a directement intérêt à maintenir l'innocence et la pureté d'Agnès. Arnolphe jouit d'un pouvoir presque absolu sur la vie d'Agnès. Il l'adopte quand elle est très jeune, la met au couvent où elle est élevée dans une naïveté complète, l'en retire pour l'épouser et, quand elle refuse, il a le pouvoir de l'y forcer. Doit-on croire que la mère dans le film de Deliba est aussi oppressive qu'Arnolphe? Il y a, certainement, des moments où elle réagit comme Arnolphe. Par exemple, elle répond avec colère à l'idée qu'un jeune homme vienne à la maison :

Protagoniste : Allez, maman! (*Incitant sa mère à lire*) « Le monde, chère Agnès, est une étrange chose... Voyez. »

Mère : (*Se préparant à lire*) C'est la dernière fois pour vous, euh?

Protagoniste : « La médisance, c'est comme chacun cause... »

Mère : « ...si quelques voisins m'ont dit... »

[IMAGE = Gros plan de la protagoniste]

Protagoniste : « ...qu'un... »

Mère : « ...qu'un jeune homme inconnu était, en mon absence, à la maison venu... »

[IMAGE = Gros plan de la mère]

Mère : (*S'arrêtant de lire*) Ah bon? *Hadou houma l aamaiel n ta aak*

[Ce sont donc là tes agissements?]⁶

[IMAGE= Gros plan de la protagoniste qui se ferme les yeux en signe de frustration]

Protagoniste : Mais c'est le texte, maman! Allez... « Que... »

Dans cet exemple, la mère rejoint Arnolphe, exprimant une insatisfaction et une colère qu'un jeune homme vienne à la maison sans surveillance. Arnolphe et la mère voient la possibilité d'une rencontre entre leurs tutelles et des jeunes hommes comme un danger pour la sécurité de leur vie. Pour Arnolphe, l'interaction entre Agnès et Horace menace son projet de ne jamais être cocu, donc objet de ridicule. Pour la mère, l'interaction entre sa fille et les garçons est périlleuse pour sa réputation. Bachir Adjil affirme que, dans la phrase arabe de la mère, « il s'agit littéralement d'agissements. Cela suppose qu'il s'agit d'un acte illicite » (courriel privé du 27 mai 2004). De cette réaction, il est possible de dire que la mère représente un point de vue « traditionnel », conservateur, puisqu'elle veut séparer sa fille des hommes. En fait, juste avant l'extrait ci-dessus, nous apprenons que la mère a des soupçons en ce qui concerne le comportement de sa fille :

Protagoniste : À toi de lire!

Mère : Laisse-moi. Je prépare le poisson.

[IMAGE= On entend des voix à l'extérieur et la protagoniste jette un coup d'œil par la fenêtre]

Protagoniste : Maman, s'il te plaît, je dois aller chez Odile faire mes devoirs.

[IMAGE= Gros plan du visage très sérieux de la mère]

Mère : Toujours partir chez Odile faire tes devoirs!

[IMAGE= Gros plan de la protagoniste qui est aussi très sérieuse]

Protagoniste : (*Avec emphase*) Oui! Allez, maman. « Le monde, chère Agnès, est une étrange chose... »

Deliba présente ici une intersection des deux récits et la protagoniste, comme Agnès, se révèle impliquée dans un conflit entre son cœur et les attentes de sa mère qui, comme Arnolphe, est dans une position d'autorité. L'idée que la protagoniste ait un rapport non autorisé est seulement suggérée par son regard furtif à travers la fenêtre juste après l'irruption de bruits de l'extérieur dans l'espace du chez-soi. Lorsque la protagoniste entend des voix d'un espace moins dominé par sa mère, ces voix lui rappellent cet autre monde où le désir de voir son copain n'est pas coupable et où elle n'est pas

⁶ Tous les passages en arabe ont été transcrits et traduits par Bachir Adjil. Je le remercie fortement de son aide indispensable.

tant surveillée. Ce regard furtif de la protagoniste est vite suivi d'un gros plan de l'expression très sombre de la mère et de sa question insistante sur la fréquence de son besoin d' « étudier chez Odile ». Adgil affirme que « la mère commence à se douter de l'authenticité des paroles de sa fille : le mot “toujours” souligne que la situation ne se produit pas pour la première fois » (*ibid.*). En fait, à la fin du film, nous apprenons que les soupçons de la mère sont justifiés. Le film se termine quand le téléphone sonne et la protagoniste interrompt sa récitation pour le décrocher :

Protagoniste : Allô? (*Soufflant très bas. Sa voix est à peine audible*)
Écoute, je repars, d'accord?

[IMAGE= La mère à la cuisine, se mordant les lèvres et les mains aux hanches, écoutant. Nous entendons la protagoniste qui parle en voix off]

Protagoniste (*À haute voix*) : Oui, Odile? J'arrive. À tout de suite!
[Son du raccrochement; la protagoniste entre à la cuisine]

Protagoniste : Maman, je vais chez Odile. Je rentrerai tard, car j'ai beaucoup de travail.

[La mère fait signe de la tête, mais a l'air sceptique. La protagoniste part vers la gauche, la caméra suit la mère qui revient à la cuisinière. À sa gauche se trouve un couloir. De cet angle, nous voyons la protagoniste dans le couloir, mais la mère ne peut pas la voir. La protagoniste prend un rouge à lèvres de la poche de son blouson, vérifie que sa mère ne la voit pas, se maquille et sort. La mère continue à fredonner en cuisinant.]

LE GÉNÉRIQUE

Dans cette scène, la dernière du film, nous apprenons que les soupçons de la mère sont valides : la protagoniste part rencontrer quelqu'un que la mère n'approuve pas. Ce quelqu'un paraît être masculin, car la protagoniste se préoccupe de son apparence, s'appliquant du rouge à lèvres avant de partir. Mais un indice plus fort réside dans le fait que la protagoniste dissimule l'identité de la personne qu'elle part rencontrer. Elle parle à voix basse, essayant de cacher sa conversation à sa mère, et ne lève sa voix que quand elle mentionne le nom Odile. Comme Adgil le dit, « le prénom “Odile”, prononcé, comprend le pronom “il”, ce qui crée une association homophonique entre Odile et une identité masculine : “Dans Odile il y a 'il' (l'autre, l'amant, le copain)... C'est un peu le jeu de l'anagramme de Godard, quand il dit “dans Marie, il y a aimer” » (*ibid.*). Enfin, juste avant ce coup de téléphone, la protagoniste récite la réplique qui décrit le jeu des révérences quand Agnès voit Horace pour la première fois. Lorsqu'elle récite ces vers, la protagoniste se perd dans le rôle d'Agnès. Sa voix adopte un timbre très doux, et ses yeux semblent regarder ailleurs. Quand le téléphone sonne et coupe sa

rêverie, il est clair qu'elle avait quitté la réalité de son appartement pendant quelques secondes. Adgil affirme que « la réplique "il passe, vient, repasse" indique bien que l'amant de la fille n'est pas très loin (il se fait présent par la citation alors qu'on ne le voit jamais) » (*ibid.*). Devant l'autorité de la mère, qui proscrit cet amour, « Odile », comme amie féminine, sert d'alibi qui permet à la protagoniste d'échapper aux yeux surveillants de sa mère.

Il est clair que Deliba veut mettre en place une équation entre la mère et Arnolphe jusqu'à un certain degré. C'est cette équation qui permet à la référence intertextuelle de devenir un commentaire interculturel très important sur la nature oppressive du confinement. Le film met ensemble deux paires de voix, la mère/Arnolphe, puis la protagoniste/Agnès, qui parlent et se parlent. Ces paires de voix entrent en dialogue, provoquant une richesse textuelle que Deliba manipule afin de créer une hétéroglossie signifiante. Dans son ouvrage *The Dialogic Imagination*, Mikhaïl Bakhtine (1981) utilise le terme « hétéroglossie » pour montrer que tous les actes langagiers sont emplis de multiples influences sociales. Selon Bernardelli, l'hétéroglossie

is another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of double-voiced discourse. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author. In such discourse there are two voices, two meanings, and two expressions. And all the while these two voices are dialogically interrelated, they – as it were – know about each other (just as two exchanges in dialogue know of each other and are structured in this mutual knowledge of each other); it is as if they actually hold a conversation with each other. Double-voiced discourse is always internally dialogized⁷ (Bernardelli, 1997 : 7).

Les voix présentes dans *Le petit chat est mort* et *L'école des femmes* se touchent, se parlent, s'adaptent de cette manière. Et c'est à travers leurs connexions dialogiques qu'un nouveau message se tisse. La mère et la protagoniste du film utilisent les paroles des personnages de la pièce de Molière pour exprimer une réalité

⁷ [est le discours d'un autre dans la langue d'un autre, servant à exprimer des intentions d'auteur mais d'une manière réfractée. Un tel discours constitue un type unique de discours à double voix. Il sert deux locuteurs à la fois et exprime simultanément deux intentions différentes : l'intention directe du personnage qui parle et l'intention réfractée de l'auteur. Dans ce genre de discours, il y a deux voix, deux sens, et deux expressions. Et ces deux voix sont toujours en corrélation dialogiquement, elles se connaissent – pour ainsi dire – (tout comme deux échanges en dialogue se connaissent et se structurent dans cette connaissance réciproque); c'est comme si elles se tiennent en conversation. Un discours à double voix est toujours intérieurement dialogisé.]

qui les touche. La mère parle comme Arnolphe pour contrôler les mouvements et le comportement de sa fille, la forçant à adopter des méthodes furtives pour communiquer avec son amant. D'une façon similaire, la réplique d'Agnès résonne dans la bouche de la jeune femme de *Le petit chat est mort*, qui apprend à subvertir l'autorité de sa mère. Comme Bernardelli le résumerait, les deux utilisent « le discours d'un autre dans la langue d'un autre » (une métaphore qui prend une dimension littérale ici) et, grâce à ces intertextualités, l'intention de l'auteur se révèle critique sociale. Avec l'intertextualité présente dans son film, Deliba réussit à critiquer les désirs de séparer les femmes (le chez-soi maghrébin) des hommes (le monde français) et de créer de l'intérieur un lieu nationaliste séparé de la société.

Il faudrait cependant éviter de pousser ce parallèle trop loin. Bien que la mère semble représenter une mentalité « traditionnelle », elle n'égalise Arnolphe que superficiellement. Le premier signe de la dissymétrie entre ces deux personnages apparaît quand la mère a d'énormes problèmes à entrer dans l'histoire de *L'école des femmes*. D'abord, elle hésite à lire la pièce, et la protagoniste doit continuellement la pousser à le faire, récitant souvent des sections de la réplique d'Arnolphe elle-même. En fait, le discours de la protagoniste est rempli d'expressions telles que « Allez, vasy » et « Maman, c'est pas long. » Ces expressions sont suivies de la promesse de la protagoniste que, si la mère coopère, elle la laissera bientôt tranquille. Deux fois la protagoniste doit tenir le livre physiquement devant la figure de sa mère, la forçant à faire attention au texte puisque le livre bloque la vue du poisson qu'elle prépare. La protagoniste est persistante, et la dynamique de pouvoir entre les deux personnages se renverse parfois, lorsque la protagoniste force sa mère à faire quelque chose qu'elle ne veut pas faire. À la différence d'Arnolphe et d'Agnès dans la pièce de Molière, pour qui le pouvoir est clairement disproportionné, l'autorité entre la protagoniste et sa mère dans *Le petit chat est mort* change souvent de côté.

Même après que la mère a commencé à lire à contrecœur, elle continue à avoir des difficultés à assumer « son » rôle comme Arnolphe. À peine lettrée en français, la mère a du mal à lire *L'école des femmes*, prononçant mal plusieurs mots. Il est clair que le langage érudit et parfois archaïque de cette pièce du XVII^e siècle

crée d'énormes problèmes – et aussi un peu d'amusement – pour la mère. Ici encore, la protagoniste assume le rôle de direction, aidant la mère quand elle trébuche sur la prononciation des expressions difficiles. Par exemple, quand elle doit lire « Qu'avez-vous fait », la mère dit au premier abord « Quelque » et la protagoniste la guide, soufflant la bonne prononciation à son oreille. Après plusieurs efforts, la mère sort « Qu'allez-vous fait », et les deux éclatent de rire. Un autre exemple des problèmes qu'a la mère avec le langage de Molière se trouve plus loin dans le film quand elle doit lire « Que vous aviez souffert sa vue et ses harangues ». La mère essaie plusieurs fois de dire « harangues » sans succès et enfin elle y renonce et s'arrête pour de bon à lire la scène. À ce moment, la protagoniste est tellement frustrée qu'elle abandonne le projet et réussit à convaincre sa sœur cadette de l'aider.

La difficulté de la mère à entrer dans le langage d'Arnolphe devrait justement nous éviter de faire une association trop rapide entre les deux, une idée renforcée par l'effort conscient du film à problématiser continuellement les liens qui rattachent les acteurs aux personnages qu'ils jouent. Deliba soulève notre sensibilité à ces distances à travers un va-et-vient intéressant entre la protagoniste et sa mère en ce qui concerne la nature fictive des jeux de rôle. La mère ne comprend pas toujours le jeu et elle prend souvent les répliques que la protagoniste récite pour ses propres mots. En réponse, la protagoniste se sépare à plusieurs reprises d'Agnès en insistant que les mots viennent « du texte ». Par exemple, tout au début de leur récitation de *L'école des femmes*, la mère réagit d'une manière intéressante au vers qui annonce la mort du petit chat :

Mère (*Lisant avec hésitation et d'une voix monotone*) : La promenade belle?

Protagoniste (*Très vive et clairement passionnée par son rôle*) : Fort belle!

Mère : Le beau jour!

Protagoniste : Fort beau!

Mère : Quelle nouvelle?

Protagoniste : Le petit chat est mort.

Mère (*S'arrêtant de lire*) : Ah, le chat, il est morte? [*sic*] *Wech biki, elkatous mat ouenti tedh hki* [Qu'as-tu à rire? Qu'as-tu? Le chat est mort, et tu ne trouves rien d'autre à faire que rire?]

(*La protagoniste rit et la mère lui redonne le livre*)

Protagoniste : Maman! C'est pas le chat d'ici qui est mort, c'est le chat d'Agnès!

Mère : Quelle Agnès? Je ne connais pas d'Agnès.

Protagoniste : Agnès, c'est moi, maman.

Mère : Toi, tu t'appelles Agnès?

Protagoniste : Eh...

Mère : Ah, laisse-moi tranquille. *Aiech benti, aiechek* [S'il te plaît ma fille, s'il te plaît (*répété deux fois*)]

Protagoniste : Maman, maman...

[IMAGE : Plan moyen du frère cadet dans le salon qui rit de leur interaction]

On le voit, la mère réagit à ce que la protagoniste dit comme si elle parlait pour elle-même, annulant la distance qui sépare l'actrice du personnage. La confusion de la mère est d'abord amusante pour la protagoniste, mais le besoin d'expliquer que « le texte » est une fiction l'entraîne vite dans un bourbier où elle « est » Agnès puisqu'elle joue ce personnage, mais elle n'est pas Agnès qui demeure, après tout, un personnage fictif. La mère ne sait pas qui sont les personnages et par conséquent ne comprend pas ce que la protagoniste veut dire par « Agnès, c'est moi, maman ». Les identités de la protagoniste et d'Agnès sont mélangées momentanément à cause de l'incompréhension de la mère, mais elles se distancient l'une de l'autre à cause de l'insistance de la part de la protagoniste sur le fait que la pièce décrit un monde « fictif ». Au lieu d'établir une illusion de réalité, la protagoniste s'efforce de souligner la nature fictive du récit et combien elle est différente d'Agnès. Elle met l'accent sur le fait que ce n'est pas « leur » chat, mais celui d'Agnès qui est mort, ce n'est pas elle qui a fait les six chemises et les six coiffes. Au contraire, c'est « le texte ». Comme Rimbaud pour qui « je est un autre », la protagoniste est Agnès, mais cette identification est limitée, car il s'agit de l'art. Dans sa discussion de la théorie de Bakhtine, Julia Kristeva explique comment l'intertextualité carnavalesque joue avec cette notion de dédoublement de l'identité. Selon elle, la structure carnavalesque

is a spectacle, but without a stage; a game, but also a daily undertaking; a signifier, but also a signified. That is, two texts meet, contradict, and relativize each other. A carnival participant is both actor and spectator; he loses his sense of individuality, passes through a zero point of carnivalesque activity and splits into a subject of the spectacle and an object of the game. Within the carnival, the subject is reduced to nothingness, while the structure of the *author* emerges as anonymity that creates and sees itself created as self and other, as man and mask⁸ (Kristeva, 1980 : 78).

⁸ [est un spectacle, mais sans scène; un jeu, mais aussi une mise en œuvre quotidienne; un signifiant, mais aussi un signifié. C'est-à-dire deux textes se rencontrent, se contredisent et se relativisent. Un participant au carnaval est à la fois acteur et spectateur; il perd son sens d'individualisme, passe à travers un point zéro d'activité carnavalesque et se divise en un sujet du spectacle et un objet du jeu. Au cœur du carnaval, le sujet est réduit au néant, tandis que la structure de l'*auteur* émerge comme l'anonymat qui crée et qui se voit créé en tant que soi et l'autre, en tant qu'homme et masque.]

Cette idée du masque qui couvre une identité sans la détruire complètement, où l'on joue un rôle dans lequel on est acteur et spectateur en même temps, où il y a un rapport entre deux *personæ* pour un seul personnage intertextuel, décrit la position de la protagoniste dans *Le petit chat est mort*. Elle énonce un message double en adoptant les mots d'Agnès, un texte-masque qui couvre son identité, mais ne la remplace pas. La mère a de la difficulté à suivre les convergence et séparation simultanées des identités dramatiques et réelles : comment peut-il être « le texte » quand la protagoniste dit qu'elle est Agnès?

La mère se heurte constamment contre les mots qu'elle lit, elle reçoit de l'assistance patiente de sa fille sur la prononciation, et elle ne comprend pas comment la pièce fonctionne à travers le jeu carnavalesque. Tout cela fait du texte un objet étranger, maladroit et difficile pour elle jusqu'au point où elle exprime maintes fois le désir de lâcher la lecture. Ce serait, alors, une erreur d'ignorer sa frustration et d'établir un lien facile entre elle et Arnolphe. Après tout, malgré son regard inquiet pendant que la protagoniste parle à « Odile » au téléphone, la mère ne fait rien pour empêcher la protagoniste de sortir de l'appartement. Ses soucis ne durent pas longtemps, puisqu'elle se remet à fredonner paisiblement juste après le départ de la protagoniste. Tout comme la protagoniste qui est, et n'est pas, Agnès, la mère a un lien symbolique avec Arnolphe mais maintient une distance avec lui. De fait, Deliba joue avec l'intertextualité sur plusieurs registres. Si elle utilise le dialogisme afin de critiquer l'isolement des femmes, elle utilise le dédoublement carnavalesque pour nous rappeler la distance qui continue à exister entre les personnages dans les deux textes. En particulier, Deliba refuse de réduire la mère à un simple avatar stéréotypique d'une identité interne maghrébine. Au contraire, dans un geste « géopolitique », Deliba construit son texte afin de détruire les frontières entre le chez-soi et l'ailleurs.

Même avant le générique d'ouverture, Deliba trouble déjà les oppositions binaires, et elle procède en établissant des idées « géopolitiques ». En d'autres mots, Deliba déchire les frontières en montrant comment elles sont beaucoup plus perméables que solides. Quoique la mère domine l'espace de l'appartement, Deliba ne base pas son film sur l'idée d'un chez-soi apolitique qui représenterait une identité nationale pure. Au contraire, elle trouble

cette idée dans *Le petit chat est mort* par la présence de plusieurs objets considérés « français » à l'intérieur ou près de l'appartement de la famille de la protagoniste. Deliba insère le premier signifiant de la « francité » dans son film avant même que le générique ne commence : pendant que l'écran est toujours noir, un accordéon commence à jouer. L'accordéon est associé de près à la culture européenne, ayant été inventé à Vienne en 1829 par Cyrillus Damian. En plus, les deux premiers manuels d'accordéon – un d'A. Reisner et l'autre de Pichenot – furent publiés à Paris en 1832⁹. C'est toutefois l'accordéon et pas le *lotar* que Deliba choisit pour établir le ton de son film, et son choix aide le spectateur à situer la diégèse du film à Paris. Un autre jalon de lieu et d'intersection culturelle arrive pendant les premiers plans du film qui montrent la mère et une autre femme maghrébine (Aïcha Chaïb) montant un escalier en portant des provisions et baguettes. Les baguettes sont, bien sûr, un autre symbole de la culture française et on les utilise partout dans le monde comme des signifiants de l'identité française. Ici, ce signifiant se trouve aligné avec des femmes maghrébines, une démarche qui mélange des signifiants culturels pour que la « francité », au moyen des baguettes, s'applique à l'image des femmes maghrébines. Les choix de la musique de l'accordéon pour la bande de son et de l'image visuelle des baguettes servent donc à démanteler les barrières érigées entre les populations françaises et maghrébines.

Le choix de Deliba de tourner la séquence d'ouverture dans une cage d'escalier renforce l'effacement des lignes de démarcation, puisque les escaliers servent métaphoriquement de conduits qui divisent et raccordent des espaces. En particulier, les escaliers représentent des frontières entre des secteurs privés et publics – entre les espaces dénotant la « francité » et ceux signifiant la « maghrébinité ». Deliba ouvre *Le petit chat est mort* dans un entre-deux, mettant en scène son projet de démantèlement des barrières entre les immigrés maghrébins et les Français.

⁹ « The Accordion and its History », *Accordions Worldwide: The Largest Accordion Resource on the Web* <http://www.accordions.com/index/his/his_acc_his.shtml>. Dans les films d'Hollywood et dans la publicité, si on veut rapidement évoquer la culture française, on utilise l'accordéon. Par exemple, dans le film de Dominique Loreau, *Les noms n'habitent nulle part*, l'accordéon marque la transition de l'Afrique vers l'Europe. L'accordéon n'est pas, cependant, habituellement associé à la musique maghrébine, où l'on considère d'autres instruments tels que l'*oud*, les *guembri*, *ghaytah*, *naïr* et *lotar* plus « authentiques » (« Musical Instruments », *Arab Gateway*, <<http://www.al-bab.com/arab/music/instruments.htm>>).

Le rôle de la mère dans ce film est aussi articulé de façon ambiguë. D'un côté, elle représente une identité maghrébine, car elle domine la représentation de la configuration spatiale de l'appartement et elle se met (quoique imparfaitement) dans la position d'Arnolphe comme quelqu'un qui veut contrôler les mouvements et la sexualité des femmes. De l'autre côté, les difficultés répétées que la mère éprouve à comprendre ce qu'elle lit, sa présentation initiale dans un entre-deux, son association avec des signifiants culturels français, troublent tout effort de la catégoriser facilement comme l'incarnation d'une telle ou telle nationalité. Au bout du compte, c'est un personnage complexe qui ne peut pas facilement s'intégrer dans les discours d'identité commune qui repose sur une division catégorique entre « nous » et « eux ». Non seulement la mère incarne-t-elle mal une identité culturelle/nationale unie, mais en plus, Deliba présente l'espace à l'intérieur de l'appartement et la société française comme fortement influencés par d'autres cultures « étrangères ».

Un des signes, peut-être des plus importants, de l'ambiance interculturelle dépeinte dans ce film est l'hétéroglossie qui y est présente. J'ai déjà parlé de la présence de l'hétéroglossie dans *Le petit chat est mort*, qui surgit des connexions entre la mère et Arnolphe et qui permet à Deliba d'énoncer une critique du désir traditionnel de contrôler la sexualité féminine. Mais l'hétéroglossie dans ce film est infiniment multiple et sert à plusieurs buts politiques. Bakhtine écrit que les auteurs utilisent l'hétéroglossie – le langage et les influences socio-idéologiques multiples qui le forment – pour créer des textes qui peuvent refléter des idées disparates et qui contestent le « verbal-ideological life of the nation and the epoch » (la vie verbale-idéologique de la nation et de l'époque) (1981 : 271-273). Le texte cinématographique de Deliba fournit un excellent exemple de cette sorte d'hétéroglossie socioidéologique. *Le petit chat est mort* souligne un mélange linguistique qui accentue une distance dialogique entre le contexte social et l'énonciateur. Par exemple, le discours de la mère qui glisse du français vers l'arabe et vice-versa illustre une interaction entre les deux systèmes symboliques. Alors, bien que le français soit la langue privilégiée dans ce film, l'arabe est la langue que la mère utilise pour sortir de son rôle comme Arnolphe et pour se distancier du jeu de rôle fictif et du texte français qui la frustre. Il fournit donc un point de transition entre un domaine symbolique (la pièce) et un autre (sa famille), révélant l'aspect aliénant du langage. Puisque la mère se sert des

deux langues, elle a accès à des idées disparates, à des systèmes sociaux multiples et à des idéologies hétéroclites.

Cet élément bilingue du *Petit chat est mort* est rendu même plus complexe par l'intersection du français de Molière avec le français moderne de la protagoniste, une adolescente du XX^e siècle. Puis il y a le français imparfait de la mère. Ces différents français se combinent avec la présence de l'arabe à l'accent tunisien de la mère et à l'accent algérien de la fille (Adjil) pour souligner l'importance du langage et ses « degrés variables » de l'aliénation dialogique (*ibid.* : 291-300). Le jeu entre le français du XVII^e siècle et le français moderne attire l'attention du spectateur sur le fait que la langue française est un système vivant, en évolution et dynamique créé par – et créant – ces forces socio-idéologiques qui forment « la vie verbale-idéologique de la nation et de l'époque ». Comme Bernardelli l'explique, « to intertwine texts really means to correlate *ideologies* » (entrelacer des *textes* veut vraiment dire mettre en corrélation des *idéologies*) (1997 : 7). La juxtaposition des deux formes de français, quand elles se joignent au français imparfait de la mère, suggèrent que les arabophones d'aujourd'hui font partie du processus actuel de l'évolution linguistique et donc de la narration de l'identité française. L'hétéroglossie ouvre les personnages du film et les spectateurs aux systèmes symboliques multiples et aux manières dont le dialogue social forme ces systèmes.

Dans *Le petit chat est mort*, une hétéroglossie technologique renforce cet accès aux multiples systèmes linguistiques. Il y a plusieurs sortes de médias présents dans le film de Deliba. Un exemple de cet outil technologique est le téléphone, qui transmet la voix et l'influence d'Odile à l'intérieur du lieu qui représente, en principe, l'identité maghrébine. Quoiqu'il joue un rôle très bref dans *Le petit chat est mort*, il serait difficile d'exagérer l'importance du téléphone. Non seulement devient-il la catalyse pour le départ de la protagoniste et son rapprochement de la société française, mais il est aussi l'élément permettant de dépasser les paramètres idéologiques établis chez elle. Deux actes qui dupent suivent le coup de téléphone : son mensonge à propos de ses projets et l'application subreptice de maquillage. Tout comme l'escalier, l'entre-deux qui permet à la mère de transporter des signifiants de la « francité » dans l'appartement, le téléphone sert de conduit pour la traduction des idées et de nouveaux comportements à l'appartement. Il infiltre les

barrières qui sépareraient l'appartenance de cette famille immigrée et la société française.

La télévision présente aussi des intersections entre le local et le global dans le récit du film, jouant ainsi un rôle très important dans *Le petit chat est mort*. Elle est allumée tout au long du film, et ses sons fournissent l'arrière-fond aux événements qui se déroulent tandis que les images sur son écran se voient à maintes reprises. Cette présence continue de la télévision sert à souligner le fait que cette famille est connectée au monde moderne et n'est pas du tout isolée de la société qui l'entoure. En plus de se joindre au téléphone comme un autre aspect de l'hétéroglossie technologique, la télévision et l'émission à laquelle elle est réglée ajoutent une autre couche à la texture riche des types de textes présents dans *Le petit chat est mort* : l'émission est un dessin animé de « pixillation » qui se déroule à l'arrière-plan d'un film qui se focalise sur une pièce théâtrale. Ces différents genres se combinent avec le mélange linguistique et l'amalgame des médias pour créer un film qui promeut l'hétéroglossie et l'intertextualité, puisqu'il fait appel à des avenues diverses de multivocalité, à une diversité textuelle et, par conséquent, à de multiples systèmes socio-idéologiques.

La décision de Deliba de mettre l'accent sur *L'école des femmes* au milieu de ce mélange linguistique, technologique et générique n'est pas fortuite. Cette pièce subversive a soulevé, on s'en souvient, un vif émoi à l'époque de Molière, puisqu'elle heurtait les autorités religieuses, littéraires et morales du XVII^e siècle. Selon Bénazéraf (1990 : 165-166), certains trouvaient cette pièce trop grossière, voyant des insinuations d'ordre sexuel dans plusieurs passages; certains la voyaient irréligieuse, soutenant que les dix maximes sur le mariage sont une parodie des dix commandements; et les critiques littéraires pensaient que cette pièce était mal conçue et mal écrite. L'œuvre a donc déclenché la querelle de *L'école des femmes* : de nombreuses critiques et la production de plusieurs autres pièces remettaient en question ses préceptes.

La question la plus importante de cette querelle portait sur l'éducation des filles et sur le mariage. Développement tardif de la « querelle des femmes » qui avait commencé au XV^e siècle, celle-ci débattait des questions telles que le droit d'une femme à (ne pas) choisir son mari et l'autorité que celui-ci exerçait sur sa femme.

Deliba choisit, alors, de centrer son film sur une pièce créée dans le but de saper une certaine mentalité conservatrice qui croyait en l'importance de contrôler les femmes et leur sexualité. En se servant de son film comme vitrine pour cette pièce en particulier, Deliba soulève la critique sociale au deuxième degré. Bernardelli insiste sur le fait que l'intertextualité a toujours une base politique et que l'usage des citations dans le monde postmoderne sert à déstabiliser la notion d'autorité. Elle soutient :

Postmodern intertextuality is in fact an instrument which is intended to fight and criticize current power institutions, and not only in the world of the arts. Parodic intertextuality is not neutral, not without morals, but it plays its dangerous power game of political and social subversion *on irony's edge*¹⁰ (1997 : 12).

Comme nous avons vu dans la discussion des associations entre la protagoniste et Agnès puis entre la mère et Arnolphe, Deliba se sert de la critique sociale que Molière insère dans *L'école des femmes* afin de critiquer le désir de certains immigrés musulmans de confiner les filles. Mais la mobilisation de cette pièce dans son film lui permet de tenir un autre discours. Le désir de contenir les femmes et leurs corps n'est pas spécifique aux gens d'origine maghrébine. Au contraire, le film de Deliba montre que la sexualité des femmes est également un sujet d'inquiétude dans la société française. Deliba crée habilement un rapprochement idéologique entre les Français et les Maghrébins en ce qui concerne le contrôle de la sexualité. Elle prend ainsi position contre un certain aveuglement chauvin en France où on critique l'oppression féminine chez les Nord-Africains en oubliant que cette tendance existe aussi chez les Français.

Deliba ne se contente pas de faire remarquer les similarités idéologiques entre les Français et les immigrés musulmans. Elle pousse sa critique plus loin en remettant en question l'idée d'une identité française unifiée. Tout comme *Le petit chat est mort*, qui souligne la perméabilité des barrières qui séparent l'intérieur de l'extérieur, *L'école des femmes* décentre l'idée d'une francité « authentique ». La décision de Deliba d'utiliser la pièce de Molière semble donc avoir des motivations politiques : en mettant au premier plan de son film une pièce qui fournit une contre-narration

¹⁰ [L'intertextualité postmoderne est, en fait, un instrument destiné à lutter contre les institutions de pouvoir actuelles et à les critiquer, et non seulement dans le domaine des arts. L'intertextualité parodique n'est pas neutre, n'est pas sans moralité, mais elle joue son jeu de pouvoir dangereux concernant la subversion politique et sociale sur le tranchant de l'ironie.]

à l'articulation de la nation française comme entité unifiée et homogène, Deliba met en cause l'allégation de l'extrême droite française que seuls les « Français » ont le droit de vivre en France. Molière ne choisit pas consciemment la globalisation comme thème de sa pièce, bien sûr, mais quelques éléments prennent cette couleur lorsque juxtaposés contre le film de Deliba. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette élabore une théorie d'intertextualité où il définit plusieurs genres de rapports textuels. Un de ces genres, qui s'appelle l'« hypotextualité », est « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation » (1982 : 14). Genette explique que l'hypertextualité peut actualiser le sens d'un texte précédent. Il soutient que

le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale), *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public. À cette dominante, je ne connais aucune exception (*ibid.* : 351).

Puisque *Le petit chat est mort* transpose *L'école des femmes* dans un nouveau cadre sociopolitique et un nouveau moment temporel, il s'agit justement d'une telle hypertextualité. Genette explique comment l'hypertexte permet à un texte de changer le sens d'un autre :

le plaisir de l'hypertexte est aussi un *jeu*. La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique. À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « indue » – le vrai jeu comporte toujours une part de perversion. De même, traiter et utiliser un (hypo)texte à des fins extérieures à son programme initial est une façon d'en jouer et de s'en jouer. La ludicité manifeste de la parodie ou du pastiche, par exemple, contamine donc les pratiques en principe moins purement ludiques du travestissement, de la charge, de la forgerie, de la transposition, et cette contamination fait une grande part de leur prix (1982 : 452).

En d'autres mots, Genette explique que les textes se servent toujours des textes antérieurs dont le sens se transforme à travers le bricolage textuel. Le sens des textes n'est pas fixe, alors, mais poreux (comme les frontières) et susceptible de mutation. L'usage

de *L'école des femmes* dans *Le petit chat est mort* déclenche une telle contagion idéologique entre les deux textes : la pièce de Molière se « pervertit » pour s'adapter à l'idéologie du XX^e siècle et tenir un discours cohérent sur l'immigration en France. Quand on lit *L'école des femmes* avec *Le petit chat est mort*, on remarque que la pièce de Molière accentue des intersections parmi des gens qui bougent entre différentes « nations ». Dans le *deus ex machina* final de la pièce, par exemple, quand Chrysalde et Oronte expliquent l'histoire personnelle d'Enrique qui est le père d'Agnès, ils se concentrent sur ses voyages :

CHRYSALDE : Et dans ce temps le sort, lui déclarant la guerre,
L'obligea de sortir de sa natale terre,
ORONTE : Et d'aller essayer mille périls divers
Dans ces lieux séparés de nous par tant de mers.
CHRYSALDE : Où ses soins ont gagné ce que dans sa patrie
Avaient pu lui ravir l'imposture et l'envie.
ORONTE : Et de retour en France, il a cherché d'abord
Celle à qui de sa fille il confia le sort (Molière, 1990 : v. 1744-1751).

Dans ce passage, les deux personnages divisent des espaces géographiques entre la « France » et les « lieux séparés de nous par tant de mers ». Le pronom déictique « nous » dans cette formulation crée une identité collective basée sur l'appartenance à une terre natale commune. Du premier acte, les lecteurs comprennent que ces lieux étrangers sont en Amérique. Alors le « nous » des Français est mis contre ceux qui se trouvent à l'extérieur de cette identité communautaire, et les idées d'exil puis de déplacement culturel attirent l'attention du lecteur sur une intersection culturelle s'élargissant. En plus, c'est curieux que le père d'Agnès ait un nom espagnol. Nous ne pouvons pas savoir s'il est vraiment Espagnol, et le fait que, plus tôt dans la pièce, on l'appelle « citoyen » (*ibid.* : v. 269) contredit cette suggestion. Malgré ses migrations et son nom espagnol, cependant, les autres personnages de la pièce le considèrent complètement Français, un fait qui ne semble déranger ni Molière ni ses contemporains, puisque cette caractérisation n'incite ni commentaires ni discussions parmi les critiques littéraires/sociaux de l'époque. Juxtaposé contre le film de Deliba, ce portrait d'un Français qui porte un nom étranger prend, soudain, une nouvelle importance. Dans le contexte du XX^e siècle, découvrir un Espagnol comme un ancêtre possible pour les citoyens français sème le doute sur l'idée des « Français de souche ». L'identité nationale se révèle

duperie, un intertexte sur lequel plusieurs voix se sont greffées. Genette dirait un palimpseste :

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. [...] L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture *palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois (1982 : 451-452).

Appliquée à la notion de l'identité nationale, cette idée de palimpseste explique pourquoi il y a des traces d'autres identités en-dessous du texte national superficiel. La communauté imaginaire et imaginée qu'est la nation se construit grâce à des rapports avec des textes (des peuples) précédents, c'est-à-dire grâce à une polygamie textuelle.

L'identité ambiguë d'Enrique n'est pas le seul élément de la pièce de Molière qui déstabilise le concept de pureté que recèle l'expression « Français de souche ». Le nom d'Arnolphe contient aussi une critique subtile de la francité « pure ». Né Seigneur Arnolphe, nous apprenons dès la première scène de *L'école des femmes* qu'Arnolphe a récemment changé son nom pour Monsieur de la Souche. Ce changement de nom sert un but rhétorique, car il permet à Molière d'écrire sa pièce telle qu'Arnolphe puisse devenir le confident de son rival (puisque Horace ne sait pas qu'Arnolphe est, dès lors, Monsieur de la Souche). Mais ce changement de nom devient également la catalyse pour une critique sociale. La critique ouverte qui apparaît grâce à ce changement de nom vise la prétention d'Arnolphe. Tandis qu'Arnolphe adopte ce nouveau nom parce que la particule donne à son nom l'apparence noble, Molière se moque de cette prétendue noblesse. Il souligne l'absurdité de ce nouveau nom en l'estropiant dans la bouche d'Horace qui dit : « Pour l'homme, c'est, je crois, de la Zousse, ou Source, qu'on le nomme/Je ne me suis pas fort arrêté sur le nom » (Molière, 1990 : v. 327-329). Horace dépouille le nom adopté d'Arnolphe de tout le prestige qu'il aurait pu avoir en n'y prêtant pas d'attention. Il ne sait pas comment on le prononce et n'y tient pas, disant seulement que l'homme qui le porte est « Riche, à ce qu'on m'a dit, mais des plus sensés, non,/Et l'on m'en a parlé comme d'un ridicule » (*ibid.* : v. 330-

331). Le nom faussement noble devient une insignifiance et non un jalon de rang social et, tout comme l'argent ne peut pas donner de la grâce sociale à M. Jourdain dans *Le bourgeois gentilhomme*, le nouveau nom d'Arnolphe dans cette pièce ne lui donne pas de prestige aux yeux des autres.

En plus de cette critique de la présomption, il y a une critique plus subtile dans le changement de nom d'Arnolphe. Molière n'a pas choisi le nouveau titre d'Arnolphe par hasard. Selon *Le petit Robert*, le sens figuratif attribué au mot « souche » depuis 1376 est une « personne qui est à l'origine d'une famille, d'une suite de descendants, d'une lignée ». Ce nom, qui devrait se référer à la descendance, à l'héritage et à la légitimité, est ici illégitimement appliqué à Arnolphe. Comme Chrysalde le dit, « Quel abus de quitter le vrai nom de ses pères / Pour en vouloir prendre un bâti sur des chimères! » (*ibid.* : 175-176). Arnolphe n'a pas reçu ce nom d'une lignée familiale mais, au contraire, abandonne sa vraie « souche » dans un effort d'inventer une identité prestigieuse pour lui-même. Pour le dire plus directement, il renonce à son « nom de souche » afin de s'appeler « Monsieur de la Souche ». Appliqué à Arnolphe, un célibataire misogyne que l'amour rejette et qui n'a pas d'enfants, le terme « souche » devient ironique. Non seulement n'a-t-il pas reçu ce nom d'une lignée, mais en plus il ne sera jamais à l'origine d'une descendance. Combiné avec l'identité « nationale » ambiguë d'Enrique (et donc d'Agnès), ce nouveau nom d'Arnolphe comprend une critique du mythe d'une identité française unifiée et basée sur un long héritage génétique.

La subversion renfermée dans le nom « Monsieur de la Souche » adopte une signification supplémentaire à travers la richesse qui naît du va-et-vient entre le film et la pièce. Selon Genette, une force de la transtextualité (son terme pour l'intertextualité), c'est qu'elle permet à de nouvelles idées de surgir : « l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens » (1982 : 453). L'intertextualité qui transpose *L'école des femmes* au XX^e siècle fait exactement cela. « Souche » est un terme qui a une pointe idéologique particulière dans le contexte de l'immigration de nos jours. Malgré le mélange multiracial et multiculturel qui s'est développé à travers des siècles pour créer le peuple aujourd'hui considéré les « Français » (Noiriel, 1988), les xénophobes continuent à utiliser le terme « Français de

souche» pour séparer ceux qu'ils disent appartenir véritablement à la France de ceux qu'ils en excluent. Quand Deliba met cette pièce de Molière dans son film, alors la critique du Seigneur de la Souche prend une signification supplémentaire. Le film de Deliba ne mentionne jamais ni le changement de nom d'Arnolphe ni la critique sociale qui s'ensuit. Cependant, puisque la pièce de Molière est un objet d'intérêt intense dans *Le petit chat est mort*, Deliba invite à explorer les parallèles entre les deux textes en détail. Lisant la pièce et le film, l'un contre l'autre, un nouveau récit surgit. Tout comme le film de Deliba présente l'intérieur du «chez-soi» comme toujours déjà sous l'influence des forces extérieures, ainsi son choix de se focaliser sur *L'école des femmes* sert à décentrer l'idée d'une identité française monolithique. Contre cette vision exclusive de la francité, la subversion de Molière du terme «souche», sa reconnaissance inconsciente des influences espagnoles sur l'identité française et son emphase sur les intersections historiques et économiques entre la France et l'Amérique illustrent que les racines de l'identité française ont toujours été mélangées avec celles d'ailleurs. En d'autres mots, le va-et-vient entre *Le petit chat est mort* et *L'école des femmes* révèle que, dans la narration de la nation française, le terme «Français de souche» est un nom illégitime adopté avec prétention pour créer un mythe d'origines exclusives.

Deliba montre donc dans *Le petit chat est mort* que les cultures française et maghrébine sont des espaces d'intersection et d'interface. Elle se sert de l'intertextualité pour lancer plusieurs critiques sociopolitiques. En mettant les paroles d'Arnolphe dans la bouche de la mère, Deliba utilise la citation pour critiquer la claustration des femmes et l'efficacité des efforts de séparer les femmes des hommes et du monde. En mélangeant les signes de francité avec ceux de la maghrébinité, elle démantèle les frontières qui séparent le chez-soi de l'ailleurs, offrant à ses spectateurs un exemple de la conscience géopolitique telle que l'entend Stanford Friedman, puisqu'elle utilise son texte cinématographique afin de «break down the geopolitical boundaries between home and elsewhere by locating the ways the local and the global are always already interlocking and complicitous¹¹». Son usage d'hétéroglossies multiples révèle l'intersection de langues, de lieux et d'idéologies. Ayant soigneusement démantelé l'idée d'une identité maghrébine

¹¹ [décomposer les frontières géopolitiques entre le chez-soi et l'ailleurs en localisant les manières dont le local et le global sont toujours déjà entrelacés et complices]

pure, interne et féminine, Deliba s'attaque ensuite à l'idée d'une identité française, se servant de l'intertextualité encore une fois afin de problématiser le concept d'une identité nationale française pure et génétique. Ce faisant, Deliba illustre l'idée de Kristeva que l'intertextualité carnavalesque est un acte politique qui met en question l'idéologie derrière la loi et l'identité. Comme Worton et Still le résumant : « they demand that the reader perceive not only the genetic determination of any individual text but also the fact that all Law is textual ideology and consequently not timeless or universal but subject to prevailing cultural codes¹² » (1990 : 9-10). Les codes culturels que Deliba nous demande d'examiner et de récrire sont ceux qui séparent, qui marginalisent, qui cloîtent.

Elle nous demande de reconnaître que le petit chat s'échappe...

Sarah B. Buchanan est maître de conférences et coordinatrice de la Discipline française à l'Université du Minnesota à Morris, où elle enseigne le français, les études francophones, le cinéma et le féminisme. Ses recherches se focalisent sur les romans et films des musulmans en France, aussi bien que sur les romans et films subsahariens. Elle a publié des articles sur *Quartier Mozart* de Jean-Pierre Békolo, *Le thé à la menthe* d'Abdelkrim Bahloul et sur plusieurs textes médiévaux français.

Références

[S.A.]. « The Accordion and its History », *Accordions Worldwide: The Largest Accordion Resource on the Web*, <http://www.accordions.com/index/his/his_acc_his.shtml>.

[S.A.]. « Musical Instruments », Arab Gateway, <<http://www.al-bab.com/arab/music/instruments.htm>>.

BAKHTINE, Mikhaïl M. (1981). *The Dialogic Imagination*, édité par Michael Holquist, traduit par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.

BÉNAZÉRAF, Jacqueline (1990). « Introduction », L'école des femmes de *Molière*, Paris, Classiques Larousse.

BENGUIGUI, Yamina (2001). *Inch'Allah dimanche*, Paris, Albin Michel.

-- (2001). *Inch'Allah dimanche*, Production BANDITS, Dupuis-Mendel, Philippe, Producteur.

BERNARDELLI, Andrea (1997). « Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty Years On : 1967-1997 », *Versus: Quaderni di studi semiotici*, mai-décembre : 2-22.

BOSSÉNO, Christian (1992). « Immigrant Cinema: National Cinema – The Case of Beur Film », dans Richard DYER et Ginette VINCENDEAU (dir.), *Popular European*

¹² [ils demandent que le lecteur s'aperçoive non seulement de la détermination génétique de tout texte individuel, mais aussi du fait que toute Loi est une idéologie textuelle et par conséquent non intemporelle et universelle, mais assujettie aux codes culturels actuels.]

Cinema, Londres et New York, Routledge : 47-57.

BOUKHEDENNA, Sakinna (1987). *Journal Nationalité : immigré(e)*, Paris, L'Harmattan.

-- (1990). « Un cinéma de transition? », *CinémAction*, n° 56 : 146-151.

CAYLA, Denise (2001). *Le récit filmique : étude de cinq courts métrages*, Paris, Bordas.

DELIBA, Fejria (1991). *Le petit chat est mort*, Paris, Pierre Grise Productions.

DHOUKAR, Hedi (1990a). « 25 cinéastes plus ou moins beurs », *CinémAction*, n° 56 : 186-191.

-- (1990b). « Les thèmes du cinéma beur », *CinémAction*, n° 56 : 152-161.

-- (1990c). « Neuf cinéastes parlent », *CinémAction*, n° 56 : 162-187.

DJURA (1990). *Le voile du silence*, Paris, Éditions Michel Lafond.

FAHDEL, Abbas (1990). « Une esthétique beur? », *CinémAction*, n° 56 : 140-145.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

HARGREAVES, Alec G. (1993). « History, Gender and Ethnicity in Writing by Women Authors of Maghrebian Origin in France », *L'Esprit créateur*, été : 23-34.

HOUARI, Leïla (1985). *Zeïda de nulle part*, Paris, L'Harmattan.

KESSAS, Ferrudja (1994). *Beur's Story*, Paris, L'Harmattan.

KRISTEVA, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, édité par Leon S. Roudiez, traduit par Thomas Gora, Alice Jardine et Leon Roudiez, New York, Columbia UP.

LARONDE, Michel (dir.) (1996). *L'écriture décentrée : la langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan.

-- (1993). *Autour du Roman beur*, Paris, L'Harmattan.

MOLIÈRE (1998; 1670). *Le bourgeois gentilhomme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

-- (1990; 1662). *L'école des femme*, Paris, Classiques Larousse.

NOIRIEL, Gérard (1992). *Population, immigration et identité nationale en France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Hachette Supérieur.

-- (1988). *Le creuset français : histoire de l'immigration XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil.

STANFORD FRIEDMAN, Susan (1998). *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, NJ, Princeton University Press.

TARR, Carrie (1993). « Questions of Identity in Beur Cinema: From *Tea in the Harem* to *Cheb* », *Screen*, vol. 34, n° 4, hiver : 321-342.

WORTON, Michael et Judith STILL (dir.) (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester et New York, Manchester University Press.