

Publié dans : Claudia Gronemann/Pasquier, Wilfried, éd.s.: *Scènes des genres au Maghreb : masculinités, critique queer et espaces du féminin/masculin*. Amsterdam/N.Y. : rodopi, 2013, pp. 221-243.

***Omar Gatlato* de Merzak Allouache (1977) : une étude de cas sur le masculin**

Claudia Gronemann

1. Introduction

Omar Gatlato (O.N.C.I.C.,¹ 1977), est un chef-d'œuvre de Merzak Allouache qui a eu beaucoup de succès à la fin des années 1970 – au point de conférer à son réalisateur une première renommée internationale –, et qui est devenu un classique du cinéma algérien.² Sa mise en scène explicite de la question de la masculinité est particulièrement intéressante car elle n'a pas d'équivalent ni dans le cinéma de l'époque, ni dans celui des époques antérieures – alors même que le cinéma maghrébin associe souvent les questions identitaires à la nation et au genre.³ Il faudra attendre les années 1980 et *Rih Essed* (*L'homme de cendres*, 1986) du tunisien Nouri Bouzid pour que la question du masculin devienne à nouveau l'enjeu principal d'une œuvre cinématographique. Le réalisateur y mettra en scène l'abus sexuel de deux garçons, Hachemi et Farfat, leur amitié tendre et leurs expériences sexuelles tout à fait ambivalentes dans une société dominée par la virilité ostentatoire et par l'impératif d'être un (vrai) homme.⁴

Mais à la différence du film tunisien qui présente le devenir-homme selon une tonalité tragique – Farfat finit par se suicider –,⁵ la comédie *Omar Gatlato* évoque le sujet du masculin sur le mode comique. Le titre constitue déjà un clin d'œil puisque le nom donné au personnage principal, « Gatlato », provient du dialecte algérois et se réfère avec ironie au phénomène de

¹ Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique.

² La société de production ONCIC (cf. note précédente) avait décidé de projeter le film dans trois cinémas avant même d'en avoir reçu l'autorisation. Le film avait été ensuite interdit par le gouvernement, interdiction qui provoqua des manifestations de la part du grand public. Finalement, le film fut autorisé et obtint un énorme succès (cf. Sabry Hafez, « Shifting Identities in Maghrebi Cinema : The Algerian Paradigm », dans *Alif : Journal of Comparative Poetics*, 15 (1995) : 53).

³ Ibid., 43.

⁴ La thématique de la sexualité masculine et plus particulièrement celle du désir homosexuel s'exposent dans le cinéma actuel de manière inédite, par ex. dans *Le fil* (2010) de Medhi Ben Attia, qui met en scène l'homosexualité de façon affirmative et moderne (voir Renaud Lagabrielle à propos de ce film dans le présent volume).

⁵ Par rapport à la manifestation de la problématique masculine cf. Robert Lang, Maher Ben Moussa « Choosing to Be 'Not a Man' : Masculine Anxiety in Nouri Bouzid's *Rih essed/Man of Ashes* », dans Peter Lehman, éd., *Masculinity : Bodies, Movies, Culture* (New York: Routledge, 2001), 81-94. Je remercie Michael Gebhard de m'avoir indiqué ce film significatif.

l'hypermasculinité. Ce jeu de mots, qu'on pourrait traduire de manière approximative par « elle le tue », veut dire que ce type d'homme est écrasé par sa masculinité [qatlatu ar-rujula]. Ainsi, le titre offre d'emblée une caractérisation du personnage d'Omar selon un concept spécifique de la virilité, concept ironisé qui annonce que le personnage est prisonnier de son propre machisme.⁶

2. De la « question de la femme » à celle de l'homme : *Omar Gatlatu* et les études sur le masculin

Dans la première séquence du film, le spectateur fait la connaissance d'un citoyen d'Alger qui se présente alors qu'il s'habille élégamment à la mode « occidentale » des jeunes citoyens de l'époque. Le protagoniste a ici lui-même la parole et fait part au public de sa préoccupation de virilité selon les normes culturelles exprimées ici en langage local. L'effet comique découle dans cette scène d'ouverture inédite du type même du protagoniste, auquel est attribué le rôle du narrateur, ce qui rappelle d'ailleurs à première vue le discours de la publicité télévisée. Par ce procédé, le mode narratif du long-métrage est rendu plus complexe que dans d'autres genres cinématographiques. D'un côté, ce narrateur « direct » a une fonction d'identification, mais d'un autre côté, l'action conjugée du documentaire et de la fiction révèle une esthétique expérimentale. L'effet de réel est sapé par l'ambivalence qui résulte de la fusion originale du personnage de la fiction cinématographique et du narrateur (pseudo-)authentique du film. Un tel commentaire de l'action échoit traditionnellement à une *voix off*, à un personnage à part ou à un *voice over*, procédés qui se caractérisent par une certaine distance vis-à-vis de l'action. Ici, le protagoniste paraît dialoguer directement avec le spectateur et lui exposer ses convictions propres. Le discours visuel souligne cet effet de proximité avec le public : dans la première séquence du film, la position de la caméra qui nous montre Omar correspond aux yeux d'un individu se trouvant debout directement en face de lui. Le film s'ouvre en outre sur un plan rapproché : la caméra est dirigée vers les chaussettes trouées du protagoniste qui met ses chaussures, puis remonte jusqu'à sa tête pour passer ensuite à un plan américain qui nous montre l'ensemble de son corps (sauf les pieds). Omar, assis sur son lit, regarde directement la caméra et commence à se présenter : « Ils ont raison les amis, explique-t-il au spectateur, il n'y a que la virilité qui compte ».

Le film sort ainsi de l'ordinaire par son récit de l'idolâtrie amoureuse de ce jeune algérois, et me paraît doublement intéressant, d'une part, par son discours sur la masculinité, et d'autre part par la mise en scène cinématographique originale du problème :

⁶ Je profite de l'occasion pour inciter les chercheurs arabisants à approfondir la question prometteuse de l'usage de l'ironie et de ses moyens linguistiques dans le cinéma algérien.

- 1) Le sujet se focalise sur la masculinité – en relation avec le modèle (historique) de l’amant « faible » (voir point 5) – et nous présente un modèle inédit qui ne correspond ni au concept de la virilité traditionnelle, ni à sa version contraire, celle du fils en révolte commettant le parricide symbolique souvent évoqué dans la littérature et le cinéma maghrébins.
- 2) Le réalisateur algérien, Merzak Allouache, recourt à un discours narratif triple absolument inédit⁷ : Omar est à la fois personnage principal, narrateur et représentant de la *voix-off*, ce qui n’est pas anodin compte tenu de l’enjeu du film, qui est de mettre en lumière les processus performatifs des rôles sexuels.

Le film ne fait aucun effort de réalisme mais rompt avec l’illusion de réel du cinéma standard en soulignant le fait qu’Omar, avant d’incarner le type du jeune algérois des années 1970, est d’abord le personnage principal masculin d’une œuvre cinématographique. Or, cette dernière a jusqu’ici été essentiellement interprétée comme le reflet d’une situation sociale propre à l’ère de l’Indépendance. Mais je suis d’avis que cette œuvre mérite d’être aussi appréhendé sous un angle esthétique. C’est pourquoi je me propose de mettre en relation ces deux aspects en suivant une piste récemment inaugurée par Denise Brahimi (voir l’article dans le présent volume) : dans *Omar Gatlato*, la masculinité n’est plus exposée comme un fait naturel et stable, mais – pour reprendre les termes des *Gender Studies* – comme le produit des pratiques performatives mises en scène par Merzak Allouache par le biais d’une nouvelle esthétique. L’illusion réaliste est brisée dès le début du film pour attirer l’attention sur le fait que la masculinité n’est pas un paramètre définitivement établi mais le résultat des techniques particulières d’exposition et d’autoreprésentation.

3. La découverte du ‘premier sexe’ ou : des études des genres vers les études du masculin

Dans son texte *Garçon manqué* (2000), Nina Bouraoui fait dire à sa protagoniste : « Je veux être un homme. Et je sais pourquoi. [...] Être en homme en Algérie c’est devenir invisible. [...] L’Algérie est un homme. »⁸ Ce faisant, elle touche du doigt l’essence de l’androcentrisme

⁷ Je me réfère aux procédés narratifs originaux de ce film qui produisent une écriture cinématographique expérimentale que l’on pourrait comparer à celle de la Nouvelle Vague. Outre Godard, Allouache compte parmi ses influences-clé le représentant de l’hyperréalisme John Cassavetes. L’esthétique du semi-documentaire a été développée dans les années 1970 par les membres de la *Fédération panafricaine des cinéastes* (FEPACI) pour critiquer les structures coloniales (cf. Olivier Barlet, *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks* (Bad Honnef : Horlemann, 2001), 42-43) sans recourir aux techniques cinématographiques européennes.

⁸ Nina Bouraoui, *Garçon manqué* (Paris : Stock, 2000), 37.

dominant la culture algérienne qui – comme en Occident – fait de l’homme le référent universel. Dans cette logique, la femme, en tant que revers de la médaille, est rendue « visible », ce qui lui impose de se voiler pour devenir « visiblement » invisible. Ce modèle d’une masculinité non-marquée, considérée comme invisible parce que « naturelle », fut érigé en norme culturelle et traverse encore les sciences humaines et sociales dans lesquelles le genre reste largement ignoré. Le neutre au masculin est considéré comme suffisamment légitime pour représenter le tout.

En réponse à cet ordre historique du patriarcat, le féminisme rend visible le féminin (et le masculin) caché derrière les représentations faussement neutres et met à nu les processus qui tendaient à rendre les femmes invisibles. Malgré la nécessité d’une telle revalorisation historique et politique du féminin, la focalisation sur la femme et sur tout ce qui s’y rapporte a cependant eu pour effet regrettable de perpétuer, en l’inversant, la dichotomie « maléfique ». En effet, l’institutionnalisation des études féminines, qui répondait à une grave lacune de la recherche, a eu pour conséquence de confirmer et de stabiliser *ex negativo* l’universalisme du masculin au lieu d’interroger les processus mêmes de la formation du patriarcat.

En outre, l’immense majorité des études littéraires du genre qui portent sur le Maghreb se résument à des analyses de la condition féminine ou bien à des travaux sur la soi-disante « question de la femme ». Les excellentes recherches sur la problématique des pères initiées par Charles Bonn⁹ dans les années quatre-vingt ou les approches actuelles sur les discours de l’homosexualité ou de l’androgynie¹⁰ constituent des exceptions notables. Cela se comprend compte tenu de la position particulière de subordination des femmes dans les sociétés androcentriques musulmanes.

Mais cette concentration sur la représentation du féminin n’est pas seulement pertinente dans l’analyse des cultures non-européennes, elle a toujours été à l’œuvre dans l’histoire de l’Occident voire dans l’histoire des Sciences. La femme a été, depuis toujours, l’objet de polémique et d’étude. Ce phénomène se manifeste autant dans les discours de la soi-disant *Querelle des femmes*¹¹ de l’âge moderne que dans les analyses actuelles du genre qui se consacrent pour la

⁹ Cf. Charles Bonn, « Le roman maghrébin et l’ombre du père. Ou : Le désordre de la langue française et Kateb Yacine le fondateur », dans *Annuaire de l’Afrique du Nord XXVII* (1988), 449-467.

¹⁰ Cf. Renaud Lagabrielle, « Penetrierende Männlichkeiten. Zum brüchigen Verhältnis von ‚Männlichkeit‘ und (Homo-)Sexualität in der zeitgenössischen frankofonen Maghreb-Literatur », dans Robin Bauer, Josch Hoenes et Volker Woltersdorff, éd., *Unbeschreiblich männlich. Heteronormativitätskritische Perspektiven* (Hamburg : Männerschwarm, 2007), 90-103 ; Scott Homler, *Revolutionizing Masculinity in Francophone North African Literature : Post-Colonialism, Liberationism, and Subjectivity in Question* (Ann Arbor : University of Minnesota, 1998) ; Jarrod Hayes, *Queer Nations. Marginal Sexualities in the Maghreb* (Chicago, London : University of Chicago Press, 2000) et bien d’autres.

¹¹ Cf. Gabriele Bock et Margarete Zimmermann, éd., *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert* (Stuttgart : J. B. Metzler, 1997).

plupart aux questions du féminin pour ne pas aller jusqu'à ses manifestations dans l'antiquité où la hiérarchie des sexes trouve encore d'autres fondements épistémologiques, par ex. la pathologie humorale galénique.¹²

Néanmoins, une historisation de la réflexion sur les sexes basée sur la catégorie analytique de « *gender* » implique de considérer les processus de production, à savoir l'entrelacement complexe de discours normatifs et subversifs par rapport aux modèles sexuels. Une telle perspective nous permet non seulement de remettre en cause la subordination du féminin à partir de la construction d'un normatif masculin, mais également de questionner le caractère même de cet universalisme androcentrique. Traiter de la femme, c'est toujours traiter du genre comme catégorie d'analyse et comme construction culturelle ; on ne peut pas comprendre la constitution du féminin sans considérer en même temps la structure complémentaire, différentielle ou supplémentaire de la production du masculin, et *vice versa*. C'est la raison pour laquelle tant le masculin que le féminin ne se laissent pas analyser en dehors de leurs modes d'application et d'exécution performatifs qui prennent appui sur les systèmes culturels correspondants. L'idée selon laquelle la catégorie sexuelle se trouve dans un processus de construction permanente ne se prête pas uniquement à l'analyse du féminin, mais s'avère également pertinente pour décrire la production du genre masculin. Une telle conception des genres se fonde sur Judith Butler qui considère que la catégorie biologique est le résultat de discours et de processus hautement ambivalents d'organisation sociale et culturelle, et non un fait préexistant et préétabli. L'idée d'une performance sociale du genre (sexuel), apprise, répétée et exécutée renvoie au fameux texte *Gender trouble* publié en 1990.¹³ Bien qu'elle mette l'accent sur le rapport du genre avec la sexualité – elle vise à une remise en cause fondamentale de la matrice hétérosexuelle –, elle démontre que les catégories de genre et de sexe résultent primordialement des processus performatifs : le genre prend forme par le fait même d'être énoncé et mis en pratique ou joué. Par conséquent, elle refuse toute idée d'une identité stable, « naturelle » ou « biologique » :

En guise de stratégie pour dénaturer et resignifier les catégories relatives au corps, je décrirai et proposerai un ensemble de pratiques parodiques fondées sur une théorie performative des actes de genre, des pratiques qui sèment le trouble dans les catégories de corps, de sexe, de genre et de sexualité, et qui amorcent un processus subversif de resignification et de prolifération du sens débordant du cadre strictement binaire.¹⁴

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété « interne » à nous-mêmes doit être mis sur le compte de ce que nous attendons

¹² Cf. Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident* (Paris : Gallimard, 1992).

¹³ Pour la version française cf. Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus (Paris : La Découverte, ([1990 ; 1999 pour la deuxième préface] 2005).

¹⁴ Butler, *Trouble dans le genre*, 56.

et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés.¹⁵

Cette pensée novatrice – et en même temps radicale par rapport à l'épistémologie des genres sexuels – se reflète dans le *trouble* du principal protagoniste du film d'Allouache. C'est ainsi que Butler, qui s'attache d'abord dans ses travaux à la problématique de l'hétéronormativité, rend possible une réflexion approfondie sur le masculin en tant qu'acte performatif.

Le fait que la recherche sur le genre se focalise traditionnellement sur des espaces féminins paraît confirmer, comme je viens de l'expliquer, l'existence d'une norme masculine et perpétuer – tout-à-fait involontairement – la hiérarchie des sexes au lieu de remettre en question ses prémisses épistémologiques. C'est pourquoi la naissance des études sur le masculin constitue une date-clé dans l'histoire de la pensée mais aussi dans celle des sexes : elles déstabilisent la normativité sociale du masculin en rendant visible les processus historiques de sa construction, l'origine des « crises » présumées ainsi que la complexité des modèles qui sous-tendent les structures de la famille, du travail et des espaces sociaux. C'est la conception d'un tel constructivisme des catégories qui nous permet de révéler la fonction explicative des attributions sexuelles et la constitution culturelle – et non pas naturelle – des rôles sexuels.

Le paradigme de la recherche sur les phénomènes du masculin et la redécouverte du premier sexe¹⁶ sont tributaires des études féminines académiques qui se sont développées aux États Unis dans les années 1970. Leur institutionnalisation s'est produite à travers l'établissement des approches systématiques du masculin dans les sciences sociales.¹⁷ C'est ici que l'historisation des modèles de la masculinité a pris son départ, tout comme le renouveau de la théorie sur l'espace a pris son essor dans la sociologie. Par analogie avec le *spatial turn*, on parlera peut-être un jour d'un tournant des études sur le genre 'vers' le masculin, d'un *male turn*. Ce changement de paradigme ne consiste pas seulement dans un renouveau de l'objet mais aussi dans l'idée qu'il faille dénaturer et désessentialiser la catégorie de l'homme pour fonder un *nouveau* type d'études sur le masculin, les *New Men's Studies*.¹⁸

¹⁵ Butler, *Trouble dans le genre*, 36.

¹⁶ Cf. Inge Stephan, « Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men's studies und Männlichkeitsforschung », dans Claudia Benthien et Inge Stephan, eds., *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Wien : Böhlau, 2003), 11-35.

¹⁷ Pour ne citer qu'un exemple de cette production dans les sciences sociales, cf. Joseph H. Pleck et Jack Sawyer, eds., *Men and Masculinity* (Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1974) sur lequel se fonderont la sociologue australienne Raewyn Connell (*Masculinities*. Berkeley : University of California Press, 1995) ou encore le Français Pierre Bourdieu (*La Domination masculine*. Paris : Seuil, 1998).

¹⁸ Cf. Harry Brod, *The Making of Masculinities. The New Men's Studies* (Boston : Allen & Unwin, 1987).

Jusqu'à aujourd'hui, ce champ de recherche s'est établi à travers un large corpus d'études, bibliographies et rapports de recherche multiples et variés.¹⁹ C'est pourquoi je me limiterai ici à mentionner deux tendances importantes au regard de mon analyse. Il faut remarquer tout d'abord la dominance des méthodes de la sociologie (et de l'historiographie) dans les études sur le masculin, d'où il résulte une canonisation des modèles historiques de la masculinité en tant que base indispensable pour la dénaturalisation des rôles de l'homme. Mais dans cette logique de recherche, l'instabilité de ces rôles culturellement construits et leur production narrative ont été reléguées au second plan. Jusque dans le modèle de l'*habitus* – concept riche d'une longue tradition, établi comme terme technique dans les années 1980 par Pierre Bourdieu (en suivant Norbert Elias) et transposé dans les années 1990 à la question des genres – on peut voir l'effort d'une définition sociale de types comportementaux. Ainsi l'*habitus* se réfère à une pratique collective, mais aussi à l'acquisition individuelle et l'internalisation de modèles sociaux. L'*habitus* bourgeois généré par exemple prend comme base des critères bien définis comme le rôle de protecteur et de chef de famille, comme celui d'un homme viril et hypermasculin e.a.

Alors que les théories sociologiques comme celle de Bourdieu renvoient aux codes genrés fixes dans lesquels l'individu doit se positionner et s'appropriier un rôle adéquat, les études littéraires du masculin²⁰ visent bien au contraire à analyser les moments de tensions et d'hybridité des codes établis, parce que ceux-ci sont la matière privilégiée des manifestations esthétiques. Comme Omar Gatlati dans le film de Merzak Allouache, les personnages littéraires se constituent pour la plupart à travers leurs conflits avec les modèles officiels. Ainsi, la mise en scène du masculin chez Allouache ne cite les codes algériens du masculin que pour mieux les « fracturer » et pour illustrer un décalage entre la « sociologie des genres » et le monde d'Omar. Ces ruptures constituent à mes yeux un discours profondément moderne et original. Ce film extraordinaire, tant par le succès qu'il a rencontré auprès du public que par ses techniques cinématographiques, réussit à esquisser l'ambivalence des modèles du masculin dans la période de l'après-guerre au-delà des simples stéréotypes, soient-ils de source traditionnelle, moderne ou coloniale. Cela se reflète non seulement dans la mise en scène de l'« étude de cas » du personnage principal, mais aussi au niveau du discours filmique qui tient le spectateur en haleine, déchiré entre identification et distance ironique.

¹⁹ Voir p.ex. le tour d'horizon des théories de deux historiens allemands (Jürgen Martschukat et Stefan Neuhaus, « Es ist ein Junge! » *Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit*. Tübingen : Edition Diskord, 2005) ou la vue d'ensemble de l'histoire du masculin en Europe depuis 1450 (Wolfgang Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa* (1450–2000). Wien : Böhlau, 2000).

²⁰ Voir p.ex. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (New York : Columbia University Press, 1985). Elle analyse l'entrelacement des phénomènes de l'homosocial – terme forgé par Sedgwick – et de l'homosexuel à partir de la littérature anglaise de l'époque victorienne.

4. Le Synopsis

Le film, qui nous laisse prendre part à la vie quotidienne du jeune algérois Omar, raconte un épisode de la vie amoureuse du protagoniste et culmine dans la rencontre (ratée) avec la femme admirée. L'histoire s'achève sur une scène qui indique la structure circulaire du film : la première séquence est reprise à la fin, mais cette fois, Omar annonce de manière proleptique l'organisation de sa journée : il explique qu'il reprendra son travail et promet d'appeler Selma, sa bien-aimée, par téléphone.

Nous assistons à l'histoire d'un jeune homme typique du quartier populaire de Bab-El-Oued à Alger. Celui-ci s'adresse directement à la caméra, une technique de narration peu commune dans le cinéma traditionnel et encore moins fréquente dans le cinéma algérien. Omar commente pour nous sa vie quotidienne. A travers ce mode d'énonciation pseudo-documentaire transparaît une perspective voire un discours sociologique singulier : Omar est logé très à l'étroit – il partage sa chambre avec une sœur et les enfants d'une autre sœur – et travaille dans une administration d'État. Il passe son temps libre avec ses amis, qu'il présente au public tout comme auparavant ses collègues de travail. Il mène la vie des jeunes algériens, soumis à une ségrégation des sexes qui se manifeste notamment par la séparation des espaces sociaux. Le film se transforme en visite guidée d'Alger et montre presque exclusivement des lieux réservés aux hommes. Comme ses amis, Omar Gatlatto échappe à la misère quotidienne grâce aux médias : ils écoutent de la musique populaire *chaâbi* et ils vont au cinéma pour voir des films d'amour indiens. Omar a cependant une prédilection bien personnelle : il a toujours un magnétophone avec lui et il profite de ses sorties pour enregistrer des chansons. Mais une nuit, il se fait voler le précieux appareil. Son ami Moh, contrebandier, réussit à lui procurer un magnétophone de remplacement. Omar découvre alors sur la cassette qu'il renferme la voix d'une femme inconnue. Tout de suite, il tombe amoureux de cette voix et sa vie change de manière imprévue : il fréquente de moins en moins son groupe de copains pour se rapprocher de Moh, qu'il presse discrètement d'organiser un rendez-vous avec l'inconnue. Le jour venu, il se prépare à la rencontre et se rend à la l'endroit convenu en compagnie de son ami Moh. De l'autre côté de l'Avenue, il voit pour la première fois Selma, la femme à la voix sensible, mais il hésite beaucoup à aller la voir pour faire sa connaissance. Son ami le pousse, mais Omar laisse passer l'occasion et le film s'achève sur un sentiment de désir inassouvi. C'est incontestablement le grand moment du film et la mise en scène inhabituelle le montre bien : la rencontre, qui a lieu uniquement dans les pensées d'Omar, est mise en scène par un mouvement de caméra autour du couple, par un plan à 360 degrés, mais elle est baignée d'une couleur bleue pour en indiquer le statut onirique.

5. La masculinité « en crise » ou l'état de *trouble* dans les genres ?

La critique a justement interprété le film à partir de cette scène-clé et voit dans le personnage principal une illustration de l'impuissance et de l'incapacité masculine. Ainsi, Roy Armes (1999 : 61), dans l'unique monographie consacrée au film, conclut : « Omar Gatlato est le récit d'un échec personnel »²¹. Cette allégation ne rend pas compte des multiples interprétations possibles de l'histoire d'Omar et donne du film une image négative qui, à mon avis, ne correspond pas à la vision complexe développée par Merzak Allouache. Il faut attendre une dizaine d'années pour que d'autres experts comme Andrea Khalil²² et Denise Brahimi – la pionnière de la critique du film maghrébin en France – inaugurent une nouvelle approche en voyant dans ce film une déconstruction du mythe de la virilité au Maghreb. Brahimi notamment défend l'idée d'« un échec viril » de la part d'Omar, mais voit dans cette vision négative une réflexion critique des modèles masculins traditionnels. Selon elle, Omar

est condamné à vivre sa virilité sur le mode de l'inaccompli. *Omar Gatlato* nous donne à voir, très concrètement, ce que signifie pour son héros le mot 'dévirilisation' : c'est une déconfiture, une piteuse dérobade, une baudruche qui se dégonfle sous nos yeux. [...] la situation peinte par Merzak Allouache dans *Omar Gatlato* ne peut passer pour une évolution satisfaisante ni pour un mode souhaitable de dévirilisation. (cf. Brahimi dans le présent volume)

Les avis de la critique concordent en ce qui concerne « la masculinité en crise » que nous présente le film. Et si nous regardons la scène-clé et ses effets, tout en considérant les faits sociohistoriques des années 1970 en Algérie – une crise sociale et économique, la croissance exponentielle de la population, l'aggravation de la ségrégation sexuelle à l'ère de l'indépendance sous le régime Boumediène – une telle observation est pertinente. Elle suit une lecture mimétique et historique du film s'ouvrant sur une société en crise et en même temps dominée par des mythes comme celui de la virilité.

Mais cette « crise de la masculinité », qui est chargée d'une négativité écrasante, doit être réévaluée dans la mesure où elle implique un concept stable et normatif qui peut – selon la logique – se perdre (et se « retrouver »). Or, ce présupposé ne correspond plus aux acquis des études sur le genre selon lesquelles la notion de masculin se produit et se reproduit en fonction de mécanismes culturels alors que l'individu se constitue en relation avec ces processus en marche. C'est pourquoi il me semble nécessaire de revaloriser le modèle masculin mis en scène

²¹ Roy Armes, *Omar Gatlato de Merzak Allouache : un regard nouveau sur l'Algérie* (Paris : L'Harmattan, 1999), 61.

²² Andrea Khalil s'intéresse à la déconstruction et l'ironisation des mythes du masculin dans trois films de Merzak Allouache (*Omar Gatlato*, *Bab-El-Oued-City* et *Chouchou*), et cela en considérant « the impact of the Islamic and nationalist ideologies on the construction of masculinity as well as the impact of colonial language upon the colonial, male subject » (Andrea Khalil « The Myth of Masculinity in the Films of Merzak Allouache », dans Andrea Khalil, éd., *North African Cinema in a Global Context : Through the Lens of Diaspora* (London: Routledge, 2008) : 53-69, ici 55).

par Allouache. Le film expose une « masculinité en crise » qui interroge le binarisme genré et se révèle être une concrétisation précoce dans la culture algérienne d'une réflexion sur la performativité des sexes. Au lieu de nous raconter un échec personnel, le film démontre par le moyen de la désillusion une toute nouvelle forme de subjectivité masculine au Maghreb : il expose aux yeux du public un amant « faible », dont le modèle se trouve dans la musique du *châabi* et le film kitsch de l'époque, non pas pour réclamer le « vrai homme » mais pour illustrer une subjectivité masculine moderne valable en contexte algérien.

Dans ce modèle, la normativisation du masculin est remise en cause alors que la sensibilité et la défaillance font également partie intégrante de cette nouvelle subjectivité masculine. Par conséquent, il faut procéder à une relecture complexe de ce film qui rend visible, non seulement « l'échec » de l'homme qui se veut viril, mais surtout les mécanismes de cette (dé-)virilisation – au moyen de l'humour et du comique – et nous fait rire de nos propres conceptions idéologiques du masculin. Par cette qualité méta-discursive, le film offre une version cinématographique de la masculinité moderne en Algérie. Mais la réflexion d'Allouache participe-t-elle d'une conception moderne du masculin qui dépasserait l'image normatrice de la virilité par le biais de l'intégration de tout un ensemble de caractéristiques ?

6. Omar, le flâneur ou le masculin du citadin moderne

Dans les sociétés patrilinéaires comme celles du Maghreb, le comportement masculin se constitue sous l'influence de la génération des pères, qui ont eux déjà effectué leur socialisation telle que la tradition l'exige, ce qui leur confère un statut de modèle. Dans les sociétés musulmanes, c'est le rituel hautement symbolique de la circoncision qui marque le passage des garçons de l'enfance à la sphère phallique du masculin – souvent de manière abrupte. Le fait que le jeune homme soit ainsi exclu des espaces féminins est censé manifester ostensiblement le nouveau rôle sexué qui lui est attribué.

Dans la mise en scène cinématographique d'Allouache en revanche, et bien que le réalisateur fasse l'économie du geste affirmatif du parricide, la génération paternelle se trouve dépossédée de son pouvoir et privée de sa fonction de modèle. Le père d'Omar, un ancien combattant de l'indépendance, est décédé, et le grand-père, un analphabète diminué par l'âge, vit dans la cuisine moderne qui fait office de salle à manger, mais qui est traditionnellement un espace réservé aux femmes. Le seul homme de la famille est un oncle d'Omar qui essaye de prouver sa masculinité par des histoires poussiéreuses sur la guerre de libération, censées témoigner de sa gloire militaire. Il tente en vain de se présenter en guerrier et use pour se faire d'un langage héroïque qu'il emprunte au récit du masculin classique de l'homme guerrier. Cette image de

l'homme qui se masculinise par la militarisation de son langage – un processus qui a déjà fait l'objet d'analyses systématiques illustrées par des exemples allemands²³ – n'a jusqu'ici jamais été considérée dans le contexte algérien. Dans le film d'Allouache, le militarisme verbal de l'oncle échoue totalement, faute d'auditeurs : aucun membre de la famille n'écoute ses fabulations de guerre. Les femmes et les enfants préfèrent regarder la télévision pendant qu'Omar caricature ouvertement, par ses commentaires, le discours répétitif et la pose héroïque de son oncle. De plus, Omar, dans son rôle de présentateur, décrit son oncle aux spectateurs comme une pièce de musée démodée.

Comme chacun sait, le cinéma algérien s'est établi après la libération et a obtenu sa légitimation d'avoir précisément fait de la guerre de libération un de ses principaux thèmes – Brahim voit dans la naissance du cinéma au Maghreb un *cinéma d'urgence*.²⁴ Mais avec Allouache, de toute évidence, ce cinéma est entré dans une nouvelle phase. Dans le film *Omar Gatlato*, ce sont les figures paternelles du père et de l'oncle qui incarnent le thème de la guerre d'Algérie, un thème qui ne pourrait être plus éloigné du quotidien d'Omar. Les pères ne sont donc pas assassinés, mais tacitement relégués à l'arrière-plan du film.

A la place des pères, anciens héros de guerre, apparaissent de nouveaux modèles qui exercent une grande influence sur la nouvelle génération des hommes algériens. Il n'est pas anodin de voir que le personnage principal adore le chanteur de *chaâbi* Cheik Chaou – fondateur du genre musical, Abdelkader Chaou a eu un fulgurant succès dans les années 1970 et chante aussi dans le film *Rendez-vous avec le destin* de Djaafar Gacem (2007) – et qu'il s'enthousiasme avec ses amis pour les mélodrames du cinéma indien. Ce ne sont plus les traditions culturelles et le modèle de la famille qui caractérisent sa relation aux femmes et ses sentiments amoureux, mais les images de l'amour romantique médiatisées par le cinéma ou encore le son ardent de la voix dans la musique populaire et le désir d'amour qu'elle transmet. L'amour romantisé dans cette vision contraste avec la tradition et représente une matrice des genres filmiques et musicaux de ce type.

Omar ne quitte l'appartement que bien mis pour donner une bonne apparence de lui-même : il s'habille et se coiffe à la mode, parce que le citoyen se reconnaît en premier lieu à son physique et aussi parce que les rues sont peuplées de jeunes femmes. Le décor urbain se transforme en zone de contact entre hommes et femmes. Par sa posture particulière et sa manière de s'habiller, Omar s'expose comme un *dandy*, un décadent par rapport à la norme, une incarnation du masculin moderne et antibourgeois. Son absence de barbe et ses vêtements chics remplacent les

²³ Cf. Ute Frevert, éd., *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert* (Stuttgart : Klett-Cotta, 1997).

²⁴ Denise Brahim, (Paris : Minerve, 2009), 11. De même, Roy Armes constate que « Le cinéma algérien est né de la lutte pour la libération nationale » (Armes, *Omar Gatlato de Merzak Allouache*, 9).

symboles de l'homme viril traditionnel dans la culture arabe.²⁵ C'est ici un citoyen moderne algérois qui se promène en « flâneur » dans des rues qui se révèlent être son territoire privilégié – jusqu'au moment où la femme désirée fait son apparition. Omar, comme tous ses amis, est complètement inexpérimenté dans tout ce qui touche à l'amour et aux relations avec l'autre sexe : il lui manque notamment un langage adéquat, ce qui constitue une des sources de comique du film. N'ayant guère l'occasion de rencontrer des femmes, sa masculinité est toujours troublée lorsqu'il croise une représentante de l'autre sexe. La conscience de sa propre valeur dépend exclusivement d'un groupe d'amis masculins. On peut même aller jusqu'à affirmer qu'il entretient une relation non seulement homosociale mais aussi érotique – quoi que non homosexuelle – avec son ami Moh, dont il se rapproche au cours de sa recherche de Selma et de son aventure amoureuse. En état d'ivresse, les deux amis se soutiennent l'un l'autre et leurs corps se rapprochent, ils se touchent avec des gestes tendres. Le film n'esquisse pas ici l'homosexualité comme un paradigme essentialiste, mais décrit des aspects du masculin qui intègrent une conception dénuée de toute référence normative. Roy Armes (1999 : 54), qui d'ailleurs ne dit mot de cette scène éminemment érotico-corporelle entre Omar et Moh,²⁶ se réfère en outre à une autre facette de la masculinité sur le plan sonore : il a remarqué que, dans le film, le roulement de tambour n'indique plus la gloire mais signale la peur du personnage principal et participe, par conséquent, à une déconstruction des mythes du masculin.²⁷

En vérité, Omar Gatlato – cet homme « tué par sa virilité » – est un homme sensible, affectueux, plein d'humour, et c'est précisément de cette fragilité que découle le comique du film. La mise en scène d'Allouache fait bien plus que se moquer de l'homme « efféminé » : au contraire, le personnage d'Omar interagit avec la caméra et se révèle capable d'une réflexion sur la société actuelle et la nature du genre qui n'est pas étrange pour notre algérois. Malgré ses traits « d'homme mou » mais aussi grâce à cette caractéristique, il se transforme en personnage sympathique auquel le spectateur (pas seulement masculin) peut s'identifier facilement,

²⁵ Je remercie Doris Ruhe d'avoir souligné l'importance du caractère imberbe d'Omar qui vit dans une société virile algérienne dans laquelle on dévalorise tout être masculin sans moustache. Dans la première scène du film, Omar avait renversé ironiquement cette norme en faisant appel à la valeur républicaine d'égalité : « Certains ont des moustaches. Mais tous les hommes sont égaux dans la vie ». Omar attire notre attention, sur le mode comique, sur la différenciation culturelle de la barbe qui est devenue, au cours de l'histoire, un véritable champ de bataille symbolique entre l'Orient et l'Occident : dans le discours des Lumières par exemple, l'absence de barbe est une marque de civilisation et de supériorité de l'homme occidental. Dans cette perspective, la virilité de l'homme européen se manifestait dans la simple disposition de porter beaucoup de barbe et le fait de se raser cette barbe est compris comme le signe d'un être civilisé, ce qu'on n'admettait pas pour les hommes de l'Orient (cf. Viktoria Schmidt-Linsenhoff « Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit », dans Mechthild Fend et Marianne Koos, eds., *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit* (Köln : Böhlau, 2004), 161-180, notamment 171).

²⁶ Voir Armes, *Omar Gatlato de Merzak Allouache*, 54.

²⁷ Cf. *ibid.*, 34.

d'autant plus qu'il est le commentateur de l'histoire. Sa capacité d'autodérision, typique pour l'humour algérien, y contribue également.

La norme de « l'homme dur » [*rajel*], chef d'une grande famille, qui maîtrise femmes et enfants toutes générations confondues et qui contrôle la sexualité de la femme, est ici annulée et neutralisée par l'image du mâle affectueux et tendre,²⁸ dont elle ne représente plus nécessairement le contraire, comme dans le concept de *rouijel* [diminutif péjoratif de *rajel*]. Ainsi, Omar peut s'identifier aux deux images de l'homme, sans entrer en contradiction avec lui-même. Quand il pense à la femme dont il écoute encore et encore la voix sur la cassette, Selma – qui provoque en lui la *fitna*, séduction et révolte –, Omar perd tous ses moyens. Mais pour faire face à la *fitna* que la femme suscite, le protagoniste aurait justement besoin d'être en pleine possession de ses moyens, de se contrôler, selon la vision traditionnelle de l'homme viril. Le film met ainsi en scène l'incompatibilité des idées traditionnelles avec le modèle de l'amour romantique et de la sensibilité masculine. Spatialement, cette incompatibilité fondamentale est illustrée par le moment où Omar est contraint de prendre une décision : il n'arrive presque pas à traverser l'avenue qui devient ainsi un signe du tabou, de la frontière insurmontable. Mais le conflit d'Omar, qui vacille entre l'individualisme et la tradition, entre le romanticisme du chaâbi et la vision réelle d'une famille nombreuse, représente le modèle même de l'homme moderne. Ce qui est plus significatif encore est que le soi-disant « échec » d'Omar n'a pas de conséquence : la conquête ratée de Selma reste une anecdote sans prise sur le for intérieur du personnage ou sur sa vie quotidienne, qu'il reprend avec le même entrain qu'auparavant (voir la répétition de la scène finale, qui implique une structure circulaire du temps). En d'autres termes, l'histoire appartient indéniablement au genre de la comédie, que caractérisent les actes de l'erreur (le ridicule) du principal protagoniste.

L'excellente mise en scène de la crainte et de l'hésitation d'Omar, accompagnées par un roulement de tambours, pourrait paraître dans une perspective patriarcale, comme un signe de faiblesse parce qu'Omar ne réussit pas à manifester la virilité espérée ni à contrôler ses sentiments dans le but de « dominer » la femme qui attend de l'autre côté de l'avenue. Mais si l'on considère que le patriarcat n'est pas une condition préalable et incontestée, on peut voir dans l'hésitation même d'Omar et dans l'exposition cinématographique de la rencontre échouée des signes de subversion qui indiquent qu'un processus d'individualisation s'initie.

²⁸ C'est le paradigme de la sensibilité établi à l'époque des Lumières qui a produit, pour la première fois dans l'histoire, un modèle du masculin affectif. Cf. p.ex. d'Orbesson, le type du père de famille sensible et modéré du drame bourgeois *Le Père de famille* (1758) de Denis Diderot. Les émotions y garantissent la cohésion sociale interfamiliale tandis que l'empathie corrélative à la raison acquiert un rôle central dans le fonctionnement de la famille et société bourgeoises.

Dans la poésie urbaine de Charles Baudelaire qui a inauguré la paradigme de la modernité, on trouve une manifestation similaire de l'individualisation masculine dans le type du « flâneur ». Or, on pourrait comprendre la scène-clé du film *Omar Gatlato* comme une référence au poème « A une passante » tiré des *Tableaux parisiens* (1861) ayant recours à une esthétique de la modernité. Le sonnet décrit l'expérience subjective d'une rencontre amoureuse qui « échoue » parce que la femme adorée, après avoir croisé le regard du poète-narrateur, se fond dans la foule anonyme des autres passants. Le poète-flâneur tire profit de la disparation et mène à bien la rencontre amoureuse dans son imaginaire poétique. Suivant la tradition du discours amoureux occidental depuis les troubadours, le sujet transforme l'« échec » vécu par la force de son art poétique. Comme dans le pétrarquisme, l'inaccessibilité de la femme devient la condition de la créativité littéraire. De cette façon, l'artiste-protagoniste sait générer une esthétique de la vie moderne et parvient à « tirer l'éternel du transitoire », pour reprendre l'expression employée par Baudelaire dans son essai sur le flâneur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne* (1863) – un essai qui constitue *a posteriori* une œuvre majeure dans la modernisation du concept de beauté. En y établissant une nouvelle esthétique du moderne, Baudelaire ne rompt pas seulement avec les règles poétiques du classicisme, mais il abandonne aussi l'idée de la vertu masculine basée sur la raison, le sujet cartésien et la virilité. Mais en même temps, dans « A une passante », la subjectivité moderne naît d'un échec présumé et d'une rencontre amoureuse ratée. De cette manière cependant, le poète réactualise dans son poème un topos de la poésie amoureuse selon lequel l'absence de l'objet féminin désiré fonde l'acte de la création littéraire entendu comme un concept de l'individualisation masculine. De même, dans la culture maghrébine, on trouve des modèles similaires du masculin comme par ex. celui de l'amant « faible » qui prône l'amour sensible et idéalise la femme dont l'inaccessibilité est la condition préalable à sa créativité. Ce type de motif, souvent basé sur des éléments issus de la tradition arabo-andalouse, apparaît dans la littérature ainsi que dans la musique du raï et du châabi.²⁹

Dans la dernière scène du film *Omar Gatlato* apparaît certes un homme fragile, mais également un modèle tout à fait ambivalent du masculin. Le jeune algérien ne trouve plus de modèle univoque pour vivre sa masculinité, l'*habitus* adéquat lui manque : la convention maritale ne vaut plus, parce qu'il ne dispose pas de l'argent nécessaire pour concrétiser son amour dans le mariage comme le voudrait la tradition. Mais il ne peut pas non plus adopter la pose du « dragueur » ou de l'amant romantique. Il lui manque simplement les mots – et c'est ce que le film met en scène – pour établir une relation réelle avec la jeune femme, hors des chemins

²⁹ Voir à ce propos l'article de Gabriele Birken-Silverman sur le raï et les contributions de Mourad Yelles et Khalid Zekri sur la littérature maghrébine dans le présent volume.

traditionnels. Ni les discours des pères glorieux, ni l'idéal romantique de l'amour ou encore le langage sentimental du cinéma et de la musique populaire ne lui servent de référence dans cette situation.³⁰

Par la posture masculine caricaturale d'Omar, Allouache met en scène la distance énorme qui sépare désormais la tradition culturelle des conditions et aspirations réelles dans les villes modernes d'Algérie. En même temps, il incite le public à réfléchir sur les processus d'identification et de construction des genres. Le spectateur peut reconnaître comme dans un miroir l'inaptitude des modèles discursifs et sociaux établis. Le personnage principal « réussit » par son échec à transmettre l'ambivalence des genres et le film va au-delà d'un simple réalisme de la manifestation d'une structure sociale des sexes. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de ne pas me contenter d'une lecture du film axée sur son esthétique réaliste – même si l'interprétation « de sociologue » reste tout à fait pertinente pour cette œuvre – et que j'ai également pris en considération les procédés narratifs qui rompent avec la *mimésis*. Le fait que le personnage principal s'adresse directement à la caméra brise l'illusion réaliste produite dans le film et ne rend pas seulement visible la mise en scène cinématographique, mais également les processus fondamentaux de la médiatisation de l'identité qui valent également pour la constitution culturelle des sexes.

Ainsi, à la suite de cette étude, il semble possible d'interpréter la mise en scène d'une masculinité en crise comme l'un des éléments fondamentaux des discours modernes sur le genre, c'est-à-dire comme le signe d'une subversion des postulats normatifs qui régissent de manière dominante la masculinité en Algérie et au Maghreb. Une analyse strictement sociologique ne serait pas en mesure de montrer que derrière ce jeune homme, ambivalent et hésitant, mais en même temps icône de toute une génération, se cache plus que le symbole d'un pouvoir masculin en échec. En effet, cette esthétique de la distanciation par rapport aux modèles masculins prétendument donnés interroge justement le genre dans ce qu'il a de construit et remet en cause la naturalisation des identités sexuées biologiques.

7. Conclusion

Le film ne fait pas que thématiser la masculinité d'Omar. Par sa triple fonction narrative, le personnage pose aussi la question de la médialisation – c'est à dire que le film rend visible les

³⁰ Dans son dernier texte autobiographique, Assia Djebar évoque la dimension illusoire du discours amoureux de la poésie : à travers les mots les plus poétiques, la protagoniste tombe follement amoureuse sans se rendre compte du caractère artificiel des *Mo'allaquats*, des odes antéislamiques, envoyés par son bien-aimé : « Naïvement, puérilement, je plaquais tous ces désirs anciens sur une pseudo-correspondance amoureuse ! » (Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père* (Paris : Fayard, 2007), 368 ; voir tous les épisodes 285-288 et 343-376).

principes de la représentation cinématographique et ceux de la performativité des rôles sexuels. En effet, Merzak Allouache ne nous propose pas une réalité invariable (stable) des genres. Au contraire, il montre aux spectateurs de quelle manière cette réalité est liée aux processus symboliques. Omar et ses poses en sont l'incarnation, mais il met également ce phénomène en scène lorsqu'il parle à la caméra. Il prend alors une pose masculine, *cool* voire arrogante et la scène de la rencontre ratée avec Selma montrera bien qu'il ne s'agit que d'une pose, d'une performance de genre. Au début du film, quand le titre apparaît en arabe sur l'écran (voir le générique de début), on peut lire le mot de référence de l'expression « Gatlato » [qatlato ar-rujula], le mot arabe pour virilité : رجل [rujula] ce qui est d'autant plus intéressant puisqu'il partage sa racine avec deux autres expressions, à savoir رَجُل [rajjela : se coiffer] et راجل [rājil : piéton], tous éléments caractéristiques du protagoniste qui expose sa conception de la masculinité assez consciemment.³¹

Le film est un texte à « sujet » dans le sens de la théorie de l'espace esthétique de Lotman car Omar franchit la frontière des champs sémantiques culturellement définis. En admettant son « trouble dans le genre », il ne s'inscrit dans aucun des types de masculinité établis. Par conséquent, le film n'est pas la copie réaliste d'un système social mais offre un ordre d'espaces sexués loin du déterminisme social et ouvre par là de nouvelles perspectives.

La dissonance que l'on retrouve dans le film, marquée dans la bande son par les tambours, est ainsi l'expression d'une masculinité « fragile » ou « faible » qui ne se conçoit pourtant plus comme un manque et s'accompagne d'un nouveau modèle du discours national algérien.³² Elle est bien plus le produit d'une constitution culturelle du genre dans une constante tension entre les modèles existants. Le film reflète ainsi la signification sociale fondamentale de l'Algérie au-delà des stéréotypes masculins et des modèles génériques et nationaux à disposition, et permet donc de penser et de repenser les prémisses de la formation du masculin. L'humour du personnage d'Omar se révèle ainsi être moins la raillerie d'un héros singulier que celle des conventions. Il offre par là un regard différent, qui ne correspond plus à la vision androcentrique du cinéma traditionnel mais ouvre la réflexion sur les codes phalliques de la subjectivité masculine, même ceux du côté spectateur.

³¹ Pour tous ces renseignements sur l'arabe je remercie mon mari, Ansgar Cordier.

³² A propos de la relation entre masculinité et nationalisme dans le contexte de la littérature algérienne, voir Mechthild Gilzmer, « Kritik nationaler Selbstdeutungen aus der Gender-Perspektive », dans Dorothee Röseberg et Thoma Hein, éd.s., *Interkulturalität und wissenschaftliche Kanonbildung. Frankreich als Forschungsgegenstand einer interkulturellen Kulturwissenschaft* (Berlin : Logos, 2008), 519-535.

Bibliographie

- Armes, Roy. *Omar Gatlatto de Merzak Allouache : un regard nouveau sur l'Algérie*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Barlet, Olivier. *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*. Bad Honnef : Horlemann, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Édition de 1861. Établi par Claude Pichois. Paris : Gallimard, [1857] 1972.
- . *Le Peintre de la vie moderne*. Éd. critique de Silvia Acierno. Paris : Éd. du Sandre, [1863] 2010.
- Bock, Gabriele et Margarete Zimmermann, eds. *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1997.
- Bonn, Charles. « Le roman maghrébin et l'ombre du père. Ou: Le désordre de la langue française et Kateb Yacine le fondateur », in: *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXVII (1988): 449-467.
- Boudjedra, Rachid. *Naissance du cinéma algérien*. Paris : Maspero, 1971.
- Bouraoui, Nina. *Garçon manqué*. Paris : Stock, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- Brahimi, Denise. *50 ans de cinéma maghrébin*. Paris : Minerve, 2009.
- . « Déconstruction d'un mythe : la virilité au Maghreb », dans le présent volume.
- Brod, Harry. *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston : Allen & Unwin, 1987.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, [1990 ; 1999 pour la deuxième préface] 2005.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley : University of California Press, 1995.
- Djebar, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard, 2007.
- Frevort, Ute, éd. *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997.
- Gilzmer, Mechthild. « Kritik nationaler Selbstdeutungen aus der Gender-Perspektive », dans Dorothee Röseberg et Thoma Hein, eds. *Interkulturalität und wissenschaftliche Kanonbildung. Frankreich als Forschungsgegenstand einer interkulturellen Kulturwissenschaft*. Berlin : Logos Verlag, 2008 : 519-535.
- Hafez, Sabry. « Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm », dans *Alif : Journal of Comparative Poetics* 15 (Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative) (1995) : 39-80).
- Hayes, Jarrod. *Queer Nations. Marginal Sexualities in the Maghreb*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2000.
- Homler, Scott. *Revolutionizing Masculinity in Francophone North African literature : Post-colonialism, Liberationism, and Subjectivity in Question*. Ann Arbor: University of Minnesota, 1998.
- Khalil, Andrea. « The Myth of Masculinity in the Films of Merzak Allouache », dans Andrea Khalil, éd. *North African Cinema in a Global Context: Through the Lens of Diaspora*. London : Routledge, 2008 : 53-69.
- Lagabrielle, Renaud. « Penétrierende Männlichkeiten. Zum brüchigen Verhältnis von ‚Männlichkeit‘ und (Homo-)Sexualität in der zeit- genössischen frankofonen Maghreb-Literatur », dans Robin Bauer, Josch Hoenes et Volker Woltersdorff, eds. *Unbeschreiblich männlich. Heteronormativitätskritische Perspektiven*. Hamburg: Männer-schwarm Verlag, 2007 : 90-103.
- Lang, Robert et Ben Maher Moussa. « Choosing to Be 'Not a Man' : Masculine Anxiety in Nouri Bouzid's Rih essed/Man of Ashes », dans Peter Lehman, éd. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York: Routledge, 2001 : 81-94.

- Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*. Paris : Gallimard, 1992.
- Martschukat, Jürgen et Stefan Neuhaus. « Es ist ein Junge! » *Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit*. Tübingen: Edition Diskord, 2005.
- Pleck, Joseph H. et Jack Sawyer, eds. *Men and Masculinity*. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1974.
- Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450– 2000)*. Wien : Böhlau, 2000.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. « Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit », dans Mechthild Fend et Marianne Koos, eds. *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*. Köln : Böhlau, 2004 : 161-180.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Stephan, Inge. « Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men’s studies und Männlichkeitsforschung », dans Claudia Benthien et Inge Stephan, eds. *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien : Böhlau, 2003 : 11-35.