

POUVOIR DISCURSIF ET VOIX SUBALTERNES : REPRESENTATIONS  
INTERSECTIONNELLES DU TRAVAIL DOMESTIQUE FEMININ AU CINEMA ET  
A LA TELEVISION

A Thesis

presented to

the Faculty of the Graduate School  
at the University of Missouri-Columbia

In Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

MAËLLE ZEMIRLINE

School of Languages, Literatures, and Cultures

Dr. Mary Jo Muratore, Thesis Supervisor

May 2024

## ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my sincere gratitude to Dr. Mary Jo Muratore, my esteemed advisor, whose support, invaluable guidance, and profound expertise have been instrumental in shaping this thesis. Dr. Muratore's dedication to excellence and commitment to nurturing my academic growth have been inspiring throughout my master's. I am deeply thankful for her mentorship and the trust she placed in me throughout this endeavor.

I would like to express my appreciation to Dr. Valerie Kaussen for her invaluable mentorship during her seminars on cinema. Her feedback and insights greatly enriched my understanding of the methodology of cinema analysis and provided invaluable direction for this thesis. I am grateful for her continued support and guidance.

I also extend my thanks to Dr. Joseph Otabela, who graciously agreed to serve on my committee. I eagerly await his feedback, and I am thankful for his willingness to contribute his expertise to this project. I look forward to incorporating his insights to further enhance the quality of this thesis.

Finally, I would like to thank my colleagues and friends for their encouragement, understanding, and love throughout this academic journey.

## Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Biopouvoir et colonialisme.....	6
Introduction.....	6
1.1. Foucault et le biopouvoir.....	6
1.2. Biopouvoir dans le contexte néocolonial de <i>La Noire de...</i> .....	9
1.3. Biopouvoir dans le contexte du Mexique.....	13
1.4. L’humanisme comme source idéologique des discours du pouvoir en France et au Mexique.....	17
1.5. Biopouvoir dans le contexte de <i>Debout les femmes</i> .....	18
Chapitre 2 : Formes de résistance.....	21
Introduction.....	21
2.1. Résistance et Subjectivation dans <i>La Noire de...</i> .....	21
2.2. <i>Roma</i> : Création nationale et paradoxes de la positionnalité.....	28
2.3. <i>Debout les femmes</i> : documentaire engagé et projet politique.....	31
Chapitre 3 : Relecture intersectionnelle de « La Noire de... » d’Ousmane Sembene.....	37
Introduction.....	37
3.1. Un personnage sous l’emprise du pouvoir discursif colonial.....	38
3.2. Dans une œuvre sous l’emprise de discours patriarcaux.....	46
Chapitre 4 : <i>Roma</i> : entre visibilité et effacement.....	51
Introduction.....	51
4.1. Le silence de Cléo : violence épistémique ?.....	55
4.2. Voix indigènes dans le film.....	57
4.3. Entremêlement personnel et professionnel : enjeu politique.....	59
Chapitre 5 : <i>Debout les femmes</i> : représentation d’une politique de l’entraide.....	68
Introduction.....	68
5.1. Narration d’un pouvoir décentralisé.....	69
5.2. Un reportage semi-conscient de sa positionnalité problématique.....	74
5.3. Une éthique du soin – et du besoin ?.....	77
Conclusion.....	82
Œuvres citées.....	87

POUVOIR DISCURSIF ET VOIX SUBALTERNES : REPRESENTATIONS  
INTERSECTIONNELLES DU TRAVAIL DOMESTIQUE FEMININ AU CINEMA ET  
A LA TELEVISION

Maëlle Zemirline

Dr. Mary Jo Muratore, Thesis Supervisor

ABSTRACT

Cette étude examine la représentation du travail des femmes dans les métiers domestiques et de l'aide à la personne, en mettant en lumière les expériences des femmes racisées, telles qu'exprimées dans des œuvres cinématographiques et télévisuelles. En se concentrant sur trois œuvres spécifiques : le court-métrage *La Noire de...* (1966) d'Ousmane Sembene, le film *Roma* (2018) d'Alfonso Cuarón, et le documentaire *Debout les femmes* (2021) de François Ruffin et Gilles Perret, cette analyse vise à explorer les mécanismes d'oppression et de résistance à travers les prismes de la race, du genre et de la classe sociale.

En s'appuyant sur la théorie du biopouvoir de Michel Foucault et en intégrant des perspectives critiques non euro-centriques, notamment celles de Gayatri Chakravorty Spivak et Maria Lugones, cette étude cherche à élucider les discours persistants sous-jacents aux productions anticoloniales et/ou marxistes. À travers une approche comparative des œuvres malgré leurs divergences culturelles, géographiques et temporelles, cette analyse examine la persistance des paradigmes coloniaux dans les représentations contemporaines du travail des femmes.

# Introduction

Notre étude a pour thème la représentation du travail des femmes dans les métiers domestiques et de l'aide à la personne, avec une attention particulière pour les femmes racisées, au cinéma et à la télévision. Nous étudierons pour ce faire trois œuvres : le court-métrage d'Ousmane Sembene *La Noire de...* (1966), et la nouvelle dont il est adapté (1962) ; le film *Roma* (2018) d'Alfonso Cuarón ; et le documentaire *Debout les femmes* (2021) de François Ruffin et Gilles Perret.

Pour construire notre cadre critique, nous nous appuyerons sur la théorie de Michel Foucault relative au biopouvoir. Toutefois, nous veillerons également à intégrer des perspectives critiques issues d'Amérique latine, d'Afrique et d'Asie, afin de ne pas restreindre notre analyse à une approche euro-centrique. En incorporant des théories critiques telles que celles de Gayatri Chakravorty Spivak et Maria Lugones, nous espérons élargir notre compréhension des enjeux de race, de genre et de classe sociale, pour obtenir une vision plus globale et nuancée des mécanismes d'oppression et de résistance présents dans les œuvres étudiées.

Michel Foucault définit le biopouvoir comme l'appareil gouvernemental visant à contrôler la vie de la population, soutenu par une idéologie justifiant ce contrôle. Il souligne dans « Il faut protéger la société » que la race est la principale catégorisation dans le biopouvoir (169), et révèle le paradoxe selon lequel l'État conserve le droit de donner la mort tout en cherchant à protéger la vie, en utilisant les hiérarchies raciales pour justifier la distinction entre les vies à protéger et celles à sacrifier, renforçant ainsi les structures coloniales de pouvoir. L'intérêt d'utiliser les théories de Michel Foucault

est de déceler les effets des discours coloniaux et patriarcaux sur les textes et films de notre corpus, car Foucault théorise le biopouvoir comme un ensemble de mécanismes dont la subtilité rend le système discursif difficile à appréhender et, de fait, difficile à échapper. Nous verrons que bien que les auteurs des œuvres de notre corpus s'attachent à promouvoir une vision progressiste des relations de pouvoir, leurs œuvres reflètent les systèmes hiérarchiques desquels elles sont issues. Tout se passe comme si en dénonçant certaines injustices dont ils sont conscients et se sentent en position de résister, les auteurs tombent accidentellement dans d'autres écueils, révélant d'autres angles morts. Nous soutenons que l'analyse visant à révéler les discours persistants sous-jacents aux productions anticoloniales et/ou marxistes, qui négligent d'autres intersections identitaires de leurs sujets, revêt une importance cruciale.

Les trois œuvres du corpus sont inspirées d'histoires vraies. L'inspiration de *La Noire de...* d'Ousmane Sembene provient d'un court article de presse relatant la mort d'une jeune femme sénégalaise. Le film met en scène l'histoire de Diouana, jeune femme sénégalaise qui traverse la méditerranée pour travailler comme garde d'enfant au service d'une famille française, jusqu'à son suicide dans la salle de bain de ses employeurs.

L'inspiration d'Alonso Cuarón pour *Roma* est son expérience personnelle, car Cléo, la jeune femme indigène et personnage principale du long-métrage, représente la « nana » du directeur lorsqu'il était enfant, Libo Rodriguez (Aguilera Skvirsky, 1). Tourné en noir et blanc, le film suit le personnage de Cléo (Yalitza Aparicio), jeune femme mixtèque travaillant comme femme de ménage et garde d'enfant au service d'une famille de classe moyenne supérieure à Mexico dans le quartier Roma qui donne son

nom au film. Le film représente les luttes personnelles de ses personnages, principalement féminins, sur fond de luttes et de changements sociaux culminant durant le massacre du 10 juin 1971 à Mexico lorsqu'une révolte étudiante est violemment réprimée par le gouvernement mexicain.

En ce qui concerne le film de François Ruffin et Gilles Perret, il s'agit d'un reportage plus ou moins scénarisé, suivant le parcours de François Ruffin dans son rôle de député à l'Assemblée Nationale Française pour proposer et soutenir une loi de revalorisation des métiers du lien, c'est-à-dire les métiers d'auxiliaire de vie sociale, d'assistant.e maternelle, d'accompagnant.e d'enfant en situation de handicap et d'animateur.rice péri-scolaire, métiers en grande majorité exercés par des femmes, que François Ruffin rencontre et à qui il donne parole dans le documentaire. La proposition de loi vise à améliorer les conditions de travail et la rémunération des professionnels dans les secteurs de l'accompagnement social, de l'aide à domicile, de l'éducation spécialisée et de la garde d'enfants. Elle prévoit l'organisation de temps d'échanges pour les auxiliaires de vie sociale, l'établissement d'un statut et d'une formation obligatoire pour ces travailleuses, ainsi qu'une rémunération minimale fixée au niveau national. La proposition inclut également une revalorisation du salaire horaire des assistantes maternelles, l'accès à la formation continue, la création d'un fonds de garantie des salaires et la reconnaissance du métier d'animateur périscolaire.

Ce corpus transnational, constitué d'une œuvre sénégalaise, d'une œuvre mexicaine, et d'une œuvre française, nous permettra d'aborder les questions de genre et de race dans leur spécificité culturelle et géopolitique, mais toujours dans un contexte néocolonial. Ce contexte néocolonial correspond dans l'œuvre de Sembene

au moment de l'indépendance du Sénégal en 1960, dans celle de Cuarón à une période de tensions dans les années 1970 intensifiée par l'exode rural de populations indigènes vers la capitale où se déroule le film, et dans celle de Ruffin se manifeste par le constat que les femmes racisées sont surreprésentées dans les emplois dans les milieux précaires du ménage et de l'aide à la personne en France.

Dans ce contexte, nous adopterons une approche comparative des œuvres malgré leurs divergences. Le choix du terme "néocolonial" plutôt que "postcolonial" est intentionnel, soulignant la persistance des paradigmes de pensée et de gouvernance hérités de la colonisation dans les trois œuvres étudiées. Ousmane Sembene s'emploie délibérément à mettre en lumière cette réalité, tandis que chez Cuarón et surtout Ruffin, cette exploration se fait de manière implicite voire inconsciente.

La question du genre occupera également une place centrale dans notre analyse, étant donné que les trois œuvres mettent en scène des femmes vues à travers le prisme masculin. Grâce aux théories de Maria Lugones, nous établirons un lien entre les structures coloniales et la construction du genre féminin, soulignant comment celles-ci facilitent l'assujettissement des femmes racisées.

Notre objectif consistera à examiner la tension entre les mécanismes d'oppression dénoncés par les œuvres et les formes de résistance qu'elles proposent. Nous aborderons pour ce faire le paradoxe lié à la positionnalité des créateurs par rapport à leurs sujets en termes de race, de genre et de classe sociale. En effet, les auteurs/réalisateurs des œuvres du corpus s'expriment tous depuis un lieu d'énonciation central par rapport aux positions marginalisées de leur sujets : Ousmane Sembene depuis l'intérieur des structures du cinéma français, et avec le soutien

financier du gouvernement français dont l'influence est palpable dans *La Noire de...* ; Alfonso Cuarón bénéficie lui-aussi d'une renommée internationale, culminant à sa nomination aux Oscar en 2019 pour le film *Roma* ; et François Ruffin dont le rôle dans son documentaire est complexe, à la fois réalisateur, interviewer, et personnage politique en tant que député à l'Assemblée nationale Française. Avec « Can the subaltern speak » de Gayatri Chakravorty Spivak nous parlerons de la violence épistémique relative à la positionnalité des auteurs/directeurs des œuvres du corpus par rapport à leurs sujets.

Explorant l'intersection entre le biopouvoir et le colonialisme, le premier chapitre s'intéresse à la conceptualisation de Michel Foucault du biopouvoir et à sa connexion avec les discours raciaux et de genre au sein du corpus. Cette conceptualisation fournit un cadre fondamental à notre étude car elle permet de définir les discours du pouvoir auxquels les œuvres du corpus opposent leur contre-discours. Ceci nous permettra, dans le deuxième chapitre, de discuter de la possibilité de résister aux discours du biopouvoir depuis l'intérieur des relations de pouvoir. Les chapitres suivants seront chacun dédié à une des œuvres du corpus : *La Noire de...*, *Roma*, et *Debout les femmes*, et analyseront comment les choix narratifs et cinématographiques mettent en lumière la continuelle tension entre la subordination et la subjectivation des subalternes représenté.e.s. Une attention particulière sera accordée aux voix des subalternes ainsi qu'à la positionnalité des artistes-réalisateurs vis-à-vis de leurs sujets.

# Chapitre 1 : Biopouvoir et colonialisme

## Introduction

Explorant l'intersection entre le biopouvoir et le colonialisme, ce chapitre s'intéresse à la conceptualisation du biopouvoir par Michel Foucault et sa connexion avec les discours raciaux et de genre dans le corpus. La théorisation par Foucault du paradoxe du biopouvoir, où l'État cherche simultanément à prolonger la vie tout en conservant le droit d'administrer la mort, fournit un cadre fondamental pour l'étude de notre corpus. Ce paradoxe devient crucial lors de l'examen des relations néocoloniales, que ce soit entre les anciens empires et leurs colonies, notamment dans le cas de la France et des nations africaines postindépendance, ou entre les différentes ethnicités au sein d'un même pays, soit anciennement colonisé tel que le Mexique, soit comme la France, pays à fort taux d'immigration provenant de ses anciennes colonies.

### 1.1. Foucault et le biopouvoir

Le biopouvoir théorisé par Foucault consiste en un appareil du pouvoir gouvernemental concentré sur le développement de méthodes et de technologies scientifiques hautement complexes et exhaustives pour contrôler toute variable concernant la vie de sa population afin d'augmenter l'efficacité et la productivité : « il s'agit surtout d'établir des mécanismes régulateurs qui, dans cette population globale avec son champ aléatoire, vont pouvoir fixer un équilibre, maintenir une moyenne, établir une sorte d'homéostasie, assurer des compensations » (« Il faut défendre la société », 162-3). Pour que ce système fonctionne pleinement, il doit être soutenu par une idéologie : le pouvoir produit un discours qui justifie son contrôle sur l'ensemble du

champ de vie. Les appareils de pouvoir – les institutions gouvernementales, les médias, les écoles, etc. – génèrent un discours normalisateur en contrôlant et en décidant de ce que sont les modes de vie et les comportements acceptables. Le biopouvoir vise à créer des groupes qui sont acceptés et bénéficient des privilèges que les institutions ont à offrir à différents degrés, et des groupes marginaux. En ce sens, la théorie de Foucault est particulièrement apte à s'adapter aux études intersectionnelles - l'étude de la manière dont les individus occupent simultanément plusieurs positions sociales, et comment ces positions interagissent pour façonner des expériences de privilège et d'oppression uniques et complexes – car elle prend en compte le fait que les individus peuvent appartenir au groupe privilégié à certains égards et être marginalisés dans d'autres en tant que membres de la communauté LGBTQI+, en tant que femmes, que personne racisée ou de la classe ouvrière, ou en tant que personnes handicapées, pour n'en citer que quelques-uns.

Selon Foucault dans « Il faut défendre la société », la principale manière dont l'État différencie entre les catégories dans le continuum des espèces humaines est la race (168). Il souligne un paradoxe du biopouvoir, qui est qu'il n'a pas entièrement remplacé le droit de donner la mort, puisque les États le conservent toujours dans une certaine mesure, lorsqu'il est justifié pour protéger et maintenir l'ordre. Le paradoxe est alors que le but apparent du biopouvoir est d'augmenter la durée de vie, tandis qu'il conserve malgré cela le droit de donner la mort non seulement à ses "ennemis" (ibid.), mais aussi à ses propres citoyens. L'exemple le plus extrême de ce pouvoir est le pouvoir atomique, car son application détruirait non seulement des vies mais aussi la vie elle-même (ibid.). Mais plus que cet exemple extrême où les États conservent le droit de tuer, Foucault concentre le reste de sa démonstration sur les cas où la race est utilisée pour créer une

distinction entre les vies qui doivent être protégées et celles qui peuvent être sacrifiées, lorsque le discours créé devient celui de la relation entre le meurtre de personnes racisées et "le bien commun", c'est-à-dire pour renforcer ou améliorer l'espèce humaine. Ceci met en lumière le fait que les discours racistes doivent être abordés en relation avec les formes modernes de pouvoir dans lesquelles les États colonisateurs n'ont pas simplement utilisé et reproduit un racisme qui existait déjà, mais ont fait preuve d'une capacité d'adaptation infinie de leur discours ; c'est-à-dire que le biopouvoir et le racisme entretiennent une relation complexe où la justification discursive des hiérarchies raciales renforcent les structures de pouvoir de la colonisation – et où ils s'influencent mutuellement pour s'adapter aux nécessités du contrôle de la population.

Bien que Foucault considère la racialisation des individus comme principal moyen de créer des hiérarchies au sein de la société, nous avons vu que ses théories permettent de prendre en compte les intersections de multiples identités marginalisées. Cela nous permet d'étendre notre réflexion à la relation entre la création du genre et la racialisation des populations colonisées. Selon Maria Lugones, la construction du genre féminin et masculin en Amérique Latine est une imposition coloniale (« Toward a decolonial feminism », 748) : « We see the gender dichotomy operating normatively in the construction of the social and in the colonial processes of oppressive subjectification » (*ibid.*, 748-9). En d'autres termes selon elle les différences de genres permettent au pouvoir colonial d'imposer une séparation auparavant inexistante entre les « hommes » et les « femmes » colonisés afin de prescrire des rôles sociaux fixes. C'est ainsi que la femme racisée devient domestique, tandis que l'homme

racisé devient travailleur manuel, notamment. De nombreuses sources corroborent ces théories non seulement sur le continent américain mais dans le reste du monde colonisé. Selon Oyewumi, la mise en place du système étatique européen, avec son appareil juridique et bureaucratique associé, est l'héritage le plus durable de la domination coloniale européenne en Afrique (123). Durant cette époque, une coutume importée en Afrique excluait les femmes de la sphère publique coloniale nouvellement instaurée. Le processus de catégorisation et de réduction des femmes à leur statut de « femmes » les empêchait d'accéder aux postes de direction. L'apparition des femmes en tant que groupe identifié, défini par leur anatomie et soumis à la domination masculine dans tous les contextes, découla en partie de l'établissement d'un État colonial patriarcal (124). Ainsi, il n'était pas surprenant que le gouvernement colonial refuse de reconnaître des femmes leaders parmi les peuples qu'il colonisait et pour lesquels le pouvoir n'était pas déterminé par le genre. Pour les femmes, la colonisation représentait donc un double processus d'infériorisation raciale et de subordination de genre.

## 1.2. Biopouvoir dans le contexte néocolonial de *La Noire de...*

Foucault décrit la transition qui s'est produite à la fin du XVIIIème siècle en Europe occidentale comme la transition entre un pouvoir souverain reposant non plus uniquement sur la discipline mais sur les méthodes du biopouvoir décrites plus haut (« Il faut défendre la société », 160). Cette transition peut être comparée à celle qui a eu lieu lorsque les pays colonisés ont obtenu leur indépendance au milieu du XIXe siècle, lorsque le contrôle colonial a cédé la place à une forme de pouvoir plus subtile et complexe. Cette comparaison permet de souligner que la transition n'est pas un

renversement total des institutions et mécanismes de pouvoir précédents, mais un enchevêtrement complexe des nouvelles technologies de pouvoir, telles que le contrôle administratif, dans les anciennes structures disciplinaires. C'est un point important à mettre en lumière en ce qui concerne la décolonisation et la néo-colonisation car il est souvent supposé que les pays décolonisés ont reçu une page blanche sur laquelle construire leurs nouveaux gouvernements, une croyance vigoureusement réfutée par Ousmane Sembène et d'autres intellectuels africains.

En réfléchissant à la transition entre les relations coloniales et néocoloniales avec les théories de Foucault, on comprend pourquoi le racisme est particulièrement nécessaire pour les anciens Empires dans un monde néocolonial afin de justifier l'exploitation des ressources et de la main-d'œuvre entre l'ancienne métropole et l'ancienne colonie. En effet, alors que le pouvoir souverain est remplacé par le biopouvoir dans les anciennes colonies, l'ancien empire doit renforcer son discours hégémonique précisément parce qu'il ne peut plus compter sur ses forces disciplinaires.

Ce tournant décisif dans l'histoire des relations entre l'ancien empire et les colonies engendre de nouveaux discours qui s'appuient sur d'anciens discours raciaux et des subjugations économiques. C'est un terrain fertile pour que les forces opposées s'affrontent pour refléter les contradictions de l'autre. C'est ainsi que des contre-discours émergent, soit en opposition directe au pouvoir, soit en tant que moyens de subjectivation pour des personnes qui ont longtemps été privées de leur culture et de leur agence. La nouvelle « La Noire de... » d'Ousmane Sembène (1962) et son adaptation cinématographique par lui-même (1966) émergent à ce moment pivot après

l'indépendance sénégalaise en 1960, pour mettre en lumière les dynamiques de pouvoir persistantes et les hiérarchies raciales dans les relations néocoloniales. A travers l'histoire de Diouana, le personnage principal de « La Noire de... », Sembene expose les discours raciaux qui sont utilisés comme des outils de contrôle par le pouvoir néocolonial français. Le récit du destin tragique de Diouana, inspiré d'un événement réel, devient un puissant vecteur pour Sembene pour défier et contrecarrer le discours hégémonique sous-jacent aux récits coloniaux.

Il est souligné tout au long de la nouvelle que les discours du racisme et de la suprématie blanche émanant du couple blanc, représentants de l'élite française, pénètrent et qualifient la relation entre employeur et employé pour soutenir et justifier l'exploitation économique de Diouana. Tous les conflits dans l'histoire tournent ostensiblement autour du travail et de la hiérarchie entre ceux qui doivent travailler et les autres. En d'autres termes, les mécanismes discursifs exposés par Sembene subordonnent les différences raciales aux besoins de la France et de ses citoyens, ce qui illustre la déclaration de Foucault selon laquelle la race et le racisme sont les conditions d'acceptabilité des peines de mort : « la mise à mort, l'impératif de mort, n'est recevable, dans le système de biopouvoir, que s'il tend non pas à la victoire sur les adversaires politiques, mais à l'élimination du danger biologique et au renforcement, directement lié à cette élimination, de l'espèce elle-même ou de la race. La race, le racisme, c'est la condition d'acceptabilité de la mise à mort dans une société de normalisation. » (« Il faut protéger la société », 169).

Foucault ajoute que par mort, il entend non seulement littéralement tuer ou mettre quelqu'un en danger de mort, mais aussi une mort métaphorique, « tout ce qui

peut être meurtre indirect : le fait d'exposer à la mort, de multiplier pour certains le risque de mort ou, tout simplement, la mort politique, l'expulsion, le rejet, etc. » (*Ibid.*, 170). L'exclusion et le rejet des subalternes de la société et de la connaissance, en tant que formes de mort métaphorique, impliquent le déni de certains droits, opportunités ou reconnaissance au sein d'une communauté. Cela se manifeste de diverses manières, comme être ostracisé des groupes sociaux, se voir refuser l'accès à des ressources ou faire l'expérience de discriminations basées sur son identité. En incorporant la mort métaphorique dans l'analyse, Foucault souligne que le pouvoir opère non seulement par des actes de violence ouverts mais aussi par des moyens plus insidieux qui façonnent le tissu social. Cette conceptualisation s'aligne sur son examen plus large de la manière dont le pouvoir influence et régule les individus et les populations, non seulement par la force physique mais aussi par la création et l'application de normes, de discours et de pratiques qui peuvent conduire à l'exclusion et à l'effacement symbolique. La conceptualisation de la violence épistémique par Gayatri Chakravorty Spivak dans « Can the subaltern speak ? » s'apparente à une mort symbolique dans la mesure où la ou le subalterne est exclu.e des espaces de production de connaissances et se voit dénié.e la capacité de s'exprimer par elle.lui-même (Spivak, 84). Ces processus socioculturels, qui « tuent » métaphoriquement les individus en les excluant ou en les effaçant des récits sociaux, peuvent également avoir des conséquences tangibles et même mortelles. C'est le cas de la jeune Diouana dans « La Noire de... » de Sembène qui se suicide à la suite de son exclusion systématique et de son rejet en raison de sa race. Sa mort et la manière dont elle est perçue soulignent le point de Foucault selon lequel la mort d'une personne racisée est facilement ignorée voire justifiée.

### 1.3. Biopouvoir dans le contexte du Mexique

Le film d'Alfonso Cuarón, *Roma*, offre une analyse subtile des divisions raciales qui perdurent au sein des différentes strates de la société mexicaine. Bien que cette société soit caractérisée par un mélange ethnique important, elle reste structurée par un système hiérarchique rigide qui réserve certains rôles, notamment ceux liés au travail domestique, à des individus spécifiques, en grande partie ceux appartenant aux groupes racialement et culturellement indigènes, plutôt qu'à ceux issus d'une ascendance culturelle européenne. Il est essentiel de noter que la société mexicaine est le produit d'une longue histoire de métissage entre les colons européens et les peuples indigènes provenant de diverses régions du Mexique. Ainsi, lorsque l'on parle de « personnes indigènes » au Mexique, il est important de noter qu'on se réfère non seulement à leur ascendance génétique, mais surtout à leur préservation des attributs culturels indigènes tels que la langue, les traditions, et les vêtements, plutôt que des critères ADN, d'ascendance ou de physionomie comme c'est le cas aux Etats-Unis. Lorsque nous parlerons de personnes indigènes au Mexique c'est donc à cela que nous nous référerons.

Le film *Roma* illustre comment ces divisions raciales persistent dans la société mexicaine contemporaine, influençant les opportunités économiques et sociales disponibles pour différentes communautés. À travers le regard porté sur le personnage principal, Cléo, une employée de maison indigène, le film expose les injustices et les préjugés auxquels sont confrontés les membres les plus marginalisés de la société. Cette représentation cinématographique offre ainsi une réflexion profonde sur les dynamiques de pouvoir et les héritages historiques qui continuent de façonner la réalité

sociale du Mexique. En observant les injustices et les préjugés auxquels sont confrontés les membres les plus marginalisés de la société, incarnés par le personnage principal Cléo, le spectateur est plongé dans une analyse critique des divisions raciales et de genre persistantes dans la société contemporaine mexicaine.

Dans *Roma*, le contexte de violence suit la logique biopolitique dans la mesure où le gouvernement ne s'implique pas directement dans la régulation du travail domestique mais supporte en revanche l'idéologie de hiérarchie raciale héritée de la colonisation. D'après les théories foucaaldiennes on comprend que le gouvernement n'a pas besoin d'intervenir directement pour contrôler les choix de vie de la population tant que ceux-ci s'inscrivent dans ce qui est considéré comme la norme. En revanche, Cuarón fait de l'acte de répression violente du gouvernement lors d'un soulèvement étudiant le 10 juin 1971 le point culminant du film, au moment où la vie privée de la famille et de Cléo rencontre violemment les effets de l'agitation politique du pays, et qui résulte en la fausse couche de Cléo. Ceci démontre une volonté du réalisateur de mettre en lumière les conséquences, toutes aussi tangibles que le suicide de Diouana, des mécanismes de pouvoir au Mexique sur la vie et l'intégrité physique des citoyens, en particulier ceux qui comme Cléo sont considérés comme inférieurs. Il s'agit en effet d'un exemple parfait de mort à la fois symbolique et réelle dont Foucault parle dans « Il faut défendre la société », puisque l'enfant de Cléo décède réellement, tandis que la jeune femme se voit refuser le droit humain à avoir sa propre famille, et ceci à plusieurs reprises : d'abord lorsqu'elle est abandonnée par le géniteur de l'enfant, puis lorsqu'elle fait une fausse couche déclenchée par la violence de la répression gouvernementale. Par deux fois elle se voit reléguée à une position marginalisée et précaire, forcée de se reposer sur le soutien de son employeuse de classe aisée en l'absence de structures

gouvernementales destinées aux personnes dans la situation de Cléo. Nous verrons dans un autre chapitre que la relation de Cléo à son employeuse est un des éléments les plus sujets à débat et peut-être plus révélateurs des biais de représentation de Cuarón, en particulier parce que l'histoire de Cléo et de la famille pour laquelle elle travaille, est une histoire intime et personnelle pour le réalisateur. En effet, malgré les revendications de Cuarón selon qui le film n'a pas l'intention d'imposer un discours (Spyer Dulci et Nava Sánchez, 56), une approche de déconstruction de l'œuvre va révéler un certain nombre de présupposés sous-jacents qu'il est important de questionner dans une œuvre qui se dit apolitique tout en abordant des sujets de société profondément politiques. Bien que le réalisateur dise simplement souhaiter rendre visible le travail domestique souvent invisibilisé, il reste dans le film un certain nombre de points d'ombre, d'éléments à la marge de la représentation, qu'il est notre travail de ramener vers le centre.

Alfonso Cuarón affirme remettre en question les normes de représentation du cinéma mexicain de l'« Époque d'or », arguant qu'il a contribué à idéaliser les relations sociales entre les Mexicains en occultant les inégalités de classe, de race et de genre, dans une vision souvent simpliste. Selon Cuarón, le problème central réside dans les formes de représentation esthétique de ce cinéma « classique », qui consolident des dynamiques de pouvoir persistantes jusqu'à nos jours (*Ibid.*, 57). Ce phénomène se manifeste de diverses manières dans la société mexicaine, et le succès du film de Cuarón a permis de le mettre en avant, notamment en mettant en lumière les commentaires racistes dont Yalitza Aparicio, l'actrice principale de *Roma*, a été victime à la suite de son apparition dans un film aussi médiatique (*ibid.*, 58). Dans les semaines entourant la cérémonie des Oscars 2019 lorsque Yalitza Aparicio a été la première

femme indigène à gagner l'Oscar de la meilleure actrice, les médias mexicains ont abordé le racisme, un sujet rarement discuté dans le pays. Le film de Cuarón, en mettant en avant Aparicio, a suscité des débats sur la discrimination raciale à l'égard des peuples indigènes et a mis en avant les tensions autour de la race au Mexique.

Le racisme au Mexique se caractérise en effet par son « exceptionnalité », à savoir son traitement rare dans les débats publics, la recherche universitaire et les politiques étatiques. Cette exceptionnalité découle en grande partie de l'hégémonie sociale de l'idée du « métissage », qui dissout les distinctions raciales en faveur d'une identité « métisse ». Cette idéologie suppose une harmonie entre les « races » espagnole et indigène, rendant toute idée de racisme absurde puisque ces deux groupes ont contribué à l'identité mexicaine (*ibid.*, 58). Cependant, cette conception du métissage n'offre pas une solution déracialisée aux inégalités sociales. Au contraire, elle reproduit des hiérarchies raciales subtiles, souvent perpétuées par les élites blanches. Au Mexique, où la croyance dominante est que seuls les métis existent et ne peuvent donc pas être racistes, les valeurs telles que l'éducation, la civilité et la modernité sont pourtant souvent associées à des attributs européens, renforçant ainsi les préjugés contre les peuples indigènes. Ce processus de construction raciale de l'identité nationale ne peut être compris sans considérer le rôle de l'État, qui a historiquement promu et naturalisé le racisme au Mexique. Une analyse historique révèle que la discrimination raciale contre les autochtones a joué un rôle crucial dans la formation de l'identité nationale mexicaine. Des institutions publiques, légitimées par des pseudo-arguments scientifiques, ont cherché à « civiliser » les autochtones pour les intégrer à la nation, perpétuant ainsi des pratiques racistes au nom du progrès et de la modernité (*ibid.*, 59).

## 1.4. L'humanisme comme source idéologique des discours du pouvoir en France et au Mexique

Parallèlement, il est pertinent d'analyser la manière dont ces notions de race et de genre se reflètent dans un cadre distinct, celui de la société française contemporaine. Le reportage *Debout les femmes* de François Ruffin met en lumière les dynamiques de pouvoir en illustrant comment les discours du gouvernement d'Emmanuel Macron exploitent les questions sociales pour exercer un contrôle sur la population, notamment dans le contexte de la crise de la COVID-19 en France.

L'examen de la réalité sociale mexicaine et de la société française actuelle offre l'opportunité de comparer les différentes formes de pouvoir et de hiérarchies sociales.

En explorant ces deux contextes, nous sommes en mesure de mieux appréhender l'interconnexion des concepts de race, de genre et de pouvoir, et leur impact sur les structures sociales dans des environnements diversifiés. Ces réflexions soulignent l'intérêt d'une comparaison entre le film *Roma* et un corpus francophone, car elles mettent en lumière les similitudes et les dissonances entre les perceptions raciales dans les contextes mexicain et français. Les idées d'invisibilité des différences raciales au Mexique trouvent en effet leurs origines dans le legs de la colonisation européenne, souvent associées à un universalisme hérité de l'humanisme de la Renaissance.

En effet, le processus de création nationale du Mexique a été marqué d'une part par une imagerie de conquête de liberté et d'indépendance, mais d'autre part par un mouvement centralisateur qui ne permet pas de prendre en compte la diversité ethnique et culturelle du pays (Andries, 3). Cette tension entre l'universalisme et la diversité nationale est également présente en France : l'universalisme à la française,

bien que souvent vanté comme une valeur fondamentale du pays, est critiqué pour ses incohérences. Certains intellectuels en politique et en philosophie soulignent que l'appartenance nationale française oscille entre une dimension raciale, où la blancheur est érigée en norme, et une revendication d'universalisme ignorant la couleur de peau (Stovall, 80).

Ainsi, en juxtaposant les représentations cinématographiques des réalités sociales mexicaine et française, nous sommes invités à questionner les fondements de ces constructions nationales et les valeurs qui les sous-tendent. Cette comparaison permet d'explorer les nuances des perceptions raciales et d'universalisme dans des contextes historiques et culturels distincts, tout en mettant en évidence les défis persistants liés à la reconnaissance de la diversité et à la lutte contre les préjugés raciaux.

## 1.5. Biopouvoir dans le contexte de *Debout les femmes*

Les fondations idéologiques universalistes se manifestent clairement dans le travail de François Ruffin et Gilles Perret : le documentaire *Debout les femmes* suit un groupe de travailleuses, pour certaines issues de l'immigration, sans aborder le sujet de leurs identités raciales, ethniques ou religieuses. C'est uniquement dans une intervention extérieure au documentaire, lors d'une interview sur la chaîne d'information Youtube *Blast*, que le journaliste Denis Robert aborde le sujet en notant la présence de femmes « Africaines » (*Blast*, 32:20) dans le documentaire. C'est Gilles Perret qui répond en affirmant l'importance des identités intersectionnelles des participantes :

« Quand tu cumules le fait d'être une femme, parce que c'est parce qu'elles sont des femmes qu'elles sont payées aussi mal, qu'elles sont d'origine étrangère, et qu'elles sont issues des milieux populaires, ça fait quand même trois handicaps qui se cumulent et qui expliquent pourquoi on accepte des situations aussi scandaleuses » (*Blast*, 32:47 à 33:05).

Il est intéressant de noter tout d'abord que Gilles Perret n'est pas, contrairement à François Ruffin, un homme politique, et que pour cette raison il semble plus facile pour lui d'aborder le sujet des discriminations raciales dans le milieu du travail français. François Ruffin quant à lui aborde le sujet de l'origine ethnique et religieuse des participantes au documentaire *Debout les femmes* d'une façon délibérément vague et indirecte, indicative du malaise entourant le sujet des différences raciales et culturelles dans le milieu politique en France :

Je redis les prénoms Aline, Sandy, Assia et Hayat, et je perçois évidemment quand je dis ces prénoms, des origines diverses. Je me dis, ça fait deux ans que je les fréquente [...] mais y a pas un moment où elles ont parlé de quelle est ton identité, quelle est ta religion, qu'est-ce que tu manges le vendredi, comment on s'habille. Ces questions-là se sont jamais posées. Il a vraiment dans ce moment-là que je vivais un choix de société : soit tu mets au cœur de la table toutes ces questions et du coup t'en as deux [personnes] qui vont partir, qui sont supposées partir de chaque côté et se diviser ; soit en vérité t'essayes de faire ce qu'elles veulent faire, c'est-à-dire parler de leur formation, de leurs vies, et t'essaye qu'elles travaillent ensemble pour produire la société la meilleure » (*Blast*, 36:10 à 37:00).

Ses propos reconnaissent simultanément la présence d'une différence significative dans le milieu du travail dans les métiers qui l'intéressent pour son documentaire, tout en insistant sur son attachement idéologique à l'universalisme.

Cette analyse prend une dimension particulièrement intéressante à la lumière des théories foucaaldiennes, qui mettent en évidence l'influence prépondérante de l'idéologie universaliste dans le paysage politique français. Cette idéologie tend à reléguer les questions raciales au rang de tabous, les excluant ainsi du champ d'action

politique. Lorsque François Ruffin affirme qu'une société où les différences identitaires sont tuées est « la meilleure », il met en évidence la puissance discursive des idées universalistes qui circulent et imprègnent l'imaginaire collectif, influençant de manière insidieuse les décisions politiques. Cette perspective révèle deux lacunes majeures dans son cadre idéologique : d'une part, elle suppose que le choix des femmes du documentaire de taire leurs différences ethniques et religieuses est conscient et délibéré, qualifié de « choix de société » par Ruffin, et non pas le résultat de l'idéologie universaliste dominante qui façonne leur environnement. D'autre part, elle met en lumière le biais implicite sous-jacent à son travail documentaire, à savoir qu'il prétend suivre les souhaits des participantes (il « essaye de faire ce qu'elles [les participantes] veulent faire ») sans remettre en question sa propre positionnalité dans ce processus de représentation.

Dans le cadre de cette étude, nous nous pencherons sur la question du présumé fait par Ruffin lorsqu'il omet de remettre en question sa propre positionnalité dans son entreprise de représentation. Nous examinerons comment François Ruffin revendique ostensiblement sa volonté de mettre en avant les luttes quotidiennes des femmes qu'il rencontre pour rendre visibles les membres invisibles de la société, tout en insistant pour garder dans l'ombre l'aspect racial de la question. Ce choix révèle que certaines identités, telles que la classe et le genre, sont considérées comme des sujets politiques acceptables, tandis que les questions de race et d'ethnicité restent évitées, voire taboues en France.

# Chapitre 2 : Formes de résistance

## Introduction

Foucault a écrit de manière célèbre dans *Histoire de la sexualité* (vol. I) que « là où il y a le pouvoir, il y a résistance et que pourtant, ou plutôt par là même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir. » (124), soulevant ainsi un problème fondamental de la possibilité de résister lorsque la résistance se produit toujours de l'intérieur des relations de pouvoir. C'est également un problème fondamental des études postcoloniales : comment résister lorsque l'acte d'écrire la résistance « always inscribes the resisted into the texture of the resisting » (Lye, 2).

### 2.1. Résistance et Subjectivation dans *La Noire de...*

Si les relations de pouvoir sont omniprésentes selon Foucault (Smith, 267) et que « [i]t is thus from within the context of power relations that resistance must arise » (ibid, 268), comment la résistance peut-elle être primaire et non simplement une réaction au pouvoir ? Il semble que, comme Foucault, Sembene ait reconnu qu'il n'y a pas d'expérience antérieure ni en dehors des relations de pouvoir (Smith, 267), notamment dans sa propre pratique de l'art engagé. Il a notamment abordé une contradiction et une contrainte importantes du cinéma post-colonial africain : devoir accepter le financement du gouvernement français, puisque le Sénégal ne finançait pas son travail, pour réaliser des films critiques des institutions françaises. Cette relation exemplifie les idées foucauldienne de deux manières : premièrement, le fait que la France finance sa propre opposition corrobore l'idée que le pouvoir produit, voire nécessite, des points de résistance (*Histoire de la Sexualité*, vol. I, 125). Deuxièmement, du point de vue de

Sembene, cela l'a forcé à se confronter à la possibilité de résister de l'intérieur des systèmes de domination économique. De manière intéressante, la question de l'argent français a imprégné le travail de Sembene de l'extérieur - le financement de ses films - et a résonné à l'intérieur de son travail où il réfléchit au rôle et à l'impact de l'argent français au Sénégal.

En ce qui concerne le financement de son film par des subventions gouvernementales françaises, Sembene a répondu à ceux qui critiquaient son travail en tant que produit du néo-colonialisme en disant que sans l'argent, il n'y aurait pas eu de film du tout (Virtue, 558). Ce faisant, il affirme que la résistance de l'intérieur, bien qu'emprisonnée dans des paradoxes inévitables, est souvent la seule option. On peut comparer la théorie foucauldienne de l'inéluçtabilité, la machine discursive qui fonctionne toujours (Sato, 29), avec l'inéluçtabilité mise en évidence dans le travail de Sembene, notamment représentée visuellement dans la version cinématographique de *La Noire de...* grâce à l'atmosphère oppressante et claustrophobique de l'appartement français qu'elle ne quitte jamais après avoir été engagée pour travailler en France.

La situation inextricable dans laquelle se trouve le personnage de Diouana illustre parfaitement ce que Foucault entend par discours : les relations de pouvoir entre l'empire et ses sujets (néo-)coloniaux ne sont pas seulement matérielles ou économiques, mais elles contrôlent également l'ensemble du domaine du savoir et de l'expérience en dictant qui est le sujet (néo-)colonial – le personnage de Diouana se voit constamment refuser son humanité – et en entretenant un mythe français d'abondance et d'opportunité sur le continent pour les anciens sujets de l'empire. Cela est principalement représenté dans la manière dont Diouana est empêchée d'échapper à

son destin pour retourner au Sénégal, non pas à cause de restrictions monétaires puisqu'elle se voit offrir de l'argent par son employeur qu'elle refuse (*La Noire de...*, 48:47), mais parce qu'elle est consciente qu'elle sera blâmée et rejetée par ses concitoyens pour son échec si elle abandonne son poste et retourne dans son pays. Cela est implicitement souligné dans la nouvelle lorsque les femmes de son entourage lui envient sa position et lui demandent d'envoyer des cadeaux (173), ainsi que dans le film, lorsque la lettre qu'elle reçoit de sa mère l'accuse de profiter de l'argent et du temps libre qu'elle suppose que Diouana possède grâce à sa position en France (38:10). Sembene révèle ainsi comment la France a créé l'illusion que l'emploi sur le continent est un privilège, un mythe si puissant qu'il efface les réalités de la souffrance des travailleurs. Le fait que pour Diouana la mort soit un point de fuite plus réaliste est une puissante accusation des structures de pouvoir discursif entre la France et ses sujets (néo-)coloniaux dans lesquelles les vies des personnes racisées comptent si peu.

Sembene a donc représenté dans le destin de Diouana le pouvoir discursif des appareils et discours coloniaux français. Cependant, il est évident que la vision de l'auteur-réalisateur n'est pas une vision pessimiste de la résistance. Le fait que son personnage soit piégé dans ce paradigme ne signifie pas que son art y tombe également sans combattre : au contraire, son travail subvertit ce paradigme en explorant plusieurs points de friction qui permettent des opportunités créatives de résistance.

Dans l'adaptation cinématographique de *La Noire de...*, Ousmane Sembene a choisi d'inverser le point de vue eurocentrique qui dicte le plus souvent les œuvres écrites et cinématographiques de la période décoloniale. L'auteur-réalisateur a ostensiblement tenté d'échapper au contrôle hégémonique des discours européens

dans le médium cinématographique dominé par l'Europe, pour s'adresser plutôt à ses compatriotes sénégalais. Cette inversion est évidente, tout d'abord, dans le changement de médium entre « La Noire de... » la nouvelle et son adaptation à l'écran, car le cinéma est un médium populaire capable d'atteindre un public plus large parmi la majorité de la population sénégalaise qui ne lit pas le français dans les années 1960. La critique Nancy Virtue qualifie ce changement de médium de « faithful, if not to his original text, to his African audience » (Virtue, 559). De ce fait, on peut dire qu'au lieu de diriger ses actes de résistance vers l'Europe et un public européen comme le tentait sa nouvelle, Sembene a réutilisé et réapproprié les outils du cinéma occidental pour toucher ses concitoyens et inspirer la possibilité de subjectivation du Sénégal personnifiée dans le personnage de Diouana, ce que Virtue appelle « a gesture of self-awakening » (560).

On pourrait soutenir que le changement de perspective dans l'œuvre de Sembene correspond dans une certaine mesure à la redéfinition de la résistance que reflète le travail ultérieur de Foucault, une résistance dans laquelle il ne s'agit pas de réagir au pouvoir mais de créer sa propre identité. Dans *L'Herméneutique du sujet* (1982), Foucault réfléchit en effet à la façon dont les identités des sujets peuvent se former au sein des relations de pouvoir : « The individual should strive for a status as subject that he has never known at any moment of his life. He has to replace the non-subject with the status of subject defined by the fullness of the self's relationship to the self » (95). Foucault revient ici sur l'individu en tant que sujet qui a le pouvoir de résister aux définitions qui lui sont imposées pour se faire lui-même sujet. Il est surprenant de voir Foucault revenir à l'individu capable de se renouveler et de créer sa propre subjectivité après s'être longuement intéressé aux dynamiques de pouvoir. Ce

retournement dans la réflexion de Foucault sur la résistance entre ses premiers travaux (*Histoire de la sexualité*, 1976 ; "Il faut défendre la société", 1976) et ses derniers (*L'Herméneutique du sujet*, 1981; "Le sujet et le pouvoir", 1982) a été étudié par Yoshiyuki Sato (2007) et Daniel Smith (2016).

De nombreux critiques et lecteurs de Foucault ont considéré ses idées sur la résistance comme irréalisables ou destinées à demeurer secondaires par rapport aux relations de pouvoir, ou encore, dans ses œuvres ultérieures, exclusivement centrées sur les identités individuelles (Smith, 268). Cependant, des critiques récentes ont ravivé ce débat et ont démontré que les conceptions de la résistance de Foucault peuvent être mises en œuvre dans des contextes politiques, et pas seulement dans la création esthétique du sujet individuel. L'analyse approfondie de Yoshiyuki Sato sur Foucault, Deleuze, Althusser et Derrida, en fait partie (Sato, 2007). Sato soutient que, alors que les critiques ont interprété la pratique éthique dans les œuvres tardives de Foucault comme une recherche d'autonomie privée (Sato, 63), ils ont omis de se demander dans quel but les hommes se transforment-ils (ibid.). Dans « Le Sujet et le Pouvoir », Sato voit non pas une simple quête d'autonomie privée, mais une stratégie politique de résistance (64) car Foucault situe la résistance dans l'économie des relations de pouvoir (ibid.) en écrivant que le problème politique, éthique, social, philosophique de nos jours n'est pas d'essayer de libérer l'individu des institutions de l'État, mais de nous libérer à la fois de l'État et du type d'individualisation lié à l'État (63). Cette approche semble offrir une issue au « double-bind » (64) auquel Sembene est confronté lorsqu'il explore les possibilités de résistance à un pouvoir omniprésent. « Refuser ce que nous sommes » (63) signifie refuser d'être défini par autrui, et bien que cela commence au niveau individuel, cela entraîne inévitablement des conséquences politiques collectives

lorsque les membres d'un groupe opprimé rejettent l'identité qui leur est imposée. Cependant, le renouveau de la possibilité de résistance de Foucault, même selon l'analyse de Sato, demeure d'abord individuel puis collectif, ce qui le distingue nettement des déclarations marxistes de Sembene principalement collectives.

L'adaptation de « La Noire de... » par Sembene met en effet en avant la foi de l'auteur-réalisateur dans les modes de subjectivation collectifs et démontre sa capacité à représenter le présent de son pays tout en créant un nouvel art africain. La fin du film *La Noire de...* diffère notablement de la nouvelle d'une manière qui témoigne d'une foi en l'avenir du Sénégal absente du roman. Le message d'espoir qui suit le suicide de Diouana est incarné par son petit frère resté à Dakar : le jeune garçon chasse l'ancien employeur de Diouana tout en portant le masque qui symbolise la culture africaine et sa marchandisation par les colonisateurs français tout au long du film (figure 1). En utilisant le masque, symbole absent de la nouvelle, comme un outil d'émancipation, Sembene démontre qu'il croit en l'art et la culture comme moyens de regagner agentivité et identité dans les anciennes colonies. Ses œuvres ultérieures, *Le Mandat* (écrit en 1965 et adapté sous le titre *Mandabi* en 1968) et *Xala* (1973 et 1975), ont été produites en wolof, la langue maternelle de Sembene, et *Mandabi* est devenu le premier long métrage en langue africaine d'Afrique de l'Ouest (Pfaff, 13). Le choix de produire des films en wolof dans une industrie cinématographique dominée par des films en anglais et en français démontre une volonté de sortir de la contrainte postcoloniale d'écrire dans la langue de l'opresseur. Sembene profite de son succès pour s'émanciper des financements français et promouvoir les langues africaines comme moyens de retour à l'indépendance culturelle africaine.



Figure 1: le frère de Diouana porte le masque et poursuit l'employeur hors du quartier à Dakar

Il reste cependant un paradoxe puisque celui qui n'est pas un sujet doit pourtant se transformer en sujet, dans un processus qui nécessite de l'agentivité. Comment devient-on quelque chose que l'on n'a jamais été ? La réponse de Foucault est que « l'individu doit se constituer lui-même en sujet, et c'est là que l'autre doit intervenir » (*L'herméneutique du sujet*, 95). Qui est cet « autre » qui doit intervenir pour permettre que le processus créatif se produise ? Dans le cas de l'œuvre de Sembene, il semble qu'en tant qu'artiste, il croit en sa propre capacité à s'approprier les techniques de l'autre, le Français qui dominait l'industrie cinématographique et à y intégrer les techniques de narration africaine pour créer quelque chose qui n'a jamais existé auparavant : le cinéma africain, dont Sembene est communément considéré comme le « père ». La subjectivation est dans ce cas un processus créatif qui nécessite de ne pas suivre les règles d'un autre dominant, mais d'approprier et de subvertir ses outils. Le travail de Sembene est intéressant à analyser comme exemple de ce processus parce qu'il est positionné à un moment stratégique, l'indépendance du Sénégal, où un fossé est apparu entre l'identité passée colonisée – où, selon les termes de Foucault, le

peuple sénégalais était un non-sujet – et une identité sénégalaise moderne en création. Cette nouvelle identité ne pouvait pas être un simple retour au passé précolonial disparu ; il s’est alors agi de reprendre possession de l’identité sénégalaise qui avait été niée sous l’oppression coloniale tout en regardant vers l’avenir. Cette position de Sembene à la frontière entre tradition et modernité est encapsulée dans un autre de ses surnoms : « a griot of modern times » (Pfaff, 29).

## 2.2. *Roma* : Création nationale et paradoxes de la positionnalité

Le cinéma d’Alfonso Cuarón bénéficie d’une visibilité internationale et d’un succès auprès de la critique et des institutions cinématographiques, particulièrement grâce à ses multiples nominations et victoires aux Oscars. Cela le met dans une situation comparable à celle de Sembene lors de son succès avec *La Noire de...* reconnu par les institutions françaises, puisqu’il se retrouve alors à s’exprimer sur les injustices sociales, raciales et de genre depuis l’intérieur des institutions du cinéma. Il se trouve alors en position de « parler pour » son pays sur la scène internationale, et la représentation de l’identité mexicaine dans *Roma* a suscité des réactions passionnées, avec certains critiques exprimant leur indignation face à la façon dont le film expose les réalités d’un pays souvent marqué par le racisme et le classisme.

Le paradoxe du non-sujet qui doit devenir sujet, devenir quelque chose qu’il n’a jamais été, et doit donc recourir au support de « l’autre » est résolu ici par Cuarón qui devient cet autre par lequel le non-sujet devient sujet. Cette tentative du réalisateur pose un certain nombre de problèmes, en particulier parce qu’il n’est ni membre de la communauté mexicaine indigène qu’il représente à travers Cléo, ni de la classe populaire majoritaire au Mexique. Sa légitimité en tant que représentant de l’identité

mexicaine est donc relative. Il participe cependant à la création d'une nouvelle identité nationale lorsqu'il met en avant une femme indigène à la fois dans le film et sur la scène politique, médiatique, et du cinéma international grâce à l'évènement médiatique des Oscars de 2019. Il évolue donc dans le paradoxe relatif à la possibilité de résister depuis l'intérieur de structures de pouvoir. Cette position de Cuarón qui s'exprime depuis une situation de pouvoir sur un sujet marginalisé est le point de départ de notre étude et semble être la source des divergences d'interprétations et de réception de *Roma*. Nous tenterons de naviguer les réactions contraires que le film a suscitées afin d'en dégager les causes dans l'œuvre et les ramifications politiques.

Certaines études de la réception de *Roma* ont mis en évidence l'importance de l'origine sociale, et implicitement de l'origine raciale, des spectateurs comme facteur déterminant de la réponse au film. L'étude de Gabriel Domínguez Partida rassemble par exemple deux groupes de discussion ont été menés avec des étudiants d'une université de l'ouest du Mexique (11 participants) et d'une université du sud-ouest des États-Unis (10 participants) (88). Tous les participants étaient de nationalité mexicaine et de classe sociale moyenne supérieure recrutés dans ces universités. Partida reconnaît cette limite à son étude qui ne permet pas de contraster les réponses avec celles de participants de classe sociale modeste, et nous ajouterons qu'une étude de la réception de l'œuvre auprès de spectateurs mexicains indigènes aurait apporté des informations d'une grande importance.

L'étude de Partida est révélatrice d'un certain nombre de biais cognitifs relatifs à l'interprétations des relations sociales dans le film, puisque les participants s'identifient à la famille pour laquelle Cléo travaille, certains comparant même leur nounou qui

parlait Maya (91) à Cléo, personnage mixtèque, deux langues et cultures indigènes distinctes. Partida note que la positionnalité de ses participants n'est pas représentative de la majorité de la population mexicaine, puisque « [i]n the Mexican context, domestic service, despite the perception of the participants, is not frequent but a characteristic of a favored social class » (92). Cette identification particulière à la famille entraîne certaines implications, notamment par le fait que c'est aussi la position de Cuarón, représenté dans le film par l'un des enfants dont Cléo s'occupe. Certains participants de l'étude de Partida remarquent par exemple que leur expérience familiale est similaire à celle dépeinte dans *Roma* car comme Cléo, leur nounou faisait partie de la famille (92). D'autres participants questionnent cependant cette idée que Cléo fait partie intégrante de la famille (ibid.), démontrant que *Roma* encourage une conversation sur les relations inter-classes sociales. L'un des participants de l'étude de Partida note que le film n'est pas pour toutes les audiences : "Roma is not a movie for all audiences. You have to like movies a little" (90). Selon lui le film est destiné à un public cinéphile, mais il semble que le commentaire du jeune homme relève deux aspects importants : premièrement, il se rend compte que la réception du film dépend d'une certaine connaissance, qu'il identifie comme une culture cinématographique ; cependant, cette culture n'est pas simplement une question d'aimer les films, mais d'avoir la possibilité matérielle d'être éduqué.e en cinématographie, ce qui est un privilège dont les participants de l'étude bénéficient. Il semble ainsi que le film soit adressé à une classe sociale moyenne supérieure plus ou moins consciente des injustices sociales et raciales au Mexique, et à la recherche d'une identité mexicaine moderne.

Les jeunes participants de l'étude de Partida reconnaissent l'importance du genre comique au cinéma mexicain moderne mais déplorent cependant le fait que les

personnages soient toujours stéréotypés et que la qualité des films contemporains manque en comparaison à celle des films de l'âge d'or (89-90). Ils admettent que *Roma* est différent car il retourne aux valeurs familiales traditionnelles tout en permettant de questionner le classisme et le racisme au Mexique (90) pour imaginer une identité mexicaine qui allie tradition et modernité. Cependant, cette réflexion sur le classisme et le racisme reste lacunaire car le film insiste pour présenter une image idéalisée des relations sociales. C'est là l'impact sur le film de la positionnalité du réalisateur issu d'un milieu sociale et culturel privilégié, portant un regard subjectif sur la vie de sa nounou, regard filtré à travers le prisme de la relation affective de Cuarón enfant avec la femme qui l'a élevé.

### 2.3. *Debout les femmes* : documentaire engagé et projet politique

*Debout les femmes* documente le travail de François Ruffin, député à l'Assemblée nationale où il siège au parti de gauche La France insoumise, durant une mission d'information parlementaire sur les métiers du liens. Cette mission avait pour but de faire l'état de la situation de ces métiers et de mener à une proposition de loi pour leur revalorisation. Le député choisi pour collaborer avec François Ruffin durant cette mission est Bruno Bonnell, député du parti de la majorité présidentielle alors appelé la République en Marche. La proposition de loi échoue finalement à l'assemblée où elle n'est adoptée qu'après de nombreuses modifications qui, selon François Ruffin, « vident complètement le texte » de sa substance (*Debout les femmes*, 56:09).

En réalisant ce reportage, l'équipe a délibérément choisi de s'engager sur le terrain de l'information, en parallèle du processus parlementaire, dans le but de « mettre la pression sur l'opinion publique » (François Ruffin, *20 minutes*, 13 novembre 2021)

concernant l'importance de reconnaître le statut des métiers du soin. Selon Ruffin dans le documentaire, la proposition de loi n'est qu'un aspect parmi d'autres sur lesquels il est nécessaire de se mobiliser pour obtenir les droits sociaux recherchés, et le film et les événements relatés ne représentent « que le début » et constituent « un appel à la lutte » sur le plan social (1:09:10). L'importance de l'aspect narratif de l'engagement politique de François Ruffin est évidente non seulement dans le documentaire, mais aussi dans la proposition de loi n°3379 sur la reconnaissance des métiers du lien présentée par François Ruffin et Bruno Bonnell à l'Assemblée le 29 septembre 2020. Le texte débute par l'exposé des motifs de la loi, liés aux situations personnelles des femmes interrogées par Ruffin et Bonnell lors de leur enquête parlementaire. Ces femmes sont nommées dans la loi, Martine, Sabrina, Assia et Stéphanie, et leurs situations personnelles sont présentées comme enjeux politiques et enjeux de société.

Le film possède de nombreuses qualités narratives qui permettent de réaliser ce but. Il s'ouvre tout d'abord sur une réunion dont l'assemblée majoritairement masculine débat du droit du travail des métiers du lien principalement féminins ; et il se ferme sur une assemblée entièrement féminine dans laquelle des femmes de ménage et employées du soin chantent ensemble et trouvent métaphoriquement leur voix. Cette structure démontre le choix des réalisateurs d'exprimer le succès leur entreprise, un succès esthétique et symbolique pour le film, si ce n'est un succès parlementaire puisque la loi n'a pas été adoptée à l'Assemblée telle que Ruffin l'a présentée. Le succès esthétique vient donc remplacer l'échec parlementaire de François Ruffin.

Le film met en avant le décalage entre législation et vie/travail sur le terrain en utilisant l'Assemblée nationale comme « décor » du documentaire : « A l'Assemblée, on

a le décor, la mise en scène, les figurants, mais il ne se passe rien. On est une chambre d'enregistrement des décisions de l'Élysée ! Là, on va recueillir les vies, les voix, les visages de ces femmes. Et on va voir comment c'est digéré par l'Assemblée... et finalement rejeté. Ça porte un double discours : social et démocratique. » (François Ruffin, *20 minutes*, 11 octobre 2021). En cela le film de François Ruffin et Gilles Perret se présente comme un film de résistance au pouvoir en place, c'est-à-dire à la politique libérale du gouvernement d'Emmanuel Macron que Ruffin désigne par métonymie « L'Élysée », résidence officielle du président français. Le documentaire juxtapose des extraits de discours du président Emmanuel Macron avec des révélations sur la difficulté de la vie professionnelle des travailleuses, en particulier lors de la crise covid (20:30 – 22:22). Cette juxtaposition est narrativement efficace car elle présente le discours du pouvoir comme irrémédiablement vertical, éloigné des réalités du terrain, et hypocrite. En effet, les éléments de langage des discours d'Emmanuel Macron sont discrédités : lorsque le Président dit que le gouvernement veillera à fournir « tout le matériel nécessaire » (20:58) pour protéger ses « enfants » (20:55) contre le virus, la scène suivante le dément lorsque Annie Queneuille, auxiliaire de vie sociale, affirme au téléphone avec François Ruffin qu'elle doit aller travailler « la peur au ventre » sans matériel (21:09). L'insertion des extraits de discours d'Emmanuel Macron crée ainsi un décalage à l'effet choquant qui permet à Ruffin de se présenter comme opposé et opposition d'Emmanuel Macron. Cette juxtaposition souligne l'invisibilité et l'absence même des intérêts des travailleuses dans les lieux où les décisions politiques sont prises, tout en mettant en avant le rôle de François Ruffin pour donner la parole à ces femmes qui ont l'habitude d'être ignorées et réduites au silence.

Pour révéler les processus du pouvoir qui garde ces femmes sous silence, Ruffin débute notamment l'interview d'employées de l'Education nationale en remerciant les participantes d'être venues malgré l'opposition du rectorat, c'est-à-dire de leur direction (15:30). Hayat Matboua, Accompagnatrice d'enfants en situation de handicap (AESH), explique alors qu'en effet leurs supérieurs leur ont demandé d'éviter les « dérives » durant leur interview avec la commission parlementaire et de ne pas parler de certains sujets, elle ajoute s'être sentie « prise en étau » et « écrasée » (15:35 – 16:03) par la pression de la direction. Un autre exemple de cette pression provenant du centre du pouvoir gouvernemental se trouve plus tard dans le film, lorsque Jeannette Sambo, Agente d'entretien à l'Assemblée nationale, est interviewée par François Ruffin dans son bureau. Elle exprime un fort enthousiasme et soutien à Ruffin, et dit aussi avoir peur d'être vue en train de lui parler car elle prend le risque de perdre son emploi (53:50 - 55:11). Le contraste, accentué par l'image finale de Jeannette Sambo jetant un coup d'œil dans le couloir pour s'assurer de ne pas être vue en sortant du bureau, présente une image claire de François Ruffin comme député proche de ses électeurs et homme du peuple, qui se bat face à un pouvoir souvent invisible mais omniprésent.

On ne peut oublier en regardant le documentaire qu'il s'agit d'un acte politique non seulement pour le changement social mais pour la carrière personnelle de François Ruffin, dont les médias présagent depuis longtemps la candidature à la présidentielle de 2027 et qui, depuis la sortie du film, a confirmé celle-ci en lançant un appel aux dons en mai 2023 (*20 minutes*, 24 mai 2023). Il est aussi intéressant de noter que bien que Ruffin soit député la France Insoumise, le documentaire et le projet de loi ne sont jamais connectés au parti dans le reportage ; Ruffin insiste au contraire sur le fait qu'il s'agit de son projet personnel, ce qui semble indiquer son désir de se présenter comme candidat

indépendamment de la France Insoumise et du chef du parti, Jean-Luc Mélançon. Le rôle de François Ruffin dans le documentaire, à la fois réalisateur et participant/personnage, doit donc être analysé comme un ensemble de choix de mise en scène de lui-même dans un cadre favorable à sa campagne électorale.

Qu'il ait choisi, pour promouvoir ses idées électorales, d'aller à la rencontre de femmes travailleuses des métiers du lien, ainsi que de leurs clients, doit nous interroger. La positionnalité de Ruffin, journaliste de formation et élu à l'Assemblée nationale, par rapport à son sujet est une position d'extériorité et de privilège d'un homme blanc de classe moyenne supérieure par rapport à des travailleuses précaires et pour certaines issues de l'immigration. Ceci n'est pas sans rappeler le commentaire fait par Joseph M. Pierce à propos de *Roma*, selon qui Cuarón utilise la subalterne Cléo comme moyen pour une fin. Il nous semble que, de la même façon, il soit important d'interroger les stratagèmes cinématographiques utilisés par Ruffin et Perret pour mettre en scène le travail politique du Ruffin tout en utilisant plusieurs groupes marginalisés pour susciter l'empathie des spectateurs.

Ces groupes marginalisés sont non seulement les femmes travailleuses dont nous avons parlé, mais aussi leurs « usagers » (terme employé dans le texte de la proposition de loi sur les métiers du lien). Ce sont les personnes âgées dont les corps et les histoires médicales et personnelles sont exposés à la caméra, ainsi que les enfants ayant un handicap dont les histoires sont racontées par leurs parents ou par leurs assistantes de vie. Selon Tiina Vaittinen dans « An Ethics of Needs: Deconstructing Neoliberal Biopolitics and Care Ethics with Derrida and Spivak », le corps des personnes nécessitant du soin au quotidien, tels que les personnages secondaires et tertiaires

susmentionnés du documentaire *Debout les femmes*, est le subalterne de l'éthique du soin (5). En effet, l'autrice soutient qu'une éthique du soin qui reconnaît l'importance politique des personnes capable de prodiguer du soin relègue souvent les personnes nécessitant ce soin à un rôle subalterne (3). Le documentaire donne la parole aux personnes recevant le soin dans une moindre mesure, mais il apparait, à la lumière des théories de Vaittinen, que le réalisateur et homme politique s'intéresse aux femmes qui prodiguent les soins, plutôt qu'à ceux qui le reçoivent, car elles sont considérées comme porteuses d'un potentiel électoral.

# Chapitre 3 : Relecture intersectionnelle de « La Noire de... » d'Ousmane Sembene

## Introduction

Dès le titre de sa nouvelle *La Noire de...* (1962) et de la version cinématographique qui la suit (1966), Ousmane Sembene insiste sur l'identité de son personnage principal qui la rend vulnérable aux systèmes d'oppression coloniaux. Le double sens possible de ce « de » qui peut signifier l'origine nationale en même temps que la possession insiste sur le fait que l'origine de l'oppression du personnage est son identité de sujet colonial. L'œuvre d'Ousmane Sembene a principalement été étudiée en qualité de littérature et cinéma anticoloniaux (Harrow, 1980 ; Landy, 1984 ; Tekpetey, 2010), et plus récemment à travers le prisme de l'intersectionnalité (Yurdakul, 2022). En effet, le personnage de Diouana n'est pas seulement sujet colonial, mais surdéterminée comme femme noire, à l'identité à l'intersection entre race, classe et genre. Nous verrons quelle est la portée d'une analyse intersectionnelle de *La Noire de...*, nouvelle et film, ainsi que ses limites, car bien que Sembene utilise le personnage de Diouana pour résoudre un certain nombre de problèmes relevant de l'intersectionnalité, les deux œuvres restent cependant marquées par une vision patriarcale (Spas, 6). Notre étude s'attachera à faire ressortir les points de friction entre les discours coloniaux que Sembene met en lumière pour mieux les dénoncer, et les discours patriarcaux que l'auteur reproduit. L'étude de ces discours patriarcaux persistants permet de mettre en lumière les zones d'ombre de l'art – littéraire et cinématographique – postcolonial qui freinent la libération de toutes et tous. Cette approche enrichit la compréhension de son œuvre en montrant comment les choix artistiques sont façonnés par le contexte idéologique du

mouvement anticolonial du milieu du vingtième siècle dont Sembene fait partie, mettant ainsi en évidence les défis d'une véritable libération intersectionnelle dans la littérature postcoloniale.

La tension entre le discours hégémonique colonial et le contre-discours opposé par Sembene comme mécanisme de résistance dans l'œuvre sera le centre de cette étude, car elle contient et concentre les lignes intersectionnelles. Nous montrerons que l'adaptation cinématographique n'est pas simplement une transposition du texte d'un médium à un autre, mais un renversement de perspective d'un texte attaché à mettre en lumière les discours coloniaux par sa narration filtrée à travers la subjectivité des figures d'autorité françaises, à un film offrant la possibilité d'une échappatoire grâce à sa résolution allégorique à la fois porteuse de force libératrice pour les populations travailleuses sénégalaises, et reproduisant des discours patriarcaux problématiques.

### 3.1. Un personnage sous l'emprise du pouvoir discursif colonial

Diouana, jeune femme sénégalaise et personnage principal de *La Noire de...* représente une population née sous la domination coloniale française. Le premier paragraphe place la nouvelle dans un large contexte colonial en annonçant que les touristes sur les plages d'Antibes dans le sud de la France en 1958 ne pensent pas à ce qui se passe en Algérie ou sur les « territoires sous la coupe des colonialistes » (157). La date est significative puisque l'Algérie est alors en guerre avec la France pour son indépendance. Il est aussi important de noter que la date de l'histoire correspond à un avant indépendance pour le Sénégal, tandis que l'adaptation filmique est transposée à après l'indépendance du pays en 1960. Cette différence essentielle permet de questionner les choix de Sembene entre l'œuvre écrite et l'adaptation

cinématographique en tant qu'ils attestent d'un changement de perspective de la part de l'auteur. Le film s'adresse en effet à des publics bien différents de ceux de la nouvelle grâce à un médium visuel populaire et plus accessible à toutes et tous quel que soit leur degré d'alphabétisation en français.

La nouvelle s'ouvre comme une histoire policière, deux voitures de police arrivent à la villa appelée ironiquement « le Bonheur vert », « qui n'avait de vert que son nom », (157) et dont l'intérieur ressemble à « l'antre d'un chasseur » (158) ; une femme pleure en annonçant que « la bonne » (158), nommée Diouana, a été retrouvée morte « baignant dans son sang » (159) dans la salle de bain fermée à clé de l'intérieur. On apprend que Diouana a été embauchée à Dakar puis amenée en France par bateau pour travailler comme femme de ménage, cuisinière et garde d'enfant (160). La femme qui est son employeuse refuse tout d'abord d'accepter l'hypothèse du magistrat qu'il s'agit d'un suicide car selon elle Diouana a été « bien traitée » (161). C'est pourtant l'hypothèse retenue par les autorités selon lesquelles personne ne voudrait attenter à la vie d'une « Négrresse » (161), témoignant de son manque d'importance à leurs yeux. Après cela, la nouvelle procède à un retour en arrière pour relater les événements qui se sont produits depuis le moment où Diouana a été embauchée, emmenée en France, et jusqu'à sa mort. L'œuvre se termine sur l'article de journal dont l'auteur s'est inspiré, annonçant la mort d'une « Noire nostalgique » sans nom (184).

Cet article tiré de la rubrique faits divers du journal *Nice-Matin* (Jones, 1) constitue la prémisse de la nouvelle *La Noire de...* De ce court article, Sembene crée l'histoire fictionnelle qui a conduit la jeune femme à sa mort pour contrer le discours hégémonique sous-jacent. Ce faisant, il met en exergue les déterminants

problématiques utilisés pour désigner Diouana par son genre féminin, sa couleur de peau, et un adjectif, « nostalgique », qui balaie d'un seul coup la complexité de son expérience et le rôle des systèmes d'oppression coloniaux qui l'ont conduite à mettre fin à ses jours. La narration de la nouvelle est intéressante car l'histoire de Diouana avant sa mort est racontée par le truchement tout d'abord du rapport de police, puis à travers la subjectivité de la maîtresse de maison, la femme française qui a embauché Diouana, avant d'être résumée par l'article de presse, discours rassurant pour l'employeur.euse car sa responsabilité n'y est pas engagée. Ce discours médiatique entérine les autres, et les trois subjectivités – des autorités policières, de l'employeur, et des journalistes – représentent chacune un rouage de la machine discursive coloniale. Dans cette machine, toute manifestation du pouvoir colonial sert à justifier et soutenir les autres de sorte que le champ d'action du discours en vient à couvrir toute l'expérience du sujet colonial qui ne peut y échapper.

Dans la nouvelle, le personnage de Diouana n'est en effet offert aucune possibilité de raconter sa propre histoire, précisément parce qu'elle est prise dans l'engrenage inéluctable du pouvoir discursif colonial. Elle brille par son absence dans les premières pages de l'œuvre tandis que les autorités policières enquêtent sur son décès. Les policiers s'intéressent à la fenêtre et à l'échelle posée contre le mur à l'extérieur de la salle de bain dans laquelle Diouana a été trouvée morte, sans qu'aucune mention ne soit faite de la jeune femme. Les journalistes, eux, s'intéressent aux objets africains exposés dans la maison comme dans un musée, symboles de la marchandisation de la culture africaine par le colonisateur (158). En écrivant des personnages français qui accordent moins d'importance à la femme africaine qu'aux objets d'art inanimés, Sembene représente l'équation d'Aimé Césaire selon laquelle

colonisation = chosification (Césaire, 12). La déshumanisation de Diouana est inscrite dans la grammaire même du texte : elle n'est le sujet d'aucun verbe, seulement objet grammatical dans « on ne l'appelait que par son nom » (158) et « je ne la vis pas ressortir » (ibid.). Son nom n'est prononcé qu'une seule fois, et uniquement séparé par un tiret, relégué à la fin d'une phrase et seulement après sa profession de « bonne » (ibid.). A la page suivante elle disparaît complètement tandis que le policier continue d'enquêter sur sa mort en ne se penchant que sur les objets présents : la vitre, la clé, le panneau, autant de détails qui insistent sur l'absence d'information concernant le personnage. Lorsque Diouana devient finalement sujet d'une unique phrase, elle est désignée non pas par son nom mais par le pronom personnel « elle » : « elle est venue par bateau » (160). Cette courte phrase contient deux facettes du discours des autorités représentant le pouvoir de la France sur ses colonies : d'un côté le sujet colonial peut être transporté comme un cargo tandis que la famille française a voyagé par avion. Du même temps, le fait que cette phrase soit la première dans laquelle Diouana est le sujet grammatical semble indiquer le désir de l'employeuse qui prononce cette phrase de se détacher de sa responsabilité dans le voyage de Diouana du Sénégal à la France, et donc de son rôle dans la mort de celle-ci. Ce refus de responsabilité trouve écho dans l'article de journal qui relaie la mort de Diouana, duquel est omis la raison de la présence de celle-ci en France, ainsi que les conditions qui l'ont conduite à son geste désespéré. Les choix narratifs de l'auteur montrent ainsi que celui ou celle qui possède le pouvoir choisit qui est sujet et qui de ne l'est pas.

L'employeuse de Diouana est experte dans ce domaine ; elle maîtrise le discours de façon subtile pour se dédouaner de ses responsabilités tout en révélant les attitudes coloniales de déshumanisation qui lui ont permis de faire venir Diouana du Sénégal

pour travailler à son service. Ces attitudes reflètent les croyances conscientes et inconscientes qui régissent les relations hiérarchiques raciales, patriarcales et économiques entre la France et ses colonies. La narration du flashback qui revient sur le parcours de Diouana à partir du moment où elle est embauchée à Dakar par « madame » se fait à travers plusieurs subjectivités qui permettent au lecteur.rice de reconstituer les processus discursifs qui ont conduit à la mort de Diouana. La première subjectivité est celle de l'employeuse qui « peu à peu, sombra dans ses souvenirs, revit sa coquette villa sur la route de Hann, là-bas en Afrique » (162). La seconde est celle de Diouana dont le narrateur extérieur révèle l'état d'esprit après qu'elle s'est vu offrir le poste : malgré la pénibilité du travail à Dakar, « depuis un mois elle était gaie, ravie, cœur battant, comme si elle découvrait l'amour » (162) à l'idée d'aller travailler en France. Cette double subjectivité narrative permet de mettre en lumière à la fois le discours colonial et l'impact qu'il a sur la conscience du sujet colonial.

Le discours colonial filtré par la conscience de l'employeuse est réifiant au sens marxiste du terme, c'est-à-dire qu'il relève d'une relation d'équivalence entre les relations humaines et la propriété matérielle (Burris, 22). Aux yeux de l'employeuse, Diouana est entièrement identifiée à son rôle de travailleuse, donc les éléments qui permettraient de l'identifier, tels que ceux sur sa carte d'identité, n'ont d'importance que parce qu'ils lui permettent de travailler : « sur sa carte d'identité on lisait : née en 1927. Il fallait qu'elle soit majeure » (163-4). Le sous-texte de cette phrase est premièrement que la date de naissance n'est pas nécessairement correcte, et que cela n'a aucune importance tant qu'elle a l'âge de travailler. Le reste des pensées de l'employeuse concernant l'employée est tout aussi révélateur : habituée à être servie en Afrique par de nombreux serviteurs bon marché, lors de ses vacances en France elle a

tout d'abord embauché des femmes françaises pour garder ses enfants. Celles-ci ne lui convenaient pas car leurs demandes salariales étaient trop élevées et elles n'étaient pas assez dociles à son goût (165). Elle profite donc de la situation de Diouana, femme sénégalaise « fraîchement arrivée de sa « brousse » natale » (166) et du déséquilibre économique entre la France et le Sénégal pour lui faire miroiter un avenir meilleur à son service en France.

Le travail jugé indigne par les travailleuses françaises est considéré comme une opportunité immanquable pour la travailleuse sénégalaise. En représentant les relations entre femmes de différentes origines raciales et socioéconomiques, la nouvelle permet à cet égard de penser la complexité des identités intersectionnelles de genre, race et classe. L'employeuse de Diouana, loin d'être un personnage dénué d'ambiguïté représentant simplement l'opresseur et de la bourgeoisie française, est aussi victime des hiérarchies patriarcales représentées par son mari et qui la cantonnent au rôle de femme au foyer (Parascandola, 19-20). Sa véhémence envers Diouana est le symptôme de sa peur de devoir « se soumettre à son devoir d'épouse » (*La Noire de...*, 166) si son employée n'accompli pas le travail domestique. Sa conscience de la précarité de sa position dans la hiérarchie familiale ainsi que de la pénibilité du travail des femmes, loin de provoquer une quelconque solidarité féminine, la pousse à renforcer coûte que coûte la relation de domination justifiée par les différences de classe et de race, le « fossé infranchissable qui séparait la bonne et sa patronne » (167). C'est donc en tant qu'elle se reconnaît dans le sort de Diouana qu'elle perçoit le risque qu'elle encourt elle-même en tant que femme.

Dans l'autre facette de la narration, celle filtrée à travers le point de vue du personnage de Diouana, s'infiltrèrent les discours émanant du pouvoir colonial français visant à convaincre au-delà de tout doute qu'un emploi en France est une bénédiction pour les travailleurs sénégalais. Diouana souhaite plus que tout aller en France et « voir ce pays dont tout le monde chante la beauté, la richesse, la douceur de vivre » et où « on faisait fortune » (165). Elle ne se rend pas encore compte que ce « on » qui fleurit en France ne l'inclut pas elle, femme analphabète sénégalaise destinée au travail ménager. La nouvelle d'Ousmane Sembene s'attache à révéler ces discours pour ce qu'ils sont réellement, des mécanismes de contrôle permettant à la France d'attirer des travailleurs bon marché pour remplir les fonctions que les Français ne veulent pas accomplir.

La subjectivité de la narration donne à connaître les forces inconscientes qui conduisent Diouana à idéaliser sa future vie en France, mais ne lui octroie cependant aucun contrôle sur la narration. Comme en atteste le fait même que la nouvelle s'ouvre sur l'enquête qui suit son suicide, son destin est scellé à l'avance. L'adaptation filmique au contraire s'ouvre sur l'arrivée de Diouana en France et non sur son suicide. Nous verrons maintenant que le médium du cinéma offre à Sembene de nouveaux moyens créatifs de représenter la réification et la prévalence des discours hégémoniques, tout en offrant au personnage de Diouana un pouvoir narratif absent de la nouvelle.

Que Diouana voyage par bateau avec les valises dans la nouvelle ainsi que dans le film n'est pas sans rappeler le transport des esclaves du commerce triangulaire dans la nouvelle, et ce rapprochement est opéré plus intensément dans le film dès les premières images : celles du bateau qui conduit Diouana en France (1:40). Ce

rapprochement entre esclavagisme et relations employeur/employé dans le monde néocolonial va donner le ton pour le reste du film. Les premières images de Diouana lorsqu'elle descend du bateau se concentrent sur des parties désincarnées, sa main portant la valise (3:11). Diouana est liée visuellement à sa valise, toutes deux noires sur fond blanc, toutes deux propriétés de l'employeur. La valise contient le peu de possessions de Diouana, avec la robe et les chaussures qu'elle porte, offertes par la femme française pour la convaincre de la suivre en France. Ces attributs typiquement féminins sont la fierté de Diouana qui s'imagine vivre comme une Française une fois en France. Au contraire, ces attributs vont lui être retirés par l'employeuse qui lui ordonne de ne plus porter la robe et les chaussures à talons pour faire le ménage (8:52). Cet acte symbolique déshabille Diouana et lui retire de force son humanité et individualité jugés inutiles par son employeuse car ne correspondant pas au rôle domestique qui lui est assigné. Diouana est enjointe de faire correspondre son apparence physique à sa position sociale et raciale en portant des chaussures plates et une robe aux motifs africains.

Cette dégradation corporelle est parallèle à sa dégradation morale.

L'enfermement de Diouana dans son rôle domestique n'est nullement subtil dans le film : grâce aux nombreux plans rapprochés le ou la spectateur.rice est enjoin.t.e à faire l'expérience de l'environnement claustrophobique du petit appartement d'où elle ne sort jamais. Cependant, si Diouana est symboliquement enfermée par les représentations visuelles du film, elle n'est plus victime de l'enfermement narratif de la nouvelle. Au contraire, l'adaptation filmique offre au personnage principal un pouvoir sur son histoire grâce à un changement de mode narratif lors de l'adaptation du texte à l'écran. Ce changement dont nous allons analyser les mécanismes et les implications,

atteste d'un désir de changer de perspective grâce au médium du cinéma : d'un récit où le personnage est entièrement victime des systèmes d'oppression auquel il ne peut échapper, Sembene adapte à l'écran le récit d'un personnage auquel il accorde pouvoir narratif.

### 3.2. Dans une œuvre sous l'emprise de discours patriarcaux

On perçoit dans la tentative de donner un pouvoir narratif au personnage féminin les prémises d'une réflexion concernant la libération des victimes féminines. Celles-ci sont les plus vulnérables aux abus moraux, physiques et économiques lorsqu'elles sont embauchée comme travailleuses domestiques logeant avec leur employeur.euse comme c'est le cas de Diouana (Yurdakul, 4). Son statut de femme noire immigrée et travailleuse domestique place Diouana au rang de celles dont la parole est rarement écoutée et crue lorsqu'elles relatent les abus dont elles sont victimes.

Deux qualités narratives du film soulèvent ces préoccupations concernant la crédibilité accordée aux voix et récits féminins. Tout d'abord, l'ordre narratif renversé dans le film par rapport à la nouvelle reporte le suicide de Diouana à la fin du film pour ne plus l'enfermer dans un destin inéluctable. Au lieu de commencer par les effets de l'oppression dont Diouana est victime, le film donne tout d'abord l'illusion que Diouana va avoir la vie qu'elle désire en France, sans signe ostentatoire de violence envers elle de la part de ses employeurs. Son employeur vient la chercher à la sortie du bateau, porte sa valise, l'interroge poliment sur son voyage, et l'employeuse l'accueille à la porte de l'appartement tout aussi poliment. La première manifestation de l'oppression de Diouana n'est pas visuellement représentée, le ou la spectateur.rice n'en est pas le témoin direct ; à la place, il ou elle en est informé.e par la voix off de Diouana :

« Pourquoi madame me crie-t-elle tout le temps ? » (8:14). Le fait que le ou la spectateur.rice ne voit pas les scènes de cris la pousse à faire un choix : croire Diouana sur parole, ou douter de sa crédibilité. Ce choix narratif engage le ou la spectateur.rice dans le rôle de confident.e de Diouana et lui offre le choix de la croire sur parole avant que le reste du film démontre que l'abus est bien réel. Le renversement de l'ordre narratif qui fait que le ou la spectateur.rice est mis.e au courant d'un fait avant d'en être le témoin direct permet une réflexion sur l'importance de croire la parole des victimes, tout particulièrement celles dont l'identité de genre, de race et de classe les rend vulnérables à l'exploitation de toute nature.

Deuxièmement, la voix off de Diouana, n'est pas la transposition à l'écran de la narration de la nouvelle. Dans le film, ce n'est pas un narrateur extérieur qui donne à connaître tantôt les pensées de Diouana, tantôt celle de son employeuse. Il s'agit de la voix de Diouana à la première personne. La différence que produit une voix narrative à la première personne plutôt qu'une histoire racontée de l'extérieur dans une narration à la troisième personne permet au public de s'identifier à Diouana et d'empathiser avec elle. L'adaptation filmique contient ainsi les graines d'une réflexion profonde sur le pouvoir de la parole des victimes, ainsi que sur le pouvoir de celui qui choisit de l'écouter. La première instance de la voix off dans le film, « est-ce que quelqu'un est venu m'attendre ? » (3:00), peut s'interpréter de deux façons : la première est intradiégétique, (quelqu'un va-t-il venir chercher Diouana sur le quai ?), et la seconde est métatextuelle puisqu'il s'agit de se demander si quelqu'un est venu écouter son histoire (Jones, 340). Elle est immédiatement suivie d'un plan subjectif du quai à travers le point de vue de Diouana qui place le ou la spectateur.rice dans la position de la jeune femme et encourage une identification à sa condition.

Les choix filmiques du réalisateur démontrent donc une tentative de libération de la femme qui dépasse la simple utilisation de Diouana comme symbole de la colonisation du Sénégal en mettant en lumière une partie des problématiques spécifiques aux luttes féminines entourant la crédibilité accordée aux plus vulnérables que sont souvent, bien que pas toujours, les femmes. Il reste cependant un grand nombre de choix problématiques dans l'adaptation cinématographique qui indiquent qu'elle n'est pas libérée des discours patriarcaux sous-jacents.

Le choix de la voix off soulève notamment un certain nombre de problèmes : la voix prêtée à Diouana s'exprime dans un français parfait qui ne correspond pas de façon réaliste à la voix du personnage, puisqu'au moment de la sortie du film, moins de 1% de la population féminine du Sénégal n'était lettrée en français (Parascandola, 371). Les nécessités financières qui ont influencé les choix effectués par Sembene compliquent la question de la voix de Diouana puisque pour obtenir le soutien financier du gouvernement français, le film devait impérativement être réalisé en langue française et non en wolof (Virtue, 558). Quel est alors l'effet produit par le fait de prêter à Diouana une voix qui n'est pas celle d'une femme de sa classe ou de son origine rurale ? Nous avons vu que les mots qu'elle prononce et les angles de la caméra encouragent l'identification du ou de la spectateur.rice avec le personnage. Il semble donc que le choix de la voix doive aller dans le même sens et encourager l'identification avec le personnage. Cela suggère que la voix d'une femme sénégalaise d'origine modeste a été jugée comme ne facilitant pas l'identification, et écartée au profit d'une voix extrêmement éloquente en français, posée, et grave. Elle ne laisse transparaître aucune émotion et raconte son histoire le plus calmement possible. Ce choix doit nous interpeller car il met en lumière les biais implicites qui entourent l'accueil de la parole

des femmes, en particulier non-blanches, qui en disent long sur la crédibilité accordée à certaines, celles qui possèdent la capacité de raconter leur histoire d'une manière jugée socialement acceptable, plutôt qu'à d'autres. Que les caractéristiques retenues comme véhicules de crédibilité soient socialement considérées comme typiquement masculines (une voix grave, un ton sans émotion), et typiquement blanches (un français parfait), démontre qu'il reste un long travail de déconstruction des discours patriarcaux et coloniaux.

La fin de l'adaptation filmique, différente de la nouvelle, est comme l'écrit Lieve Spass (1982, 6) particulièrement révélatrice des limites de cette déconstruction. Loin cette fois de donner à son personnage la capacité de se libérer des systèmes d'oppression, Sembene utilise la mort de Diouana comme déclencheur d'une résistance émergeant des futures générations sénégalaises. Le porteur de cet espoir libérateur est le petit frère de Diouana. Le choix de résoudre symboliquement les questions coloniales portées tout au long de l'œuvre par la condition de Diouana grâce à un personnage masculin démontre les limites de la pensée libératrice du réalisateur qui ne considère pas la femme comme porteuse de changement pour l'avenir mais uniquement comme symbole de la victimisation du sujet colonial. La fin est donc ambivalente, simultanément partiellement libératrice grâce au choix esthétique qui prône un retour à la culture sénégalaise symbolisée par le masque africain porté par le jeune garçon, et reproductrice de schémas patriarcaux profondément enracinés.

Bien que l'œuvre de Sembene *La Noire de...* s'attache avec brio à mettre en lumière les discours coloniaux qui perdurent après la libération du Sénégal, certains des choix narratifs et cinématographiques de l'auteur-réalisateur reflètent une contradiction

entre un désir d'émancipation et une incapacité à élargir le champ des luttes pour la libération de toutes et tous. Symptômes d'une pensée irrémédiablement hiérarchique, ces choix révèlent les zones d'ombre dans lesquels la littérature postcoloniale risque de rester lorsqu'elle subordonne certaines identités, en particulier de genre, à d'autres, au détriment d'un véritable travail de libération intersectionnel. L'analyse du discours anticolonial de Sembene dans *La Noire de...* met en lumière la contradiction inhérente à l'engagement de l'artiste en soulignant que, bien que l'intention soit l'émancipation, l'œuvre reproduit par certains aspects les structures patriarcales du discours colonial.

## Chapitre 4 : *Roma* : entre visibilité et effacement

### Introduction

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur le film *Roma* d'Alfonso Cuarón qui s'inscrit dans notre exploration thématique de la représentation du travail des femmes dans les métiers domestiques et de l'aide à la personne. L'objectif sera d'examiner comment le film *Roma* aborde les questions de genre, de race et de classe sociale, en mettant en lumière les défis rencontrés par les femmes racisées dans les métiers domestiques et de l'aide à la personne. Nous analyserons pour ce faire la voix narrative pour savoir dans quelle mesure l'œuvre permet à son personnage principal de s'exprimer depuis sa position de subalterne, et dans quelle mesure le film reproduit au contraire les mécanismes d'oppressions néocoloniaux et patriarcaux. Nous espérons que cette perspective enrichira notre analyse en permettant une comparaison et une mise en contraste des formes de résistance esthétique à des problématiques sociales et politiques dans les trois œuvres du corpus.

Situé au début des années 1970, *Roma* suit la vie de Cléo (Yalitza Aparicio), jeune femme mixtèque employée domestique au service d'une famille de classe moyenne supérieure à Mexico dans le quartier Roma qui donne son nom au film. Au cours du film, elle traverse des luttes personnelles sur fond de troubles politiques et de clivages sociaux. Alfonso Cuarón, connu pour son attention méticuleuse aux détails et son talent narratif magistral, donne vie à un récit poignant inspiré de sa propre enfance. Tourné dans une cinématographie noir et blanc lumineuse, *Roma* offre une expérience

visuelle captivante qui saisit la beauté et la complexité de la vie quotidienne, tout en l'inscrivant dans le contexte politique de violence de l'année 1971.

La famille pour laquelle Cléo travaille est constituée de la mère, Sofía (Marina de Tavira), quatre enfants en bas-âge, Pepe (Marco Graf), Sofi (Daniela Demesa), Toño (Diego Di Cort), et Paco (Carlo Peralta), le père Antonio (Fernando Grediaga) et la mère de Sofía, Teresa (Verónica García). Au début du film, Antonio, qui est docteur, part en voyage d'affaire, mais il s'avère rapidement qu'il est en réalité engagé dans une relation extra maritale. Cléo quant à elle tombe enceinte de Fermín, un jeune homme qu'elle rencontre durant son jour de congé hebdomadaire. Celui-ci abandonne Cléo lorsqu'elle lui annonce la nouvelle. Cléo se confie à sa patronne sur sa grossesse et un lien se forme entre les deux femmes, toutes deux abandonnées par leurs partenaires masculins. Après l'avoir emmenée à l'hôpital, Sofía, Cléo et les enfants vont à une fête de nouvel an dans une *hacienda*. C'est à ce moment que les tensions politiques qui constituent la toile de fond du film deviennent apparents : les désaccords politiques concernant la propriété terrienne sont abordés pendant la fête, tandis que la mise en scène insiste sur le gouffre qui sépare la classe sociale supérieure à laquelle Sofía appartient et la classe travailleuse majoritairement indigène à laquelle Cléo appartient. Le reste du film continue de mêler les préoccupations personnelles de Cléo et de la famille à la violence sociale et politique montante, qui culmine lors du massacre de Corpus Christi, évènement du 10 juin 1971 durant lequel une milice gouvernementale tua une centaine manifestants étudiants. Cléo et Sofia se trouvent prises à partie dans les violences alors qu'elles font les magasins pour acheter un berceau pour Cléo. La jeune femme est blessée et emmenée à l'hôpital où elle fait une fausse-couche.

Il semble que la réception de *Roma* ait eut trois branches distinctes : la première est celle de la critique et du public internationaux qui ont acclamé *Roma* comme un film du nouvel âge d'or du cinéma mexicain (Kuehler et Rice), dont l'apogée a été la cérémonie des Oscars. La deuxième est la réaction négative qui s'est produite en retour, une réaction d'indignation face à la représentation d'un Mexique métissé et face à la reconnaissance de l'actrice principale mixtèque Yalitza Aparicio. Cette réaction fut ostensiblement raciste et déshumanisante. Un acteur mexicain a notamment été entendu dire que l'actrice ne méritait pas le prix car son jeu d'actrice s'est résumé à obéir à sa patronne, accompagnant le commentaire d'une insulte raciste anti-indigène en espagnol (Dulci et Sánchez, 58). La troisième réaction critique le film pour son traitement des questions raciales au Mexique non pas parce qu'il met à l'honneur une femme indigène, mais parce qu'il efface au contraire la culture indigène et les combats pour la justice sociale (Pierce, 2018).

Nous nous intéresserons ici uniquement à la première et à la troisième réaction car elles présentent d'intéressantes contradictions qui mettent en avant l'ambivalence du film d'Alfonso Cuarón. Il semble en effet que les deux opinions puissent coexister, c'est-à-dire qu'il soit possible de reconnaître les qualités esthétiques et la vision progressiste que le film promeut, tout en cherchant à déceler les failles qui induisent les réactions négatives des spectateurs et de la critique. C'est le cas notamment de Joseph M. Pierce qui écrit : « It may seem contradictory, but *Roma* is a film that both stars and [sic] Indigenous woman and harnesses indigeneity to do the work of white supremacy at the same time » (Pierce, pas de pagination). Sa remarque implique que l'acte de représentation d'une minorité n'est pas suffisant et que la visibilité que Cuarón

donne à son personnage indigène n'équivaut pas à un véritable travail de déconstruction des discours hiérarchiques raciaux et patriarcaux.

La positionnalité de Pierce est intéressante et unique car elle ne reflète pas la majorité de l'audience de *Roma*, mais se trouve dans une situation privilégiée pour offrir un point de vue informé et bien distinct de celui de la classe supérieure mexicaine représentée dans l'étude de Gabriel Domínguez Partida, puisque Pierce est professeur en études latino-américaines et membre de la communauté Cherokee. Il se trouve ainsi bien placé pour comprendre le contexte socioculturel et historique du film, tout en s'identifiant non pas avec la famille dans le film, mais avec le personnage de Cléo. Son article intitulé « *Roma is a beautiful film of indigenous erasure* » (Pierce, pas de pagination) reconnaît la maîtrise artistique de Cuarón, mais révèle avoir détesté le film pour son traitement du personnage et de l'histoire de Cléo comme source de pathos, permettant la catharsis, le « *mea culpa* » de la classe supérieure mexicaine. Il décrit l'acte créatif de Cuarón comme une exploitation de l'histoire de personnes indigènes « *for its allegorical power to connect elite families, at the expense of Indigenous peoples* », et remarque que le film n'est pas fait pour les personnes comme lui (« *The film's pathos is not aimed at people like me* ») mais pour ceux qui peuvent le regarder depuis leur position d'agent de l'histoire coloniale et non de dommages collatéraux (« *for those who can transit the colonial imaginary as agents of history, rather than its collateral damage, or its residue* »). Selon lui, le film perpétue l'imaginaire de la femme indigène comme force de vie nécessaire au fonctionnement de la société toujours coloniale, et n'offre aucune échappatoire à Cléo, dont l'endurance silencieuse est la condition sine qua non pour susciter l'émotion chez la spectateur.rice extérieur.

## 4.1. Le silence de Cléo : violence épistémique ?

« As an Indigenous person, when I saw *Roma* my first reaction was rage—a feeling like helplessness and deception and longing all at the same time, a feeling that welled up inside and burned » (Pierce, pas de pagination). Cet effet décrit par Pierce est celui de la violence épistémique théorisée par Spivak dans « Can the subaltern speak ? ». La question de donner une voix au personnage de la nourrice est une thématique récurrente dans le cinéma d'Amérique latine, souvent utilisée pour réhabiliter et complexifier ce personnage souvent relégué aux marges de la narration (Skvirsky, 3). Skvirsky résume l'opinion de la critique ainsi : « the subaltern must speak—preferably for herself, and in her own voice. » (Skvirsky, 1). Ce faisant elle note que les critiques, qu'elles soient positives ou négatives, sont concernées par la même question : celle de la possibilité de donner une voix à un personnage subalterne. Elle interroge particulièrement la façon dont le film serait différent si la voix de Cléo était présente, explorant ainsi les éléments qui confèrent une subjectivité à un personnage, tels que les flashbacks évoquant son passé, les dialogues révélateurs, ainsi que les indices de sa vie intérieure. Pourtant elle note aussi que d'autres critiques ont trouvé à Cléo ces signes d'une vie intérieure dans les expressions faciales, et dit que la stoïcité du jeu de l'actrice ne veut pas dire que le personnage n'a pas de profondeur (8). Selon elle, le refus d'accorder à Cléo une vie intérieure « is not an oversight, but rather one of the film's guiding principles » (16).

Richard Brody est l'un des critiques à avoir déploré le silence de Cléo dans le film. Il écrit dans le *New Yorker* un article intitulé « There is a voice missing in Alfonso Cuarón's *Roma* ». Selon lui le réalisateur a révélé de façon inconsciente les angles morts de son

film dans une interview : « Even noteworthy filmmakers may not see what they're doing. They can reveal crucial aspects of their work inadvertently, bringing to light the cinematic unconscious, hinting at what a movie could and should have been. That's what Alfonso Cuarón, the writer and director of "Roma," did in an interview for a recent magazine article » (Brody, pas de pagination). L'interview en question relate la relation entre Cuarón enfant et sa nounou, Libo Rodríguez, inspiration du personnage de Cléo et à qui le film est dédié : la jeune femme lui racontait des histoires de son enfance dans la pauvreté et lui parlait des traditions de sa culture en voie de disparition. Cuarón dit avoir voulu donner de la visibilité à cette femme, et pourtant Richard Brody remarque que sa vie à l'extérieur de sa vie professionnelle, les histoires du passé, et les marques de sa vie intérieure sont absentes du film. Lorsqu'il écrit qu'il y a une voix qui manque dans le film, il joue sur un double-sens du mot voix, c'est-à-dire qu'il associe la voix parlée, le silence de Cléo dans le film, à la voix cinématographique, le point de vue narratif de Cléo dans le film (Skvirsky, 1). Selon lui, la rareté des lignes de dialogue de Cléo est un signe que son point de vue n'a pas été pris en compte dans le film.

Pour exemple, la scène à l'hôpital lorsque Cléo perd son enfant est entièrement filmée sans angle de caméra subjectif montrant le point de vue de Cléo. A la place, la jeune femme est filmée de l'extérieur. Tout se passe alors comme si le spectateur n'était pas encouragé à s'identifier à elle à cet instant, ce qui pour Pierce comme pour Brody revient à effacer la voix des personnes indigènes et à utiliser leur histoire coloniale comme source de pathos et de rédemption esthétique.

## 4.2. Voix indigènes dans le film

D'autres critiques ont en revanche été en désaccord avec ce qu'ils considèrent comme l'amalgame du sens littéral et métaphorique de la voix de Cléo dans *Roma*. Pour ceux-là, c'est l'incapacité de la spectateur.rice d'écouter un personnage dont le jeu de l'actrice n'est pas celui auquel les normes hollywoodiennes ont habitué le public (Skvirsky, 2). Le jeu d'actrice stoïque et silencieux de Yalitza Aparicio serait alors adressé à un public capable d'écouter la voix cinématographique plus que la voix littérale.

Il existe en effet des passages où Cléo a une vie personnelle et dans lesquels on décèle un intérêt narratif et une compréhension profonde des relations personnelles, en particulier entre elle et son amie Adela (Nancy Gracia García). Les deux femmes vivent une vie que la spectateur.rice devine complexe, bien que se déroulant à la marge de la narration : elles font de l'exercice le soir après leur service, elles partagent leurs repas et leur vies intimes, et elles ont plusieurs conversations en langue mixtèque que leurs employeurs ne parlent pas. Elles profitent de cette barrière langagière pour parler ouvertement de la mère de l'employeuse de Cléo qui la surveille constamment : les sous-titres permettent à la spectateur.rice de comprendre « está espiándonos » [elle nous espionne] (21:00). De cette façon, les deux femmes trouvent un lieu d'intimité et de liberté grâce à ce langage qu'elles partagent. Ce passage met en scène une solidarité de classe et de race entre les deux femmes en excluant l'employeuse à la fois linguistiquement et visuellement : Cléo et Adela sont filmées dans la chambre de Cléo alors qu'elles éteignent la lumière et la remplacent par une bougie. Leur dialogue informe la spectateur.rice que l'employeuse les surveille pour s'assurer qu'elles ne gaspillent pas d'électricité après le couvre-feu de la maison, conjurant un sentiment

d'injustice de classe. La réduction de la lumière suggère aussi une intimité entre les deux femmes à laquelle la spectateur.rice est conviée. Tout se passe à cet instant comme si la spectateur.rice était à la fois gardé.e à distance de cette relation intime entre deux femmes partageant une identité sociale, ethnique et linguistique, et invité à apercevoir la richesse de la relation grâce aux sous-titres qui, comme la lumière tamisée de la bougie, permettent d'entrevoir sans entièrement parvenir à s'approprier l'image complète. En d'autres termes, la mise-en-scène semble à cet instant être consciente des limites de la représentation de l'altérité.

Un autre instant de complicité entre les deux femmes exemplifie un autre type de solidarité qui les protège non pas de leurs supérieurs hiérarchiques au travail, mais de la gent masculine dans leur vie privée. Cléo et Adela déjeunent ensemble dans un restaurant en attendant leurs partenaires avant d'aller au cinéma ensemble. Leur discussion en mixtèque tourne autour d'un ancien partenaire d'Adela qui lui a envoyé une lettre, acte que Cléo qualifie tout d'abord de « lindo » [mignon] avant que Adela ne lui dise que la lettre ne lui était pas adressée et révélait accidentellement l'infidélité de l'auteur. A ce moment les deux hommes qu'elles attendent arrivent et Adela s'empresse de changer de sujet en faisant discrètement signe à Cléo de se taire. Ce geste est si discret qu'il est presque indécélable par la spectateur.rice, et complètement invisible aux deux hommes dans la scène. Là encore, la spectateur.rice est invité.e à entrevoir la profondeur de la relation entre les deux femmes, mais gardé.e malgré tout à distance par les codes linguistiques et visuels qui ne lui sont pas directement adressés.

Il semble ainsi qu'il soit possible de défendre l'opinion selon laquelle le film offre de nombreuses opportunités de connaître la vie intérieure de Cléo. Le fait que la jeune

femme ne peut se dévoiler entièrement qu'à son amie Adela avec qui elle partage une identité intersectionnelle de femme mixtèque travailleuse peut ainsi être interprété comme une démarche progressiste de la part du réalisateur pour insister sur l'ignorance de la spectateur.rice sur les codes qui régissent la vie de Cléo. Ce n'est pas que Cléo ne possède pas de vie intérieure, mais plutôt que celle-ci n'est pas offerte à l'interprétation dans le film qui insiste sur l'impossibilité de connaître et de pénétrer la culture mixtèque et la vie intime féminine de l'extérieur.

### 4.3. Entremêlement personnel et professionnel : enjeu politique

Au-delà de ces quelques scènes dans lesquelles est aperçue la complexité de la vie intime de Cléo, le reste du film présente un personnage silencieux et stoïque lorsqu'elle est avec la famille qui l'emploie. Il semble à ces moments-là que la narration se concentre non pas sur le personnage de Cléo mais sur la relation entre l'employeur.euse et l'employée (Skvirsky, 11). Le film *Roma* explore de manière incisive l'entrelacement émotionnel entre Cléo et la famille qui l'emploie. Une séquence emblématique intervient dès le début, alors que Cléo est filmée en train de nettoyer le garage et de ramasser les déjections du chien familial. Elle y apparaît seule, scrutée par une caméra immobile qui semble la surveiller. L'arrivée du père de famille en voiture (13:34) crée un contraste saisissant : sa famille se précipite pour l'accueillir tandis que Cléo retient le chien en arrière-plan. Si dans un premier temps, Cléo semble être intégrée à cette image de famille, la porte se referme rapidement derrière eux, la laissant seule dans le garage (Skvirsky, 11). Cette séquence préfigure subtilement le thème central du film : la dynamique complexe entre la famille et la nounou. La longueur de la scène où le père peine à manœuvrer sa voiture dans le garage exigü crée une tension chez la

spectateur.rice. L'attente inconfortable est renforcée par le contraste entre le portrait parfait de la famille souriante attendant le père et l'image de Cléo luttant pour maîtriser le chien agité en arrière-plan. Les difficultés du père à garer sa voiture du premier coup, endommageant le rétroviseur et écrasant lentement les excréments du chien, ajoutent à cette atmosphère pesante. De plus, les gros plans répétés sur la cigarette et le cendrier plein à l'intérieur de la voiture, ainsi que l'air vicié qui s'en échappe, suggèrent que la famille idéalisée dissimule des imperfections profondes.

Peu de temps après, le père quitte sa famille, en apparence pour un voyage d'affaire, mais l'émotion démontrée par sa femme indique un motif plus négatif. La spectateur.rice apprend bientôt que c'est pour une autre femme qu'il a quitté sa famille. Cette situation crée un parallèle entre Cléo abandonnée par le père de son enfant, et la Señora Sofía abandonnée par son mari. Leur relation semble alors s'approfondir, jusqu'à culminer au moment clé du film : après la fausse-couche de Cléo, la Señora Sofía l'invite à passer un weekend à la mer avec la famille, non pas en qualité de nounou mais en invitée. Lorsqu'ils arrivent sur la plage, Cléo reste loin de l'eau alors qu'une des enfants lui demande de venir jouer avec eux, et Cléo annonce qu'elle ne sait pas nager. Elle est alors dos à la caméra au premier plan, regardant la famille jouer ensemble à l'arrière-plan. Cette séparation, ajoutée à son humeur sombre due au décès de son bébé, suggère le regret de Cléo de ne pas pouvoir avec sa propre famille. A la place elle doit se contenter d'être intégrée à une famille à laquelle elle n'appartient pas, et de les joindre dans des activités qui ne lui plaisent pas.

Le jeu d'acteurs inscrutable de Yalitza Aparicio et le script qui donne peu de dialogue à son personnage forcent la spectateur.rice à faire de nombreuses interprétations sans

donner de réponses définitives. Est-ce réellement ce que pense Cléo à cet instant ? La spectateur.rice l'ignore. Cependant le point culminant du film, la scène sur la plage, qui a donné son image à l'affiche du film (figure 2), est le moment où les pensées et la vie intérieure de Cléo se révèlent le plus à la spectateur.rice. Durant le deuxième jour du weekend à la mer, alors que la mère emmène un des enfants, Toño, pour vérifier l'état de la voiture avant le voyage de retour à México, Cléo est laissée seule sur la plage avec les trois autres enfants. La Señora Sofia leur a interdit d'aller se baigner tant que Cléo est seule pour les surveiller car celle-ci ne sait pas nager et ne pourra donc pas les aider s'ils sont en danger. Deux des enfants, Paco et Sofi, désobéissent et vont dans l'eau malgré tout. Ils se trouvent alors emportés par les vagues et Cléo est obligée d'aller dans l'eau pour les secourir.

De retour sur la plage après la presque noyade, la famille, c'est-à-dire les quatre enfants, leur mère, et Cléo, s'embrassent soulagés. Mais la scène d'affection est teintée par l'incompréhension entre Cléo et la famille : Cléo dit « no la quería » ( qui se traduit soit par [je ne la voulais pas] ou [je ne l'aimais pas]) en parlant de sa fille décédée, mais la Señora Sofia se méprend en croyant qu'elle parle de ce qui vient de se produire et répond que les enfants vont bien. Skvirsky analyse cette scène en disant qu'elle dénote un manque de considération de la part de la Señora Sofia, tout d'abord en ayant mis Cléo dans une situation impossible en la laissant seule avec les enfants alors qu'elle ne sait pas nager, puis en croyant qu'elle parle de ses enfants alors qu'elle parle de sa propre fille (15).

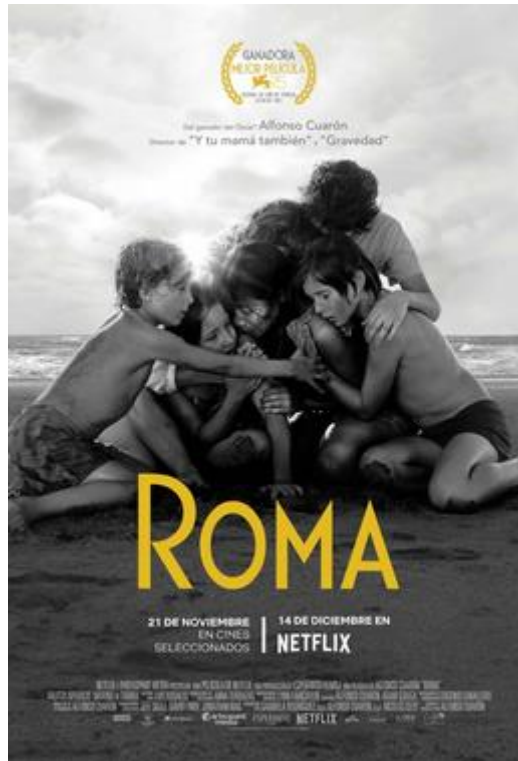


Figure 2: Affiche du film Roma

Cette scène démontre la complexité de la relation entre la famille et l'employée, puisque la frontière entre vie professionnelle et vie personnelle est brouillée. Cléo est en weekend avec eux pour se reposer après un événement émotionnellement et physiquement traumatisant, et doit malgré tout surveiller trois enfants à elle seule dans une situation dangereuse. Le fait qu'elle doive risquer sa vie pour les secourir exemplifie la théorie foucauldienne du biopouvoir selon laquelle la vie de Cléo possède moins de valeur que celle de ses employeurs. Cet enchaînement d'événements, de la mort de sa fille au sauvetage des enfants de son employeuse, dénote fortement la différence hiérarchique entre les enfants de classe moyenne blanche et la fille de la jeune travailleuse mixtèque, et fait écho au sentiment de Joseph M. Pierce dans « Roma is a beautiful film of indigenous erasure » : « Perhaps this is where my sense of rage comes

from. The rage of seeing myself in her, and in that stillborn child. The rage of seeing her child die while her master's children live » (Pierce, pas de pagination).

La relation entre Cléo et la famille consiste en un entremêlement fait de responsabilités professionnelles, de dépendance financière de Cléo envers ses employeurs, et d'affection réciproque entre la jeune femme et les enfants dont elle s'occupe (Skvirsky, 16). L'entremêlement de la vie privée et professionnelle de l'employée se trouve aussi dans *La Noire de...* puisque Diouana vit chez ses employeurs et n'a aucune vie privée hors de l'appartement. Cependant l'entremêlement de la vie privée et professionnelle de Cléo est plus complexe, plus subtile, et plus réaliste que celle de Diouana dont la situation est certes plausible mais poussée à l'extrême : dans la nouvelle, même les enfants de ses employeurs font preuve de racisme envers Diouana (176), de sorte qu'aucune relation affective ne se développe. En revanche, la situation de Cléo est celle de millions de femmes qui travaillent pour une famille à laquelle elles sont « intégrées » : elles deviennent apparentées à un membre de la famille bien qu'elles n'en fassent par réellement partie et qu'elles ne profitent pas du même statut social (Yurdakul, 81). C'est cet enchevêtrement du rôle de la femme, en particulier lorsqu'elle prend soin d'enfants et de personnes avec qui elle développe une relation émotionnelle qui rend la régulation de ces emplois presque impossible. En effet, la relation émotionnelle devient une forme de discours tout aussi inextricable que le discours colonial qui maintient Diouana dans la servitude pour plusieurs raisons : la croyance selon laquelle le travail domestique, incluant le soin des enfants, est la responsabilité des femmes (*ibid.*) s'entrelace avec la dépendance économique de l'employée envers son employeur.euse et se transforme en une codépendance affective et matérielle entre l'employée et l'employeur.euse.

Il s'agit là d'un élément central du reportage *Debout les femmes*, dont les participantes disent ne pas pouvoir séparer leur vie privée de leur vie personnelle (11:20), élément qui prend des proportions encore plus importantes lors de la crise Covid lorsque beaucoup d'employés dans d'autres secteurs commencent à travailler à distance : les employées du lien n'ont pas le luxe de pouvoir travailler à distance (33:50). Les femmes interviewées disent se sentir responsables de leurs usagers, qu'ils soient personnes âgées ou enfants, qui ne peuvent vivre sans elles si elles décidaient de faire grève, quitter leurs emplois, ou prendre un congé pour ne pas s'exposer aux risques du Covid (27:20). Il semble ainsi que cet aspect de la relation employeur-employée que Sembene n'a pas représentée dans *La Noire de...* soit pourtant central dans la lutte pour la reconnaissance des droits du travail domestique puisqu'il constitue un frein important à leur régulation.

Skvirsky remarque que dans *Roma*, la question des sentiments de Cléo envers la famille qui l'emploie est soulevée sans offrir d'interprétation définitive (27) et qu'en conséquence, le spectateur.rice est incité à porter un regard de supériorité sur Cléo à la fin du film. En effet, la question de l'authenticité de ses sentiments est présentée comme si elle était manipulée par des préjugés internalisés tels que le racisme, le sexisme et le classisme, et qu'elle n'est pas suffisamment consciente de sa position de classe pour former une réflexion approfondie à ce sujet. Ainsi, le spectateur.rice est encouragé à observer le comportement de Cléo envers les enfants d'un point de vue plus conscient des enjeux politiques et à interpréter son attitude comme une forme de fausse conscience émotionnelle.

L'intrigue secondaire du film, qui concerne le personnage de Fermín, le père de l'enfant mort-né de Cléo, semble étayer cette théorie. Lorsque Cléo cherche Fermín dans un village à l'extérieur de Mexico pour lui annoncer sa grossesse, il est en train de s'entraîner aux arts martiaux avec un large groupe d'hommes. Lorsqu'elle tente de lui parler Fermín la rejette violemment, refusant d'entendre que l'enfant est le sien, et il l'intimide en utilisant les arts martiaux. Quelques scènes plus tard, alors que Cléo fait les magasins à Mexico pour acheter un landeau, une manifestation étudiante tourne à la violence dans la rue. Fermín apparaît armé, accompagné de deux autres hommes poursuivant un manifestant dans le magasin. Tandis que les deux autres hommes cherchent et tuent finalement le manifestant, Fermín s'arrête pour braquer son arme sur Cléo et la tension monte tandis qu'il semble hésiter à tirer et à tuer la jeune femme enceinte de son fils. Dans le film, la nature du groupe auquel appartient Fermín n'est pas explicitement révélée, mais il s'agit en réalité des "halcones" (les faucons), une milice paramilitaire semi-officielle utilisée par le gouvernement mexicain pour réprimer les manifestations étudiantes. Leur violence atteint son paroxysme lors du massacre du 10 juin 1971, également connu sous le nom de massacre de Corpus Christi, au cours duquel vingt-cinq étudiants perdirent la vie et de nombreux autres furent blessés (Green, 70).

Cette intrigue secondaire ajoute plusieurs dimensions à l'histoire. Tout d'abord, les vies personnelles de Fermín et Cléo sont déroutées à cause d'une cause du gouvernement qui rémunère des individus pour réprimer des manifestants de gauche progressive qui prônent la démocratisation de l'éducation. La vie du jeune homme, et par extension Cléo, sont donc manipulées et instrumentalisées au profit des intérêts du gouvernement. De plus, Fermín révèle à Cléo que l'un des entraîneurs de la milice est

étasunien (« gringo », 1:24:30), et un autre Coréen (*ibid.*) ce qui, dans le contexte de la guerre froide, insiste sur l'instrumentalisation du pays et de ses habitants dans un combat partisan. Il semble donc que Cléo et Fermín soient tous deux victimes d'un système qui néglige leurs intérêts personnels au profit d'intérêts économiques et politiques. Ils sont pris dans les rouages d'un gouvernement prêt à sacrifier ses propres citoyens pour maintenir le pouvoir, un gouvernement qui n'hésite pas à réprimer violemment les manifestations et à mentir sur ses actions. Par exemple, le gouvernement du président Echeverría n'a jamais admis avoir soutenu les *halcones*, malgré les rapports de la CIA affirmant le contraire (Green, 70).

Le fait que tous les membres de cette milice soient des hommes met en lumière un autre aspect des mécanismes de pouvoir, rappelant les théories de Maria Lugones selon lesquelles les distinctions de genre sont exploitées pour perpétuer les systèmes coloniaux ("The Coloniality of Gender", 4). Dans ce cas, les intérêts du gouvernement, soutenus par l'influence étrangère, sont prioritaires et recrutent principalement des hommes, en particulier des hommes indigènes de la classe ouvrière comme Fermín, pour utiliser leur force physique dans les combats. Les femmes sont reléguées aux rôles de mères et de travailleuses domestiques. Cependant, bien que chaque genre, masculin et féminin, joue un rôle défini, c'est le rôle masculin qui est jugé le plus important, au point où le bien-être et la vie des femmes peuvent être sacrifiés pour maintenir le contrôle patriarcal. Cette dynamique se manifeste dans *Roma* par la fausse couche de Cléo, provoquée lorsque Fermín la menace avec une arme à feu lors du massacre de Corpus Christi. Cléo est donc non seulement privée de la possibilité d'élever son enfant avec le soutien du père, elle est privée de toute famille propre lorsqu'elle perd son enfant, et est reléguée à son rôle de nourrice pour la famille de

classe supérieure pour laquelle elle travaille. Ceci n'est pas sans rappeler également le concept du biopouvoir foucauldien (« Il faut protéger la société », 169), puisque Cléo est victime de mort symbolique lorsqu'elle se voit privée du droit de fonder une famille et de perpétuer sa lignée.

Bien que le film dénonce ces mécanismes d'oppression qui conduisent à l'instrumentalisation de la vie et la mort des travailleur.euses indigènes, en présentant les deux personnages, Cléo et Fermín, comme des symboles de victimisation il les prive de leur individualité. Cela pose problème dans la dimension politique de l'œuvre, car comme nous l'avons vu elle semble par bien des égards s'adresser principalement aux classes supérieures. On a l'impression que le film suggère que seules les classes supérieures possèdent la conscience de classe et la compréhension politique nécessaires pour provoquer un changement social. En d'autres termes, il semble sous-entendre que le changement social doit provenir de la bienveillance de la classe dirigeante envers les personnes moins privilégiées. Cette idée renforce les préjugés coloniaux et s'aligne avec la critique de Joseph M. Pierce selon qui le film « harnesses indigeneity to do the work of white supremacy » (Pierce, pas de pagination).

## Chapitre 5 : *Debout les femmes* : représentation d'une politique de l'entraide

### Introduction

Contrairement aux femmes des œuvres analysées précédemment, dont nous avons vu qu'elles sont représentées comme des symboles de l'injustice raciale et de genre plutôt que des agentes de leurs histoires, les travailleuses interviewées dans le cadre du reportage *Debout les femmes* ont une existence politique évidente. Tout d'abord, ce sont des femmes qui parlent pour elles-mêmes, et non des actrices avec un script. Le documentaire est intéressant parce qu'il ne se contente pas de suivre ces femmes dans leur travail quotidien : il filme les entretiens du comité d'enquête de l'Assemblée nationale chargée de faire état des conditions de travail et de rémunération avant de proposer un article de loi. Le documentaire crée ainsi les conditions pour encourager l'engagement politique des participantes.

Le reportage présente une ambivalence marquée, dépeignant ses participantes comme des actrices politiques tout en soulignant continuellement que leur activisme est façonné par les hommes – les réalisateurs et les hommes politiques – qui leur donnent une voix. Malgré les efforts visibles de la narration et de la réalisation, le reportage demeure pris dans un paradoxe inextricable, rappelant les dynamiques de pouvoir similaires à celles observées dans des œuvres telles que *La Noire de...* et *Roma* : les sujets de l'œuvre ne sont sujets que grâce à l'intervention extérieure d'un pouvoir privilégié. Ce reportage, tout comme les œuvres discutées dans les chapitres précédents, met en lumière les difficultés inhérentes à donner une "voix" aux sans-voix

lorsque ceux qui parlent en leur nom occupent des places privilégiées dans la société dominante.

## 5.1. Narration d'un pouvoir décentralisé

Avant de nous pencher sur ce paradigme problématique, analysons la manière percutante et convaincante de la narration de présenter l'engagement de François Ruffin de donner de la visibilité aux travailleuses invisibles (de Montalivet, *Huffington Post*). Tous les éléments de la narration et du montage indiquent la volonté de mettre en avant ces travailleuses. La scène d'ouverture du film est une femme noire, portant un masque sanitaire, qui nettoie le buste de Marianne, symbole de la République française (00:00:35) (Figure 3). En quelques secondes, les multiples facettes du reportage sont symbolisées : le travail des femmes, en particulier celles issues de l'immigration racisée, et leur rôle pour assurer en coulisses le bon fonctionnement de la société française, tout particulièrement durant la période de la pandémie du Covid-19. La deuxième image du film est celle de François Ruffin devant l'hémicycle de l'Assemblée nationale, présentant son projet de régulation des métiers du lien. Cet enchaînement indique le souhait de privilégier la visibilité des travailleuses sur le rôle du député et chaque élément narratif est soigneusement travaillé pour créer l'image d'un projet humain plutôt que politique.



*Figure 3: femme de ménage nettoyant le buste de Marianne*

Le discours de Ruffin à l'Assemblée s'ouvre sur une anecdote : ce matin-là, une femme de chambre dans l'hôtel où il séjournait avait nettoyé sa chambre pendant son absence. Cette anecdote apparemment banale sert à illustrer à quel point ce travail de l'ombre est souvent négligé. En déclarant que « le même miracle se produit tous les jours. Ce n'est pas l'œuvre de fées mais de femmes » (01:28), Ruffin construit son argument avec une attention minutieuse aux choix narratifs qui caractérisent l'ensemble du documentaire. En évoquant le « miracle » qui se produit, il exclut d'abord le sujet à l'origine de cette action, comme si celle-ci se produisait de manière autonome. Par ce choix, il souligne l'invisibilité des femmes de ménage dans l'esprit du public. Puis, en affirmant que « ce n'est pas l'œuvre de fées mais de femmes », il recentre l'agent de ce miracle, mettant ainsi en lumière le rôle central de ces femmes.

Le reportage vise donc à recentrer les sujets marginaux qui permettent le fonctionnement de la société en s'occupant dans l'ombre des tâches nécessaires telles que le ménage et le soin à la personne. Dans ce but, les choix de montage permettent de proposer une alternative au pouvoir gouvernemental vertical et centralisé, c'est-à-

dire une répartition du pouvoir plus horizontale. Grâce au cadre du film en partie tourné à Reims et dans les villages de province, le reportage présente une certaine vision de la France qui ne se résume pas à la capitale. Cette France rurale est romantisée grâce à des scènes de nature qui entrecourent et ralentissent le rythme du film (26:30 et 41:40), des conversations filmées à l'extérieur dans le jardin des participantes (42:00) qui leur donne un aspect plus convivial et authentique. Ceci s'oppose aux images filmées à Paris au Palais Bourbon où siège l'Assemblée nationale, où l'atmosphère est impersonnelle et mise-en-scène : les députés sont accueillis avec les tambours et gardes nationaux au garde-à-vous (5:20). Ce contraste prépare le cadre idéologique dans lequel les participantes provinciales du reportage montent à Paris pour s'adresser à l'Assemblée et défendre la proposition de loi, et insiste sur l'opposition entre le pouvoir centralisé et les intérêts des individus auxquels la spectateur.rice est invité à s'identifier. De cette façon, le reportage s'attache à redistribuer le pouvoir du centre vers la périphérie.

Ce faisant, le reportage promeut une certaine image de la France, et présente un projet politique, une vision du pouvoir qui devrait la régir. Il s'agit d'une vision horizontale et décentralisée basée sur une éthique du soin pour tou.te.s plutôt que sur la loi du marché libéral, une vision que Ruffin résume comme « l'entraide », qu'il représente, contre « la compétitivité » économique prônée par le gouvernement et le parti présidentiel la France en Marche (1:04:15). Cette dernière vision du pouvoir est incarnée dans le film par deux personnages, l'image d'Emmanuel Macron sur les écrans de télévision, et son double sur le terrain, le député de la République en Marche, Bruno Bonnell. Le dédoublement du personnage représentant le pouvoir auquel François Ruffin s'oppose en les personnes de Bonnell et de Macron permet au film de proposer

une solution esthétique et personnelle à un conflit politique entre deux visions apparemment irréconciliables. En effet, si l'image du Président dans le film représente un pouvoir impersonnel et distant, s'adressant au peuple depuis leurs écrans de télévision (20:30), ce n'est pas le cas de Bruno Bonnell à qui la narration du film accorde une grande complexité et un rôle nuancé. Pourtant, le déroulement du film va prendre une direction inattendue, même pour Bonnell et Ruffin eux-mêmes qui avouent avoir été non surpris de ce développement (59:30). C'est la relation personnelle de Bonnell avec la question du soin à domicile qui l'humanise lorsqu'il raconte l'histoire de son fils, aujourd'hui décédé, dont le handicap nécessitait une assistance au quotidien. Bonnell relate la relation qui s'est construite entre sa famille et l'auxiliaire de vie de son fils, « une femme qui venait du Sénégal » (1:00:12), qui était « intégrée à la famille » (1:00:36). Cette scène humanise Bruno Bonnell qui devient non plus l'opposition politique de François Ruffin mais son partenaire dans la création de la loi pour la reconnaissance des métiers du lien. Cette stratégie narrative, dans laquelle le « vilain » du film est peu à peu rallié est extrêmement efficace pour présenter la cause de François Ruffin comme celle de l'humanité et de la raison. Ruffin résume sa relation avec Bruno Bonnell ainsi : « A partir du moment où on vient sur le terrain personnel, sur une histoire qui nous est arrivée, c'est des barrières politiques et des barrières idéologiques qui s'effondrent et on reconstruit autrement » (*Debout les femmes*, 05:07). Cette remarque semble aussi résumer le projet du reportage : faire appel à la sensibilité de l'individu pour produire un changement social et politique.

Ruffin présente donc son projet politique et social comme défenseur des intérêts de la population travailleuse contre les intérêts du marché. Là encore, le personnage de Bonnell est utilisé comme symbole de cette opposition : lorsqu'il est introduit, il est tout

d'abord présenté comme l'építome d'un capitalisme débridé qui s'intéresse aux intérêts financiers plutôt qu'à ceux de la population. L'une des premières informations que François Ruffin apporte concernant Bonnell est qu'il a été le personnage principal de l'adaptation française sur M6 de l'émission américaine *The Apprentice*, dressant ainsi un parallèle direct entre Bruno Bonnell et Donald Trump qui jouait « un patron salopard qui donnait des ordres un peu humiliants » selon Ruffin (3:44). Dans *Debout les femmes*, la référence à Trump, alors président des Etats-Unis, n'est pas expliquée ou commentée par Ruffin. A la place, la spectateur.rice française est laissée à faire sa propre interprétation, mais il semble que l'effet recherché soit de créer un dédain pour Bonnell avant même que le reportage ne l'introduise en personne. En effet, le langage de Ruffin lorsqu'il annonce sa collaboration avec Bonnell est négatif et insiste sur le fait que la collaboration n'est pas son choix personnel (03:15). Le montage juxtapose des images tirées d'interventions télévisées de Bonnell mettant en lumière sa personnalité publique d'homme d'affaire et d'homme politique ultracapitaliste, qui, selon ses propres mots, « n'est pas là pour faire l'assistante sociale » (03:27). Ces propos empreints de misogynie et de mépris de classe présentent le personnage de Bonnell comme dénué de sensibilité sociale. Le parallèle entre Bonnell et Trump met en avant le fait que Bonnell ne défend pas les intérêts de ses concitoyens. Ce moyen était aussi présent dans les autres œuvres du corpus : le spectre de l'influence étrangère dans *La Noire de...* est sans surprise celui de la France, tandis que dans *Roma* nous avons parlé de la menace que constitue l'interventionnisme américain. Ce lien entre les œuvres du corpus souligne une préoccupation commune pour les dynamiques de pouvoir inégalitaires et les luttes pour l'autodétermination face aux influences extérieures.

## 5.2. Un reportage semi-conscient de sa positionnalité problématique

En contraste direct avec le mondialisme promu par La République En Marche et le gouvernement d'Emmanuel Macron, François Ruffin adopte une position de voix locale. Cela signifie que ses priorités résident dans la défense des intérêts du peuple et de la classe laborieuse, en particulier des plus précaires et démunis, plutôt que de se conformer à la logique du marché. Pour ce faire, le reportage met en scène l'identité et la personnalité de Ruffin non pas comme personnalité politique mais comme homme ordinaire, toujours en insistant sur ses différences avec Bonnell. Ruffin est provincial, député de la Somme, une région principalement rurale, et insiste sur son identité décentralisée, fier de son origine semi-rurale. Cependant, bien qu'il insiste pour se présenter comme ayant une identité plus proche de celle des sujets de son reportage, il est évident qu'il s'exprime depuis une position privilégiée et il semble que certains choix du reportage révèlent les limitations posées par cette positionnalité.

Dans une interview sur la chaîne YouTube *Blast*, François Ruffin dit que les questions identitaires, sous-entendu les questions raciales et religieuses, ne sont pas « les plus importantes » selon lui (*Blast*, 37:20). Ces questions étaient pourtant, à l'aube de la présidentielle de 2022 et dans le contexte des manifestations Black Lives Matter en France, au centre des débats publics. Cependant, la remarque de Ruffin sur *Blast*, selon laquelle le choix de ne pas s'intéresser aux questions identitaires dans le reportage rend son travail « anti-zemmour et anti-macron parce qu'il vient poser la question sociale au premier plan, et quand on pose la question sociale on a la possibilité de se rattacher ensemble plutôt que faire exploser les gens sur des questions qui ne me paraissent pas les plus importantes » (*Blast*, 37:00). L'extrême droite que

Ruffin symbolise par Éric Zemmour et la droite par Emmanuel Macron se sont emparés comme l'indique Ruffin des questions identitaires pour diviser les différents partis de gauche durant les élections (37:20) et Ruffin propose donc un projet déracialisé et laïque pour contrer leurs discours. Ce faisant, il écarte une autre possibilité, celle qui consisterait à s'emparer des questions identitaires comme des questions sociales pour prôner une société inclusive. A la place, le choix de Ruffin est de placer les questions de classe au centre du débat, et de rejeter les questions de races et de religion à la marge. Derrière le terme « questions identitaires » cependant se regroupent au moins une autre identité que Ruffin a moins de difficulté à intégrer à son combat pour le changement social, l'identité de genre. Une distinction implicite est donc créée entre les identités sur lesquelles on peut se prononcer – l'identité de genre, et celles qu'il faut ignorer et rejeter – les identités raciales et religieuses.

François Ruffin refuse donc de se positionner directement sur les questions raciales et religieuses, mais ces dernières sont pourtant représentées dans le reportage dont les participantes sont racialement diverses et ont pour certaines des noms maghrébins. Cette diversité est en effet représentative de la diversité de la population travailleuse en France, et sa représentation dans le reportage démontre la volonté de François Ruffin de présenter un projet politique inclusif. Comme nous l'avons vu plus tôt, la première image du film est celle d'une travailleuse noire ; c'est aussi le cas de la dernière scène du film dans laquelle une assemblée de femmes travailleuses des métiers du soin sont mises en scène dans l'hémicycle de l'Assemblée nationale pour présenter leurs arguments en faveur de la loi, et en chantant l'hymne du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) (1:20:40) intitulé *Hymne des femmes, Femmes debout* ou encore *Debout les femmes* (Marks et al., 188) et qui donne son titre au reportage.

Gilles Perret dit sur la chaîne d'information YouTube *Blast* que les deux réalisateurs ont choisi de fictionnaliser la fin du film afin qu'elle soit porteuse d'espoir, plutôt que de terminer le film sur l'échec de la loi à l'Assemblée (*Blast*, 14:05). Puisque cette scène finale est fictionnalisée, nous pouvons l'analyser en tant qu'elle informe sur les choix de représentation des réalisateurs. Il est particulièrement intéressant de remarquer que malgré les dires de Ruffin qui dit avoir remarqué *a posteriori* les identités raciales et religieuses des participantes (*Blast*, 36:10), la mise en scène de la dernière scène met en avant trois femmes en particulier parmi celles qui s'expriment en plaçant leurs interventions à des moments stratégiques, telles que la première à parler, Assia Nouaour, une femme d'origine maghrébine (1:14:49) et la dernière, une femme noire anonyme, qui prononce la formule *Debout les femmes*, à la fois titre du film et de l'hymne du MLF ; ou en leur accordant un temps de parole plus long telle que Fofana Salimata lorsqu'elle raconte son expérience de femme de ménage (1:18:00). Malgré l'attachement à l'universalisme dont nous avons parlé plus tôt, le reportage présente donc une vision d'une France multiculturelle. Cette représentation est ambivalente et difficilement réconciliable avec l'idéologie universaliste qui veut que les politiques ne soient pas influencées par les questions raciales et religieuses. Il est notamment important de noter que plusieurs des femmes d'origine maghrébine ou sub-saharienne présentes dans l'hémicycle à la fin du reportage portent le voile musulman, normalement interdit durant les séances de l'Assemblée. Bien sûr, il s'agit là d'une mise en scène fictive d'une séance, et la présence de ses femmes qui n'auraient, en temps normal, pas le droit d'être là, attire l'attention sur le projet de société implicite de François Ruffin. Le message de Ruffin est donc un message ambivalent, voire

incohérent, qui oscille entre la représentation de la différence, et le refus de discuter des différences raciales et religieuses (*Blast*, 36:30).

Il n'est pas impossible alors de se demander si, comme le soutenait la critique de *Roma* de Joseph M. Pierce, Ruffin n'utilise pas lui-aussi les histoires et les voix des travailleuses les plus précaires pour servir ses propres intérêts politiques. En effet, il insiste sur sa volonté de représenter ces femmes, de leur donner de la visibilité, et de leur donner une voix dans le reportage, mais refuse d'adresser les problèmes singuliers auxquels leurs identités intersectionnelles les exposent – statut d'immigration ; emplois précaires ; barrière linguistique ; discrimination à l'emploi, au logement et à l'éducation – ou de défendre leurs intérêts intersectionnels lors de ses interventions extérieures.

### 5.3. Une éthique du soin – et du besoin ?

Un autre subalterne invisible se trouve dans le reportage *Debout les femmes* : il s'agit des individus qui nécessitent le soin des travailleuses du lien : les personnes âgées et les personnes porteuses d'un handicap. La distinction entre *homines curans*, ceux qui soignent, et *homines egeni*, ceux qui nécessitent le soin, est utile pour parler de la place de ces subalternes (Vaaitinen, 9). Les théoristes de l'éthique du care ont cherché à remplacer *Homo economicus* (l'homme économique) par *Homines curans* comme source de réflexion morale et politique (*ibid.*, 3). Cela semble être l'un des messages du reportage qui, comme nous l'avons vu, cherche à formuler un projet de société dans lequel les liens sociaux sont valorisés au-dessus des intérêts économiques. Cependant, Vaaitinen remarque que l'éthique du care, bien qu'elle permette de recentrer les sujets marginaux, ici les femmes travailleuses du lien et du soin, laisse les corps des personnes qui nécessitent des soins « written out and left

unexamined, inarticulate, and mute » (*ibid.*, 3). En donnant une voix aux femmes qui prodiguent les soins, le reportage aborde le besoin des corps des *Homines egeni*, mais de façon secondaire, et principalement par le truchement du point de vue des *Homines curans*.

Il convient donc de questionner la manière dont le film aborde la dimension de l'empathie et de la compassion, en mettant en évidence les défis et les implications éthiques associés à cette approche. En privilégiant le point de vue des soignants et en utilisant des récits personnels pour susciter une réaction émotionnelle, le film soulève des interrogations sur la représentation des différentes parties prenantes dans le domaine des soins, ainsi que sur leur agentivité en politique. Le film semble en effet s'adresser avant tout aux individus capables de prodiguer des soins. Pour mieux comprendre cette orientation, examinons les scènes qui illustrent cette perspective. L'une d'entre elles, que nous avons déjà évoquée, met en lumière le récit de Bruno Bonnell sur son fils Balthazar, né avec une maladie nécessitant une assistance quotidienne qui l'a conduit à un décès prématuré (1:00:00). Cette séquence vise à humaniser Bonnell et à susciter l'empathie du public. Cependant, il est intéressant de noter que cette histoire est racontée du point de vue de Bonnell lui-même, mettant en avant ses propres sentiments et perceptions. Bien que cette approche soit efficace sur le plan narratif, elle soulève néanmoins des questions sur la mise en avant de l'expérience des soignants/parents au détriment de celle des personnes nécessitant des soins, en l'occurrence l'enfant handicapé. En ce sens, le récit de Balthazar semble être utilisé pour susciter le pathos dans le film, rappelant l'utilisation similaire de l'histoire de Cléo, la jeune nourrice indigène dans le film *Roma*, et du décès de sa fille. Plus tôt dans le reportage, d'autres enfants handicapés sont mentionnés dans le but de

révéler la difficulté du travail de leurs AESH (Assistants d'Enfants en Situation de Handicap), et pour insister sur la nécessité de créer plus de formations et de régulations dans leurs métiers (16:10). Leurs histoires sont donc abordées en tant qu'elles sont porteuses de force politique pour convaincre le public de la nécessité des changements défendus par le reportage.

Les autres *homines egeni* dans *Debout les femmes* sont les personnes âgées qui, contrairement aux enfants dont les histoires sont racontées par d'autres, sont présents dans le film, et parfois interviewés directement. Cependant, dans un certain nombre de scènes, leur présence semble accessoire : ils sont présents physiquement en tant que corps dépendants, filmés pendant leurs soins. Souvent incapables de se déplacer seuls, ils sont en effet dépendants des travailleuses qui viennent leur faire la toilette, la cuisine, le ménage (27:00 ; 33:30 ; 45:09). Tout se passe alors comme si leur impuissance physique équivalait à une impuissance politique. Paradoxalement, le reportage cherche à accorder une présence politique aux travailleuses marginalisées, à les sortir de leur dépendance au bon vouloir des hommes et femmes politiques en charge, tout en reléguant à la marge les personnes qui dépendent de leurs soins. La dépendance n'est donc pas supprimée mais déplacée ; le pouvoir politique est réparti du centre du pouvoir à la périphérie de la classe travailleuse, mais ne va pas jusqu'à être réparti à toutes et à tous, puisque les personnes dépendantes du soin sont toujours présentées comme politiquement impuissantes, sauf pour susciter le pathos chez la spectateur.rice qui elle ou lui est un agent politique.

En conclusion, le reportage *Debout les femmes* offre une perspective nuancée sur l'engagement politique des travailleuses marginalisées, tout en soulevant des

questions complexes sur le pouvoir, la représentation et l'éthique du soin. En mettant en avant les voix et les histoires de ces femmes, le documentaire cherche à promouvoir une vision politique décentralisée, axée sur l'entraide plutôt que sur la compétitivité économique. Cependant, des tensions et angles morts persistent quant à la représentation des identités intersectionnelles et à l'agentivité des personnes nécessitant des soins. Le reportage semble osciller entre une volonté de donner une voix à ceux qui sont habituellement marginalisés et une forme d'invisibilisation des personnes racisées et celles dépendantes des soins. Cette tension soulève des questions importantes sur la manière dont les récits sont utilisés pour façonner des discours politiques et sur les limites de l'approche centrée sur l'éthique du soin. En fin de compte, *Debout les femmes* offre un aperçu stimulant des luttes et des aspirations des travailleuses, tout en invitant à une réflexion approfondie sur les dynamiques de pouvoir et d'inclusion dans la société Française contemporaine.



## Conclusion

Notre étude, au-delà de son analyse des œuvres cinématographiques spécifiques, a éclairé des questions plus larges de pouvoir, de représentation et de résistance dans la société contemporaine. En examinant comment les discours coloniaux et patriarcaux sont déconstruits et résistés dans les films étudiés, nous avons cherché à mieux comprendre les mécanismes d'oppression et les formes de lutte qui persistent dans le monde actuel. En intégrant des perspectives critiques intersectionnelles nous avons élargi notre compréhension des dynamiques de pouvoir et de marginalisation qui traversent les cultures et les sociétés. Cette démarche nous a permis non seulement d'approfondir notre analyse des films examinés, mais aussi d'apporter des éclairages pertinents pour aborder les défis contemporains liés à l'égalité, à la justice sociale et à la reconnaissance des voix marginalisées.

Les définitions du pouvoir discursif théorisées par Michel Foucault nous ont permis de considérer notre sujet à partir de l'angle du biopouvoir, un angle qui permet de considérer les discours coloniaux comme des mécanismes de contrôle et de normalisation de la société. De là, il est apparu que les contre-discours de la période postcoloniale se sont inscrits dans une relation de résistance en réaction au biopouvoir, dont les discours sont omniprésents. La question se pose alors de savoir comment les contre-discours peuvent proposer des formes de résistance qui ne soient pas elles-mêmes enfermées dans des discours normalisateurs, notamment des discours patriarcaux, pour créer des discours qui offrent à leurs sujets la possibilité de devenir agents politiques capables de résister. L'analyse des trois œuvres de notre corpus met en lumière la complexité des représentations cinématographiques des femmes racisées dans les métiers domestiques et de l'aide à la personne, précisément car elles affichent

une volonté de résistance, de répondre aux discours hégémoniques pour proposer une alternative en recentrant les groupes marginalisés. Pour ce faire, les auteurs-réalisateurs de *La noire de...*, *Roma* et *Debout les femmes* mettent en avant les discours qui enferment les femmes de leurs films dans un rôle domestique non valorisé, et qui les écarte des lieux de décision et de pouvoir, les conduisant parfois même à la mort – symbolique ou réelle.

Ce qui interpelle dans ces représentations est le fait qu’au-delà des efforts apparents pour recentrer les personnes marginalisées, Diouana, la jeune femme sénégalaise dans *La Noire de...*, Cléo, la jeune femme mixtèque dans *Roma*, et les multiples femmes interviewées dans *Debout les femmes*, les trois films représentent malgré tout « l’Autre » depuis une positionnalité externe. Par exemple, lorsqu’on lui a demandé dans une interview si ses œuvres étaient bien comprises en Europe, Ousmane Sembene a répondu que l’Europe n’était pas son centre (Ousmane Sembene, « L’Europe n’est pas mon centre », YouTube, *Tract*). Il démontre alors son intérêt pour ce qui est au centre et ce qui est à la marge de son travail, essayant de recentrer l’Afrique pour une audience Africaine afin de sortir de l’emprise des discours (neo)coloniaux. Nous en concluons que bien que Sembene recentre son œuvre autour de l’Afrique jusqu’alors gardée à la marge du monde du cinéma – comme en témoigne le fait même que cette question lui soit posée – son œuvre ne s’affranchit pas entièrement des discours patriarcaux, preuves tenaces de la forte hiérarchisation de la pensée même anticoloniale. Ces vestiges sont palpables notamment dans le choix de la voix accordée au personnage de Diouana, une voix qui maîtrise parfaitement la langue du colonisateur, une voix qui ne s’aligne pas de façon réaliste avec l’éducation du personnage de l’aide domestique. En faisant ce choix, Sembene révèle quel type de voix

est considéré comme porteuse de vérité et mérite d'être écoutée. Ceci, ajouté à la fin de l'adaptation filmique, place l'espoir et l'avenir du Sénégal nouvellement indépendant entre les mains de la jeunesse masculine représentée par le jeune frère de Diouana, tandis que le destin tragique de Diouana sert à créer l'émotion chez le spectateur plutôt qu'à offrir une voix d'émancipation à la femme sénégalaise. Tout se passe alors comme si le spectateur auquel Sembene s'adresse était implicitement masculin, en position d'être agent en politique, et encouragé à protéger son pays symbolisé par métonymie par Diouana.

Nous avons trouvé dans *Roma* la même ambivalence, particulièrement en ce qui concerne la voix narrative de Cléo, la jeune femme mixtèque qui travaille pour une famille de classe moyenne supérieure au Mexique. Dans le film, la spectateur.rice n'est pas invité.e à s'identifier à Cléo parce qu'elle n'est pas le centre de subjectivité du film, et parce qu'elle n'est pas agente de son destin. Le personnage est impuissant face aux forces politiques et sociales qui la contraignent. Au contraire, la spectateur.rice à qui le film s'adresse est plutôt membre des classes sociales moyennes et moyennes supérieures à qui le film s'adresse en puisant dans le pathos de la situation de Cléo pour provoquer l'émotion et l'indignation afin de promouvoir un changement politique et social qui viendrait des classes sociales dirigeantes qui elles sont, implicitement, érigées en agents politiques par les discours du pouvoir.

*Debout les femmes* tente de donner aux femmes dans le reportage une agence politique dans la représentation, en mettant en scène leur voix à l'Assemblée nationale et en leur donnant la parole. Ce projet vient s'ajouter à un projet parlementaire de François Ruffin pour proposer une loi de revalorisation des métiers du lien. Mais au-delà

de ces deux fronts sur lesquels il s'engage, François Ruffin, à la fois réalisateur et député, metteur en scène et personnage, omet de mettre en question sa propre positionnalité externe et privilégiée par rapport à ses sujets. Cette omission se manifeste à travers plusieurs angles morts dans le reportage, dictés par la finalité politique plutôt que par une volonté de remise en question fondamentale des discours du biopouvoir. Ces discours, qui catégorisent les individus en fonction de leur genre, de leur race, de leur classe sociale et de leur capacité physique, subordonnent le pouvoir politique à la capacité de production dans le système capitaliste.

La lecture de Gayatri Chakravorty Spivak a apporté un éclairage important sur notre réflexion qui dépasse la question de la voix du subalterne. L'autrice entreprend une déconstruction de l'œuvre de Foucault et souligne que malgré son travail approfondi de déconstruction des discours, l'œuvre de Foucault présente un angle mort. Cet angle mort, que nous retrouvons également chez Cuarón, Sembene et Ruffin, se caractérise par une absence de critique de leur propre positionnalité. En effet, lorsque Spivak écrit à propos des « females of the urban subproletariat », que « the subject of exploitation cannot know and speak the text of female exploitation even if the absurdity of the nonrepresenting intellectual making space for her to speak is achieved. The woman is doubly in shadow » (Spivak, 84), elle met fondamentalement en question la possibilité de l'acte même de représentation puisque celui-ci se fait presque toujours depuis une position de pouvoir, souvent par des intellectuels éduqués dans le système même qu'ils critiquent. Inévitablement, la reconnaissance et la transcendance des limites inhérentes à cette positionnalité exigent un processus de déconstruction continu des discours sous-jacents. En mettant en lumière l'importance de reconnaître la positionnalité des intellectuels qui tendent à se conformer aux intérêts de la

bourgeoisie (Spivak, 68), ainsi que ses implications dans nos analyses, cette réflexion nous invite à une prise de conscience approfondie des limites de nos perspectives et de notre rôle en tant qu'intellectuels. Par conséquent, elle nous encourage à nous engager de manière soutenue dans la déconstruction des discours hégémoniques et normalisateurs.

## Œuvres citées

Aguilera Skvirsky, Salomé. "Must the subaltern speak? on *Roma* and the cinema of domestic service." *FORMA* (2020).

Andries, Lise, and Laura Suárez de la Torre, ed. *Impressions du Mexique et de France*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. Web. (<https://books.openedition.org/editionsmsmh/9581>).

Brody, Richard, "There's a Voice Missing in Alfonso Cuarón's "Roma"." *The New Yorker*, 18/12/2018. ([www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma](http://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma)) [accessed 03/25/2024]

Burris, Val. "Reification: a Marxist perspective." *California Sociologist* 10.1 (1988): 22-43.

Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

De Montalivet, Hortense, « "Debout les femmes!", l'ode au féminisme de François Ruffin sur les métiers du lien. » *Huffington Post*, 10/13/2021. ([www.huffingtonpost.fr/culture/video/debout-les-femmes-l-ode-au-feminisme-de-francois-ruffin-sur-les-metiers-du-lien\\_187756.html](http://www.huffingtonpost.fr/culture/video/debout-les-femmes-l-ode-au-feminisme-de-francois-ruffin-sur-les-metiers-du-lien_187756.html)) [accessed 03/25/2024]

« Debout les femmes : celles « qui ne sont rien », mais qui font tout. » YouTube, uploaded by *Blast, le souffle de l'info*. 13 octobre 2021. ([https://www.youtube.com/watch?v=05sQcY8ovAQ&t=859s&ab\\_channel=BLAST%2CLe\\_souffledel%27info](https://www.youtube.com/watch?v=05sQcY8ovAQ&t=859s&ab_channel=BLAST%2CLe_souffledel%27info)) [accessed 04/02/2024]

Dulci, Tereza María Spyer, and Alfredo Nava Sánchez. "Una discusión sobre el racismo y el trabajo doméstico en Roma, de Alfonso Cuarón." *Diálogo* 23.1 (2020): 55-67.

Foucault, Michel, « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France (1975-1976)*, Édition numérique, 2012.

\_\_ *Histoire de la sexualité*, vol. I, Paris, Gallimard, 1976.

\_\_ « Le sujet et le pouvoir », (1982), *Dits et écrits*, tome IV, Gallimard, 1994.

\_\_ *L'herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-1982, Gallimard/Seuil, 2001.

Gabriel, Oihana, « Dans son nouveau docu, François Ruffin dévoile le quotidien des travailleuses du lien, précaires mais indispensables », *20minutes*, 11/10/2021, (<https://www.20minutes.fr/societe/3138075-20211011-nouveau-docu-francois-ruffin-devoile-quotidien-travailleuses-lien-precaires-indispensables>)

Green, W. John, *A History of Political Murder in Latin America, Killing the messengers of change*, State University of New York Press, 2015.

Harrow, Kenneth. "Sembène Ousmane's Xala: The Use of Film and Novel as Revolutionary Weapon." *Studies in 20th & 21st Century Literature* 4.2 (1980): 7.

Jones, Andrew. "Screening the Unwitnessed: An Analysis of the Close-Up in *La noire de...*" *French Forum*. Vol. 45. No. 3. University of Pennsylvania Press, 2020.

Kuehler, Morgan and Rice, Laura, "Why Mexican Film Could Be In Its Second Golden Age", *Texas Standards*, 26/02/2019 (<https://www.texasstandard.org/stories/why-mexican-film-could-be-in-its-second-golden-age/>)

Landy, Marcia. "Political Allegory and " Engaged Cinema": Sembene's" Xala"." *Cinema Journal* (1984): 31-46.

Lugones, Maria. "The coloniality of gender." *Feminisms in Movement* (2016): 35.

\_\_ "Toward a decolonial feminism." *Hypatia* 25.4 (2010): 742-759.

Lye, John, *Contemporary Literary Theory*, Brock University, 1998.

Marx, Elaine, and de Courtivron, Isabelle, *New French Feminisms, An Anthology*, The University of Massachusetts Press, 1981.

Parascandola, Louis J. "'What Are We Blackmen Who Are Called French?': The Dilemma of Identity in Oyono's *Un vie de boy* and Sembène's *La Noire de...*" *Comparative Literature Studies* 46.2 (2009): 360-378.

Partida, Gabriel Dominguez. "Are we or not? Traits of Mexican identity from Roma." *Journal of Latin American Communication Research* 7.1-2 (2019): 79-105.

Pillot, Louis, « François Ruffin lance un appel aux dons pour « changer de division », la présidentielle 2027 en vue ? », *20 minutes*, 24/05/23

[<https://www.20minutes.fr/politique/4038299-20230524-francois-ruffin-lance-appel-dons-changer-division-presidentielle-2027-vue>]

Sembene, Ousmane, « *La Noire de...* », *Voltaire*, *La Noire de...*, *Nouvelles*, Paris, Présences Africaines, 1962. 157-87.

\_\_ *La Noire de...* (1966), production Les Actualités Françaises [consulté le 25 novembre 2023 sur [https://archive.org/details/y-2-mate.is-la-noire-de...-black-girl-english-subs-1966-a-pc-uia-nbe-la-720p-1629687720861\\_202109](https://archive.org/details/y-2-mate.is-la-noire-de...-black-girl-english-subs-1966-a-pc-uia-nbe-la-720p-1629687720861_202109)]

Spass, Lieve. "Female Domestic Labor and Third World Politics in *La Noire De...*" *Jump Cut* 27 (1982): 26.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?." *Imperialism*. Routledge, 2023. 171-219.

Stovall, Tyler. "Universalisme, différence et invisibilité. Essai sur la notion de race dans l'histoire de la France contemporaine." *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 96-97 (2005): 63-90.

Tekpetey, Kwawisi. "Strategies for Subverting Post-Colonial Oppression: Literature & Cinema in Early Sembene Ousmane". *African Literature Today*; 2010; 28 1-16.

Virtue, Nancy. "Le film de...: Self-Adaptation in the Film Version of Ousmane Sembène's *La Noire de...*" *Literature/Film Quarterly* 42.3 (2014): 557-566.

Yurdakul, Aslihan. "From Black Girl to Roma: Domestic Workers and the Intersection of Race/Ethnicity, Class, and Gender." *American Journal of Economics and Sociology* 81.1 (2022): 79-90.