

La Marianne multiculturelle :  
Une analyse comparative de l'appartenance des femmes noires en  
France dans *Mariannes Noires* et *Bande de Filles*

by Norika Saah

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of  
Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College  
2022

French and Francophone Studies Section  
Professor Christopher Robison

## Table de matières

<i>Abstract</i> .....	3
<i>Introduction</i> .....	3
<i>Première Partie : L'iconographie de Marianne et l'universalisme</i> .....	5
<i>Deuxième Partie : La fille noire de la banlieue</i> .....	9
<i>Troisième Partie : Un appel pour une Marianne multiculturelle</i> .....	16
<i>Conclusion</i> .....	23
<i>Bibliographie</i> .....	25

## Abstract

Cet article explore la notion d'appartenance dans *Mariannes Noires* (2016) et *Bande de Filles* (2014), des films sur les femmes noires et leurs expériences vécues en France. En étudiant les façons dont les institutions françaises construisent une identité française, et donc un sentiment d'appartenance dans l'Hexagone, je démontrerai qu'il existe un désaccord entre l'identité française normative et la femme noire en France. L'objectif principal de cet article est d'examiner la façon dont Céline Sciamma, la réalisatrice de *Bande de Filles*, et Mame-Fatou Niang et Kaytie Nielsen, les réalisatrices de *Mariannes Noires*, soulignent cette divergence par les chronotopes pour suggérer des nuances dans l'appartenance des femmes noires en France. Ce désaccord va à l'encontre des idéaux de la République française, tels que l'universalisme, le nationalisme, et le slogan français : liberté, égalité, fraternité.

## Introduction

Au centre du tableau *La Liberté guidant le peuple* (1830) se trouve la Liberté. Torse nu, bonnet phrygien sur la tête, la Liberté a le bras droit tendu, portant fièrement le rouge, le blanc, et le bleu du drapeau français. Dans sa main gauche, elle porte un fusil muni d'une baïonnette. La Liberté guide des hommes blancs, jeunes et vieux, riches et pauvres – tous brandissant des armes – devant des hommes effondrés et des débris. La Liberté, la seule femme du portrait, est celle qui rassemble ces hommes déterminés dans la bataille. La Liberté représente les ouvriers, les bourgeois, l'avenir du peuple. Elle est l'unificatrice de la France et le chef de la république. C'est elle qui est la plus haute dans la foule et qui surplombe même les immeubles en arrière-plan. Seul le drapeau français, la fumée des fusils, et le ciel la surpassent. La Liberté d'Eugène Delacroix est une personnification de la France unifiée qui a ensuite été renommée Marianne.

Comme la population française s'est augmentée et s'est diversifiée depuis les premières itérations de Marianne, nous devons considérer comment le symbolisme de Marianne a changé. Marianne est en fait identifiable racialement comme étant blanche. Dans les nombreuses représentations de Marianne depuis 1792, ce fait n'a pas changé, même si la population de la France a changé. Cela remet en question la capacité de Marianne à représenter une population

multiraciale et multiethnique. Cette question est particulièrement pertinente pour évaluer la représentation et l'appartenance symbolique de certaines des populations les plus marginalisées de France. L'une de ces populations est celle des femmes noires, une population dont l'identification externe est restée stagnante depuis l'époque coloniale raciste. Mame-Fatou Niang affirme « Il y a un travail de connaissance et de reconnaissance à faire sur ces temps et ces corps, et tout manquement à ce travail peut entraîner l'accréditation implicite d'images et de représentations biaisées » (2020, 216-217). Ce travail que Niang préconise est important mais découragé en raison de l'idéale universaliste. Ainsi, la représentation coloniale dans laquelle les femmes noires sont vues comme primitive, excessivement sexuelles, et les sujets de la mission civilisatrice est perpétuée dans les médias français, ségrégant encore plus les femmes noires de l'identité française. Dans cet article, je montrerai que le film *Mariannes Noires* démontre plus efficacement l'appartenance des femmes noires à la France que *Bande de Filles* tout en considérant les identités multiethniques de ces femmes noires. Je ferai une analyse comparative des chronotopes dans chaque film pour développer mon argument.

Dans la première section, nous explorerons les motivations pour créer une icône du peuple et le symbolisme de Marianne. La première section soulignera qu'il existe un décalage entre l'imagerie de Marianne et le peuple de France. La deuxième section examinera de près les chronotopes fermés dans le film *Bande de Filles* de Céline Sciamma qui impliquent un manque d'appartenance pour les femmes noires en France, classant ainsi le film comme du cinéma de banlieue. La dernière section examinera les chronotopes transitoires dans *Mariannes Noires* de Mame-Fatou Niang et Kaytie Nielsen qui démontrent que les femmes noires de France ont des identités pluralistes tout en étant françaises.

## Première Partie

### L'iconographie de Marianne et l'universalisme

Marianne est le symbole de la France populiste. Bien que son image ne soit pas représentée de manière constante, Marianne orne les façades de bâtiments, la monnaie, les timbres, les monuments et les portraits célèbres. Sa représentation la plus remarquable est celle de *La Liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix (Image 1). Marianne, parfois appelée la Liberté, a été le symbole de l'unification de la France au cours des nombreuses révolutions, mais la signification de Marianne, comme son image, varie selon les groupes sociaux et à travers le temps. Néanmoins, Marianne reste la personnification idéale de la devise de la France : liberté, égalité et fraternité. En effet, Marianne est le symbole de l'universalisme, un concept fondamental de l'idéologie politique française.



Image 1 : *La Liberté guidant le peuple*, Eugène Delacroix, 1830 (Dorbani-Bouabdellah 2020).

L'iconographie de Marianne est fortement inspirée de l'antiquité gréco-romaine. Elle porte souvent des robes drapées typiques d'une déesse romaine, avec la poitrine ou les jambes exposées pour indiquer son égalité avec la personne ordinaire. Sa tenue simple et son déshabillage sont en contraste direct avec l'imagerie aristocrate ou monarchiste dans laquelle les femmes sont lourdement parées de robes frivoles et à la mode (Agulhon 12). Cela correspond à l'uniforme du révolutionnaire du XVIIIe et XIXe siècle qui était austère et ressemblait à la tenue d'un ouvrier : pantalon long, veste courte, sabots et bonnet phrygien rouge (Harris 285). En fait, la féminité de Marianne est un acte antimonarchiste. Les insurgés s'accordaient à dire que la France de l'ère postrévolutionnaire ne pouvait pas ressembler à celle du passé, et donc que le futur symbole de la France devait nier les images des rois et de la masculinité. Dans *Marianne au combat*, Maurice Agulhon décrit la création de Marianne comme un processus rigide et antimonarchiste parmi les artistes des Lumières, en disant :

[D]espite the proclamation of Light (and enlightenment), there are so few suns in the corpus of revolutionary emblems. No doubt it is precisely because the Sun was, by tradition, so strongly linked with the symbolism of Royalty...In our view, we need to look no further to explain the pre-eminence of the female figure of Liberty: there can be no risk of her cap being confused with a crown (Agulhon 15).

L'idéologie de la France postrévolutionnaire ne laissait aucune place à un symbolisme non égalitaire, ce qui a conduit au rejet des anciens symboles de la France qui idéalisait la force d'Hercule.

Marianne, cependant, ne manque pas de symbolisme de la puissance. Si le type d'arme varie de l'épée à la baïonnette, la Liberté est toujours armée. Une telle arme symbolise le combat que le peuple français a enduré pour gagner la liberté pendant la révolution. Selon Agulhon, les bourgeois libéraux de la fin du XIXe siècle considéraient souvent l'imagerie de Marianne comme

trop brutale, choisissant de s'éloigner des tons rouges et de présenter Marianne comme une personne retenue et conservatrice (88). D'autre part, ceux qui étaient plus favorables au mouvement populiste représentaient, fréquemment une Marianne presque hors de combat, les cheveux en bataille et les vêtements déchirés.



Image 2 : *Liberté*, Nanine Vallain, 1793

Deux aspects de Marianne qui sont cohérents, cependant, sont son symbole d'unité et sa blancheur. Marianne est devenue le symbole de la Troisième République de France à l'apogée de l'ère révolutionnaire française à partir de 1789 (“Marianne and the Motto of the Republic”). Elle devient le symbole de l'homogénéité du peuple. Il n'y aura plus de monarques et d'élites qui se tiennent au-dessus du peuple. Les Français devaient désormais se considérer comme égaux au nom de l'universalisme, dans lequel aucune distinction de race, de classe ou de religion ne peut être faite parmi le peuple de France. Dans le tableau allégorique de Delacroix représentant les Trois Glorieuses, nous voyons cette idée s'articuler avec les gens de toutes les classes qui se

tiennent ensemble, armés pour combattre. Au premier rang se trouve un homme de la bourgeoisie qui est vêtu d'un gilet et d'un chapeau haut de forme, même dans les affres de la bataille. Derrière lui se trouve un ouvrier portant un tablier indiquant qu'il est d'une classe inférieure (Dorbani-Bouabdellah 2020). Il a une cocarde rouge et blanche épinglée à son béret, ce qui indique son soutien à la révolution. Nous retrouvons cette imagerie du peuple français se rassemblant dans une multitude d'autres œuvres d'art de l'époque des Lumières, comme le tableau de *La République avec Liberté, Égalité et Fraternité* par Pierre-Paul Prud'hon. Dans cette image, des enfants de différents rangs sociaux sont réunis par l'Égalité et la Liberté (Agulhon 21). Dans la multitude d'images, de sculptures et d'autres médias dans lesquels Marianne est représentée, elle est représentée comme une femme blanche. Ainsi, il est possible d'établir un lien avec le fait que si Marianne est l'image idéalisée de la France, alors l'image idéale de la France est blanche. Cette association entre la francité et la blancheur de Marianne va cependant à l'encontre des idéaux universalistes de la république - une république dans laquelle les noirs qui résidaient dans les quatre communes du Sénégal avaient la citoyenneté française et le droit de vote (Keaton, et al. 37-38).

Selon le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, l'universalisme trouve son origine dans la tentative de la révolution de séparer l'église catholique de l'État afin de mettre fin au droit divin des monarques. La Constitution de 1958 fait de l'universalisme une politique, en affirmant dans son article premier :

La France est une République indivisible, laïque, démocratique et sociale. Elle assure l'égalité devant la loi de tous les citoyens sans distinction d'origine, de race ou de religion. Elle respecte toutes les croyances. Son organisation est décentralisée.

La loi favorise l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et fonctions électives, ainsi qu'aux responsabilités professionnelles et sociales (Conseil Constitutionnel 2015).



Ce concept est, à l'inverse, devenu une source d'exclusion implicite des personnes noires en France. Les Noirs, qui sont devenus partie intégrante de l'empire français à l'aube de la traite à des fins d'asservissement et d'impérialisme, sont considérés comme l'antithèse de Marianne. Afin de justifier l'exploitation des terres et des populations africaines, les Français - comme d'autres nations européennes - ont dû faire de l'identité noire africaine une identité de déviance et de sauvagerie, alors même que l'identité africaine était largement inconnue des Européens. La déviance des Noirs serait acceptée grâce à la littérature des Lumières et elle serait « résolue » grâce aux missions civilisatrices (Keaton et al. 32). Par la littérature et les images, le stéréotype s'est solidifié dans l'imaginaire français, comme le décrit Keaton, et al :

The semantic and representational transformations of the word “black” cannot escape, after all, preconceived ideas and negative images associated with Black people, because they are all rooted in the ideology of their time and are part of the various discourses that have justified and legitimized slavery, colonial conquest, and the missionary enterprise (Keaton, et al. 19).

Et malheureusement, l'imaginaire français de l'identité noire stéréotypée s'est maintenu dans le temps, poussant les Noirs de France à devenir « l'autre, » c'est-à-dire à ne pas faire partie de l'idéal universaliste et donc à être exclus de la liberté, l'égalité et la fraternité. Ce sens de l'exclusion se traduit notamment par la création des banlieues de Paris.

## Deuxième Partie

### La fille noire de la banlieue

Si Marianne représente toute la France sauf les habitants de la banlieue, alors qui incarne la banlieue ? Qui est le parallèle de Marianne pour les résidents de la diaspora africaine en France ? C'est ici que nous nous tournons vers le film *Bande de Filles* (2014) réalisé par Céline Sciamma, salué par la critique et primé au Festival du film de Philadelphie, au Festival du film

de Stockholm et dans divers festivals internationaux. Le film suit la vie fictive de Marieme (interprétée par Karidja Touré), une adolescente noire d'origine ouest-africaine implicite, alors qu'elle atteint sa majorité en banlieue parisienne et gagne des compagnons romantiques et platoniques. Malheureusement, le film poursuit « the process of 'othering' the black » à l'échelle mondiale, car il s'appuie sur un « powerful network of images and symbols that, by association, could conjure up deep-seated fears » (Archer-Straw 25). Afin de comprendre la personnification de la banlieue qui est devenue mondialement acceptée, nous devons d'abord comprendre la banlieue française historiquement.

À la périphérie de Paris se trouve la banlieue, où des individus issus du vaste empire colonial français se sont installés pour « fight for France, to study, to seek political freedom, or to find better economic activities » (Keaton, et al. 22). Le BUMIDOM, une époque d'émigration importante des Antilles françaises à partir des années 1960, a amené des citoyens noirs en France métropolitaine (Wimbush 2022). Ces migrants ont fini par s'établir en dehors des limites de la ville de Paris, où les logements étaient fournis par le gouvernement, et donc abordables. Les citoyens noirs sont devenus la principale source de main-d'œuvre pour la France - la nouvelle classe ouvrière de la France. Pourtant, l'imaginaire français de l'identité noire déviante et différente qui s'est développé à l'apogée de l'impérialisme français a été bien entretenu. À son tour, la banlieue est devenue un espace de déviance dans l'imaginaire français. Hugo Bevort et Aurélien Rousseau décrivent la banlieue comme « l'espace qui n'a pas été ordonné, structuré comme la ville de la France moderne et appellerait de ce fait en permanence une intervention pour 'remettre de l'ordre,' pour paraphraser les consignes que De Gaulle donnait à Paul Delouvrier » (85). La structure de la banlieue elle-même est étrangère à l'intellect parisien, et

ainsi, les dortoirs en hauteur construits à la va-vite qui entourent les limites rigides du centre-ville ont fourni la base de l'aliénation.

Ces immeubles étrangers à plusieurs étages abritent des Noirs de la diaspora africaine qui sont déjà considérés comme différents dans la société française en raison de leur statut d'ouvrier, de leur couleur de peau, de leurs différences culturelles et des stéréotypes qui sont associés à ces identités. L'imaginaire de la banlieue est entouré de peur et d'échec, et à certains égards, la banlieue est considérée comme tout ce que Paris-propre n'est pas. Comme le disent Bevort et Rousseau :

[C]e territoire sans histoire propre est un territoire de déracinés, un territoire qui vit de l'importation successive de populations. La conjonction entre banlieue et immigration a mis en place un lieu commun typiquement hexagonal : la crainte de la banlieue se conjugue avec la peur des immigrés (Bevort et Rousseau 85).

On pense qu'il n'y a pas de « culture profonde » en banlieue parce que les habitants de la banlieue ne sont pas originaires de la France métropolitaine. Cependant, cette perception est fautive dans les limites de l'universalisme. Les histoires des migrants qui vivent en France métropolitaine, dans les Antilles françaises et même dans les anciennes colonies françaises font toutes partie de l'histoire de la France.

En outre, indépendamment de la crainte que les Français éprouvent à l'égard de la banlieue, les habitants de la banlieue de Paris sont vitaux pour la République française - une république construite sur le capitalisme et l'exploitation du travail. Bevort et Rousseau décrit les zones environnantes de la France comme « l'espace qui vit dans la dépendance de la ville centre » (84) ; cependant, on peut dire que le centre de la ville est également dépendant de la banlieue. La banlieue a été créée pour reconstruire et revigorer Paris, pour apporter de la main-d'œuvre au pays, et son héritage en tant que source de main-d'œuvre persiste. C'est pourquoi l'analyse des banlieues en relation avec l'identité française est si importante.

Céline Sciamma tente d'explorer le quotidien des jeunes femmes de ces espaces périphériques dans son film *Bande de Filles*. Sciamma explique qu'elle voulait mettre les résidents de la banlieue (par exemple, les noirs, les immigrés de deuxième génération) au centre parce que le récit de la banlieue n'avait pas fait partie du canon cinématographique français, même s'il est français (Niang 2020, 213). De même, elle fait du personnage principal une jeune femme pour engager le regard féministe. L'imaginaire de la banlieue est cependant perpétué avec *Bande de Filles* car il met en avant la violence, la criminalité, la consommation de drogues et l'intimidation sexuelle. Des critiques comme James Austin considèrent le film comme du *cinéma de banlieue* parce qu'il :

[F]eature[s] restive youths who struggle with themselves, their families, or repressive police officers in an often violent, dystopic, ex-centric suburban space dominated by concrete, their existence punctuated at best by brief moments of community, hope, or aesthetic promise. Representations of the banlieue often emphasize features common to dystopias, such as an oppressive state or signs of a failed Utopia, in this case the ubiquitous greyness of the barres, the large mid-rise apartment buildings that came to define the cheaply-built "temporary" suburban housing projects from the 1960s, and that are a degraded version of the Utopian aspirations of Le Corbusier's Ville radieuse (radiant city) (Austin 81).

Les éléments visuels, sonores, et temporels du film de Sciamma peuvent être catégorisés comme un chronotope fermé dans le cinéma accentué parce qu'il met l'accent sur la dystopie et la désorientation dans l'imagerie de la maison, de l'espace de transition, et de l'exil - un chronotope étant « a 'unit of analysis' for studying texts in terms of their representation of spatial and temporal configurations and as an 'optic' for analyzing the forces in the culture that produces these configurations » (Naficy 152). Sur le plan visuel et sonore, Sciamma crée le chronotope fermé en plaçant le spectateur dans des espaces claustrophobes. Les mis-en-scènes du chronotope fermé sont créées à l'aide de « dark lighting scheme[s] » et en filmant des plans serrés dans des espaces intérieurs (Naficy 152-153). La narration de *Bande de Filles* crée une

forme temporelle fermée car les objectifs des actions de Marieme incluent souvent la fuite de sa maison et de son quartier.

De plus, la tentative de Marieme d'échapper à la banlieue est ce qui fait du film le cinéma de la banlieue. Austin poursuit sa description du cinéma de banlieue ainsi :

These films are also, it should be noted, efforts to produce a revolution in space, both by showing us how space is constituted, and by suggesting the elimination of the suburbs, whether by pure absorption into urban space, by seditious separation (by damaging and burning), or by the simple destruction of the emblematic mid-rise banlieue bars themselves (Austin 92).

Bien que Marieme n'endommage pas physiquement l'espace qui l'entoure, elle saisit toutes les occasions possibles pour éliminer son quartier de son environnement : en suppliant son conseiller scolaire de la laisser aller au lycée au lieu de l'école professionnelle (12 :06) et en allant à Paris pour traîner dans des chambres d'hôtel (26 :30). Marieme rejette les moyens de subsistance stéréotypés des femmes de la banlieue en vendant de la drogue (1 :20 :20), une activité codée comme masculine, au lieu de se tourner vers la prostitution ou de devenir femme de ménage comme sa mère (45 :40). En rejetant les normes de la banlieue, en éliminant la culture de la banlieue, Marieme s'engage dans l'évasion, entraînant ainsi le chronotope fermé.

À l'ouverture du film, le spectateur est présenté avec plusieurs filles jouant au football américain sous les lumières du stade. La musique électronique d'un tempo élevé et d'un artiste américain occupe le devant de la scène. Il ne s'agit pas d'un cas isolé. La plupart des musiques du film sont américaines et la seule chanson qui ne l'est pas est africaine. Bien que les personnages du film vivent en France, il y a une concentration et une adoration manifeste pour la musique non française. L'ouverture visuelle du film et l'utilisation d'une musique étrangère désorientent le spectateur, qui se retrouve hors de France, dans un contexte où l'on accepte ce qui est socialement inhabituel, à savoir des filles jouant au football américain, un sport masculin. En

outre, du point de vue du regard français, placer des femmes noires au centre et dans un cadre nonsexuel – un groupe qui a été hyper-sexualisé et invisible dans les médias français (Archer-Straw 44) – est tout aussi bizarre.



Image 3 : les jeunes filles rentrent chez elles dans l'obscurité de la banlieue dans *Bande de Filles* à la quatrième minute (image courtoisie de *Bande de Filles* sur Showtime)

Ce n'est qu'à la quatrième minute du film que le spectateur est relocalisé en France. Les filles, qui viennent de jouer au football, bavardent en français alors qu'elles rentrent chez elles pour la nuit. Lorsqu'elles entrent dans la banlieue mal éclairée, avec les murs en béton des immeubles d'habitation qui les surplombent, l'environnement devient hostile. Les filles deviennent silencieuses et baissent les yeux lorsqu'elles atteignent le seuil de la banlieue, un seuil où les hommes s'attardent dans l'ombre (Image 3). Il est évident que ce seuil est celui où les filles sont à l'aise d'un côté et deviennent craintives de l'autre. Ainsi, Sciamma fait de la maison un chronotope fermé pour les filles noires et elle renforce l'imaginaire de la banlieue. Cela renverse le concept du chronotope, un concept dans lequel un chronotope ouvert est associé à la maison et un chronotope fermé est associé aux espaces inconnus. Ce renversement de concept peut être interprété de deux manières. Peut-être que Sciamma veut dire que ces filles se sentent à l'aise dans des espaces étrangers où l'on joue de la musique étrangère et où l'on pratique des loisirs

étrangers. Cette interprétation contribue au récit d'évasion que nous rencontrons avec le cinéma de banlieue. D'un autre côté, on peut interpréter cela comme si la France n'était pas un foyer, mais un lieu d'exil pour les filles. Cette interprétation remet en question le lieu d'appartenance de ces filles de la deuxième génération : si ce n'est pas la France, quel endroit ces filles devraient-elles appeler leur maison ?

Néanmoins, il n'est pas surprenant que les filles se sentent mal à l'aise dans leur maison. Pour Marieme, la protagoniste du film, c'est à la maison qu'elle est isolée et qu'elle subit les violences physiques et verbales de son frère Djibril (Cyril Mendy). Le chronotope fermé à l'intérieur de la maison est particulièrement frappant après une interaction violente avec son frère. La scène passe d'un Djibril agité, qui vient de frapper Marieme et qui est assise sur un matelas plié sur le sol dans une pièce sombre qui n'est éclairée que par la lumière de son écran de télévision, à un écran complètement noir (11 :20). L'obscurité est perturbée par une main désincarnée dont la paume est vers le haut et qui se presse à la vue. Il s'agit d'un plan lent et serré qui conduit l'œil de spectateur de la main à l'avant-bras, au coude, pour finalement se fixer sur le profil droit, faiblement éclairé du visage de Marieme. Sa peau foncée est engloutie par son environnement sombre, qui semble être un bassin de noir. Le blanc de l'œil de Marieme est la seule chose qui perce le visuel, on ne peut qu'imaginer que la tête de Marieme est là, occupant le reste de l'écran. La caméra reste sur cette image pendant dix secondes avant de bouger. Nous, les spectateurs, traînons le long de l'avant-bras de Marieme pour voir une autre main désincarnée rencontrer la sienne. C'est la main de sa sœur, Bébé (Simina Soumare), qui partage la chambre avec Marieme. C'est dans le premier plan que l'homme noir est vilipendé, et le spectateur reçoit le récit familial de l'homme noir violent et de la famille troublée et dysfonctionnelle. Dans le deuxième plan, nous voyons que Marieme est isolée dans sa propre maison et ne peut trouver du

soutien que parmi d'autres jeunes femmes noires. Il n'y a pas de parents ni d'adultes présents pour servir de médiateurs et la dynamique familiale est brisée.

D'ailleurs, tout au long du film, Marieme est comprimée dans une forme fermée. Dans son quartier, elle est témoin d'intimidations sexuelles et de violences et s'y désensibilise. Lorsque Marieme se rend à Paris avec un groupe d'amis, elle est victime de surveillance directe d'un commerçant car elle est perçue comme une déviante en raison de sa couleur de peau (18 :20). La banlieue et Paris, la capitale de la nation où le patriotisme devrait être inculqué, sont inhospitalières pour Marieme. Marieme n'est jamais soumise à l'idéal d'universalisme à cause de sa peau et à cause de son sexe. C'est avec toutes ces formes de violence contre la femme noire et les résidents de la banlieue que Sciamma dépeint dans *Bande de Filles* qu'il est difficile d'imaginer un espace en France où les jeunes filles noires ont leur place et leur appartenance.

### Troisième Partie

Un appel pour une Marianne multiculturelle

*Mariannes Noires* (2016) est un film documentaire réalisé par Mame-Fatou Niang et Kaytie Nielsen qui tente de résoudre cette question du manque de foyer pour les femmes noires en France en s'intéressant aux nuances de la vie de sept femmes noires françaises : Elisabeth Ndala, Aline Tacite, Fati Niang, Alice Diop, Maboula Soumahoro, Isabelle Boni-Claverie et Bintou Dembele. Ce film est une tentative de créer un nouveau canon de l'identité française tout en ajoutant, comme Sciamma, au canon du film français. Au lieu de l'homme, du blanc, ou du jeune à problèmes stéréotypé de la banlieue, les réalisatrices placent au centre du film des femmes noires qui ont réussi. Niang et Nielsen ont choisi d'explorer le quotidien banal de la professeure, de la restauratrice, des coiffeuses et des créatrices qu'elles interrogent afin de montrer la variété des vies qui existent en France. En effet, l'universalisme dicte qu'il n'y a



aucune distinction entre les individus, qu'il s'agisse d'ethnie, de culture, de classe, de race, ou de religion. Cependant, Niang soutient qu'une culture française universaliste est celle dans laquelle il y a du multiculturalisme. De plus, dans son livre *Identités françaises*, Niang explique qu'il existe en France une intersectionnalité qui n'a pas été reconnue et qui a été considérée comme anti-française (2020, 18). Niang affirme que ces femmes noires, enfants d'immigrés d'Afrique subsaharienne et des Caraïbes, qui ont grandi dans les banlieues, sont françaises et que, par conséquent, leur multiculturalisme doit faire partie de l'identité française unitaire. Niang déclare : « Le déplacement de l'attention vers des sujets féminins qui multiplient les minorisations permettra d'illuminer de nombreux non-dits dans l'études des zones périphériques françaises » (2020, 4). Dans cette optique, Niang et Nielsen produisent un film avec les mêmes motivations que Sciamma, pour inclure les femmes noires dans le canon médiatique français, dispersant une nouvelle image représentative de la France.



Image 4 (gauche) : Le dos d'Iris Beaumier sur un trottoir roulant dans un plan serré et bas (00 :08). Image 5 (droite) : la silhouette du dos d'Iris Beaumier dans un tunnel étroit et court. Bien que la couleur de sa peau ne soit pas visible, son afro est visible (22 :35).

Niang et Nielson commencent le film avec un troisième espace et des chronotopes fermés. Encore une fois, le chronotope fermé est associé à la terre étrangère dans le cinéma accentué et signifie des cadres dystopiques et désorientants (Naficy 154). Le troisième espace,

en revanche, concerne la narration et la spatialité du voyage et de la transition (Naficy 154). L'ouverture passe du noir à un angle étroit et bas du trottoir roulant d'un métro avec, au centre, le dos d'Iris Beaumier, une danseuse noire (Image 4). L'ambiance sonore se poursuit par la note aiguë et désorientant d'une clarinette, suivie d'un fondu enchaîné de la voix désincarnée de Bintou Dembele évoquant la relation violente qu'elle entretient avec son corps. Beaumier semble presque rabougrie par le plafond au-dessus d'elle, et l'angle de caméra bas crée une perspective qui donne l'impression que les murs se rapprochent. Cette station de métro éclairée artificiellement que Beaumier traverse seule est une analogie de l'espace liminal dans lequel se trouvent les femmes noires en France : entre la culture française et la culture diasporique.

Les femmes interrogées par Niang portent les valeurs de leur pays d'origine (par exemple, la Côte d'Ivoire, la RDC, le Sénégal), et pourtant leur identité ne découle pas entièrement de leur pays d'origine ni de la France. Ndala, une propriétaire d'une galerie, explique que son incapacité à parler la langue maternelle de sa famille est due à « une volonté d'être française » (05 :18). Dans cet aveu, nous pouvons déduire que l'identité de Ndala n'englobe pas ses racines congolaises dans l'absolu et ne contient pas non plus l'identité française, car l'identité française n'est qu'une aspiration, et non quelque chose qu'elle possède déjà. De cette façon, Ndala ne fait partie du "groupe d'appartenance" d'aucun des deux pays. Ndala se trouve dans cet espace liminal entre la France et la République démocratique du Congo. Comme Soumahoro le décrit, c'est comme si vous étiez tendu entre deux mondes (08 :00), manquant ainsi de permanence et d'appartenance. Cet espace liminal entre la terre natale et la terre étrangère est aggravé lorsque les sociétés des deux endroits rejettent leur appartenance. L'écart entre le sujet et son pays d'origine se creuse lorsqu'il est considéré comme une « fille blanche » (07 :40) par les habitants de ce pays. Le fossé entre les sujets et la France se creuse lorsqu'une personne leur demande si

les femmes sont françaises, comme on le voit à la minute 32 :20. Cette question est complexe car elle attend une réponse binaire. Niang espère que ce film répondra à la question par un « oui » ferme tout en abordant les nombreuses nuances associées à une identité française multiculturelle.

L'identité française contemporaine n'est pas un simple cas d'intégration ou d'assimilation comme Sarkozy, l'ancien président, pourrait le laisser entendre dans ses précédents discours de campagne (Villard et Sayegh 245-249). Il existe en France des personnes qui sont nées françaises mais qui ne correspondent pas à la version idéalisée de l'identité française. Leurs identités existent au sein de sous-cultures françaises mais n'existent pas dans l'imaginaire français. Le changement de l'identité et de l'image françaises contemporaines est un résultat de l'impérialisme que la France doit accepter. Niang et Nielsen imaginent cette acceptation avec une transition de chronotopes vers des formes ouvertes.



Image 6 : un plan aéré et lumineux d'un manège de parc d'attraction orné de drapeaux français.



Image 7 : Beaumier se regarde dans un miroir pliant, dans lequel le spectateur peut voir trois itérations du visage de Beaumier – une allusion à la triple conscience, le visage agissant comme une forme d'identification, et l'acte de réflexion sur l'identité (16 :21).

L'imagerie du chronotope fermé se poursuit avec une discussion sur l'histoire de France. Alors que le dialogue sur « l'identité étendue » s'éteint, un vieil enregistrement de La Marseillaise apparaît en fondu et un manège orné de plusieurs drapeaux tricolores clignote à l'écran (Image 6). La voix d'Alice Diop, une réalisatrice, se fait entendre pour parler de son expérience en tant qu'étudiante en histoire de la Troisième République française à l'Université de la Sorbonne. Alors que Diop commence à décrire sa découverte de l'histoire coloniale française, le disque se coupe et l'écran s'éteint brusquement. Diop continue et l'écran revient en fondu sur Diop qui écarte ses deux mains pour reconstituer la façon dont elle a brusquement arraché le rideau qui cachait toute l'histoire de la France. Le noir soudain et la fin de La Marseillaise témoignent de la désorientation que Diop a ressentie lorsqu'elle a appris qu'il y avait deux récits de l'histoire de France : l'histoire qu'elle a apprise dans le cadre de son éducation française standard - la légende préférée - et l'histoire qu'elle a apprise dans son cours d'histoire africaine, une histoire qui reconnaît le rôle moins glorieux de la France dans le colonialisme. Le cours d'histoire africaine est devenu une porte d'entrée vers la double conscience de Diop, ou la prise de conscience et la tentative de concilier son héritage diasporique et son éducation euro-

centrique dans un environnement postcolonial (Bruce 301). Isabelle Boni-Claverie développe cette idée lorsqu'elle parle de la représentation de la femme noire dans les médias français. Il faut utiliser la lentille de la triple conscience pour être une femme noire dans une France patriarcale, où il y a peu ou pas de représentation autre que les stéréotypes coloniaux de longue date qui hyper-sexualisent le corps de la femme noire (Image 7). Cette représentation hyper-sexualisée des femmes noires provient des premiers médias dans lesquels les personnes noires étaient vues comme « plus passionnées et plus sexuelles » (Archer-Straw 44). Ces stéréotypes demeurent, selon Boni-Claverie, parce que les distinctions entre les particularismes ne peuvent exister et n'ont existé qu'à l'époque coloniale (15 :35). Sans une discussion sur la différence, un nouveau récit public des femmes noires ne peut être créé.



Image 8 (gauche) : Beaumier se tient devant l'Élysée et regarde une publicité montrant les normes de beauté de la France (36 :16). Image 9 (droite) : (37 :29)

Graduellement et occasionnellement, le film présente des images de chronotopes ouverts. Contrairement aux formes fermées, les chronotopes ouverts présentent des scènes de continuité temporelle, des espaces extérieurs, et sont accentués par une narration mobile plutôt qu'une narration d'enfermement (Naficy 153-154). Dans le film, Beaumier est transporté de la périphérie de la ville vers le centre. Le rythme du film s'accélère et entre les plans, nous voyons les différents points de repère de Paris : le métro, la tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, le Louvre,

Notre Dame, l'Assemblée Nationale, et la Seine. Néanmoins, il y a toujours une tension entre l'acceptation et l'altérité dans ces formes ouvertes. Dans une séquence au milieu du film, Beaumier se tient devant l'Arc de Triomphe, totalement intégré à la ville de Paris. Pourtant, juste avant l'Arc de Triomphe se trouve une publicité qui s'élève au-dessus de Beaumier, presque aussi haut que l'Arc, et qui affiche le standard de beauté français : cheveux blonds raides, yeux bleus, nez étroit, et peau claire (Image 8). Ainsi, la vision de Marianne est reproduite à travers cette publicité. Comme Beaumier avance, chaque publicité est une Marianne plus grande que nature (Image 9). La femme et la citoyenne que la France a acceptée comme l'image de la nation, cependant, ne ressemble pas à Beaumier qui a des cheveux châtain foncé crépus, des yeux marron foncé, un nez large, et un teint profond. Alors que Beaumier danse dans les rues de Paris, nous voyons qu'elle se bat avec ce fait de nonressemblance. Elle incarne la description de Dembele de la violence corporelle et du malaise avec soi-même. Beaumier hésite à toucher son visage (32 :00), la partie du corps la plus associée à l'identité, et manque de se jeter par-dessus les rampes censées l'empêcher de tomber dans la Seine ou dans la silhouette de Paris (1 :09 :00). C'est par cet acte que nous voyons Beaumier qui tente de se jeter allégoriquement dans la culture française et de faire d'elle-même, en tant que femme noire, une partie de l'identité française.

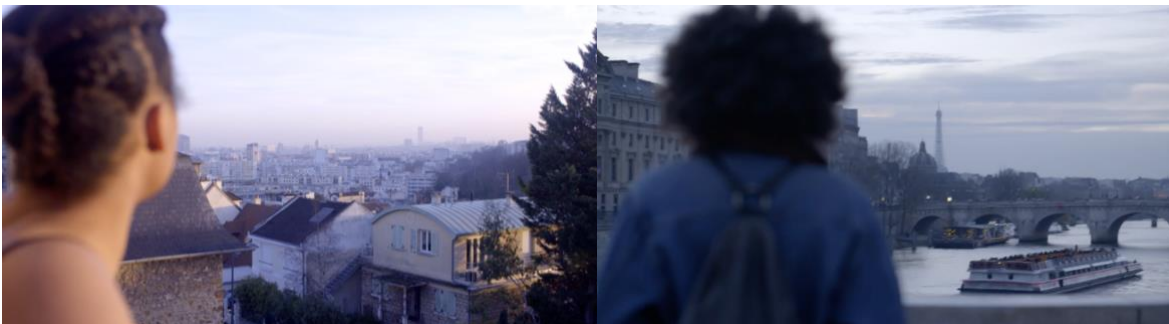


Image 10 (gauche) : le centre-ville de Paris semble éloigné grâce à la mise au point sur le lointain (08 :28). Image 11 (droite) : Beaumier s'intègre de plus en plus au paysage français, elle n'est plus à la périphérie (1 :07 :10).

En définitive, les sujets s'accordent à dire qu'ils sont français. Si les sept femmes peuvent identifier des patries à l'étranger, la France est le pays où elles sont nées et où elles ont été élevées. Les femmes noires françaises, comme Maboula Soumahoro, « [ont] grandi dans le mythe du retour » (1 :00 :20) mais il n'existe pas de réelle attente ou d'anticipation de vivre dans leur pays d'origine. Pour Diop, « La France n'est ni une fierté, ni une honte, c'est juste notre pays » (1 :02 :35) dans lequel la citoyenneté ne devrait pas être précaire pour ceux qui ont des identités multiculturelles, et dans lequel les identités multiculturelles devraient être considérées comme françaises.

En plaçant Beaumier plus près du centre-ville, Niang et Nielsen qualifient Iris Beaumier de nouvelle Marianne multiculturelle (Image 10, Image 11). Le dos de Beaumier étant tourné au spectateur tout au long du film, on peut imaginer que Beaumier a n'importe quel visage et n'importe quels traits. Pourtant, les traits noirs inévitables de Beaumier, par exemple sa coupe afro et son teint profond, personnifient les multiples ethnies qui existent en France. Ces aspects doivent être reconnus car ils sont inévitables. Le peuple français présente des différences visibles qui ne peuvent être modifiées ou cachées dans la sphère publique. Donc, l'idéal d'universalisme, avec une Marianne singulière et une identité française singulière, apparaît comme un objectif inatteignable.

## Conclusion

Les films *Bande de Filles* et *Mariannes Noires* discutent de la manière dont les femmes noires sont autorisées à exister en France et dans quels types d'espaces elles peuvent exister en France. Ils mettent également en évidence des vécus français qui sont moins connus cause de la façon dont les minorités ont été ignorées dans le canon cinématographique français. Alors que

Niang et Nielsen créent *Mariannes Noires* en critiquant le travail de Sciamma en montrant que l'expérience vécue de la femme noire en France ne se limite pas à la banlieue, il y a des similitudes entre les deux films. Maboula Soumahoro, la professeure dans *Mariannes Noires*, a elle-même exprimé les difficultés qu'elle a rencontrées lorsqu'elle a tenté de fuir la banlieue pour poursuivre des études supérieures, ce qui rejoint l'histoire de Marieme. Néanmoins, *Mariannes Noires* ouvre une nouvelle discussion sur la race, le genre, et la représentation de l'identité dans le cinéma français. Cela peut être considéré comme un acte contre les idéaux universalistes, mais Niang et Nielsen montrent que les femmes noires, quelle que soit leur histoire familiale, sont tout aussi françaises et intégrées dans la culture française que la Marianne idéalisée.

Ces deux films montrent clairement ce qu'il faut faire : il ne faut pas diminuer la vie des banlieusards en la rendant invisible et la France doit accepter le multiculturalisme qui existe dans le pays. Ce multiculturalisme inclut la position malheureuse de la banlieue que nous voyons dans *Bande de Filles*, l'excellence noire dont nous sommes témoins chez les femmes des *Mariannes Noires*, l'histoire nationale glamourisée, et l'histoire coloniale. En mettant en œuvre ces actions, nous reconnaissons que l'iconographie typique de Marianne ne suffit plus, et qu'il faut donc créer une nouvelle icône de la France. Cela peut s'avérer étonnamment difficile dans le contexte actuel où l'idéologie de droite devient de plus en plus populaire. Néanmoins, nous avons la preuve historique que les médias sont un moyen avantageux de disperser l'information et de normaliser les représentations de la différence.



## Bibliographie

### Sources primaires

Agulhon, Maurice. *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880*. Traduit par Janet Lloyd, Cambridge University Press, 1981.

Niang, Mame-Fatou et Kaytie Nielsen, réalisatrices. *Mariannes Noires*. 2016, mariannesnoires.com/watch. Consulté le 2 fév. 2022.

Sciamma, Céline, réalisatrice. *Bande De Filles*, Pyramide Distribution, 2015, <https://www.showtime.com/movie/3498636>. Consulté le 31 mars 2022.

### Sources secondaires

Austin, James F. “Destroying the Banlieue : Reconfigurations of Suburban Space in French Film.” *Yale French Studies*, no. 115, 2009, pp. 80–92, <http://www.jstor.org/stable/25679756>. Consulté le 6 avr. 2022.

Bevort, Hugo, and Aurélien Rousseau. “La Banlieue, Mythe Politique Français.” *Esprit*, no. 393 (3/4), 2013, pp. 83–97, <http://www.jstor.org/stable/24275156>. Consulté le 6 avr. 2022.

Bruce, Dickson D. “W. E. B. Du Bois and the Idea of Double Consciousness.” *American Literature*, vol. 64, no. 2, 1992, pp. 299–309, <https://doi.org/10.2307/2927837>. Consulté le 2 mai 2022.

Dorbani-Bouabdellah, Malika. “La Liberté Guidant Le Peuple D'Eugène Delacroix.” | *Histoire Et Analyse D'images Et Oeuvres*, Sept. 2020, <https://histoire-image.org/fr/etudes/liberte-guidant-peuple-eugene-delacroix>.

Harris, Jennifer. “The Red Cap of Liberty: A Study of Dress Worn by French Revolutionary Partisans 1789-94.” *Eighteenth-Century Studies*, vol. 14, no. 3, 1981, pp. 283–312, <https://doi.org/10.2307/2738492>. Consulté le 20 avr. 2022.

“Immigration: assimilation ou intégration? Sarkozy demande leur avis aux adhérents de son parti.” *Public Senat*, 16 sept. 2015, <https://www.publicsenat.fr/lcp/politique/immigration-assimilation-integration-sarkozy-demande-avis-aux-adherents-parti-1045447>.

Keaton, Trica Danielle, et al. “Black France: Myth or Reality? : Problems of Identity and Identification.” *Black France/France Noire: The History and Politics of Blackness*, Duke University Press, Durham, N.C., 2012, pp. 17–28.

Keaton, Trica Danielle, et al. "The Lost Territories of the Republic: Historical Narratives and the Recomposition of French Citizenship." *Black France/France Noire: The History and Politics of Blackness*, Duke University Press, Durham, N.C., 2012, pp. 32–51.

"Marianne and the Motto of the Republic." *Gouvernement*,  
<https://www.gouvernement.fr/en/marianne-and-the-motto-of-the-republic>.

Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères. "Secularism and Religious Freedom in France." *France Diplomacy - Ministry for Europe and Foreign Affairs*,  
<https://www.diplomatie.gouv.fr/en/coming-to-france/france-facts/secularism-and-religious-freedom-in-france-63815/article/secularism-and-religious-freedom-in-france>.

Naficy, Hamid. "Chronotopes of Imagined Homeland." *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, 2001, pp. 152–87,  
<https://doi.org/10.2307/j.ctv346qqt.10>

Niang, Mame-Fatou. *Identités françaises Banlieues, féminités Et Universalisme*. Brill Rodopi, 2020.

Straw, Petrine Archer. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Thames & Hudson, 2000.

"Texte Intégral De La Constitution Du 4 Octobre 1958 En Vigueur." *Conseil Constitutionnel*, 1 Jan. 2015, <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/texte-integral-de-la-constitution-du-4-octobre-1958-en-vigueur>.

Villard, Florent, and Pascal-Yan Sayegh. "Redefining a (Mono)Cultural Nation: Political Discourse against Multiculturalism in Contemporary France." *Challenging Multiculturalism: European Models of Diversity*, edited by Raymond Taras, Edinburgh University Press, 2013, pp. 236–54, <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt20q22fw.17>. Consulté le 29 avr. 2022.

Wimbush, Antonia. "A French 'Windrush'? When French Caribbeans Were Treated as Second-Class Citizens." *The Conversation*, 24 jan. 2022, <https://theconversation.com/a-french-windrush-when-french-caribbeans-were-treated-as-second-class-citizens-97144>.