

*La femme orientale, stéréotypes et l'image de soi – de  
Maupassant à SKAM*

Oda Kristine Westad



Département Langues étrangers

Université de Bergen

Novembre 2022

## Remerciements

Je tiens tout particulièrement de remercier mes deux directrices Margery Vibe Skagen et Jorunn Svensen Gjerden pour leur patience et engagement. Merci pour toutes les conversations fructueuses et pour les mots encourageants.

Merci aussi à ma famille, mes amis et mes collègues dans la salle de master pour toujours me soutenir, me motiver, me rappeler qu'il faut manger et prendre le l'air de temps en temps, et me convaincre que je suis capable de finir ce travail de mémoire.

## Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg hvordan den muslimsk-arabiske kvinnen blir representert gjennom et europeisk blikk. Det er en litterær masteroppgave som tar utgangspunkt i to ulike verk både når det gjelder sjanger og perioden den ble utgitt. Det første verket er novellen til Guy de Maupassant fra 1889, «Allouma», som handler om den franske kolonisten Auballe og hans møte med den algeriske kvinnen Allouma. Det andre verket er sesong 4 av nettdramaet og TV-serien SKAM fra 2017, der den norsk-marokkanske muslimen Sana er hovedpersonen. Jeg reiser følgende spørsmål: hvordan blir karakterene Allouma og Sana presentert gjennom europeiske øyne? I oppgaven ser jeg nærmere på hva slags stereotyper av den orientalske kvinnen som blir framlagt og på hvordan novellen og serien er bygd opp og fortalt. Her spiller perspektiv og narrasjon viktige roller. Der leserne av «Allouma» blir kjent med Allouma gjennom Auballe sitt blikk og perspektiv, blir seerne av SKAM i sesong 4 kjent med Sana gjennom hennes perspektiv. Dette påvirker selvsagt måten Allouma og Sana blir framstilt på. Jeg bruker teori om orientalisme og postkolonialisme som bakteppe og grobunn for å forstå hvor stereotypene jeg finner, særlig i Allouma, har sin opprinnelse og forklaring. Sana og Allouma er i utgangspunktet ulikt framstilt, Allouma er beskrevet på en dyrisk, sensuell, fordømmende og seksualiserende måte, mens karakteren Sana går tildekket med hijab og blir framstilt som intellektuell, handlekraftig, hard og ærlig. I både «Allouma» og SKAM møtes to kulturer, og både Sana og Allouma er representanter for «de andre» / «dem» i skillet mellom «vi/ oss» og «de andre/dem». Et annet spørsmål vi stiller oss er hvorvidt Allouma og Sana blir framstilt som egne individ eller som representanter for gruppen de tilhører, og jeg har i mitt arbeid funnet tegn på begge deler. I konklusjonen kommer det fram at selv om en del trekk og stereotyper er modnet eller endret, er det likevel noen trekk og forestillinger som består også i dagens tekstkultur.

## Table de matières

<b>1 Introduction</b> .....	6
1.1 La motivation pour le choix du thème et des textes primaires .....	6
1.2 Justification des choix qui ont été faits de corpus .....	7
1.3 La narration dans les deux œuvres .....	8
1.4 Les problématiques et la structure du mémoire .....	9
<b>2 L’Orientalisme</b> .....	11
2.1 Définitions et contexte historique .....	11
2.2 Montesquieu et L’Esprit des Lois, la théorie de climat et son influence sur les l’esprit et les caractères aux hommes .....	12
2.3 L’Orientalisme selon Edward Saïd .....	13
2.4 Critique de Saïd sur sa négligence du problème du genre .....	17
2.5 La femme orientale selon Camille Paglia .....	18
2.6 Définition du terme stéréotypie .....	18
<b>3 Allouma</b> .....	20
3.1 Information sur l’écrivain et le contexte .....	20
3.2 L’action, les personnages et le développement de la nouvelle .....	24
3.3 La narration : Une nouvelle encadrée avec un narrateur non fiable (?) .....	28
3.4 Le lexique dans les descriptions d’Allouma .....	37
3.4.1 L’animalité .....	37
3.4.2 Le rouge .....	39
3.5 La religion .....	40
<b>La représentation de Sana dans la série télévisée SKAM (2015-2017)</b> .....	43
4.1.1 Présentation de la série SKAM .....	43
4.1.2 Le concept et le but de SKAM selon Julie Andem .....	44
4.1.3 Présentation de l’action principale et des personnages principaux dans SKAM .....	45
4.1.4 L’intrigue de la saison 4 sur Sana .....	47
4.2 La composition de la saison 4 .....	50
4.2.1 La structure du récit selon le schéma quinaire .....	50
4.2.2 Des différents niveaux de conflits selon Michael Evans .....	52
4.2.3 La transformation de Sana .....	53
4.3 L’analyse de la présentation du personnage de Sana .....	55
4.3.1 Le personnage de Sana : biographie et premières impressions .....	55
4.3.1.1 Les traits extérieures de Sana et son hijab (noir) .....	56

4.3.2 La personnalité de Sana.....	59
4.3.2.1 Sana et ses côtés actifs et manipulatrice.....	59
4.3.2.2. Sana comme quelqu'un d'observante, fidèle et honnête envers ses amis .....	60
4.3.3 La perspective de Sana : brève analyse narratologique .....	61
4.3.4 Sana aux yeux des autres : attentes, stéréotypies et préjugés .....	67
4.3.4.1 Sana aux yeux de ses amis.....	68
4.3.4.2 Sana vue par son frère et ses amis ou la scène où le mot esclave apparaitre la première fois .....	69
4.3.4.3 Sana aux yeux de sa mère.....	70
4.3.4.4 Sana aux yeux de filles de <i>Pepsi-Max-gjengen</i> .....	70
4.3.5 Sana face aux autres : stratégies pour affronter les stéréotypies .....	71
4.3.6 Sana en solitude : religion et scènes de prière .....	72
5 Conclusion.....	74
Bibliographie .....	77

# 1 Introduction

Ce mémoire qui s'inscrit dans le domaine des études littéraires vise à comparer des représentations fictives des regards européens sur la femme arabe musulmane. Les femmes fictives que nous étudierons sont de deux époques différentes, respectivement de XIX<sup>e</sup> siècle et de notre temps. Ces personnages se trouvent dans la nouvelle de Guy de Maupassant « Allouma » (1889), et dans la série télévisée norvégienne *SKAM* (2015-2017). Selon la terminologie du XIX<sup>e</sup> siècle nous étudierons alors la figure de la « femme orientale ». Les deux textes littéraires donnent aux lecteurs des représentations différentes de la femme arabe musulmane. Sana (*SKAM*) est voilée et peut sembler stricte, alors que Allouma est présentée d'une façon plus sensuelle et découverte. Pour les deux femmes, la pratique de la religion représente une partie importante de leur identité. C'est la rencontre entre deux cultures, la culture occidentale et la culture orientale, et la manière dont ces femmes sont présentées que nous considérons dans ce mémoire. Allouma et Sana sont toutes les deux représentées comme l'Autre dans les univers fictifs respectifs où elles apparaissent. La représentation de l'Autre est souvent concentrée sur ce qui est différent vis-à-vis de la majorité, et elle est souvent aussi pleine des stéréotypes et de préjugements. Nous regarderons de plus près cette tendance dans notre analyse littéraire.

## 1.1 La motivation pour le choix du thème et des textes primaires

Le printemps 2020 nous avons suivi, dans notre première année de master, un cours de littérature donné par Jorunn Gjerden qui traitait du thème des Voix et des silences. En lisant des textes de différents genres écrits pendant le colonialisme français au XIX<sup>e</sup> siècle et dans le postcolonialisme de notre temps nous nous sommes intéressés à la manière dont les relations de pouvoir colonial se montre dans les textes en donnant une voix à quelqu'un et le silence à quelqu'un d'autre, et comment cela est réalisé à travers la narration des textes. Nous lisons aussi de la théorie postcoloniale. Un des textes littéraires que nous lisions était la nouvelle de Guy de Maupassant, « Allouma », qui nous avait provoqué, mais nous étions aussi fascinés par le pouvoir que la narration peut avoir pour la compréhension de la nouvelle. Elle crée une ambiguïté qui fait qu'on se pose des questions sur le narrateur et sur le pouvoir des personnages dans cette histoire de l'amour. Même si Allouma n'a pas une voix réelle dans la

nouvelle, son silence parle pour elle. C'est une cause de l'intéresse chez nous pour travailler plus avec cette nouvelle.

À propos de la série de *SKAM* et le personnage de Sana, Sana est intéressante en tant que femme arabe musulmane de notre temps. La série de *SKAM* est devenue un phénomène non seulement en Norvège mais aussi un phénomène mondial, aussi en France. Étant une série pour des adolescent qui traite des thèmes proches à eux comme l'amitié, la recherche de l'identité et l'appartenance, mais aussi des thèmes liés à la honte, elle peut aussi être utile à utiliser en tant que professeur dans des cours aux lycées et collèges dans l'enseignement. Notre formation comme future enseignante dans les matières du français et du norvégien peut alors être une des raisons pour notre choix d'étudier la série. Dans la série, nous trouvons que Sana est représentée comme quelqu'un de l'Autre, elle est parfois stéréotypée, en même temps que Sana représente aussi des contre-stéréotypes. En comparant les deux figures féminines, Sana et Allouma, principalement différentes, mais aussi similaires, nous espérons montrer de manières nouvelles de lire, comprendre et comparer des représentations de la femme arabe musulmane.

## 1.2 Justification des choix qui ont été faits de corpus

Nous tenterons dans ce mémoire de voir si la présentation de la femme d'Orient est faite d'une manière moins stéréotypique dans la série de *SKAM* par rapport à la nouvelle de Maupassant. Il est important de prendre conscience du fait que « Allouma » est parue pendant l'époque où l'Algérie était colonisée par la France tandis que *SKAM* est une série pour les adolescents des années 2010, pendant la période postcoloniale et dans l'Europe multiculturelle. Nous découvrirons à première vue que la femme orientale dans la nouvelle de Maupassant, « Allouma » est présentée d'une façon stéréotypée, comme animale, primitive, bête, inférieure, etc. Toutefois nous trouverons dans « Allouma » de l'ambiguïté dans la représentation d'Allouma, à cause du choix de narration, du personnage de Auballe et du développement dans la nouvelle. Cette ambiguïté est une des raisons pour laquelle nous avons choisi cette nouvelle comme texte primaire. À cause de la limitation de ce mémoire nous concentrerons principalement sur la nouvelle « Allouma » car c'est une nouvelle plus complexe et ambiguë que les autres nouvelles africaines de Maupassant. Nous avons aussi fait le choix de nous concentrer sur la version norvégienne de la série *SKAM* au lieu de la version française. Il y a plusieurs raisons pour cela. Premièrement est *SKAM* d'origine norvégienne et la version française de base sur la version norvégienne. Deuxièmement est la protagoniste musulmane de la saison 4 est dans la version originale est une femme arabe et blanche,

comme Allouma. En revanche, ce personnage dans la version française, Imane, est noire et africaine. Cela cause des problèmes concernant le choix du terme à utiliser dans le mémoire. L'expression « femme noire » convient pour Imane, mais pas pour Allouma. Il nous a semblé qu'une comparaison entre Allouma et Sana était plus pertinente pour notre projet qu'une comparaison avec Imane.

### 1.3 La narration dans les deux œuvres

Nous nous intéressons du regard européen sur la femme orientale. Ainsi, les points de vue et les voix dans les œuvres seront au centre de notre recherche. Dans la nouvelle de Maupassant, « Allouma » (1889), le narrateur est un colon français qui raconte sa rencontre et sa relation avec une femme indigène. Nous avons alors un point de vue extérieure et masculin sur la femme orientale. La nouvelle a deux narrateurs homodiégétiques en 1<sup>er</sup> personne, où le premier introduit le suivant. Le premier narrateur est un colon français qui est en voyage en Algérie. Il rencontre le colon Auballe. Auballe commence à raconter une histoire sur sa rencontre et sa relation avec la femme Allouma. Tout ce que on apprend sur Allouma c'est par le regard, la voix et les pensées d'Auballe. Quand l'histoire d'Auballe est finie on revient au premier narrateur. Cela donne une impression qu'on a devant nous quelque chose qui ressemble à un témoignage de seconde main où le colon a le point de vue dominant et où sa voix prend le plus de place.

*SKAM* (2015-2017) est une série qui porte sur un groupe de cinq filles et leurs vies comme lycéens. Chaque saison il y a un nouveau personnage principal (mais on suit toujours le même groupe d'amis) et il y a alors un nouveau point de vue et des nouvelles façons de voir les différents personnages et comprendre ce qui se passe dans la saison. Dans *SKAM* saison 4 on trouve une des premières représentations d'une femme musulmane qui joue le rôle principal dans une série pour la jeunesse. Nous voyons alors une jeune femme d'ethnie marocaine qui se manifeste de manière indépendante et qui parle pour elle-même. Tout ce qui se passe dans la série est à travers les yeux de Sana, et pas dans une perspective omnisciente. En même temps, Allouma et Sana sont toutes les deux des représentantes de l'Autre vis-à-vis de la majorité, Sana est bien mise en contraste par rapport aux personnages norvégiens. Cela est un choix de la créatrice. On peut alors se demander si le personnage de Sana est dépeint davantage comme individu ou comme une représentante d'un groupe. On va voir qu'Allouma est surtout décrite avec des traits stéréotypés de la femme orientale, mais qu'elle fait aussi preuve d'autonomie.

## 1.4 Les problématiques et la structure du mémoire

Dans ce mémoire nous essayerons de répondre à plusieurs questions :

Questions principales :

Comment les personnages Allouma et Sana sont-elles présentées à travers le regard des Européens ?

Quels stéréotypes sur la femme orientale peuvent être repérés dans « Allouma » (1889) de Guy de Maupassant et le saison 4 sur Sana de la série télévision *SKAM* (2017) ?

En quoi les représentations d'Allouma et de Sana sont-elles différentes ou similaires ?

Dans quelle mesure peut-on dire que le comportement d'Allouma conteste l'image d'elle qui est constituée par le regard du colon ?

Est-ce que le personnage de Sana est dépeint davantage comme individu ou comme une représentante d'un groupe ?

Pour répondre à ces questions nous allons avoir une partie de théorie concernant l'Orientalisme. Nous utiliserons les théories du climat de Maupassant dans *L'Esprit de lois* (1748) et les théories d'Edward Saïd sur l'Orientalisme (1978). Comme le mémoire va traiter de la femme orientale, il a été nécessaire d'inclure la critique de la négligence de Saïd sur ce point, et les pensées de Camille Paglia sur la femme orientale. Cette partie théorique va fonctionner comme base historique pour mieux comprendre ce qui se cache derrière les représentations d'Allouma et de Sana, et localiser historiquement l'origine des stéréotypes que nous voyons dans notre analyse des textes primaires. Après le chapitre théorique suit le chapitre sur la représentation d'Allouma, suivi du chapitre sur la représentation de Sana. Nous avons choisi de faire la comparaison de ces représentations principalement dans le chapitre sur Sana. Dans les deux chapitres, l'analyse de la narration va être importante pour comprendre comment Allouma et Sana sont présentées. Dans le chapitre sur Allouma nous regarderons aussi le lexique dans les descriptions d'elle faites par Auballe.



## 2 L'Orientalisme

### 2.1 Définitions et contexte historique

L'Orientalisme se définit selon *Le Trésor de la langue française informatisé* comme (A) « science qui a pour l'objet les langues et les civilisations orientales » et (B) « goût pour ce qui touche à l'Orient ; imitation des mœurs ou des arts de l'Orient ; style, genre oriental ».

L'Orientalisme comme terme est difficile à définir, car c'est un terme et un thème large et beaucoup discuté. Traditionnellement le terme est lié à l'orientaliste : « spécialiste de la langue et des civilisations orientales » (correspond à orientalisme A) et « personne spécialisée dans la représentation de sujets d'inspiration orientale ou exotique » (correspond à orientalisme B). Dans son introduction du livre *Orientalisme a Reader* (2000), Alexander Lyon Macfie écrit que pendant le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle le mot orientalisme était selon *Oxford English Dictionary* (1971) utilisé pour désigner le travail de l'orientaliste, un érudit versé dans les langues et la littérature de l'Orient. Il n'est pas difficile de comprendre que pour apprendre à connaître l'histoire de la civilisation de l'Est, il faut aussi connaître leurs langues et leurs littératures. Mais cette connaissance a été réévaluée pendant des siècles.

L'Orient est un territoire géographique qui n'est pas fixe, le territoire désigné varie selon l'endroit où le terme est utilisé. L'Orient correspond au levant du soleil et est opposée à l'ouest selon les quatre points cardinaux. Géographiquement les Européens peuvent localiser l'Orient aux pays de l'Est, à l'opposé de l'Occident, ou les pays l'Ouest. Mais dans les termes Orient et orientalisme se cachent aussi de l'histoire, du pouvoir, des idéologies, de la politique et de l'hégémonie. En Europe (surtout la France et la Grande-Bretagne) et aux Etats-Unis ces endroits correspondent souvent aux territoires des anciennes colonies, et le terme orientalisme est ainsi lié à l'impérialisme. Selon le regard moderne de l'orientalisme, influencé par Edward Saïd, l'Orient est créé par l'Occident, et ne peut donc être localisé géographiquement, mais seulement d'une manière politique et imaginaire. Nous reviendrons aux pensées d'Edward Saïd dans sous-chapitre 2.3.

En parlant de l'orientalisme, il est important de mentionner qu'il est créé dans la rencontre entre l'Ouest et l'Est. Le contact intellectuel et culturel entre l'Ouest et l'Ouest a toujours été contradictoire. L'Ouest a pendant longtemps eu une fascination de l'Est, le foyer de l'humanité, et ses civilisations inconnues et perdues. Pendant des siècles des chercheurs et des orientalistes, des hommes de lettres et des hommes d'affaires ont voyagé vers l'Orient, avec des motifs différents ; langagiers, religieux, économiques, politiques et culturels.

## 2.2 Montesquieu et L'Esprit des Lois, la théorie de climat et son influence sur les l'esprit et les caractères aux hommes

Selon Montesquieu le climat est le premier de tous les empires. Au sens chronologique le climat c'est le premier facteur qui agit sur les hommes, et le premier facteur qui agit sur les mœurs. Il faut en même temps comprendre que le climat pour Montesquieu n'est pas le seul ni le facteur le plus dominant qui gouverne les peuples et cause des effet sur leurs caractères, il y a aussi les facteurs culturels et sociaux qui interviennent plus tard et qui vont exercer leur influence. Pour Montesquieu le climat est d'abord un facteur de diversité. Dans *L'Esprit des lois* (1748), il écrit que dans le monde, l'esprit des peuples et la législation varient selon les différentes nations et selon le climat. Il se demande pourquoi et comment cela est le cas et essaye alors de trouver des causes physiques et morales de cette diversité. Montesquieu introduit une tripartition des zones climatiques entre les pays du Nord (avec le climat froid), les pays de Sud (avec le climat chaud) et le climat tempéré (avec des pays soumis à une variation de température) (Enthoven, 2011, 7.00-7.58). Dans *L'Esprit des lois*, Livre XIV nommé « Des lois dans le rapport qu'elles ont avec la nature du climat », chapitre I, Montesquieu présente son idée générale : « S'il est vrai que le caractère de l'esprit et les passions du cœur soient extrêmement différents dans les divers climats, les lois doivent être relatives et à la différence de ces passions, et à la différence de ces caractères ». Montesquieu s'appuie sur des théories empruntées de la biologie de l'époque, et il observe les fibres dans le corps pour voir quel effet la température à sur ces fibres. Il explique au début du deuxième chapitre de Livre XIV, « Combien les hommes sont différents dans les divers climats », que :

L'air froid resserre les extrémités des fibres extérieures de notre corps ; cela augmente leur ressort, et favorise le retour du sang des extrémités vers le cœur. Il diminue la longueur de ces mêmes fibres ; il augmente donc encore par là leur force. L'air chaud, au contraire, relâche les extrémités des fibres, et les allonge ; il diminue donc leur force et leur ressort<sup>1</sup>.

Montesquieu continue ensuite en écrivant que : « On a donc plus de vigueur dans les climats froids ». Cette vigueur est selon lui la cause d'autres effets positifs pour les habitants des climats froids, par exemple « plus de confiance en soi-même, c'est-à-dire plus de courage ; plus de connaissance de sa supériorité, c'est-à-dire moins de désir de la vengeance [...] plus de franchise [...] ». Les habitants des pays chauds possèdent des caractères opposés. Montesquieu considère que la servitude domestique et la servitude politique conviennent

---

<sup>1</sup> *L'Esprit de Lois* (1748) de Montesquieu est disponible sur [https://fr.wikisource.org/wiki/Esprit\\_des\\_lois\\_\(1777\)/L14/C2](https://fr.wikisource.org/wiki/Esprit_des_lois_(1777)/L14/C2) (consulté le 19.11.22)

mieux aux pays du Sud que dans les pays du Nord, car les habitants des pays chauds, ils sont moins courageux et sont plus paresseux, et ils sont alors moins capable de se gouverner eux-mêmes et ont alors plus de besoin d'un despote ou bien d'un maître (Enthoven, 2011, 18.00-19.10). Les peuples des pays chauds sont pour les mêmes raisons plus adaptées à l'esclavage, puisque « la chaleur énerve le corps, et affaiblit si fort le courage, que les hommes ne sont portés à un devoir pénible que par la crainte du châtement : l'esclavage y choque donc moins la raison » (Maupassant, 1748, Livre XV, chapitre XIII)

Quand il s'agit de la sensibilité, Montesquieu constate que dans les pays froids ils sont moins sensibles et que la sensibilité augmente avec la chaleur. Pierre Gourou écrit dans son article « Le Déterminisme physique dans « L'Esprit des Lois » (1964) que : « Montesquieu, observant au microscope une langue de mouton, constate que s'il la soumet à l'action du gel sa peau se rétracte, ce qui implique une sensibilité moins fine et vive dans les pays froids » (Pierre Gouro, 1964, p. 6). Puis il cite Montesquieu qui écrit que « dans les pays froids, on aura peu de sensibilité pour les plaisirs ; elle sera plus grande dans les pays tempérés ; dans les pays chauds, elle sera extrême » (livre XIV chapitre II).

Montesquieu écrit dans chapitre II, Livre XIV sur les différences de sensibilité dans l'amour selon les climats :

Dans les climats du nord, à peine le physique de l'amour a-t-il la force de se rendre bien sensible ; dans les climats tempérés, l'amour, accompagné de mille accessoires, se rend agréable par des choses qui d'abord semblent être lui-même, et ne sont pas encore lui ; dans les climats plus chauds, on aime l'amour pour lui-même ; il est la cause unique du bonheur ; il est la vie.

En regardant les théories de Montesquieu nous pouvons mieux comprendre d'où ils viennent les stéréotypes qu'on trouve dans des œuvres littéraires de l'époque de Montesquieu et au 19<sup>ème</sup> siècle.

### 2.3 L'Orientalisme selon Edward Saïd

Edward Saïd (1935-2003) est né à Jérusalem dans une famille de classe moyenne. La famille habitait pour le plus part en Égypte pendant l'enfance de Saïd et après 1948 ils ne pouvaient pas visiter la famille à Jérusalem. Son père avait passé beaucoup d'années aux Etats-Unis et avait ainsi obtenu la citoyenneté américaine, qui a été transférée à son fils. La famille était des protestants et ne faisait pas partie de l'église orthodoxe. Saïd et sa famille faisaient ainsi partie

du groupe minoritaire parmi la minorité chrétienne dans une majorité islamique. A l'âge de 15 ans son père l'a envoyé aux États-Unis pour y finir son éducation. Saïd y est resté, et plus tard il a fait des études à Princeton et Harvard où il a obtenu le titre de professeur à 28 ans, dans les matières Littérature comparée et Anglais. Il a parlé et écrit des livres sur ses expériences d'être un homme entre deux mondes. La Guerre de six jours et d'autres événements en Moyen-Orient ont produit une prise de conscience chez Saïd sur l'interrelation entre la politique et la littérature et ses propres responsabilités d'utiliser sa voix.

Edward Saïd est célèbre pour son livre *Orientalism* (1978) où il critique la polarisation qui a été faite entre l'Orient et l'Occident, où l'Occident tenait la position supérieure et dominante ; fort, intelligent et honnête, alors que l'Orient représentait l'opposé. Dans son livre Saïd étudie le développement des conceptions et représentations de l'Orient du 18<sup>ème</sup> siècle jusqu'au présent dans des domaines et perceptions divers tel que la littérature, la linguistique, des récits de voyages, l'anthropologie et l'administration coloniale. Valerie Kennedy (2000) écrit que Saïd « argued that these perceptions need to be seen in relation to the Western domination of the Orient through colonialism and imperialism as neo-colonialism » (Kennedy, 2000, p. 14). Saïd insiste dans *Orientalism* sur les connections inextricables entre la littérature, l'histoire et la politique (*ibid.*, p. 15). Le livre comporte une introduction et trois longs chapitres. Dans l'introduction on trouve déjà les idées principales de Saïd. Il constate que « L'Orient a presque été une invention d'Europe » (Saïd, 2005, p. 29). Ici Saïd présente aussi ses trois façons de comprendre l'orientalisme qui sont interdépendantes.

La première définition est académique ou universitaire. Pour Saïd tous ceux qui écrivent, enseignent et font des recherches sur l'Orient, sont des orientalistes et ils font partie de la discipline d'orientalisme. Cette définition correspond à la définition (A) du *Trésor de la langue française informatisé* que nous avons présenté dans 2.1. La deuxième façon de comprendre le terme selon Saïd est que c'est un style de pensée fondé sur la distinction épistémologique et ontologique entre l'Orient et l'Occident. Les écrivains, parmi lesquels figurent des poètes, des romanciers, des philosophes, des théoriciens de la politique et des administrateurs d'empire, se basent sur cette distinction dans leurs écrits qui traitent de l'Orient et ses peuples, ses coutumes et son « esprit ». Le troisième sens d'orientalisme que Saïd présente est plus historique et matériel que les deux précédents et définit l'orientalisme comme « l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur

l'Orient » (Saïd, 2005, p. 32). Pour simplifier et concrétiser ses définitions nous pouvons dire que la première correspond au et le regard traditionnel et académique de l'orientalisme, la deuxième concerne plutôt le sens culturel et imaginaire, alors que la dernière est une définition historique, politique et critique de l'orientalisme. Saïd continue dans *Orientalism* en soulignant l'importance d'étudier l'orientalisme en tant que discours pour pouvoir comprendre « la discipline extrêmement systématique qui a permis à la culture européenne de gérer – et même produire l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières » (*ibid.*). D'après Kennedy, « Saïd argues that 'as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that has given it reality and presence in and for the West' » (Kennedy, 2000, p. 22). Cela implique que l'Orient n'est pas seulement une idée, car c'était aussi une réalité, et que l'orientalisme n'est pas « an airy fantasy about the Orient, but a created body of theory and practice in which, for many generations, there has been a material investment » (*ibid.*). Nous sommes maintenant devant le problème de la relation entre représentation et réalité, car qu'est-ce qui est seulement une représentation de l'Orient et les peuples orientaux, et qu'est-ce qui est vrai dans la littérature sur l'Orient ? Saïd n'évoque jamais la question dans son livre.

Au début de la troisième section de chapitre 1, Saïd développe ses définitions de l'orientalisme en ajoutant que c'est « the discipline by which the Orient was (and is) approached systematically, as a topic of learning, discovery and practice », mais aussi « that collection of dreams, images, vocabularies available to anyone who has tried to talk about what lies east of the dividing line » (Kennedy, 2000, p. 22). Il ajoute deux listes de caractérisations orientalistes à partir de ces définitions. La première liste est basée sur des pensées du 18<sup>ème</sup> siècle : l'expansion Européenne, la confrontation historique, la sympathie avec les non-Européens et la confrontation. Puis il sépare les écrivains orientalistes entre « le scientifique-impersonnel, le scientifique personnel et personnel ». Plus tard dans le chapitre 3 il fait une autre liste de quatre caractérisations du discours orientaliste du 19<sup>ème</sup> siècle qui sont :

the use of generalizations, the binominal opposition the between « ours » and « theirs », the use of generalizing narrative descriptions, and, finally the 'synchronic essentialism' embodied in the use of transcendent, often derogatory categories such as 'Semitic'.

Pour finir ce paragraphe, Saïd fait une distinction entre ce qu'il appelle l'orientalisme latent et l'orientalisme manifeste. L'orientalisme latent n'est pas défini plus que « une positivité

presque inconsciente (et certainement intouchable) » (Saïd, 2005, p. 354), mais selon Kennedy l'orientalisme latent peut être compris comme « a collective and unconsciously shared set of images and attitudes that does not change in time » (Kennedy, 2000, p.23). L'orientalisme manifeste est défini selon Saïd comme « les différentes affirmations sur la société, les langues, les littératures, l'histoire, la sociologie, etc., de l'Orient » (Saïd, 2005, p. 354-355). Le changement dans notre compréhension de l'Orient se trouve dans l'orientalisme manifeste, qui change d'écrivain à écrivain, d'une époque à l'autre. Saïd écrit que les différences chez les auteurs dans leur façon de décrire l'Orient touchent principalement la forme et le style personnels, et rarement le contenu fondamental. Pour la plupart des orientalistes, l'Orient fascine par son « originalité, son retard, son indifférence muette, sa pénétrabilité féminine, sa malléabilité indolente » (*ibid.*)

Kennedy (2000) remarque que même si Saïd ne définit pas l'impérialisme et le colonialisme explicitement, c'est clair par ce qu'il écrit qu'il renvoie au premier pour parler de la domination d'un territoire distant fait par un centre métropolitain de l'Ouest, qui implique un degré varié de contrôle économique, militaire et politique, aussi bien que la dominance culturelle. La colonisation est vue comme l'établissement des colonies dans un territoire distant, normalement, mais pas toujours comme résultat d'une expansion impériale. C'est un processus où les colonisateurs vont prendre, jouer et sauvegarder leur rôle comme les dominants et les privilégiés dans la société et dans la vie économique du territoire. Dans *Orientalism* Saïd montre des exemples des interrelations entre les deux termes et le discours de dominance qu'on associe à eux (Kennedy, 2000, p. 18).

Saïd constate que « L'Orient a été orientalisé non seulement parce qu'on a découvert qu'il était « oriental » selon les stéréotypes de l'Européen moyen du dix-neuvième siècle, mais encore parce qu'il *pouvait être rendu* oriental » (Saïd, 2005, p. 36) Il donne un exemple avec l'écrivain Flaubert. Les moments les plus connus du voyage en Orient de Flaubert ont affaire avec Kutchuk Hanem, une danseuse et courtisane égyptienne qu'il rencontre à Ouadi-Halfa, Soudan. C'est Flaubert qui parle pour elle, et qui la représente. Flaubert est celui qui est un étranger, mais il est un homme, il est riche et ces faits historiques de domination lui permet non seulement de posséder Hanem physiquement mais aussi de parler pour elle et donner aux lecteurs des caractérisations selon lesquelles elle est « typiquement orientale ». Il produit ainsi une image de la femme orientale comme une personne qui ne parle jamais d'elle-même et de son histoire (*ibid.*). On va voir dans le chapitre trois qui traite d'«Allouma » de Guy de Maupassant que le narrateur Auballe produit une image similaire de la femme musulmane

arabique Allouma. Lui aussi parle pour Allouma et les paroles narrativisées sont fréquentes. Selon Saïd, l'Orient est associé avec le vagabondage de la fantaisie sexuelle dans tous les romans de Flaubert. Il constate que « nous pouvons aussi bien reconnaître que, pour l'Europe du dix-neuvième siècle, avec son « embourgeoisement » croissant, la sexualité s'est institutionnalisée dans une mesure très considérable » (Saïd, 2005, p. 331). L'Orient devenait ainsi un lieu où l'on pouvait chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe (*ibid.*).

#### 2.4 Critique de Saïd sur sa négligence du problème du genre

Saïd a rencontré du critique pour son travail. *Orientalism* (1978) était controversé et révolutionnaire dans son époque. Malgré sa forte volonté de laisser parler les groupes marginalisés, on l'a critiqué d'être aveugle aux problèmes du genre et par le fait que les femmes sont très peu représentées dans ses écrits. Cela est ironique pour deux raisons : premièrement parce que sa démythification de la construction de l'Orient comme l'Autre dans *Orientalism* est parallèle à la construction de la femme comme l'Autre. Le regard occidental sur l'Orient produit selon Saïd un objet à la fois redouté et désiré, à la fois exotique et dangereux, car quelque chose d'inconnu. L'Orient féminin représente l'exotique, le sensuel, le pénétrable odalisque, et alors désiré. On peut dire que « pour l'Occident l'Autre est incorporé dans L'Orient et pour des hommes l'Autre est incorporé dans les femmes. Pour les hommes occidentaux les images des femmes et celles des orientales sont confondues » (Kennedy, 2000, p. 41, notre traduction). Cette critique de Saïd d'avoir négligé la femme orientale est ironique également à cause des travaux académiques inspirés par *Orientalism* qui traitent du rôle des femmes dans l'Orientalisme comme des voyageurs, des écrivaines et des artistes.

Dans *L'Orientalisme* Saïd semble sporadiquement voir des implications de genre d'au moins deux façons : La féminisation de l'Orient faite par l'Occident et l'exploitation textuelle et réelle des femmes orientales faite par des hommes de l'Ouest » (Kennedy, 2000, p. 40, notre traduction).

Saïd néglige ainsi le fait que L'Orientalisme n'était pas seulement un domaine mâle, car il y avait aussi des voyageurs et écrivains qui étaient des femmes, qui ne représentaient pas toujours les caractéristiques de l'orientaliste classique décrit par Saïd, notamment dans leurs attitudes et représentations des femmes de L'Est. Saïd oublie non seulement les femmes orientalistes, mais il ne discute jamais la position des femmes colonisées, et il ne considère jamais qu'elle puisse parler pour elles-mêmes.

## 2.5 La femme orientale selon Camille Paglia

La femme orientale a été représentée dans l'art et la littérature pendant des siècles. L'image de la femme orientale a changé au cours du temps. *Klassekampen* a publié en mai 2017 un article de Camille Paglia (traduit par Gry Auganes) qui porte sur la représentation des femmes du Moyen Orient fait par l'Occident. Elle écrit que la théorie académique pendant les deux derniers siècles a blâmé l'impérialisme et la colonisation moderne de l'Europe pour la création des stéréotypes « orientaux ». Selon Paglia, les femmes orientales sont présentées d'une façon étrangement contradictoire, la culture occidentale a oscillé entre deux fantaisies sur la femme du Moyen Orient : la silencieuse, couverte et obéissante, et la version découverte et sensuelle. La première repose sur l'ascétisme des tribus nomades bédouines qui, par leur mode de vie pastoral et polygame, rappellent les patriarches hébreux de l'Ancien Testament judéo-chrétien. L'autre trouve son origine dans le luxe somptueux et la décadence des grands empires païens, avec leurs villes hautement sophistiquées telles que Babylone, Persépolis, Alexandrie, Antioche et Constantinople (Paglia, 2017, notre traduction).

Paglia montre que ces stéréotypes, créés par des auteurs, des artistes et écrivains voyageurs, se basent d'une manière sur des réalités historiques, où elle mentionne des figures connues de l'histoire, comme Cléopâtre, Salomé et aussi d'autres femmes bibliques.

## 2.6 Définition du terme stéréotypie

Il est nécessaire de donner une définition du terme « stéréotypie ». La stéréotypie, comme le terme clichage, viens d'origine du domaine d'imprimerie, et est une technique de production de masse avec le résultat d'un stéréotype qui est une plaque de métal gravé ou moulé en relief, qui ensuite est réutilisé de nombreuses fois (Stéréotypie Wikipédia, 2020 ; Dahl, 2020). Selon *Le Trésor de la langue française informatisé*, la définition psychologique et sociale d'un stéréotype est une : « Idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir ». Les stéréotypes sont des catégorisations des hommes ou des groupes d'hommes qui ont quelques traits en commun (Dahl, 2018). Ils sont souvent résistants, car ils ont été répétés, affirmés et intégrés dans notre compréhension du monde, par notre éducation, nos expériences et par ce qu'on lit dans les médias. En effet on peut les considérer comme vrais et invariables, même si cela n'est pas

toujours le cas. Walter Lippmann, l'américain considéré comme celui qui a introduit le terme dans les sciences sociales, utilise le terme pour désigner les images figées qu'on utilise quand nous rencontrons des groupes sociaux. Ces images sont souvent déjà existantes et agissent en nous sans que nous nous en rendions compte consciemment. En rencontrant des gens d'une catégorie spécifique nous avons tendance à reconnaître les choses qui sont conformes à nos stéréotypes, et ignorer les choses qui les contredisent (Goin ; Dahl, 2020).

### 3 Allouma

Dans ce chapitre nous allons regarder de plus près comment Allouma est représentée dans la nouvelle « Allouma » (1889). Cette représentation adhère-t-elle aux stéréotypes orientaux traités dans le chapitre théorique, ou bien s'en éloigne-t-elle ? Nous commençons par donner de l'information sur l'écrivain, Guy de Maupassant, et sur le contexte de la nouvelle. Elle est écrite pendant le temps que l'Algérie, qui est la location dans la nouvelle, était une colonie de la France, une courte description de cette période nous semble donc utile à inclure. Ensuite nous allons considérer la narration de la nouvelle. C'est un récit avec deux narrateurs homodiégétiques. Le premier narrateur encadre le récit du narrateur secondaire et sa représentation du personnage Allouma. Auballe, le deuxième narrateur qui raconte sa relation avec la femme arabe musulmane, donne au lecteur seulement un aperçu extérieur sur Allouma, on n'entre jamais à l'intérieur d'Allouma. Nous allons alors regarder le lexique qu'Auballe utilise quand il décrit Allouma.

#### 3.1 Information sur l'écrivain et le contexte

Guy de Maupassant était un écrivain et journaliste français, né en Normandie en 1850, mort de la syphilis et de la paralysie générale à Paris en 1893. Sa mère, la bourgeoise Laure de Poittevin, aimait bien la littérature surtout les classiques, et particulièrement Shakespeare. Elle s'est séparée du père de Maupassant quand il avait quatre ans, et la petite famille a déménagé à Etretat. Elle était aussi l'amie de Gustave Flaubert qui a rapidement pris Maupassant sous son aile. Maupassant est alors lié littérairement à Flaubert. Plus tard Flaubert présente Maupassant aux autres écrivains de l'époque, entre autres Emile Zola. L'œuvre de Maupassant a des tendances à la fois réaliste et naturaliste. Il a écrit 6 romans, et 300 nouvelles entre les années 1880 et 1890. Sa première publication était la nouvelle « Boule de suif », parue dans le recueil collectif des nouvelles *Les Soirées de Medan*, par le groupe naturaliste. Il est célèbre pour les romans *Un soir* (1883), *Bel-Ami* (1885) et *Pierre et Jean* (1887-1888).

Après avoir gagné du succès comme écrivain et être devenu riche, il commence à parcourir le monde comme journaliste. Maupassant avait fait plusieurs voyages en Afrique du Nord entre les années 1881-1890. En 1881 il a été envoyé en Algérie par le journal *Le Gaulois* comme correspondant, ce qui a donné comme résultat onze chroniques/récits de voyages algériennes,

qui ont été rassemblées plus tard et publiées en volume sous le titre *Au soleil* en 1884. Dans les chroniques Maupassant amorce une analyse critique de la situation en Algérie.

L'Algérie était une colonie française de 1830 à 1962. Des colons s'installaient sur la terre algérienne afin d'utiliser le territoire pour produire plus. Les terres algériennes étaient confisquées car elles n'ont pas été exploitées d'une manière productive par les Algériens selon la France. La colonisation avait ainsi des motifs économiques. L'installation des Français en Algérie continue et mène à une expropriation du sol natal des autochtones. La France conduit une politique d'assimilation envers la population musulmane, qui étaient les Arabes et les Berbères. Pour que les Algériens musulmans pussent avoir la citoyenneté française ils devaient abandonner leur statut personnel, leur foi musulmane. La population algérienne musulmane était classifiée comme sujets français, ou des citoyens de second rang, sans la citoyenneté française, ce qui signifiait qu'elle n'avait pas les mêmes droits juridiques que les Français, par exemple le droit de vote. Avec le Code de l'indigénat (1881) les Algériens musulmans perdent aussi des droits essentiels comme la liberté de circulation, la liberté de presse et l'accès aux emplois publics et d'enseignement. Pour justifier et légitimer économiquement cette colonisation brutale pour qu'elle soit acceptable, Alexis de Tocqueville (1805-1859) avait prononcé que la colonisation était « un mal nécessaire » pour ouvrir le marché et civiliser la population algérienne qu'il considérait comme arriérée. Cette compréhension de la colonisation n'était pas rare chez des (écrivains) Français, et elle est fondée sur la croyance en l'idée de l'inégalité des races humaines, où la race du Sud était considérée comme inférieure à la race du Nord (Revise bien, le 19 avril 2022, 5.00-7.40).

Même si Maupassant accepte la caractérisation des Arabes comme « primitifs » par rapport aux Européens, il souligne plusieurs fois dans *Au soleil* que « la lutte est terrible entre l'Européen et l'indigène pour la possession du sol » (cité dans Calargé, 2012-2013, p. 109). Calargé écrit que Maupassant se montre « critique envers les agissements de l'administration dont l'incompétence, l'ignorance et la corruption contribuent à réduire les Algériens à la pauvreté et à la misère » et « qu'il est conscient que ce qui se passe en Algérie est bien différent de, sinon opposé à, la mission officielle que s'est déclarée la France en envahissant l'Algérie » (*ibid.*, pp. 109 et 110). Maupassant écrivait les chroniques lorsqu'il était en Algérie, alors que les nouvelles étaient écrites en France plusieurs années après les voyages. Par conséquent, on peut voir que la critique de la colonisation française en Algérie est plus visible dans les chroniques que dans les nouvelles. Il faut dire que, généralement, la critique

sociale ou politique s'exprime différemment dans une nouvelle que dans un article de journal ou de revue. La critique a tendance à être moins explicite dans un récit de fiction.

Les voyages africains de Maupassant engendrent non seulement des récits de voyage, mais aussi plusieurs nouvelles, dont « Allouma ». La nouvelle « Allouma » était publiée pour la première fois dans *L'Écho de Paris* en 1889 en séquences quotidiennes entre le 10 et le 15 février 1889. Puis elle était publiée dans le recueil de nouvelles *La Main gauche* la même année<sup>2</sup>.

Dans son ouvrage *The Colonial Comedy. Imperialism in the French Realist Novel*, Jennifer Yee affirme que la littérature française au 19<sup>ème</sup> siècle (à partir de 1830) exprime une attitude ambiguë à l'égard du projet colonial et se distingue ainsi de la littérature anglaise de la même époque, comme par exemple celle de Kipling. Yee constate à cet égard que « [t]he heyday of the realist and naturalist [French] novel corresponds to a period of doubt, hesitation, and fluctuation in French colonial policy and culture » (Yee, 2016, pp. 22-23). À notre avis, une telle attitude ambiguë est perceptible dans « Allouma ».

Cette ambiguïté semble aussi liée à la forme des romans et des nouvelles de Maupassant, et à sa conception de la littérature réaliste. Dans la préface de *Pierre et Jean* (1887), Maupassant réfléchit autour des différences entre le roman d'analyse pure et le roman objectif :

Les partisans de l'analyse demandent que l'écrivain s'attache à indiquer les moindres évolutions d'un esprit et tous les mobiles les plus secrets qui déterminent nos actions [...] Il faudrait donc, d'après eux, écrire ces œuvres précises et rêvées où l'imagination se confond avec l'observation, à la manière d'un philosophe composant un livre de psychologie, exposer les causes en les prenant aux origines les plus lointaines, dire tous les pourquoi de tous les vouloirs et discerner toutes les réactions de l'âme agissant sous l'impulsion des intérêts, des passions ou des instincts.

Les partisans de l'objectivité (quel vilain mot !) prétendant, au contraire, nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements.

---

<sup>2</sup> Plus tard il a paru une version illustrée par Alméry Lobel-Riche, aux éditions P. Ollendorff, 1903. Elle est à consulter sur : <https://archive.org/details/lamaingauch00maup/page/n9/mode/2up>. La pagination des citations suivantes de la nouvelle renvoient toutes à cette version numérique du recueil.

Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence<sup>3</sup>.

On voit alors que Maupassant fait une distinction entre des romans d'analyse pure où tout est donné au lecteur, y compris les pensées, la psychologie profonde et des histoires du passé des personnages, en mélangeant l'imagination et les observations, alors que les écrivains « partisans de l'objectivité » du roman donnent de l'information au lecteur de manière plus indirecte, en observant et en décrivant les actions et les pensées des personnages, sans expliquer pourquoi les personnages font comme ils font. L'écrivain fournit de l'information sur les événements qui ont lieu, sans les interpréter pour le lecteur. Maupassant adhère à l'idéal du roman objectif à la recherche du réalisme, en affirmant que « le roman exécuté de cette façon y gagne en sincérité. Il est d'abord plus vraisemblable, car les gens que nous voyons agir autour de nous ne nous racontent point les mobiles auxquels ils obéissent » (*ibid.*). Dans ses observations réalistes il y a moins de science et plus de psychologie. Le déterminisme, un des caractéristiques du naturalisme, n'est pas très visible chez Maupassant, mais beaucoup de son œuvre est caractérisée par un pessimisme profond, influé par les pensées de Schopenhauer. Le déterminisme est cependant à trouver dans « Allouma ». Pour le second narrateur les qualités d'Allouma sont déterminées par l'hérédité, l'environnement, la race et le contexte culturel. Elle est pour Auballe une représentante de toutes femmes indigènes en Algérie.

Les nouvelles de Maupassant représentent une grande diversité narrative, qui joue avec différentes focalisations et différents narrateurs. Il y a deux narrateurs à la première personne dans « Allouma » par exemple. Dans une œuvre qui se veut « objective », il y a souvent un manque d'empathie, d'identification ou de condamnation de la part de narrateur par rapport aux personnages. Le narrateur ne signale pas directement aux lecteurs comment ils doivent comprendre le texte et les personnages, mais il est possible de trouver des indications indirectes. Dans le cas d' « Allouma », le narrateur ne donne pas une réponse explicite qui permet de comprendre l'histoire d'Auballe et Allouma et ne donne pas ses réflexions et son

---

3 Maupassant, Guy de: «Préface à Pierre et Jean. Disponible sur : [https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Pierre\\_et\\_Jean/Pr%C3%A9face&printable=yes](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Pierre_et_Jean/Pr%C3%A9face&printable=yes). Consulté le 31.10.2022.

opinion sur ces personnages. Tout ce que les lecteurs savent passe par les mots et les actions d'Auballe, tout n'est pas expliqué, évalué et donné par le narrateur primaire.

### 3.2 L'action, les personnages et le développement de la nouvelle

L'action de la nouvelle de Maupassant est située en Algérie et porte sur la relation entre le colon Auballe et la femme indigène Allouma. La nouvelle comporte deux parties, dont la première présente l'arrivée du narrateur-voyageur, sa rencontre avec Auballe, et donne lieu au récit secondaire sur la manière dont la jeune femme indigène Allouma arrive chez le colon et s'installe chez lui. Cette première partie est dominée par des descriptions de la nature africaine et les sensations qu'elle provoque chez le premier narrateur. La deuxième partie (le récit secondaire) porte sur le développement de la relation entre Auballe et Allouma et, vers la fin, le départ d'Allouma. La description de la nature africaine et de la femme Allouma sont parallèles et similaires, ce qui sera discuté plus tard dans l'analyse littéraire.

La nouvelle commence par une description du paysage algérien où un Français voyageur se promène et s'égaré avant de finir par hasard sur la propriété du Parisien Auballe, un colon qui habite en Algérie depuis neuf ans. Auballe commence à raconter sa vie en Algérie. Le colon a acheté sa ferme il y a quatre ans, localisée près du campement indigène où il a trouvé des personnes pour travailler pour lui à ses cultures. Il avait choisi un domestique, appelé Mohammed, qui habite chez Auballe dans une tente quelque pas de sa porte. Un jour Auballe voit une fille dans la tente de son domestique et il lui demande quelle relation il a avec elle. Auballe passe le reste de cette journée à penser à cette fille. Après une promenade pour prendre de l'air, il la trouve dans sa chambre, parée des bijoux d'argent du Sud. Auballe décrit cette fille, Allouma, pour le voyageur. Elle a une figure « fine et un peu bestiale, mais mystique comme d'un Bouddha » (Maupassant, 1889, p. 6), et elle a des yeux séduisants. Auballe lui pose des questions sur elle, mais il n'écoute pas vraiment ses réponses, car pour lui elle est une menteuse comme tous les Arabes. Il commence à considérer de renvoyer Allouma, mais quand elle comprend son intention, elle demande si elle peut rester chez lui et dormir sur le tapis. Elle s'installe, et Auballe passe le premier mois très heureux avec elle. Il exprime qu'il ne l'aime pas, car elle est de ces filles qui sont « trop près de l'animalité humaine » (p. 11). Auballe compare la sensation qu'il éprouve pour Allouma avec celle que le climat d'Afrique lui donne, l'Afrique nue et vide. Il laisse Allouma libre d'aller et venir comme elle veut, entre le campement voisin et sa maison. Une période elle est disparue jusqu'au soir, et Auballe s'inquiète, mais Mohammed lui raconte tranquillement que c'est le ramadan. Auballe accepte la situation. Allouma convainc Auballe de faire le ramadan avec

elle. Après quelque temps, Allouma disparaît encore une fois, cette fois-ci pendant trois semaines. Quand elle revient elle explique à Auballe qu'il lui fallait partir car elle ne pouvait pas rester dans la maison, la vie nomade lui manquait. Auballe écoute Allouma. Il est compréhensif et attendri par les mots de cette femme arabe. Les semaines et les mois passent et les deux continuent leur relation, avec l'accord que Allouma peut prévenir Auballe et s'en aller quand elle aura besoin de rester dans sa tribu. Auballe est attentif aux humeurs d'Allouma, et lui demande si elle veut rentrer chez-elle quand elle semble nerveuse et triste. Il y a une sorte d'évolution dans la nouvelle où Allouma est d'abord comparée avec un animal et présentée comme une maîtresse esclave, et ensuite présentée comme une enfant, incompréhensible et impénétrable. Elle est caractérisée comme Autre et enfin comme une femme. Au début de la nouvelle, Auballe n'écoute pas Allouma, mais peu à peu il commence à l'écouter, et elle parle selon Auballe « en termes naïfs et puissants, si justes, que je sentis bien qu'elle ne mentait pas » (p. 53), ce qui fait contraste avec la caractérisation menteuse au début de son récit. Cette histoire d'amour finit quand Allouma choisit de quitter Auballe pour partir avec le berger du colon.

La nouvelle consiste de quatre personnages principaux, y compris les deux narrateurs homodiégétiques : le premier narrateur, Auballe, Allouma et le domestique Mohammed. Le premier narrateur est sans nom et en voyage en Algérie. Les lecteurs connaissent très peu de lui, on ne connaît ni sa profession, ni le but de son voyage. On a l'impression qu'il vient de Paris, puisqu'il a un ami en commun avec le deuxième narrateur, le Parisien Auballe. Le premier narrateur raconte ses observations et ses sensations du paysage et de la nature africaine. Quel est son rapport au paysage qu'il parcourt ? Il le décrit comme un objet d'amour. Il se sent heureux dans la nature, loin de la ville, « sans conscience, sans pensée » (p. 8). Il est aussi sans possession. Le paysage est décrit d'une manière qui donne des associations féminines. Il y a beaucoup d'allitérations en [ε] et [l] (par exemple Cherchell, Orléanville et vallées) qui suggèrent le pronom « elle », et beaucoup de substantifs et d'adjectifs féminins (« cette région magnifique », « des forêts de pins profondes en des vallées étroites », « une contrée bosselée, soulevée et fauve » (pp. 4-5). Le paysage est décrit comme « nue, grande et intime » (p. 4) qui fait aussi penser à une femme. Les derniers paragraphes avec ses descriptions des arbousiers avec les fruit rouges et « sanglants » (p. 7) évoquent indirectement l'idée de la colonisation française en Algérie comme une violence sanglante. Le narrateur semble conscient de l'importance du sang et de l'or dans l'histoire de

ce pays colonisé. Nous citons : « De longues traînées d'or alternaient avec des traînées de sang—encore du sang ! du sang et de l'or, toute l'histoire humaine—et parfois entre elles s'ouvrait une trouée mince sur un azur verdâtre, infiniment lointain comme le rêve » (pp. 7-8)

Auballe est le narrateur secondaire. Il est décrit par le premier narrateur comme un « colon », ainsi le premier narrateur fait comprendre aux lecteurs qu'il ne s'identifie pas lui-même à cette désignation. Auballe habite seul dans une « maison blanche, sorte de fortin aux murs droits et sans des fenêtres extérieures » (p. 9), « un ancien poste fortifié » (p. 13), et possède une concession où il cultive la vigne. Il a des indigènes nomades qui travaillent pour lui et qui habitent dans des tentes pas loin de la maison. Ici il a vécu pendant neuf ans. Le premier narrateur connaît le passé du colon en France où il avait « mangé beaucoup d'argent avec les femmes » (p.10). Auballe est décrit comme « ce Parisien, ce fêteur » (p. 11). On comprend par ce qu'Auballe raconte qu'il continue de consumer des femmes, faisant des voyages réguliers à Alger.

Le narrateur premier cède la parole à Auballe qui raconte son histoire sur sa relation entre lui et Allouma. Cette histoire d'amour racontée par Auballe contient une troisième histoire, qui est celle d'Allouma. Elle est présentée dans des discours condensés et narrativisés avec des commentaires très dépréciatifs d'Auballe qui juge tout Arabe comme menteur. La voix d'Auballe exprime beaucoup de préjugés contre les Arabes en général et contre la femme orientale en particulier. Allouma est vue par Auballe comme primitive, sans intelligence, mais avec une grande puissance érotique. Les choses qui semblent importantes pour Allouma sont la religion et la liberté de passer du temps avec sa famille nomade quand elle en a besoin. Les paroles directes d'Allouma sont brèves (souvent en forme de la réponse « Oui »), soumises, polies, mais aussi parfois manipulatives. Les paroles d'Allouma sont par contre plus complexes quand il sera question du ramadan à partir du moment dans l'action où on peut dire que Allouma renverse le rapport de pouvoir entre elle et Auballe. Elle et Auballe font le ramadan ensemble et Allouma prépare des repas pour les deux. Il semble qu'elle sache que Auballe l'admire et qu'elle sache aussi comment vivre avec lui sur ses propres prémisses.

Mohammed est le domestique d'Auballe. Il parle le français avec Auballe et il fait apprendre aussi un peu d'arabe à son patron. Quand les paroles de Mohammed sont rapportées au discours direct, elles sont le plus souvent très brèves, avec des fautes grammaticales de français, comme « Oui, moussié ». Quand il parle d'Allouma, il utilise le pronom « il » au lieu

d'« elle ». Mohammed est celui qui emmène Allouma à Auballe. Ce ne sont pas seulement les paroles d'Allouma qui sont narrativisées par Auballe, cela est le cas pour Mohammed aussi, et il est aussi stéréotypé en tant qu'Arabe et Autre. Comme dans le cas d'Allouma, les répliques au discours direct de Mohammed sont plus complexes quand il est question de ramadan : « Ne te tourmente pas, c'est bientôt le Ramadan. Elle doit aller à ses dévotions ». Ils (Allouma et Mohammed) s'expriment ici sur un rite, quelque chose qui représente une partie importante de leur culture et leur façon de vivre, qui semble normal pour eux, mais qui est inconnu et incompréhensible pour le colon Auballe.

Après cette présentation des narrateurs et des personnages, des questions pertinentes et importantes pour notre analyse sont : Dans quelle mesure le lecteur peut-il avoir la confiance en les deux narrateurs ? Qui est responsable du regard méprisant et discriminatoire sur la femme orientale ? Les deux narrateurs sont différents ; le voyageur décrit le paysage où il se promène et perd son chemin, et il ne semble pas avoir de préjugés au sujet des indigènes. Il peut même dormir enroulé dans un tapis près des campements. On peut penser que Maupassant utilise le premier narrateur pour se distancer des paroles racistes d'Auballe. C'est Auballe qui est présenté comme quelqu'un qui consume des femmes et qui a la parole quand le lecteur est présenté à Allouma. Le premier narrateur semble « innocent » par rapport au colon, sans condamner explicitement son discours. Il nous semble aussi nécessaire de remarquer que le narrateur premier n'avait pas l'intention à rendre visite Auballe et qu'il avait oublié, et que la visite était « par pur hasard » (p. 3).

Les mots de Coste (1998) nous semblent utiles pour faire la transition entre ce sous-chapitre et le suivant :

Dans le monde présenté de la nouvelle, il n'y a qu'une femme et une terre pour trois hommes : le métropolitain (le narrateur primaire), le colon Auballe et l'indigène Mohammed. L'un veut « comprendre » et suscite le récit, l'autre veut posséder, le troisième, le plus démuné, donne ce qu'il ne possède pas. Le premier n'obtient qu'une image de l'image, un fantôme, une explication par l'inexplicable ; au second il reste un plus grand cœur désabusé, la sérénité d'une belle émotion remémorée ; le troisième reste les mains vides, objet du récit, exclu de la récitation, comme Allouma elle-même, et se serait son seul gain. (Coste, 1998, p. 241).

### 3.3 La narration : Une nouvelle encadrée avec un narrateur non fiable (?)

Nous avons vu que la nouvelle présente trois récits, le récit primaire encadrant le récit secondaire d'Auballe qui encadre le récit d'Allouma. Il y a deux narrateurs homodiégétiques (à la première personne, « je »), où le premier cède la parole au narrateur secondaire, Auballe. Le narrateur secondaire raconte une histoire du passé qui contient aussi une histoire sur la femme indigène Allouma. On n'apprend pas à connaître Allouma, car tout ce qu'on apprend sur elle passe par la voix et la perspective d'Auballe. Quand les autres personnages dans la nouvelle s'expriment, ils sont souvent narrativisés par le narrateur Auballe. Ceci se montre plusieurs fois dans la nouvelle, comme dans les exemples suivants :

Pour gagner du temps et me donner le loisir de la réflexion, je lui posai d'autres questions, sur son origine, son arrivée dans ce pays et ses rapports avec Mohammed. Mais elle ne répondit qu'à celles qui m'intéressaient le moins et il me fut impossible de savoir pourquoi elle était venue, dans quelle intention, sur quel ordre, depuis quand, ni ce qui s'était passé entre elle et mon serviteur. (pp. 20-21)

De son existence véritable, je ne sus rien de précis. Elle me la conta par détails incohérents qui semblaient surgir au hasard dans une mémoire en désordre ; et elle y mêlait des observations délicieusement puériles, toute une vision du monde nomade née dans une cervelle d'écureuil qui a sauté de tente en tente, de campement en campement, de tribu en tribu. (pp. 26-27)

Il demeurait immobile, ne voulant pas parler; puis, soudain il eut une de ces explosions de colère arabe qui nous arrêtent dans les rues des villes devant deux énergumènes, dont le silence et la gravité orientales font place brusquement aux plus extrêmes gesticulations et aux vociférations les plus féroces.

Et je compris au milieu de ces cris qu'Allouma s'était enfuie avec mon berger.

Je dus calmer Mohammed et tirer de lui, un à un, des détails. Ce fut long, j'appris enfin que depuis huit jours il épiait ma maîtresse qui avait des rendez-vous, derrière les bois de cactus voisins ou dans le ravin de lauriers-roses, avec une sorte de vagabond, engagé comme berger par mon intendant, à la fin du mois précédent. (pp. 59-60 )

Les paroles narrativisées ne sont pas reprises de la même la façon qu'elles étaient exprimées. Cela veut dire que le narrateur résume et interprète les paroles d'un personnage. Il peut ajouter et réduire les paroles des autres personnages. Le narrateur parle pour et au lieu du personnage et prend ainsi sa voix, ce qui fait que le lecteur n'est pas sûr de ce qui a été dit en réalité et lui montre les pensées et le comportement du narrateur plus que ceux du personnage.

La représentation d'Allouma est fortement influée par le cadre dans lequel son histoire est racontée et par ce qu'elle représente aux yeux de quelqu'un d'autre. Elle est une indigène sur la terre algérienne colonisée par des Français. Les lecteurs apprennent à la connaître par la voix et le regard du colon Auballe. Avant l'introduction de l'histoire d'Auballe, Allouma est aussi encadrée dans le récit du narrateur primaire. Il existe une connexion entre le récit du narrateur primaire avec les descriptions de la nature, qui sont féminines, contradictoires, qui jouent sur l'impénétrable et le vide, et le récit du narrateur secondaire avec les descriptions d'Allouma faites par Auballe. Le premier narrateur est séduit par la nature africaine exotique de la même façon qu'Auballe va être séduit par Allouma plus tard dans la nouvelle (Poteau-Tralie, 2011, p. 143). Allouma, comme le pays avec sa culture et ses peuples impénétrables, n'est pas facile à conquérir et restera dans l'opacité aux yeux de l'Autre. En un sens, on peut dire qu'Allouma peut être un symbole ou une personnification de l'Algérie. Allouma quitte à la fin Auballe pour un berger de son ethnie, elle n'a jamais été conquise par le colon. Carla Calargé remarque que :

Il est intéressant de noter qu'Auballe n'a pas pu pré-voir la fin de son histoire avec Allouma ce qui, dans le cadre de cette étude, confirme que l'omniscience du regard de l'homme blanc n'est qu'une illusion à laquelle celui-ci voudrait croire pour se voiler une vérité qui lui serait assez pénible; à savoir que la femme tout autant que la terre qu'elle représente ne lui ont aucunement abdiqué leur agentivité et que son statut de seigneur tout-puissant n'a jamais existé ailleurs que dans les cadres du discours qui l'a créé/qu'il a créé (Calargé, 2012-2013, p. 120).

Dans la nouvelle il existe les dichotomies comme male/femelle, conquéreur/conquis et dominant/dominé auxquelles se réfèrent les narrateurs. Auballe, qui raconte l'histoire de la relation entre lui et Allouma et qui semble au commencement avoir le contrôle de cette histoire, essaye de garder son rôle comme le dominant dans la relation et essaye de convaincre le voyageur, le lecteur et soi-même qu'il n'est pas tombé amoureux d'Allouma, mais vers la fin les lecteurs se demandent : qui entre Allouma et Auballe a été le sujet/l'objet, le dominant/dominé ? Un effet de la narration encadrée est que le lecteur se demande des questions sur la fiabilité du narrateur secondaire, Auballe, et cherche des éléments dans la nouvelle qui sont contradictoires et qui peuvent indiquer que c'est peut-être Allouma qui est la dominante et la conquérante. Le lecteur est emmené à réfléchir sur sa propre image d'Allouma et d'Auballe, et sur la morale et l'intention de la nouvelle.

Nous allons regarder de plus près ce que c'est qu'un narrateur non-fiable ou un narrateur indigne de foi et voir dans quelle mesure la nouvelle « Allouma » peut être un texte à narration non

fiable. La première définition de la narration non fiable, a été proposée par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction* (1961). Selon le critique américain, on appelle « le narrateur fiable quand il parle ou agit conformément aux normes de l'œuvre (c'est-à-dire aux normes de l'auteur impliqué) et on appelle le narrateur non fiable quand il parle ou agit contre ces normes » (Booth, 1983, p. 158, cité et traduit à français dans Front, 2015, p. 255). L'auteur impliqué/implicite est une construction abstraite qui représente l'auteur derrière le texte, son « second moi » qui a été créé lorsqu'il écrit (Wagner, 2016, 2019 ; Tremblay 2021, p. 15). Le narrateur implicite est le résultat de l'information que le lecteur peut tirer des composants textuels. On peut constater que l'auteur impliqué fonctionne comme un synonyme pour le système de valeurs que le texte, indirectement et par la combinaison de tous les éléments de récit, présente et représente (Lothe, 1994, pp. 29-30). Le lecteur implicite est comme l'auteur implicite une construction abstraite. Il est, selon Wolfgang Iser (1976), représentant de la théorie de la réception esthétique, actif et passif ; actif quand il crée un sens du texte et passif car la prémisse de sa compréhension du texte est liée à la narration et le discours du texte (Lothe, 1994, p. 30). Quand le lecteur a eu des raisons de douter quant à la fiabilité du narrateur, il existe une sorte de dialogue indirect entre l'auteur impliqué et le lecteur impliqué « par-dessus » le narrateur.

Dorrit Cohn parle de la *narration discordante* qu'elle définit de la manière suivante :

[C]e terme [...] veut dire la possibilité qui s'offre au lecteur de voir le conteur comme normativement inapproprié au récit qu'il ou elle fait. Cela suggère que le lecteur ressent l'intention qu'a l'auteur à faire comprendre son œuvre d'une autre manière que celle apparemment transmise par le narrateur, c'est-à-dire d'une manière qui ne peut être découverte que par une lecture allant contre le discours du narrateur et dotant ce même discours d'une signification qui, sans être exprimée explicitement, est transmise au lecteur dans le dos du narrateur. Cela sous-entend aussi que le narrateur, loin d'être conçu comme le porte-parole de l'auteur, est une instance vocale créée exprès et avec finesse dont l'idéologie heurte celle de son récit. (Front, 2016, p. 254)

Cette définition s'accorde bien avec la narration dans « Allouma » au sens où le lecteur ressent que le narrateur Auballe raconte une histoire et montre une attitude qui semble aller contre les valeurs de texte. Cela nous conduit à un autre concept qui mérite d'être inclut quand on parle du narrateur non fiable : la distance d'attitude. Il est utile pour clarifier la relation entre les personnages et le narrateur du récit, mais aussi pour discuter la position et la fonction du narrateur en relation avec l'intention et le système de valeurs du récit. On comprend « attitude » comme le niveau de perception et connaissance du narrateur, ses valeurs et ses

évaluations. Dans le cas d'un narrateur non fiable, il existe une distance d'attitude entre le narrateur et l'auteur implicite (qui représente alors l'attitude de texte) (Lothe, 1994, p. 48).

Quelles sont alors les indices qu'on a devant nous un narrateur non fiable ? Lothe (1994, p. 36) dit que les caractéristiques varient selon le type de récit et la sorte de narration auxquels on a affaire. Il énumère les trois caractéristiques suivantes :

1. Le narrateur a des connaissances limitées de ce dont il parle
2. Le narrateur est fortement engagé dans ce qu'il raconte, de sorte que sa présentation et son évaluation des événements qu'il relate paraissent remarquablement subjectives
3. Le narrateur représente un système de valeurs qui est en conflit avec ce que l'ensemble du discours représenté.

Iser distingue entre quatre perspectives dans un texte romanesque : celles du narrateur, des personnages, de l'intrigue et du lecteur implicite/fictif. Quand il y a un décalage entre la perspective du narrateur et les autres perspectives de récit, on peut se demander si on a une narration non fiable (Front, 2015, p. 254). Nous allons maintenant trouver des exemples dans la nouvelle qui conviennent avec ces caractéristiques.

#### Le narrateur a des connaissances limitées de ce dont il parle

Auballe choisit de considérer Allouma, l'Autre et le monde arabe (dans cette nouvelle l'Algérie) où il a choisi de vivre, de l'extérieur, d'un regard stéréotypé et orientaliste. On peut lire dans la nouvelle qu'Auballe vit dans une maison blanche, sans fenêtre extérieure. Il vit comme dans une prison en gardant l'illusion d'être celui qui a le contrôle et d'être le colon qui a sa place au-dessus du colonisé. Il ne connaît et ne comprend pas la culture et la foi d'Allouma. La culture de l'Autre semble impénétrable. Au début cette manque de connaissance ne semble pas être un problème pour Auballe, et il ne l'incite jamais à remettre en question sa conviction de lui être supérieure. En même temps, dans certains passages de la nouvelle, la différence d'Allouma et la capacité des indigènes de toujours garder leurs cultures impénétrables, malgré la colonisation, commence tout de même à déranger Auballe. Ceci se montre dans l'extrait suivant, qui est situé au milieu de la nouvelle, et qui ainsi peut fonctionner comme un point tournant :

*Et je pensais à ce peuple vaincu au milieu duquel nous campons ou plutôt qui campe au milieu de nous, dont nous commençons à parler la langue, que nous voyons vivre chaque jour sous la toile transparente de ses tentes, à qui nous imposons nos lois, nos règlements et nos coutumes, et dont nous ignorons tout, mais tout, entendez-vous, comme si nous n'étions pas là, uniquement occupés à le regarder depuis bientôt soixante ans. Nous ne savons pas davantage ce qui se passe sous cette hutte de branches et sous ce petit cône d'étoffe clouée sur la terre avec des pieux, à vingt mètres de nos portes, que nous ne savons encore ce que font, ce que pensent, ce que sont les Arabes dits civilisés des maisons mauresques d'Alger. Derrière le mur peint à la chaux de leur demeure des villes, derrière la cloison de branches de leur gourbi, ou derrière ce mince rideau brun de poil de chameau que secoue le vent, ils vivent près de nous, inconnus, mystérieux, menteurs, sournois, soumis, souriants, impénétrables. Si je vous disais qu'en regardant de loin, avec ma jumelle, le campement voisin, je devine qu'ils ont des superstitions, des cérémonies, mille usages encore ignorés de nous, pas même soupçonnés ! Jamais peut-être un peuple conquis par la force n'a su échapper aussi complètement à la domination réelle, à l'influence morale, et à l'investigation acharnée, mais inutile du vainqueur. (Maupassant, 1889, pp. 8-9. Nous soulignons).*

Nous voyons dans ce paragraphe qu'Auballe réfléchit sur la relation entre les Français en Algérie (nous) et les Arabes (ou dans ce cas : les Berbères), donc la population indigène du pays. Le peuple vaincu vit au milieu des colonisateurs, en menant des vies différentes et en ayant une culture différente d'eux. Cela semble de créer de l'angoisse chez Auballe. Il observe les indigènes sous leurs tentes transparentes, avec ses jumelles, qui lui permettent de les observer de loin, sans contact physique et sans réciprocité. Les jumelles font ainsi penser à l'image fantasmatique d'un œil géant, d'un regard sans corps et sans visage (Robert, 2013, p. 47), similaire au regard du narrateur primaire. Quand il se promène dans le paysage féminisé il se sent aussi comme « une sorte d'être errant, sans conscience et sans pensée, un œil qui passe, qui voit, qui aime tout ». Mais c'est ici que les deux narrateurs se distinguent l'un de l'autre. Auballe ne cherche pas à connaître ni à reconnaître l'Autre, ses descriptions de l'Autre sont plutôt méprisantes, alors que le voyageur cherche à maintenir un équilibre entre la reconnaissance et méconnaissance de l'Autre. (*ibid*, p. 46). Le désir colonial de domination et de supériorité d'Auballe s'accompagne d'une angoisse psychologique, plus précisément celle du contact et contagion. Il peut avouer d'avoir un certain souhait de connaître le peuple colonisé, comme on peut lire dans l'extrait il ne cherche en fait qu'à « deviner » leurs cérémonies et superstitions (selon sa terminologie et logique), pour confirmer pour lui-même la différence fondamentale entre le Sujet (lui-même) et l'inexplicable l'Autre.

Le regard stéréotypé d'Auballe se dévoile entre autres dans les descriptions d'Allouma qui se concentrent sur ses aspects physiques, et qui sont souvent très détaillées. Elle appartient selon la formulation d'Auballe « à la rase du Sud », et ses « lèvres, fortes et colorées d'une sorte de floraison rouge qu'on retrouvait ailleurs sur son corps, indiquaient un léger mélange de sang noir, bien que les mains et les bras fussent d'une blancheur irréprochable » (p. 6).

Lu à la lumière du passage des campements des nomades et les jumelles d'Auballe, ce paragraphe peut être interprété de deux manières opposées. D'une part, il montre comment le colonisé reste enfermé et réduit par le regard du colonisateur. D'autre part, cependant, en même temps, cela implique que les colonisés restent aussi intacts pour ainsi dire, au sens où ils gardent leur culture, leurs cérémonies et leurs façons de vivre, qui restent incompréhensibles, impénétrables et mystérieux pour le colon.

Pour ces raisons, c'est aussi possible de mettre les réflexions d'Auballe dans l'extrait que nous commentons en rapport avec ce que Edouard Glissant écrit sur l'opacité et la relation. Selon Clément Mbom, pour Glissant l'opacité s'explique comme

une notion épistémologique qui accorde à chacun le droit de garder son ombre épaisse, c'est-à-dire son épaisseur psycho-culturelle. L'opacité ainsi comprise reconnaît l'existence chez chaque individu de faits culturels incompréhensibles à d'autres individus qui ne participent pas de la même culture. Il va sans dire que dans le cadre de cette acception, la notion de comprendre autrui n'a plus sa raison d'être puisque, a priori, comprendre l'autre, *cumprehendere*, c'est le prendre avec soi, se l'approprier, donc le changer, le créer à son image. Pour obtenir un tel résultat, il faut que l'intéressé soit transparent, ce qui n'est pas le cas, puisqu'il détient une ombre épaisse, son épaisseur psycho-culturelle, il a droit à son opacité (Mbom, 2005, p. 248).

Glissant affirme qu'on a tout le droit à l'opacité, et surtout des groupes minoritaires qui par leur opacité peuvent « défendre leur statut » et échapper et « lutter contre les réductions provoquées [...] par la présomption de l'excellence ou de la supériorité de race » (Glissant, 1990, p. 203).

En ce qui concerne la relation entre Auballe et Allouma, Auballe regarde Allouma à travers sa perspective occidentale et coloniale. Il regarde les autres indigènes de loin avec ses jumelles. Auballe pense lui-même d'avoir la capacité de comprendre Allouma et les autres indigènes à l'aide de ses observations extérieures, sans accorder la même capacité à l'autre. Par ses observations, par son regard, il crée sa propre compréhension, son propre image d'Allouma, en accord avec les principes de l'orientalisme occidental décrits et critiqués par Edward Saïd.

Dans la rencontre et l'établissement d'une relation avec quelqu'un d'autre culture ou avec d'autres cultures, il est cependant normal de d'abord prêter attention aux différences qui existent, et de les comparer avec sa propre culture et ses propres normes. Dans une relation on essaie souvent de se montrer sensible à la perception que l'autre a de nous. Parfois on est si conscient de la manière dont l'autre nous perçoit qu'on devient ce que les gens pensent qu'on est. C'est aussi ce que Glissant semble vouloir souligner avec son concept d'opacité : la relation n'est ni assimilation, ni fusion. Pour qu'il y ait relation, il faut de l'intégrité intacte. Pour qu'il y ait proximité, il faut de la distance. Celui qui cherche la transparence dans la relation va finir par ne voir que lui-même<sup>4</sup>. Glissant se demande aussi une question que nous trouvons intéressante à cet égard : « Dans le panorama actuel du monde une grande question est celle-ci : comment être soi-même sans se fermer à l'autre et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ? » (Mbom, 2005, pp. 247-248). Cette question est pertinente à se poser par rapport à « Allouma » (1889) et par certainement par rapport à *SKAM* (2015-2017) aussi<sup>5</sup>.

Retournons cependant à « Allouma » et aux connaissances limitées d'Auballe de ce dont il parle. Tout en croyant pouvoir nouer une relation avec elle seulement par son regard, Auballe ne cherche pas à écouter Allouma quand elle parle d'elle-même. Il justifie ses actions à cet égard par le fait de comparer Allouma avec un animal, et en la caractérisant de manière généralisante quand il constate qu'elle est une menteuse comme tous les Arabes. Au lieu de rendre littéralement les paroles d'Allouma, ou de faire entendre sa voix, Auballe narrativise ses paroles, ce qui est exemplifié dans l'extrait suivant :

De son existence véritable, je ne sus rien de précis. Elle me la conta par détails incohérents qui semblaient surgir au hasard dans une mémoire en désordre ; et elle y mêlait des observations délicieusement puériles, toute une vision du monde nomade née dans une cervelle d'écureuil qui a sauté de tente en tente, de campement en campement, de tribu en tribu (pp. 26-27).

---

<sup>4</sup> Ces formulations sont prises des cours de Jorunn Svensen Gjerden du printemps 2020.

<sup>5</sup> Dans « Allouma », Auballe vit dans son monde fermé et ne cherche pas réellement une relation avec l'autre, alors que Sana a des difficultés de trouver la balance entre ses deux cultures, la culture norvégienne et la culture musulmane et marocaine. Le projet de *russebuss* (qui peut symboliser la culture majoritaire de la société norvégienne dans laquelle elle veut se sentir intégrée) devient une grande occupation pour elle. Elle se perd presque elle-même dans ses efforts pour s'ouvrir à l'autre et devenir intégrée dans la majorité en sacrifiant ses valeurs et son intégrité.

On voit ici que Auballe se contente la perception coloniale et sa façon de mirager l'Autre comme son opposition exacte d'une manière binaire, selon laquelle l'Occident représente par exemple l'intelligence et la raison, alors que l'Autre ou l'Oriental représente le primitif, le hasard et le désordre.

Le narrateur est fortement engagé dans ce qu'il parle, de sorte que sa présentation et son évaluation des événements qu'il relate paraissent remarquablement subjectives

Auballe aime clairement Allouma, mais il ne veut pas l'admettre. Quand Allouma était parti dans la tribu pour la première fois pendant trois semaines, elle lui manquait et l'existence du colon semblait « déserte » sans elle dans la maison (p. 49).

Il semble qu'il essaie de prouver à lui-même ainsi qu'au narrateur primaire et au lecteur qu'il n'est pas possible de tomber amoureux d'une femme indigène, et que c'était lui contrôlait Allouma, et pas inversement. Auballe dit que :

Je ne l'aimais pas – non – on n'aime point les filles de ce continent primitif. Entre elles et nous, même entre elles et leurs mâles naturels, les Arabes, jamais n'éclôt la petite fleur bleue des pays du Nord. Elles sont trop près de l'animalité humaine, elles ont un cœur trop rudimentaire, une sensibilité trop peu affinée, pour éveiller dans nos âmes l'exaltation sentimentale qui est la poésie de l'amour. Rien d'intellectuel, aucune ivresse de la pensée ne se mêle à l'ivresse sensuelle que provoquent en nous ces êtres charmants et nuls.

Elles nous tiennent pourtant, elles nous prennent, comme les autres, mais d'une façon différente, moins tenace, moins cruelle, moins douloureuse (pp. 36-37).

Vers la fin de la nouvelle, lorsque le premier narrateur demande Auballe ce qu'il aurait fait si Allouma revenait, il réagit et répond comme si Allouma ne signifie rien pour lui :

Je la reprenais gaîment, sans jalousie, car pour moi la jalousie ne petit naître que de l'amour, tel que nous le comprenons chez nous. *Certes, j'aurais fort bien pu la tuer si je l'avais surprise me trompant*, mais je l'aurais tuée *un peu comme on assomme, par pure violence, un chien qui désobéit*. Je n'aurais pas senti ces tourments, ce feu rongeur, ce mal horrible, la jalousie du Nord. *Je viens de dire que j'aurais pu la tuer comme on assomme un chien qui désobéit !* Je l'aimais en effet, un peu comme on aime un animal très rare, chien ou cheval, impossible à remplacer. C'était une bête admirable, une bête sensuelle, une bête à plaisir, qui avait un corps de femme (p. 57 Nous soulignons).

On voit dans les deux extraits que Auballe répète des choses qu'il vient de dire et discute avec lui-même. Avec la phrase « je viens de dire que j'aurais pu la tuer comme on assomme un chien qui désobéit ! » (p. 57), c'est comme Auballe lui-même est terrifié par ses propres mots. On répète souvent des choses à nous même pour les rendre plus réelles, ce qui semble être le cas pour Auballe. Il est aussi intéressant de remarquer l'utilisation des points d'exclamation dans l'extrait (et dans d'autres exemples semblables dans la nouvelle). Ils peuvent montrer comment Auballe est fortement engagé dans l'histoire, mais indiquent aussi sa volonté de garder la domination et le pouvoir dans l'histoire, et pour convaincre le premier narrateur et lui-même du fait qu'il n'aime pas Allouma comme un fou.

### Il y a un conflit entre le système de valeurs représenté par le narrateur et celui de l'ensemble du discours

Cette caractéristique du narrateur non fiable est plus difficile à appliquer à Auballe que les deux points précédents. Dans quelle mesure le lecteur peut-il déceler la présence d'une distance morale établie à la représentation stéréotypée d'Allouma faite par le narrateur secondaire dans la nouvelle ? C'est difficile d'y répondre de façon univoque. D'une part, on peut dire que la scène où Auballe regarde les tentes des nomades par ses jumelles et semble réaliser que l'image qu'il a créé d'Allouma peut être une image incomplète et trop subjective, peut être considérée comme indicatrice de ce type de distance. Aussi quand Auballe essaie de convaincre les lecteurs et se convaincre lui-même qu'il n'a pas aimé Allouma, mais qu'il y insiste excessivement, cela donne le même effet. Maupassant se sert d'une narration encadrée avec un narrateur primaire qu'il aurait pu utiliser pour marquer une distance beaucoup plus claire à la morale d'Auballe et à ses descriptions stéréotypées et méprisantes d'Allouma, mais il ne le fait pas. Même si Maupassant présente les deux narrateurs comme des personnages différents et indique qu'ils ne voient pas le monde de même manière (voir 2.2), le narrateur primaire n'intervient jamais avec des commentaires et des questions pour marquer de la distance, il simplement observe et reproduit les paroles d'Auballe. Nous pouvons alors conclure que Auballe semble être un narrateur non fiable en nous basant sur les deux premiers points de Lothe, mais que ce n'est pas assez évident par rapport au dernier point. Nous avons vu dans 3.1 que Maupassant préfère le roman objective, où le narrateur raconte les lecteurs une histoire par ses observations, sans les commenter et interpréter pour des lecteurs (voir 2.1). Cela se montre dans le manque de prise de position par le narrateur premier dans « Allouma ».

### 3.4 Le lexique dans les descriptions d'Allouma

Les descriptions d'Allouma sont marquées des stéréotypes et préjugés. Selon le regard européen d'Auballe, Allouma est une menteuse, elle est puérile, primitive, et sans intelligence avec sa « légère cervelle » (p. 27). Le lexique des descriptions d'Allouma et les Arabes faites par Auballe se concentre par conséquent sur l'animalité, l'étrangeté, la nudité et le rouge (comme c'est aussi le cas pour le narrateur primaire dans ses descriptions du paysage africaine).

En même temps, la manière dont Allouma est présentée change aussi au cours de la nouvelle. Au début, elle est comparée à un animal, une bête, elle n'est pas humaine de la même façon qu'Auballe et la « race du Nord » (selon la terminologie de ce dernier et Montesquieu), donc elle est impossible à aimer comme on aime les femmes du Nord. Plus tard dans la nouvelle Allouma est présentée comme un enfant, au sens où Auballe décrit ses actes et sa façon de parler d'une manière qui semble simple et puérile. Elle apparaît alors comme plus humaine, mais toujours comme inférieure à Auballe. Vers la fin de l'action, au moment où Allouma a quitté Auballe, il justifie ce choix à lui-même en se disant qu'elle l'a quitté parce qu'elle est une femme, qui agit comme toutes les autres femmes. Les femmes sont pour Auballe (et Maupassant) comme une « girouette qui tourne au vent » (p. 62).

#### 3.4.1 L'animalité

La relation entre Auballe et Allouma est surtout physique, puisqu'Auballe balbutie seulement en arabe, et que la communication entre les deux est donc très limitée. Pour cette raison, le lecteur de la nouvelle apprend à connaître Allouma principalement par ses traits extérieurs. Elle est décrite comme une femme jolie, et les descriptions d'elle dans le texte focalisent sur son corps, ses lèvres, le couleur de sa peau, ses seins, et ses yeux séduisants. On en a un exemple dans la scène où Auballe voit Allouma pour la première fois, dans la tente de Mohammed : « Sur un de ces grands tapis rouges en haute laine du Djebel-Amour, épais et doux comme des matelas, une femme, une fille, presque nue, dormait, les bras croisés sur ses yeux » (pp. 14-15). Cette description donne une image qui peut faire penser au *Belle au bois dormant*. Elle donne une image de la femme comme passive et pas consciente, qui n'existe presque pas, comme elle dort. Et non seulement Allouma dort elle, mais elle couvre aussi ses yeux. La représentation d'Allouma comme une femme passive et soumise se montre aussi au début du récit d'Auballe quand il raconte la première fois qu'Allouma se trouve dans sa

chambre. Allouma est décrite comme quelqu'un qui se donne à son maître et à son regard : « Elle s'assit, baissa les yeux, et je demeurai devant elle, l'examinant ». Assez vite la beauté et les yeux séduisants d'Allouma s'avèrent impossibles à résister pour Auballe, qui la présente alors comme une femme sensuelle, avec des instincts forts et une envie d'accomplir son désir de vaincre l'homme. Elle gagne le pouvoir sur Auballe d'une manière sensuelle, et pas à un niveau intellectuel. À cet égard, Auballe décrit les femmes du continent africain de la manière suivante :

Elles sont trop près de l'animalité humaine, elles ont un cœur trop rudimentaire, une sensibilité trop peu affinée, pour éveiller dans nos âmes l'exaltation sentimentale qui est la poésie de l'amour. Rien d'intellectuel, aucune ivresse de la pensée ne se mêle à l'ivresse sensuelle que provoquent en nous ces êtres charmants et nuls (pp.36-37).

En accord avec cette conception stéréotypée qu'il a de la femme africaine, Allouma représente aussi pour lui la sensualité bestiale. Le prénom inventé par Maupassant fait penser à Allouma comme une "allumeuse" : « Femme aguichante, qui cherche à exciter les hommes » (TLFi). Il lui compare ainsi souvent à un animal : elle est « souple et saine comme une bête, avec des airs, des mouvements, des grâces et une sorte d'odeur de gazelle » (p. 22), et elle a « une vision du monde nomade née dans une cervelle d'écureuil qui a sauté de tente en tente, de campement en campement, de tribu en tribu » (p. 27). De même, quand Mohammed explique à son maître qu'Allouma est partie, il utilise le mot arabe « r'zale » qui veut dire gazelle, pour indiquer qu'elle courait vite (p. 49).

Parallèlement, quand la cervelle d'Allouma est comparée avec celle d'un écureuil, cela indique qu'Auballe pense que Allouma a une petite cervelle par rapport à lui, l'Européen. Dans la partie de la nouvelle où Mohammed cherche Allouma lors de sa première disparition, Auballe présente la réaction et le comportement de son domestique de cette manière :

Il restait debout, songeant, cherchant, *ne comprenant pas*. Puis, il entra dans la chambre vide où les vêtements d'Allouma traînaient, dans *un désordre oriental*. Il regarda tout comme un policier, ou plutôt *il flaira comme un chien, puis, incapable d'un long effort*, il murmura *avec résignation* :

—Parti, il est parti! (p. 48, nous soulignons).

Comme l'indiquent le lexique et les images de ce passage, Mohammed est donc représenté par Auballe comme un homme faible, ce qui explique aussi pourquoi Mohammed donne Allouma à Auballe sans poser des questions. Vers la fin de la nouvelle, quand Allouma est partie pour du vrai et Auballe demande Mohammed de lui expliquer pourquoi, Auballe raconte au voyageur que Mohammed « eut une de ces explosions de colère arabe ». Ici Auballe décrit le stéréotype de l'Autre qui n'arrive pas à contrôler ses sentiments, ou qui est trop sensible, à la différence d'Auballe, qui selon lui-même, reste calme et rationnel dans la situation (voir la théorie de Montesquieu, chapitre 2.2).

Les caractérisations dépréciatives d'Allouma, de Mohammed et des Arabes en général, marquées par des préjugés raciaux d'Auballe, montrent que les colons et les orientalistes du 19<sup>ème</sup> siècle pensent que les Orientaux ont moins de valeur, moins d'intelligence et sont moins rationnels que les Occidentaux. D'après le système traditionnel d'oppositions binaires homme/femme, actif/passif, intelligible/sensible, culture/nature, l'orientale est liée au féminin, et l'occidentale est lié au masculin.

### 3.4.2 Le rouge

La couleur rouge dans des nuances différentes se retrouve aussi dans plusieurs descriptions des deux narrateurs de la nouvelle. Dans les descriptions de la nature africaine, le narrateur primaire parle d'« un immense pays onduleux et *roux* », « une contrée bosselée, soulevée et *fauve, fauve* » (Maupassant, 1889, p. 4-5, nous soulignons). Le premier narrateur raconte :

Les arbousiers sur ma route se penchaient, étrangement chargés de leurs *fruits de pourpre* qu'ils répandaient dans le chemin. Ils avaient l'air *d'arbres martyrs* d'où coulait une sueur *sanglante*, car au bout de chaque branchette pendait *une graine rouge* comme une goutte de *sang* (*ibid*, p. 7, nous soulignons).

Auballe voit Allouma pour la première fois sur un tapis rouge (p.17), la première fois dans la chambre d'Auballe, Allouma porte « une sorte de gebba de soie rouge » (p. 19). Auballe décrit les lèvres d'Allouma ainsi : « Les lèvres, fortes et colorées d'une sorte de *floraison rouge* qu'on retrouvait ailleurs sur son corps, indiquaient un léger mélange de sang noir » (p. 20, nous soulignons).

La couleur rouge peut symboliser des choses différentes ; c'est le couleur de la passion, le rouge est le couleur du sang qui se trouve dans nos corps sous notre peau et qui nous connecte l'un à l'autre. On peut le lier à l'instinct, la joie et la souffrance et la chasse et la dévoration. Le rouge peut cependant aussi être un « signe sur le corps d'une négritude cachée » (Coste, 1998, p. 235). Comme on a montré, la couleur rouge se montre plusieurs fois dans la nouvelle et elle aide à réunir les deux récits d'une façon. On peut ainsi associer les différentes significations de la couleur rouge à l'histoire d'amour entre Allouma et Auballe, elle contient la chasse, la joie et la souffrance, la passion et l'instinct. L'indice de rouge sur le corps d'Allouma peut aussi s'interpréter comme une indication de sa négritude cachée. Les fruits rouges écrasés et sanglants que le voyageur mangent peuvent, comme déjà mentionné, symboliser la colonisation brutale de la France en Algérie.

### 3.5 La religion

La religion joue un rôle important dans la nouvelle. Allouma est musulmane et sa foi représente une autre chose qu'Auballe trouve étrange et difficile à comprendre chez elle. Dans une scène tôt dans la nouvelle, Auballe se demande s'il y a une corrélation entre la religion et le mensonge, « une des signes les plus incompréhensibles du caractère indigène » (Maupassant, 1889, p. 24-25). En même temps il nous semble aussi qu'il est fasciné par sa façon de pratiquer la religion, et il est clair que quand il est question du thème, Auballe ne se montre pas comme le dominant, alors même Mohammed semble plus fort que lui. Le colon semble respecter Allouma pour sa foi. Cela se montre quand il accepte qu'elle ne veuille pas l'embrasser pendant le ramadan et Allouma arrive même à le convaincre de faire le ramadan avec elle, même s'il lui a dit qu'elle peut aller passer le ramadan dans sa famille (d'un air irrité) (Maupassant, 1889, p. 43-45). Dans la scène où il voit Allouma faire ses prières, il la regarde à distance et la laisse seule :

Or, un soir, comme je rentrais, je passai auprès d'une de ces chapelles mahométanes, et ayant jeté un regard par la porte toujours ouverte, je vis qu'une femme priait devant la relique. C'était un tableau charmant, cette Arabe assise par terre, dans cette chambre délabrée, où le vent entraînait à son gré et amassait dans les coins, en tas jaunes, les fines aiguilles sèches tombées des pins. Je m'approchai pour mieux regarder, et je reconnus Allouma. Elle ne me vit pas, ne m'entendit point, absorbée tout entière par le souci du saint ; et elle parlait, à mi-voix, elle lui parlait, se croyant bien seule avec lui, racontant au serviteur de Dieu toutes ses préoccupations. Parfois elle se taisait un peu pour méditer, pour chercher ce qu'elle avait encore à dire, pour ne rien oublier de sa provision de confidences ; et parfois aussi elle s'animait comme s'il lui eût répondu, comme s'il lui eût conseillé une chose qu'elle ne voulait point faire et qu'elle combattait avec des raisonnements.

Je m'éloignai, sans bruit, ainsi que j'étais venu, et je rentrai pour dîner (Maupassant, 1889, p. 41-42).

Ici on voit qu'Auballe interprète ce qu'il voit et crée sa propre image et sa propre histoire sur la prière d'Allouma. Il ne peut pas faire autrement puisqu'il ne comprend pas le monde ni la foi d'Allouma.

Pour conclure notre analyse de la représentation de la femme arabe musulmane dans la nouvelle de Maupassant, on peut constater que de manière générale, Allouma y est présentée d'une façon très méprisante et stéréotypée. Elle n'a pas d'intelligence selon Auballe, et il établit une relation avec elle sur un niveau sensuel et corporel, pas d'une façon rationnelle et intellectuelle. À peu près tout dans les descriptions qu'Auballe fait d'elle est conforme aux stéréotypes orientaux. Mais en même temps, ces descriptions sont sapées par le fait que, dans une certaine mesure, la distance morale est marquée dans le texte d'Auballe comme narrateur peu fiable, et qu'on y voit une image d'Allouma qui dans son ensemble apparaît comme plus complexe et forte, et comme un individu autonome derrière les stéréotypes. En ce sens, peut-être que la nouvelle est moins stéréotypée et moins différente de la représentation de Sana qu'on pourrait penser ? Nous regarderons dans le prochain chapitre que Sana peut d'une manière représenter un contre-stéréotype d'Allouma, car elle est représentée comme quelqu'un d'intelligente et honnête, mais elle ressemble à Allouma par le fait qu'elle aussi prend la religion très au sérieux.



## La représentation de Sana dans la série télévisée *SKAM* (2015-2017)

Dans ce chapitre nous commencerons avec les grandes lignes d'abord avant d'aller dans les détails. Pour commencer nous introduirons brièvement la série de *SKAM* y compris d'information sur la réalisatrice, le concept et le travail préparatif. Nous présenterons aussi les personnages principaux de la série et donnerons un petit résumé de l'action principale. Ensuite nous continuerons de regarder de plus près l'intrigue de la saison 4 sur Sana. Nous nous appuyerons le schéma quinaire pour comprendre la structure de la saison et le développement personnel de Sana. Nous comparerons la situation initiale et la situation finale de Sana pour voir si elle a changé et comment.

Après cette partie nous regarderons de plus près comment Sana est présentée en tant que femme musulmane arabe et femme européenne. Pour pouvoir faire une analyse de la complexité de personnage de Sana nous commencerions par les premières impressions qu'on a d'elle ; sa biographie, ses apparences et sa personnalité en général. Dans ce mémoire nous analysons les représentations des femmes arabes musulmanes par les yeux des européens. Sana est représentante d'une femme arabe musulmane et européenne en même temps. Nous analyserions alors comment Sana est présentée aux yeux des autres et aux yeux d'elle-même. Des préjugés et des stéréotypes sont aussi centraux dans notre analyse, et nous nous intéresserions à la manière dont Sana réagit et affronte les préjugés qu'elle rencontre. Comme Sana est musulmane, et sa relation à Dieu joue un rôle important dans sa vie, nous finirions par un sous-chapitre concernant cette relation entre Sana et sa foi en Dieu.

### 4.1.1 Présentation de la série *SKAM*

Diffusé entre 2015 et 2017, *SKAM* est une série télévisée d'origine norvégienne créée par Julie Andem<sup>6</sup>. Elle est constituée d'un nombre total de quatre saisons qui thématisent des aspects différents de la notion de la honte – ou 'skam' en norvégien. Les saisons évoquent des thèmes comme la solitude et la jalousie, le viol, les troubles alimentaires, l'homosexualité et la bipolarité, et l'affrontement des stéréotypes envers l'Autre et envers la religion d'Islam. Pour chaque saison il y a un changement de personnage principal, cela veut dire qu'il y a aussi un

---

<sup>6</sup> Nous précisons ici que nous étudierons la version originale, car il existe maintenant aussi des autres versions de *SKAM* : la version française, la version italienne, la version américaine, la version allemande, la version espagnole et version néerlandaise. Certains de ces adaptations ont aussi continué au-delà des quatre saisons de la version originale de Julie Andem, comme la version française, où la saison 10 s'est déroulée le 29 avril – 1. juillet 2022)

changement de vue. Le concept de la série est interactif. Lors de la diffusion, les téléspectateurs pouvaient suivre des clips qui sortaient en « temps réel » sur le website skam.p3.no. En outre, il était possible de suivre les réseaux sociaux des personnages de la série (comme Instagram) et leurs messages « personnels » (sur SMS ou Messenger)<sup>7</sup>. L'épisode complet était diffusé chaque vendredi, où tous les clips sortis pendant la semaine étaient regroupés et à voir à la télé, sur la chaîne NRK. La saison sur Sana est la quatrième et la dernière saison de *SKAM*.

#### 4.1.2 Le concept et le but de *SKAM* selon Julie Andem

Julie Andem est la créatrice, la réalisatrice et la metteuse en scène de la série de *SKAM*. Elle a créé la série pour NRK. NRK (*Norsk rikskringkasting*, en français « Société norvégienne de radiodiffusion ») est une société de service public qui est responsable de la production et de la diffusion télévisuelle et radiophonique. Étant une société de diffusion d'état, NRK a une mission importante pour l'éducation populaire. Avant *SKAM* Andem avait déjà créé des séries pour des enfants pour NRK Super depuis 2007, avec les séries de drame en ligne *Sara* (2008-2009), *MIA* (2010-2012) et *Jenter* (2012-2017). Elles ont connu un grand succès pour gagner des jeunes téléspectatrices entre 10-13 ans. (Faldangen, 2016 ; Sundet, 2020, p. 73-75). NRK avait demandé Andem si elle pouvait faire une série pour les jeunes plus âgés, ce qui a amené la naissance de *SKAM*.

Avec *SKAM*, Andem voulait créer une série pour un groupe cible qu'elle a trouvé peu représenté à la télévision, les filles de 16 ans (Faldangen, 2016). Andem se demandait alors comment elle pouvait donner au groupe cible une série qui aurait une résonance particulière en eux dans une façon nouvelle. Elle voulait créer une série réaliste où les adolescents pouvaient s'identifier aux personnages. Elle commençait alors de faire de différents entretiens. Le team a fait des entretiens à la chaîne dans une classe scolaire à Drammen, mais aussi des entretiens plus profonds et individuelles de 3 heures avec des adolescents de différentes régions en Norvège (Faldangen, 2016). L'intention avec les interviews était de trouver les besoins du groupe cible, et les accomplir dans *SKAM*. Andem pense qu'une des raisons pour le succès du *SKAM* est la connaissance obtenue du groupe cible et de sa culture.

Un des résultats des entretiens était que beaucoup des jeunes cherchent à faire leur mieux dans les différents domaines de leurs vies (Faldangen, 2016). Andem voulait avec *SKAM* modérer

---

<sup>7</sup> Les personnages de la série avaient ses propres réseaux sociaux. Les réseaux sociaux étaient gérés par Mari Magnus, et non par les personnages de la série.

cette pression de performance et équiper les jeunes avec la compétence de savoir rire d'eux-mêmes. Après les interviews la mission et la vision de *SKAM* étaient formulés : « Aider les jeunes filles de 16 ans à fortifier leur confiance en elles en brisant des tabous, en leur faisant rendre conscience des mécanismes interpersonnels, et en démontrant les avantages qu'on peut tirer de confronter la peur » (Sundet, 2020, p. 75, ma traduction). Selon Andem, l'humour efface la honte. A travers toute la série, on essaie de rendre les personnages et les spectateurs capables de rire de ce qui est insuffisant et imparfait chez eux (Faldangen, 2016).

*SKAM* est une série qui mélange les genres comme le sitcom, le feuilleton télévisé et le réalisme sociale. Elle est réalisée dans l'intention d'être si proche de la réalité que les spectateurs l'admettent comme réel. Ceci se reflète aussi dans la forme de la série. Avec des clips qui sortent en temps réel et la possibilité de suivre les réseaux sociaux fictifs des personnages dans la série, les spectateurs se sentent proches aux personnages et l'histoire, et la ligne entre la fiction et la réalité est vécue comme floue<sup>8</sup>. Andem écrivait la série épisode par épisode. Pour pouvoir garder l'attention du public, les *cliffhangers* étaient importants pour Andem. Ces *cliffhangers* sont utilisés entre chaque épisode, mais aussi entre chaque clip. Les *cliffhangers* créent une fin ouverte et provoquent un sentiment de suspense chez des spectateurs ou des lecteurs, un désir de savoir ce qui va passer par la suite. Ils sont importants aussi dans le genre de la nouvelle, comme dans « Allouma » que nous analyserons également dans ce mémoire.

#### 4.1.3 Présentation de l'action principale et des personnages principaux dans *SKAM*

La série porte sur la vie quotidienne des adolescents au lycée Hartvig Nissen à Oslo. Les personnages principaux qu'on suit pendant la série sont cinq norvégiennes d'environ 16 à 18 ans : Eva, Noora, Vilde, Chris et Sana. On suit les personnages durant les deux premières années au lycée, à travers leurs préparations pour le *russetid*, leurs histoires d'amour et leur recherche du statut et d'identité. Elles sont modelées d'après des stéréotypes (qui sont en son tour nuancé pendant la série) ; Eva représente la reine de la fête, Noora représente la féministe sérieuse, Vilde représente la fille blonde et naïve, Chris représente la fille grosse et drôle, Vilde représente la fille blonde et naïve et Sana qui représente la fille musulmane.

Eva vient de Bergen et se trouve sans amis quand elle commence au lycée. Elle sort avec son copain Jonas, mais elle a des doutes en ce qui concerne leur relation. On apprend pendant la saison 1 sur Eva, que Jonas était le copain de la meilleure amie d'Eva, Ingrid, au collège, ce

---

<sup>3</sup> En effet, il y avait des spectateurs qui pensaient que la série était réelle, et que les acteurs jouaient eux-mêmes.

qui est la cause de l'incertitude et du besoin d'affirmation d'Eva. Eva est une fille qui prend bien soin de ses proches, elle apprend et sait comment se défendre, et adore s'amuser avec ses amis et des garçons.

Noora vient de déménager à Oslo après avoir vécu à Madrid et elle ne connaît personne. Elle est féministe et elle souhaite d'être une femme forte et indépendante, ce qui la distingue du reste du groupe. Elle est le personnage principal dans la saison 2, qui porte sur l'histoire de l'amour entre elle et William, mais aussi sur le viol. William est aussi un personnage stéréotypé, il représente le mâle alpha. Noora apprend dans la saison l'importance de demander de l'aide, de se lâcher et de faire ce qu'elle a envie de faire.

Vilde est la fille blonde et naïve, très préoccupée par le *russetid* et des garçons. C'est elle qui connaît et colporte toutes les rumeurs au lycée. Vilde est très motivée pour trouver des gens pour créer son propre groupe *russebuss*, après avoir été exclue de l'autre groupe de filles, nommé Pepsi-max-gjengen. Ce groupe de filles apparaît comme un groupe plus homogène et ordinaire que les protagonistes dans *SKAM*. En même temps, Vilde est une fille forte, et elle est la première personne que Sana voudrait amener avec elle dans une guerre (Sana à Noora, épisode 8, saison 2).

Chris (court de Christina) est la fille grosse et drôle dans le groupe. Chris rencontre Sana dans ses cours d'allemand, et lui présente à Vilde, Eva et Noora.

Sana est la fille musulmane dans le groupe de filles. La première chose qu'on remarque chez elle est son hijab noir et son attitude directe. Son apparence crée des représentations stéréotypées de Sana, elle est quelqu'un de conservatrice et stricte. Cependant nous verrons plus tard dans la série et plus tard dans ce mémoire, qu'elle a des côtés doux et un personnage plus complexe et avec la capacité de changer.

Les cinq filles sont tous des *outsiders*, elles ne font pas partie des filles les plus « populaires ». Selon Sana elles sont des looseuses du lycée, et que c'est elle est la plus grande looseuse, comme croyante dans une société sécularisée<sup>9</sup>. Pour améliorer la situation et gagner de crédibilité du groupe au lycée Sana demande aux autres filles de faire connaissance avec les garçons de la classe terminal et de les séduire (épisode 3, saison 1). Sana propose à Eva de terminer sa relation amoureuse avec son copain. Jonas est aussi en seconde, est selon Sana il

---

<sup>4</sup> Looseuse est un nom féminin familier qui signifie perdant/raté (cordial.fr). Le mot apparaît dans la version française de *SKAM*, par exemple dans le clip « Mes looseuses préférées » dans l'épisode 9, saison 4 : <https://www.youtube.com/watch?v=kHv5inHjUtg>. Il est un bon exemple de l'anglicisation qui se trouve dans la langue française moderne, surtout dans la langue orale des jeunes.

donne plus de crédibilité de sortir avec quelqu'un de plus âgé. Sana pense aussi que Eva est la plus belle entre les filles, est qu'elles perdent de temps si Eva sort avec Jonas. Cette proposition provoque les autres filles (Épisode 3, saison 1). Prononcé par une fille musulmane, la proposition est aussi surprenante et ironique. Sana confronte les filles en disant que l'échange de sexe contre l'affirmation est normal pour leur culture, créant une division entre eux et elle. Malgré les différences entre eux, les cinq filles vont développer une amitié forte à travers la saison 1 et qui va durer tout long de la série.

Un autre personnage central dans la série est Isak. Il est le personnage principal dans la saison 3, qui porte sur l'homosexualité et la bipolarité. Il est le meilleur ami de Jonas (le copain d'Eva dans la saison 1). Isak et Sana travaillent ensemble dans les cours de biologie. Comme homosexuel il fait aussi partie d'un groupe minoritaire et préjugé, et il va, peut-être grâce à cela, jouer un rôle important dans la saison sur Sana.

#### 4.1.4 L'intrigue de la saison 4 sur Sana

La saison 4 porte sur le personnage Sana qui est une jeune musulmane d'origine marocaine. Elle consiste de dix épisodes qui durent entre 18 et 59 minutes. Cette saison de Sana est centrée sur la religion et les préjugés qu'elle rencontre autour de sa foi. La saison 4 de Sana est aussi la dernière dans l'univers original de *SKAM*. Dans les deux premiers épisodes on nous présente Sana, le gens autour d'elles et les conflits de la saison. On apprend vite que Sana essaie de tenir l'équilibre entre différents rôles et cultures et des attentes divergentes. Sa foi et sa famille sont importantes pour elle, mais son rapport et appartenance à ses amis norvégiens est tout aussi important.

Sana et ses amis sont dans le dernier semestre en première et elles se préparent pour le *russetid*<sup>10</sup>, la grande fête pour les classes terminales au printemps en Norvège, pour célébrer la fin des 13 années d'école. Elles s'engagent pour trouver un *russebus*. Le problème est qu'elles sont seulement un groupe de cinq personnes, et un *russebus* coûte cher. Pourtant il y a un bus disponible et Vilde et Sana sont très engagées pour l'avoir. Un autre groupe de filles *Pepsi Max-gjengen*, s'intéresse aussi au bus. Elles sont 20 filles. Le bus a 25 places. Les deux groupes des filles partent pour regarder le bus. Ici les spectateurs peuvent voir la concurrence

---

<sup>10</sup> *Russetiden* en Norvège se passe pendant les deux semaines en mai, où les classes de terminale fêtent leurs 13 années de scolarité. Certains des russes choisissent de faire la fête entre les amis dans un *russebus*. Pour eux les préparations commencent tôt, pour pouvoir être tout prêts avant la classe de terminal. Le concept de *russebus* se voit notamment dans les grandes villes en Norvège.

qui existe entre eux. Sara de *Pepsi Max-gjengen* présente son groupe comme « des filles de fête chouettes, ordinaires et norvégiennes » (ma traduction) avec un regard envers Sana (clip 3, épisode 2, saison 4). Cela provoque Sana. Elle prend le rôle comme le leader et la négociatrice, et grâce à elle, le bus devient le leur. Peu de temps après, les deux groupes de filles fusionnent, avec Sana comme leader et avec *Pepsi-max-gjengen* qui paye pour le bus. Sana, comme croyante, qui ne boit pas, ne parlant ni du sexe ni des garçons, peut se sentir l'objet des préjugés et en dehors du groupe de filles. Il y a toujours une tension entre Sana et le leader de *Pepsi-Max-gjengen*, Sara. Sana craint de perdre le contrôle de la situation et que Sara vole son rôle comme le leader du bus.

Pendant la saison, on voit comment Sana graduellement s'exclut du groupe. Sana utilise la révision pour le bac blanc comme excuse pour s'enfermer et s'isoler de ses amis. Lors d'une fête au milieu de la saison, qui représente le point de non-retour de celle-ci, il se passe beaucoup de mal en même temps pour Sana ; pendant la fête de karaoké *SYNG (CHANTE)* son grand frère se bat avec son ami Isak. Dans les toilettes en lavant ses mains Sana, entend un dialogue entre deux filles du bus sur le fait que Sana va être jetée du bus. Les filles discutent de la raison de la bagarre et supposent que c'est à cause du fait que le frère de Sana est musulman et Isak est homosexuel. Elles se demandent aussi pourquoi Sana souhaite d'être dans un *russebuss*, comme elle porte un hijab et alors semble vouloir être une bonne représentante d'Islam. En rentrant des toilettes elle voit Noora et Yousef qui sont en train de s'embrasser (clip 5, saison 4 ; Andem, 2018, p. 78 – 81).

Sana choisit de quitter le bus elle-même. Elle s'enferme encore plus et elle planifie de se venger sur Sara en créant un compte d'harcèlement sur Instagram. C'est un compte anonyme qui s'appelle *saranors2* et montre des extraits du chat entre Sara et Isak, où Sara écrit des choses mauvaises à propos de ses amis. Cela est complètement contraire à l'image que les spectateurs se sont fait de Sana et aussi contraire aux principes de Sana elle-même. Elle apprend vite que sa mauvaise action a des conséquences négatives pour les gens autour d'elle. Les filles sont choquées et essaient d'identifier la personne qui a créé le compte. *Pepsi Max-gjengen* croit que c'est Vilde la coupable, et un compte d'harcèlement est créée sur elle à Instagram. Le groupe du bus est divisé, Sana se sent plus seul que jamais. La conversation importante entre elle et Isak (épisode 7, clip 6 ; Andem, 2018, p. 77), où Isak confronte l'extérieure dure de Sana et il lui demande d'essayer de pas penser le pire dans les questions qu'elle trouve bête concernant sa foi, va être le point culminant de la saison. Après ce dialogue Sana essaie de réparer ce qu'elle a fait et elle comprend que l'important pour elle

n'est pas d'appartenir à un groupe *russebuss*, mais à ses cinq amies. Elle parle avec Chris qui dit que ses amies trouvent qu'elle a changé depuis qu'elle prenait le contrôle du *russebuss*. Par un message, elle s'ouvre à ses amis, explique sa situation et demande leur pardon. Les cinq filles se retrouvent dans un van rouge, qu'elles ont nommées Los losers (clip 4 *Håper du har plass*, épisode 8).

Parallèlement à ce récit, on suit l'histoire de la relation entre Sana et Yousef. Yousef est un ami du frère de Sana, Elias. Les amis de Elias sont souvent chez Sana et sa famille et on comprend vite qu'il existe une sympathie mutuelle entre eux. Dans le premier épisode on voit comment Sana et ses amies sont inquiètes pour Noora, après qu'elle est rentrée seule de Londres où elle habitait avec son copain William. En plus, il y a des rumeurs qu'il a trouvé une nouvelle copine. Les filles décident qu'elles vont trouver un nouveau copain pour Noora. Après avoir vu les amis du frère de Sana, Elias, c'est décidé, ils sont parfaits pour aider Noora à oublier William. Elles vont à une fête ensemble avec les amis d'Elias. L'épisode finit quand Sana regarde Noora et Yousef en train de parler ensemble. Les autres filles trouvent que Yousef et Noora vont bien ensemble, et Sana n'arrive pas à dire qu'elle s'intéresse à Yousef. Lorsqu'elle apprend qu'il n'est pas musulman, elle choisit cependant d'éviter Yousef et négliger ses émotions pour lui. Mais leurs chemins se croisent et ils ont une conversation ouverte sur la raison pour laquelle Sana croit en Dieu et que Yousef ne le fait plus. C'est un dialogue important où Sana peut s'exprimer ouvertement sur sa foi, et aussi voir que Yousef, malgré son manque de foi en Allah, arrive à écouter, comprendre et soutenir Sana. Sana se trouve entre sa foi et ses désirs et elle commence à se poser des questions sur la religion et sur la question de l'égalité des hommes et des femmes, ce qui crée des disputes entre elle et sa mère. Elle sait que c'est important pour sa mère qu'elle épouse un musulman, et le Coran le dit aussi. Les différents dialogues qu'elle a avec Yousef, sa mère et surtout son frère aident Sana à exprimer ses valeurs, ses pensées et ses sentiments et d'avoir une perspective plus nuancée de la situation. Lors de la fête des 18 ans d'Eva dans l'épisode 8, Sana comprend qu'il n'y avait jamais eu de relation romantique entre Noora et Yousef et que Yousef ne pensait qu'à elle. Les amis de Sana arrivent à la convaincre d'aller voir Yousef, et Sana dit à sa mère qu'elle aime Yousef, ce que sa mère respecte. Vers la fin de la saison, qui coïncide dans la fiction avec la fête Aïd, Sana invite tout le monde, y compris ses « ennemies » Sara et Ingrid et c'est ici que la saison de Sana ainsi que toute la série *SKAM* trouvent leur conclusion harmonieuse.

## 4.2 La composition de la saison 4

### 4.2.1 La structure du récit selon le schéma quinaire

Pour analyser la composition d'une œuvre, une pièce de théâtre, ou dans ce chapitre du mémoire, une série télévisée, il peut être utile d'utiliser un schéma narratif. Le schéma classique comporte cinq étapes : *la situation initiale*, *l'élément déclencheur*, *les péripéties* qui se concluent dans un point culminant, qui amène le *dénouement*, et qui finit avec *la situation finale*.

Dans la situation initiale les personnages et les thématiques sont présentés. Il y a quelque chose qui manque pour le protagoniste, et il existe une sorte d'équilibre. Dans le cas de Sana, elle connaît l'élément qui lui manque, c'est de pouvoir réunir ses deux identités contradictoires ; norvégienne et musulmane. Ensuite arrive l'élément perturbateur qui rompt l'équilibre et qui fait démarrer l'action (Evans, 2008, pp 106). Dans saison 4 sur Sana, cet élément perturbateur est quand Sana s'intéresse à Yousef et à la fin de l'épisode 3 apprend qu'il n'est pas musulman. Il peut aussi être dans le dernier clip d'épisode 2, « Les filles de fête norvégiennes », où Sara caractérise son groupe de *russs*, comme plus chouette, ordinaire et norvégienne que celui de Sana. C'est après ce point-là que Sana décide de prendre contrôle de la situation du *russebuss*, pour prouver qu'il est possible d'être une femme musulmane et un *russs* en même temps. Ces différents éléments perturbateurs créent les deux actions parallèles de la saison de Sana, comme présenté dans 3.1.4. Dans ces deux actions parallèles sont les préjugés centraux. Sana rencontre des préjugés norvégiens contre son hijab qui porte des valeurs qui semble incompatibles avec *russetiden*. Dans l'autre action parallèle il est en revanche les préjugés de Sana envers le non-musulman Yousef qui causent des problèmes. Sana est alors devant deux dilemmes avec elle-même ; Peut-elle être une musulmane active dans un milieu consistant principalement des amis norvégiens qui se prépare pour *russetiden*, connu pour des valeurs différentes que sa religion sur la sexualité et l'alcool ? Est-ce qu'elle peut, comme musulmane, être en couple avec un non-musulman ?

En poursuivant la partie principale ou le nœud, on constate que les péripéties où l'action et les conflits se déroulent et la tension augmente jusqu'au *point de non-retour* au milieu du récit, dans l'épisode 5. Dans le nœud, les spectateurs ou les lecteurs apprennent à connaître plus profondément les différentes thématiques, les conflits, les personnages et les relations entre eux. Le protagoniste peut rencontrer plusieurs obstacles (Afret-Sandal, 2019). Les spectateurs s'approchent de lui quand on voit comment il réagit à ces obstacles (Engelstad, 2015, p. 37). Il peut aussi y avoir des moments plus calmes dans le nœud, où les personnages peuvent se

reposer des conflits (Afret-Sandal, 2019). Dans ces moments plus calmes il peut exister des conversations entre des personnages principaux qui aident à développer l'action et à développer le protagoniste au niveau personnel et relationnel. Dans *SKAM* saison 4, on voit comment Sana s'engage dans son rôle comme *russesjef*, elle bloque Yousef sur Facebook et essaie de l'oublier. En outre on voit Sana dans des conversations et confrontations importantes avec son frère, sa mère et Yousef sur la religion. On voit aussi dans cette partie de la saison que, peu à peu, Sana se fait exclure de son groupe de *russ* et qu'elle réagit avec la méfiance envers la situation et envers Sara. Dans le clip « Mauvais sentiment » dans épisode 5, où Sana partage ses soucis avec Noora, Noora demande à Sana comment elle a réussi à rendre les choses liées au *russebuss* si important pour elle. Sana refuse au début que cela est le cas. Dans le manuscrit de la saison elle avoue qu'elle veut montrer et prouver qu'elle peut musulmane et quand même faire des choses norvégiennes. Sana trouve qu'être un *russ* est parmi les choses le plus norvégiennes qu'elle connaisse (Andem, 2018, p. 71-72) <sup>11</sup>.

Le premier point de non-retour vient à la fin d'épisode 5, au milieu de la saison, quand Sana apprend qu'elle va être jeté du *russebuss* par Sara et les autres filles de *Pepsi-Max-gjengen*, et qu'elle voit sa copine Noora en train d'embrasser Yousef. Sana comprend alors que son projet de réunir son identité norvégienne et musulmane n'est pas possible (Skarstein, 2018, p. 44). Elle est aussi convaincue qu'elle ne peut pas avoir Yousef comme petit-ami, car il embrassait Noora. Après cette étape, commence l'augmentation des conflits pour le vrai. Les spectateurs apprennent dans une scène de prière que Sana est victime d'harcèlement au collège, à cause de son port de l'hijab et sa foi. Elle est maintenant encore une fois dans une situation similaire, où elle se sent exclue, mal comprise, et stéréotypée. Au lieu de chercher des solutions au problème pour la situation à l'intérieur d'elle-même, Sana planifie alors de se venger contre Sara (qui planifiait d'exclure Sana du *russebuss*), ce qui entraînera des conséquences imprévues pour notre protagoniste et les gens autour d'elle. La situation devient de plus en plus grave, elle se sert de son ami Isak, pour créer un compte d'harcèlement avec des captures d'écran de Messenger de Isak des conversations entre Isak et Sara. Sana voit que Sara a écrit des mauvaises choses sur entre autres Vilde et plusieurs des amis de Sara. Sana souhaite montrer ce côté chez Sara à ses amis. Tout le monde dans le *russebuss* sont en choqué et blessés et le projet *russebuss* semble détruit. Sana se sent plus seule que jamais,

---

<sup>11</sup> Cette partie de la conversation est exclu de la série, peut-être car elle est vu comme trop transparent pour les spectateurs.

jusqu'au point culminant, où Isak et Sana sont finalement amenés à parler de la situation. Après cette scène commence le dénouement. Sana réussit à réparer ses relations avec ses proches. Elle avoue à Chris que c'est elle qui avait créé le compte *saranors2*. Par un message elle s'ouvre à ses amis autour des différentes raisons pour lesquelles elle est en colère, sur le fait qu'elle ne se sent ni assez norvégienne ni assez musulmane et marocaine, que le *russebuss* n'est pas vraiment important pour elle. Le plus important pour Sana est de pouvoir être avec « les plus grosses louseuses du lycée, et elle leur demande le pardon. Grâce à la motivation de Noora et les autres filles elle part à une date avec Yousef. La saison se finit avec des sourires et de l'amour quand ils sont tous ensemble (y compris Sara et Ingrid de *Pepsi-Max-gjengen*) pendant la célébration d'Aïd.

#### 4.2.2 Des différents niveaux de conflits selon Michael Evans

Michael Evans (2008, pp 30-40) distingue entre trois différents types de conflits dans des récits dramatiques et épiques ; des conflits externes, des conflits personnels et des conflits internes. Il écrit que les personnages dans des récits, peu importe le genre, agissent à cause d'un ou plusieurs conflits, il n'y a pas d'action sans des conflits. Premièrement il y a le conflit externe. C'est quand il y a un conflit qui se trouve dans le milieu et avec des personnages moins signifiants, avec qui le protagoniste a une relation impersonnelle. Selon Evans les conflits externes se voient surtout dans des films. Il utilise les films de James Bond comme illustration des conflits externes. James Bond n'a pas des relations proches aux autres personnages, et il n'a pas des conflits avec lui-même. Le format du film est aussi parfait pour des conflits externes, pour montrer des paysages majestueux, et des combats énormes. En regardant le cas dans la série *SKAM*, la hiérarchie qui se trouve entre les classes au lycée Hartvig Nissen, et la rivalité entre les deux groupes des filles, le groupe de Sana, Noora, Chris, Eva et Vilde, et le groupe de *Pepsi Max* peut être des exemples de conflits externes (Skarstein, 2018, p 35).

Deuxièmement il y a les conflits personnels qui se trouvent au niveau intermédiaire. Ce sont des conflits entre des personnages qui ont une relation plus proche que dans des conflits externes. Ils sont souvent entre des personnages qui peuvent être de la famille, entre des amis et entre des amoureux. Ces types de conflits se trouvent normalement dans des films, au théâtre et dans des séries. Pour Aristote, des conflits amicaux et familiaux étaient importants d'avoir dans des drames, car ils forment des sentiments et de la sympathie chez les spectateurs envers les personnages (Evans, 2008, p. 35). Dans le format de la série télévisée, comme *SKAM* que

nous analyserons ici, il est possible avec la caméra de mettre le centre d'intérêt sur les visages des personnages pendant des scènes de dialogue, quelque chose qui est pratique quand les spectateurs de *SKAM* pouvaient suivre la série sur leur portable (Rustad, 2017). La possibilité de pouvoir vite changer la focalisation de camera entre les personnages et le milieu dont ils se trouvent peut faciliter la compréhension pour les spectateurs des relations entre les différents personnages (Evans 2008, p. 35-36). Dans le cas de la saison sur Sana dans *SKAM*, il y a quelques conflits personnels. Ce qui distingue la saison 4 des autres saisons de *SKAM* c'est que les relations familiales sont plus présentes, visibles et importantes. On voit comment la mère est un grand soutien pour Sana, en même temps que Sana peut trouver sa mère contrôlante et qu'elle n'arrive pas à comprendre le choix des amis de Sana. Les conversations avec la mère, Elias et Yousef font aussi ressortir le conflit de Sana entre son appartenance à la culture norvégienne et musulmane et comment elle arrive progressivement à concilier les deux.

Les conflits au niveau intérieure sont les conflits que les personnages ont avec eux-mêmes. Ils sont plus courants dans les romans, mais ils peuvent aussi se trouver dans des films et des séries (Evans, 2008, p. 37). *SKAM*, une série où un des buts est de permettre au protagoniste de surmonter des obstacles et de se transformer au cours de la saison, est un bon exemple de l'emploi des conflits internes. Pour que le personnage principal dans l'histoire obtienne la reconnaissance, il est nécessaire qu'il comprenne que les conflits auparavant, y compris des conflits externes, sont souvent liées aux conflits internes et alors quand cela est compris, il est possible pour le personnage d'apprendre et changer. Pour Sana cette compréhension est le résultat du : dialogue qu'elle a avec elle-même concernant le choix entre l'amour qu'elle a envers Yousef, qui n'est pas musulmane et de rester fidèle à sa foi. Le spectateur s'approche d'elle et apprend plus sur les conflits intérieurs chez Sana pendant toute la saison, surtout vers la fin et après le dialogue avec Isak.

#### 4.2.3 La transformation de Sana

En comparant Sana dans la situation initiale et la situation finale et en commentant son évolution, on peut dire que Sana commence sa saison avec une forte envie de prouver à elle-même et les gens autour d'elle qu'elle peut être une musulmane et un *russ* en même temps. Elle pense que pour être considérée comme norvégienne elle doit jouer un rôle important dans un *russgruppe*. Elle se voudrait réfuter les stéréotypes qu'existe envers la femme musulmane ; une femme obéissante, passive, et qui n'a pas le droit de fêter. Quand elle est confrontée aux questions ou aux commentaires sur sa religion et son hijab, elle réagit souvent

avec des commentaires rapides, défensifs et parfois condescendants. Cette façon de réagir n'invite pas toujours au dialogue et à l'opportunité d'apprendre et de comprendre l'un et l'autre. La conséquence pour Sana quand elle cherche toujours à garder le contrôle de chaque situation et de toujours avoir raison, est qu'elle peut mal comprendre certaines situations et elle peut risquer de sauter aux fausses conclusions et puis agir d'une manière vindicative.

Dans la situation finale, on voit une Sana qui est plus ouverte. Elle parle de sa foi, ses sentiments et ses expériences autour ses moments difficiles. Sana apprend qu'elle ne peut pas tout contrôler : elle doit accepter qu'elle soit tombée amoureuse d'un non-musulmane. Cela va contre ce qu'elle et sa mère avaient imaginé et prévu pour elle, et aussi contre ce qui est écrit dans le Coran. Sana apprend qu'elle ne peut pas toujours contrôler la situation et les gens autour d'elle exactement comme elle avait prévu. Elle fait l'expérience que l'équilibre entre ses deux identités peut se trouver dans un dialogue mutuel. Le monde n'est pas si noir et blanc comme on peut le croire. Sana apprend par exemple qu'un non-musulman peut la soutenir dans sa foi aussi bien qu'un musulman. Elle n'a pas besoin d'être *russesjef* pour être acceptée. Dans la situation finale de la saison, Sana voit l'importance à identifier et de rester fidèle à ses propres valeurs et à ses propres envies et ne pas toujours chercher à accomplir les attentes des autres, par exemple sa mère. Elle apprend aussi qu'elle n'a pas besoin de réussir tout par elle-même, elle peut avoir tort sans qu'il soit une crise, et elle apprend qu'elle peut demander d'aide et trouver de soutien et de compréhension chez ses proches si elle s'ouvre envers eux.

Nous allons dans ce paragraphe examiner plus en détail la fin de la saison 4. Dans la dernière scène elle porte un hijab de couleur rose, elle est souriante et porte de maquillage plus doux. Cette apparence contraste de son apparence initiale avec le hijab et le maquillage noirs, qui lui avaient donné un extérieur dur, strict et masqué. On peut d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, voir ce changement comme une transformation positive pour Sana ; elle réunit ses amis norvégiens et sa famille, ses deux mondes, dans une fin harmonique. La conversation entre Isak et Sana, une des scènes importantes du récit, où Isak confronte Sana et lui demande pourquoi elle est si dure tout le temps et lui conseille de ne pas chercher la haine dans des questions concernant sa foi, peut être le point tournant qui aide Sana à ne plus être si dure avec des gens et arriver à s'ouvrir. De l'autre côté, cette transformation de Sana peut être vu dans une autre façon : que ce n'est pas forcément un moment où Sana finalement se montre comme authentique à elle-même, mais qu'elle est devenue une version plus douce et docile pour pouvoir être acceptée par la majorité (Christensen, 2018, p 72). Pendant la saison de Sana, il n'y a pas des moments où elle est proprement donnée une voix pour s'exprimer ses

sentiments autour ses expériences du racisme et d'être attendue et comprise en même temps. Sana ne confronte pas Sara et Vilde pour comment elles ont essayé de l'exclure de *russebussen* (Christensen, 2018, p 72). Si on le regard avec nos lunettes post-coloniales on peut aussi voir le dialogue entre Isak et Sana et la scène finale, comme un exemple où la femme arabe musulmane, Sana, doit se comporter dans une telle façon et accepter l'hégémonie dont elle fait partie, pour être acceptée par la majorité occidentale.

### 4.3 L'analyse de la présentation du personnage de Sana

#### 4.3.1 Le personnage de Sana : biographie et premières impressions

Sana est une fille de 17 ans qui habite à Oslo avec ses parents marocains et son grand frère Elias. Elle a une double identité, norvégienne et marocaine et elle parle arabe et norvégien à la maison. Sana a une relation proche avec ses parents. Elle admire sa mère, qui est active dans la mosquée. Sa mère fonctionne comme un modèle pour Sana dans sa pratique d'Islam. Sana suit la filière scientifique au lycée, car elle souhaite de devenir chirurgien comme son père. Pour apprendre à mieux connaître Sana il peut être utile d'observer les choses dont elle s'entoure et se demander des questions comme : qu'est-ce que s'est qui se trouve dans sa chambre ? quel type de vêtements porte-elle, que peut-on apprendre sur Sana en regardant son portable ? Que disent ces observations sur Sana ?

Nous commençons avec sa chambre. Sa chambre montre bien ses deux identités. Sur le mur on peut trouver le tableau périodique des éléments chimiques, une photo de la Kaaba à La Mecque, des objets qui peuvent représenter le côté traditionnel et musulman de Sana. Sa pelote à épingles sur sa coiffeuse est une figure de Donald Trump, qui montre qu'elle est une jeune femme moderne qui suit l'actualité. Dans sa chambre il se trouve aussi des médailles et des trophées, un maillot de basket de Chicago Bull's et une photo avec des joueurs de basket. Sur le mur on peut voir des dessins et un poster du rappeur américain Tupac Amaru Shakur. Il se trouve aussi comme photo d'écran sur son portable (Nyhus et Talsethagen, 2018, pp. 227-228). Pourquoi est-elle intéressé en lui ? Tupac était un rappeur qui s'est engagé contre le racisme, la discrimination, et pour la justice. En plus il était religieux dans une société sécularisée, comme Sana. Il peut alors fonctionner comme un modèle pour elle. Sana joue du basket et s'intéresse du sport. Son intérêt du basket se reflète aussi dans son style de vêtement, elle porte souvent des vêtements sportifs et masculins, on la voit par exemple

souvent dans un pull à capuche, toujours accompagné par son hijab. Le sous-chapitre suivant va traiter le hijab de Sana.

#### 4.3.1.1 Les traits extérieures de Sana et son hijab (noir)

Son hijab (qui est le plus souvent noir pendant la série) est le plus marquant chez Sana. Elle a des yeux bruns et elle se maquille d'une façon naturelle, mais elle porte souvent du rouge aux lèvres marquant avec des couleurs foncées, comme la prune et des couleurs proche au noir. Le plus son humeur est noire, le plus lourde est-elle maquillée, comme pour se cacher derrière un masque. Sana a aussi une coque de portable noire, où il est écrit « Black is my happy color ». Il y a des raisons à comprendre cette citation sur la coque comme ironique de la part de Sana et les créatrices de la série. Durant la série on peut voir que Sana porte la couleur noire quand elle se sent le plus misérable et quand elle veut marquer la distance entre elle et les autres. (Øien, 2021, pp. 35-37). La couleur noire n'est normalement pas associée à quelque chose de gai, en revanche elle souvent associée à la mort. Dans l'Occident et dans des cultures chrétiennes le noir porte souvent des significations et des valeurs négatifs (Bouhdiba, 1976, p. 351). Le noir signifie l'absence de lumière, qui dans son tour peut dire que le noir évoque le caché, l'inconnu et l'invisible, ce qui est mystérieux (Choeur, 2020). Si nous nous basons sur cette signification occidentale de la couleur noire, il est intéressant de la lier à la représentation de Sana. En portant la couleur noire elle peut alors signifier le caché et le mystérieux. Cet argument est cependant discutable, puisque le noir est aussi vu comme un couleur neutre, pratique et classique dans le monde de mode.

La valeur symbolique de la couleur noire n'est cependant pas le plus important quand nous allons analyser la représentation de Sana et comment elle est perçue. L'intéressant est de voir quelles associations le hijab noir donnent dans la culture occidentale, et dans le monde musulman. De plus nous allons regarder des différentes raisons pour laquelle Sana et des autres femmes musulmanes choisissent de porter le hijab dans le 21<sup>ème</sup> siècle.

Dans les médias dans des pays d'Ouest, les femmes voilées sont souvent présentées comme soit des victimes opprimées qui ont besoin de libération à cause de manque de libre choix, soit une menace contre les pays de l'Ouest car elles ont fait un choix d'adopter et porter le costume traditionnel d'Islam. Dans plusieurs pays en Europe, comme l'Allemagne et la France, l'hijab est vu comme une façon inappropriée de s'identifier religieusement (Posetti, 2018, p. 8). Surtout l'hijab noir est associé à un Islam conservateur et strict parmi des non-

musulmanes de l'Occident. Dans les médias occidentaux l'hijab noir est parfois même associé au terrorisme (*ibid.*). Cela est une des raisons pour lesquelles une femme à Oslo à qui réfère Furseth dans son étude choisit de ne pas porter le hijab noir (Furseth, 2014, p. 10). Dans le monde musulman, l'hijab noir peut symboliser la piété religieuse. Dans le forum en ligne *L'Islam en questions et réponses*, nous pouvons lire que « [b]eaucoup de femmes choisissent le noir pas parce que cela constitue une obligation pour elles, mais parce que c'est plus loin de constituer une parure... » (Salih al Munadjjid, 2010).

Les femmes qui portent l'hijab le font pour des raisons différentes. Selon l'étude de terrain réalisé par Soraya Rashedi en Seine-Saint-Denis au mois de février et mars en 2016, la première motivation pour la porte de voile par les femmes interviewées étaient toujours au départ un sentiment ou un impératif religieux. Autres raisons mentionnées dans son article sont que l'hijab donne une protection pour la femme contre le regard des hommes. Pour certains l'hijab est comme une deuxième peau et fait une partie importante de leur identité (Rashedi, 2020, pp. 2-3). Dans son article du 2 février 2022 dans le journal montréalais *Métro*, Riffat Jahan va contre la Loi 21 sur la laïcité, et exprime que :

En portant le hijab dans sa vie quotidienne, une femme musulmane affirme qu'elle mérite d'être traitée avec la plus grande dignité et le plus grand honneur. Elle fait également passer le message qu'elle ne doit pas compter sur sa beauté physique pour avoir une bonne estime d'elle-même ou pour réussir dans la vie (Jahan, 2022).

Pour elle, les femmes d'aujourd'hui sont « déshumanisées et dégradées et sont transformées de manière flagrante et volontaire en symboles sexuels ou en une simple stratégie de marketing » (*ibid.*). En portant un hijab, les femmes musulmanes peuvent marcher avec fierté et montrer leurs véritables personnalités, selon Jahan. Des enquêtes faites à Londres montrent que plusieurs des femmes musulmanes combinent l'hijab avec la mode et utilisent l'hijab comme symbole d'une identité musulmane moderne et mondiale (Furseth, 2014, p. 6). Peut-être est l'hijab aussi utilisé comme un critique contre la concentration d'apparence qui se trouvent à l'Occident.

Iman Meskini, l'actrice qui jouait Sana dans *SKAM* de 2015 à 2017, porte le hijab tout le temps, comme Sana, et partage des expériences du personnage d'être presque la seule musulmane dans sa classe. Pour Meskini l'hijab constitue une partie importante d'elle.

L'hijab fonctionne comme un uniforme qui montre qu'elle est musulmane, et elle porte l'hijab avec fierté. L'hijab fait une partie importante de la force de Meskini et son engagement dans la société. Meskini caractérise le personnage de Sana comme « mørk og dystert », en français 'sombre', au moins dans les premières saisons. Après son rôle comme Sana, Meskini avait besoin de s'éloigner du personnage et elle ne portait pas l'hijab noir pendant environ deux ans après *SKAM*. L'actrice, la débattuse et la conférencière trouve que la représentation de groupes minoritaires dans des séries et sur le film est importante. Elle souhaite normaliser les minorités et rendre leur représentation dans des films et des séries moins stéréotypiques. Les thématiques importantes dans la saison 4 de *SKAM* étaient concentrées sur la religion de Sana et des questions qui concernent qui on est comme musulmane dans une majorité norvégienne non religieuse (Iman Meskini dans le podcast *Drivkraft* le 23 août 2022).

Nous revenons à Sana pour la connecter les éléments en haut. Pour Sana, le hijab fait partie de son identité musulmane. Comme déjà mentionné plus haut elle porte le hijab parfois avec des hoodies et mélange l'hijab traditionnel avec la mode moderne. Le style de Sana illustre bien comment elle a un pied dans deux mondes différents et qu'elle souhaite le montrer par la manière dont elle combine son hijab avec ses hoodies. L'hijab fait une partie d'elle, et elle choisit de le garder aussi quand elle est seulement avec des filles et à la maison. Les spectateurs n'ont jamais vu Sana sans l'hijab (seulement quand elle a couvert ses cheveux avec une serviette), contrairement à sa mère qui souvent enlève son hijab à la maison. Sana porte le plus souvent l'hijab noir, mais dans des occasions spéciales, comme l'Aïd elle porte un hijab de couleur. Aussi quand Sana est avec Yousef elle porte souvent un hijab dans une couleur plus claire, ce qui peut montrer aux spectateurs que Sana se sent en sécurité, à l'aise et heureuse avec Yousef (Øien, 2021, pp. 39-40). Avec l'hijab noir Sana se distingue de ses autres amies norvégiennes, qui sont habillées dans des couleurs ou dans des vêtements blancs, elles sont blondes et ont des yeux bleus. En ce sens, elle est clairement présentée comme quelqu'un d'autre par rapport à la majorité. L'apparence de Sana est changée à la fin de la saison : pendant la fête d'Aïd elle porte des habits roses au lieu de noirs. On peut penser que les réalisateurs de la série utilisent cet effet pour montrer le changement chez la protagoniste et illustrer la fin harmonieuse où Sana est enfin intégrée à la communauté de ses amis et a trouvé une sorte d'équilibre entre son monde norvégien et son monde musulman.

### 4.3.2 La personnalité de Sana

Sana est quelqu'un qui est habituée à être vu comme la fille en hijab. Pour se protéger contre des préjugés qu'elle rencontre souvent, elle paraît premièrement comme quelqu'un de dur, strict et impénétrable. Il est alors non seulement pas par la façon dont elle est habillée que Sana est voilée, mais aussi par sa personnalité. Après qu'elle se sent intégrée et acceptée dans son groupe de filles (avec Noora, Vilde, Eva et Chris), on voit qu'elle est quelqu'un d'observante envers ses amies, elle est honnête et une personne qui sait défendre et protéger ses amies quand c'est nécessaire. Sana est très active dans le projet de *russebuss*, et prend de la responsabilité. Dans ce sous-chapitre nous allons regarder de plus près quelques scènes dans la série de *SKAM* qui montrent les différents côtés de la personnalité de Sana.

#### 4.3.2.1 Sana et ses côtés actifs et manipulatrice

Sana n'est pas présentée comme quelqu'un de très féminin et passive, par rapport à par exemple, Vilde. Sana ne cherche pas à plaire à tout le monde et elle ne supporte pas l'injustice. Sana est un personnage surtout actif, agissant et une très bonne négociatrice. Dans la dernière scène d'épisode 2 dans la saison 4, les filles regardent le *russebuss* elles souhaitent acheter. Quand les autres filles regardent comment le bus est à l'intérieur, Sana regarde les roues et les rétroviseurs du bus, elle demande aussi si le bus est approuvé par le test d'UE et si le bus vient avec de la dette. C'est aussi elle qui parle et conduit la conversation et les affaires. Sana peut être vue par les spectateurs comme quelqu'un de responsable et sait faire des affaires et bien négocier.

Quand Sana choisi de se venger de Sara, Sana montre comment elle sait manipuler des gens autour d'elle. En sachant qu'Isak avait besoin de son aide dans la biologie, elle contacte Isak pour l'aider et pour avoir accès à son ordinateur et le chat entre Isak et Sara, où elle sait qu'elle peut trouver des choses qui peut diffamer Sara. Pendant la scène elle à plusieurs des occasions de ne pas accomplir la vengeance, mais l'affiche avec la citation de Nas : « You have to keep your vision clear because only cowards live in fear », pousse Sana à accomplir l'action immorale. Elle ne peut pas être lâche et faible, et elle ne peut pas tolérer le comportement de Sara et la manière dont elle lui a blessée. Comme déjà mentionné, il n'est pas seulement quand Sana sait qu'elle va être jeté du *russebuss* qu'elle se sent mal traitée et alors agit dans une façon égoïste : quand elle voit Noora embrasser Yousef (épisode 5, saison 4), Sana envoie un mail à William (le copain de Noora à Londres), du mail adresse de Noora, en écrivant que « Je t'aime et si tu m'aimes aussi reviens à Oslo » pour faire en sorte que William rentre, et pour que Sana puisse avoir Yousef pour elle-même. Ces exemples montrent

que Sana est un personnage qui est prêt à faire tout pour obtenir ce qu'elle veut, sans toujours penser aux conséquences, surtout quand il s'agit de choses qu'elle considère comme injustes et quand elle est blessée. On voit alors que Sana est un personnage avec des difficultés à se montrer comme quelqu'un de vulnérable et de faible.

#### 4.3.2.2. Sana comme quelqu'un d'observante, fidèle et honnête envers ses amis

Lorsque on apprend à connaître Sana, elle est aussi quelqu'un qui vraiment voit, protège et soutient ses amis. Cela se montre dans plusieurs scènes pendant la série. Dans la saison 1 de SKAM, c'est Sana qui défend Vilde quand des autres filles traitent Vilde comme une pute quand Vilde est en train d'embrasser un garçon sur une fête. Dans l'épisode 9 saison 1 il y a un petit conflit entre les filles. Dans un rendez-vous de *russebuss*, Vilde partage un secret d'Eva, qui fait que les autres filles sortent de la chambre en solidarité avec Eva. En conséquence Vilde pense qu'elle n'est plus souhaitée dans le groupe. Quand Eva, Noora et Sana parle de la situation, Sana dit : « Vilde était méchante sur le *russebussmøte*, et Vilde n'est pas quelqu'un de méchante. Noora et Eva semble surpris par les mots de Sana, et répondent : « On dirait que tu défends Vilde là ? ». Sana continue en disant qu'elle sent qu'il y quelque chose qui ne va pas. « On est ses amies. Vous deviez vous soucier un peu plus d'elle ! » Malgré le fait que Vilde et Sana ne sont pas les deux copines parmi le groupe qui s'entendent le mieux dans la saison 1, il est alors Sana qui voit et réagit au comportement étrange de Vilde et s'inquiète pour elle. Plus tard dans la saison 1 (épisode 11) il est encore Sana qui prend de la responsabilité de la situation quand Vilde est bourrée lors d'une fête. Vilde vomit sur Sana, et Sana change ses vêtements, et revient dans la chambre avec les autres filles avec des vêtements propres blancs. Cette scène peut symboliser la réconciliation entre Vilde et Sana. Les scènes mentionnées entre Vilde et Sana de la saison 1 montrent comment Sana est une amie fidèle.

Sana est aussi observante dans saison 2, quand c'est elle qui comprend que Noora est amoureuse de William, et convainc Noora à essayer de comprendre William. Dans cette scène, (épisode 8, saison 2), qui est une conversation entre Sana et Noora, Sana est présentée comme quelqu'un qui écoute et en même temps ne craint pas d'affronter les avis et les conceptions des autres. Elle confronte les pensées de Noora, et lui demande des questions pour l'aider à réfléchir autour de ses sentiments envers William et la raison pour laquelle Noora sent qu'elle ne peut pas sortir avec William, même si c'est tout ce qu'elle veut. Sana joue un rôle important dans la relation entre Noora et William aussi dans saison 4 quand elle

comme déjà mentionné envoyait le mail à William qui a résulté du retour de William, et une Noora heureuse.

On apprend pendant la saison 4 que Sana a été victime de mauvais traitement au collège et qu'une amie de la famille, Jamila, jouait un rôle important pour Sana dans les temps difficiles au collège. Sa façon d'agir venait des conflits intérieurs de Sana, et pas seulement des conflits extérieurs.

#### 4.3.3 La perspective de Sana : brève analyse narratologique

Dans ce sous-chapitre nous présenterons quelques termes qui portent sur la perspective narrative. La perspective choisie dans un récit joue un rôle important sur la présentation, la perception est la compréhension d'un personnage. Quand on parle du point de vue dans un récit, il est utile à employer le terme *focalisation* de Gérard Genette (1930-2018), théoricien de la littérature française et un des fondateurs de la narratologie. Il introduit le terme dans *Discours du récit* en affirmant que le récit peut

choisir de régler l'information narrative qu'il livre [...] selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. (Genette, 1972, 1983, 2007, p. 164, cité dans Baroni, 2020, p. 32)

Dans la narratologie de Genette, les questions *qui voit ?* et *qui parle ?* établissent une distinction entre la voix et la perspective narrative. Cela veut dire qu'il n'est pas forcément le personnage qui parle qui est celui qui voit. Genette sépare entre trois perspectives, la focalisation externe (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage, la « vision du dehors » selon Pouillon), la focalisation interne (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage, la « vision avec », selon Pouillon) et la focalisation zéro (où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en *dit* plus que n'en sait aucun des personnages) (Baroni, 2020, p. 32). Il s'agit alors d'une filtration de la quantité d'information dispensée par le narrateur. La théorie de Genette a donnée de l'inspiration et de la discussion aux autres théoriciens.

Comme déjà mentionné il y a un changement de point de vue dans chaque saison de la série *SKAM*. Chaque saison présente un nouveau personnage principal, et les spectateurs suivent alors l'action de la série dans la perspective de ce personnage. Chaque nouveau protagoniste devient ainsi le personnage focal qui organise la perspective narrative de la saison, au sens où les spectateurs découvrent l'action en fonction de ce que ce protagoniste voit, entend et parfois pense et sent. La focalisation est donc interne, ce qui signifie que l'orientation de l'action est liée à un personnage, et qu'on comprend tout par les yeux et les pensées de ce personnage. Cela donne à ce personnage un statut particulier par rapport aux autres personnages, car les lecteurs/spectateurs développent une compréhension plus profonde de lui et peuvent plus facilement accepter la vision du personnage représenté (Lothe, 1994, p. 55). Quand Sana fonctionne comme le narrateur ou le personnage focalisateur (selon le terme de Bal) (Baroni, 2020, p. 33), les spectateurs apprennent alors beaucoup sur elle ; ses pensées, sa famille, sa relation avec ses amis, comment elle sent et réagit par rapport aux événements et aux intrigues qui arrivent dans sa vie. Comme protagoniste dans sa saison, elle a sa propre voix. Cette voix forte de Sana constitue un contraste à celle d'Allouma. On apprend très peu d'elle car l'histoire de la nouvelle est conduite par la voix du colon Auballe. Les lecteurs n'apprennent alors rien sur la vie, la famille ou les pensées d'Allouma.

*SKAM* est une série télévisée, donc ce qu'on voit passe par l'œil d'une caméra. La narration d'un film où d'une série se distingue de celle d'un roman, car on peut se servir d'autres procédés narratifs que dans le récit écrit. Lothe (1994, p. 41) présente les différents éléments qui sont à la disposition pour le narrateur dans un film. Il divise entre des éléments auditifs, par exemple la musique, et des éléments visuels. Des exemples d'éléments visuels peuvent être le contenu des images comme la location, des personnages et leur apparence physique, l'utilisation des couleurs et de la lumière. Ensuite, il y a le montage des images. Quand on parle de la focalisation dans une série il est important de mentionner le rôle important de la caméra. Non seulement la caméra décide-t-elle ce que les spectateurs peuvent voir, mais aussi pour combien de temps et dans quelle façon les spectateurs le voient (Lothe, 1994, p 56). À l'aide de la caméra on peut s'approcher et s'éloigner des personnages. En changeant l'angle de prise de vue de la caméra on peut influencer la compréhension des positions de pouvoir qui s'établissent entre les personnages dans une scène. Par exemple si la caméra filme les personnages d'une scène tous dans le même niveau à la hauteur de visage, ils sont tous égaux par rapport à l'un et l'autre. Cependant quand la vue de la caméra est mise plus bas que le sujet principal qui est filmé,

autrement dit une vue contre-plongée, le personnage va se montrer plus important et puissant. Un exemple de l'usage de camera dans cette façon qui se trouve dans *SKAM* est dans la scène quand Sana rencontre les filles du groupe de Pepsi Max pour discuter le drame qui suivait des comptes d'harcèlement d'Instagram. La caméra est placée dans une façon que Sana est au même niveau que les autres filles. Cela peut donner aux spectateurs le sentiment que Sana se sent vulnérable, petite et seule dans la scène. Cela constitue aussi un contraste frappant avec la scène où toutes les filles sont chez Sana, dans le *russebusmøte*. Ici la caméra filme Sana en contre-plongée, ce qui a pour effet de la mettre dans une position plus élevée par rapport aux autres filles. Cela donne aux spectateurs le sentiment que de la puissance, de l'importance et du contrôle (ou le vœu de l'avoir) sont attribués à Sana. Dans les scènes de prière, la caméra est proche à Sana, à son visage et à ses expressions, ce qui a pour effet que les spectateurs se sentent plus proches à elle. L'usage de caméra est alors un des éléments qui peut exercer une grande influence sur la manière dont un personnage est présenté et compris par les spectateurs dans les différentes scènes.

Nous avons brièvement parlé de la focalisation et du narrateur de film et les différents éléments il a à sa disposition pour raconter le récit. Nous avons montré des exemples de l'usage de caméra dans des scènes de *SKAM* pour illustrer les effets différents que l'usage de la caméra a sur la perception des spectateurs envers le ou les personnages dans une scène. Il faut maintenant revenir à la question de Genette autour celui qui parle et celui qui voit. À cet égard, nous allons regarder de plus près ce que David Bordwell dit sur la narration dans un film. Pour lui la narration de film est la façon dont le plot distribue de l'information, avec le but d'exercer des effets spécifiques et voulus aux spectateurs. Bordwell souligne dans *Film Art – an Introduction* que le créateur d'un film est libre à décider quelle information il veut donner, le moment de le donner, et à choisir le destinataire de cette information. En choisissant la perspective du récit, le créateur de film peut choisir quel type de récit il veut raconter. Il est aussi important lorsque on crée ou fait une analyse d'un film ou une série télévisée de faire attention à l'information donnée aux personnages, et à l'information donnée aux spectateurs, ce que David Bordwell exprime par la question « qui sait quoi quand » ? Dans une scène donnée, on peut se demander si le spectateur connaît plus ou moins que les personnages. Parfois les spectateurs savent des choses que des autres personnages dans le film ne savent pas. Il est non seulement la quantité de l'information sur le plot et les personnages qu'on peut chercher et analyser, mais aussi la qualité et la profondeur de l'information de l'intrigue et des personnages. La perspective peut être organisée par un des personnages et alors nous donner l'accès de ce que ce protagoniste

voit et entend, ce que Bordwell nomme la subjectivité perceptuelle. On peut avoir des scènes qui se trouvent dans le spectre entre l'objective et le subjective. Pour avoir une connaissance plus profonde des personnages, le réalisateur peut entrer dans la tête du personnage pour voir des souvenirs et des rêves, ce que Bordwell nomme la subjectivité mentale ou bien la subjectivité cognitive. Une façon de le réaliser cet effet est de montrer des photos des pensées intérieures du personnage, ou bien par de la musique.

Dans le paragraphe suivant nous utiliserons la première séquence de la saison 4 sur Sana pour illustrer comment la perspective dans *SKAM* fonctionne à la lumière des théories de Bordwell et de Genette. Ici la piste sonore et les images visuelles jouent un rôle important. Les spectateurs voient la ville d'Oslo passer par la fenêtre du tram, avec la chanson « None of Dem » de Robyn qui joue en arrière-plan. La réalisatrice utilise le *point of view shot* ou le plan subjectif. On voit des gens marcher sur le trottoir et traverser la rue. Parmi ces images, les spectateurs voient des clips très courts (qui durent environ une seconde) des endroits et des gens localisés ailleurs : un clip de Donald Trump qui fait un discours, un clip de ce qui peut être des manifestants, de réfugiés ou des émigrants qui sautent par-dessus une clôture, une rue vide peut-être quelque part en Moyen-Orient. Ensuite on voit le visage de Sana en gros plan. Les spectateurs comprennent alors que c'est elle maintenant qui organise la perspective, et on comprend que les spectateurs voient Oslo par les yeux de Sana. La perception subjective est renforcée par le fait qu'on voit la vie de la ville passer devant nous au ralenti. Les clips très courts continuent, les spectateurs voient un graffiti d'une femme qui porte le drapeau américain comme un hijab, une image d'une femme qui est en train de se déshabiller de son burkini et devant un policier, et un tank dans une zone de guerre<sup>12</sup>. Les clips courts et la vidéo au ralenti des rues d'Oslo jouent sur la nudité versus l'uniforme. Comment peut-on comprendre ces clips ? Donnent-ils un aperçu des pensées de Sana lorsqu'elle regarde par la fenêtre du tram ? Une telle interprétation implique qu'on entre dans la subjectivité mentale de Sana et voit comment elle regarde le monde, tout en apprenant qu'elle semble en même temps consciente d'une autre réalité que celle d'Oslo. Les clips peuvent aussi servir à introduire les thématiques de la saison aux spectateurs, à susciter de l'intérêt pour ce qui va venir, et à faire naître des réflexions, des attentes et des associations chez les spectateurs. Les images ne font

---

<sup>12</sup> À l'aide d'une recherche d'image nous pouvons connecter l'image de la femme dans burkini à une épisode à Nice l'été 2016, ou un policier forcé une femme d'enlever son burkini. <https://edition.cnn.com/2016/08/24/europe/woman-burkini-nice-beach-incident-trnd/index.html> (consulté le 20.10.22)

alors pas nécessairement une partie de la subjectivité mentale de Sana, mais sont des éléments utilisés par les créateurs de la série pour attraper l'attention des spectateurs, si nous choisissons de comprendre les clips dans cette façon. Les photos de guerre peuvent aussi être un symbole à la guerre qui se passe à l'intérieur de Sana pendant la série, lorsqu'elle a un pied dans des différentes cultures, des différentes identités et essaye de les réunir. Elle est aussi en guerre avec elle-même et ses valeurs, quand elle tombe amoureuse de Yousef. Cela se montre aussi par le manteau militaire qu'elle porte dans des certaines scènes avec Yousef (Øien, 2021, p. 40).

Ensuite dans la séquence on voit des jeunes hommes qui comparent leurs torses musclés. Puis la caméra est encore tournée vers le visage de Sana. Elle les regarde avec de l'intérêt et fait un petit sourire. Les paroles de la chanson s'accordent bien à l'image que les spectateurs se sont fait de Sana au cours des saisons précédentes :

None of these boys can dance  
Not a single one of dem stand a chance  
All of dem girls a mess  
I've seen it all before, I'm not impressed  
None of dem get my sex  
None of dem move my intellect  
None of dem work for me  
None of dem make me feel anything

Ces paroles peuvent montrer ce que Sana pense des garçons et les filles qui les aiment et les cherchent, et que Sana pense qu'elle n'est pas comme eux, mais une femme forte, indépendante, mûre et intelligente. Cependant, Sana fait un petit sourire quand elle regarde les jeunes hommes demi-nus. Cette réaction crée un contraste aux paroles qui viennent d'être chantées. Nous pouvons ainsi penser que les spectateurs dans cette saison vont faire connaissance avec d'autres côtés de Sana que dans les saisons précédentes. Nous le semblons juste de dire que les paroles de la chanson vont bien avec l'attitude de Sana, et peuvent bien être les pensées de la protagoniste lorsqu'elle regarde la vie d'Oslo par la fenêtre du tram. Les paroles peuvent servir à caractériser Sana comme quelqu'un qui est difficile d'accès, mais que ce sourire contredit cela, et montre que Sana va apprendre de nouvelles vérités sur elle-même et sa manière de comprendre la réalité. Ces premières images montrent aux spectateurs que Sana pense aux garçons comme tous les autres adolescents.

Sana revient à la réalité quand le deuxième élément auditif se présente, un son qui vient de l'application de prière sur le portable de Sana. La première bande sonore (la chanson) est

seulement audible pour les spectateurs et peut-être pour Sana, mais pas pour les autres personnes dans le tram. La deuxième bande sonore en revanche fait partie de la diégèse, de sorte que les autres personnes dans le bus peuvent l'entendre aussi. Il est alors à ce moment que Sana, la madame en face d'elle et les spectateurs sursautent par le son du portable de Sana. Le son vient d'un appel de prière. Ce son peut représenter l'autre identité de Sana, comme une femme musulmane. Les spectateurs voient Sana chercher son portable pour éteindre l'appel. Puis, dans un nouveau plan subjectif, on voit avec Sana l'écran du portable qui montre qu'il est temps de la prière de Dohr. Elle ferme ses yeux en faisant une prière courte. Quand elle les ouvre encore elle rencontre le regard de la femme norvégienne assise en face d'elle, qui est un regard de jugement lorsque la femme considère son hijab noir. Cette femme n'a pas accès à la même perspective interne de Sana que vient de partager les spectateurs, elle voit Sana seulement de l'extérieur, dans ce moment exact dans le tram. Ce qu'elle voit alors, c'est seulement une jeune femme dans un hijab noir, elle n'a pas vu comment Sana vient de regarder les garçons quelques moments plus tôt. Sana lui fait un regard accusateur et envahissant qui exprime l'attitude « qu'est-ce que tu regardes, c'est quoi ton problème ? », et la dame détourne la tête et se met à regarder par la fenêtre. Par le langage corporel de Sana il semble que ce n'est pas la première fois qu'elle a rencontré ce type de regard.

Plus tard dans ce premier clip on voit Sana avec ses amies. Vilde parle d'une façon détaillée sur sa vie sexuelle avec son copain Magnus. Quand Sana exprime qu'elle en a eu assez, Vilde répond qu'il est compréhensible que Sana est frustrée sexuellement. Sana se défend en disant qu'elle peut avoir du sexe mais qu'elle choisit de ne pas le faire et qu'elle ne pense pas aux garçons et sexe tout le temps. Les spectateurs en revanche viennent de voir Sana aussi prendre plaisir à regarder des garçons demi-nus, mais les amies n'ont pas vu ce côté de Sana. La première scène fonctionne alors très bien pour illustrer la narration et la perspective personnelle et intérieure dans *SKAM*. Cette ouverture de la saison présente aussi une bonne image sur la thématique de la saison, Sana qui essaie de trouver l'équilibre entre la culture norvégienne et la culture d'Islam.

Pour finir ce sous chapitre nous allons aussi comparer la perspective narrative de *SKAM* et dans « Allouma ». Dans « Allouma », on voit Allouma du point de vue du colon Auballe, et on apprend à la connaître seulement à travers son interprétation. On ne connaît pas les pensées d'Allouma car sa voix n'est presque pas présente dans la nouvelle. Quand elle s'exprime, ses paroles sont le plus souvent rapportées de manière indirecte et condensée par Auballe. Sana se

représente, en revanche, elle-même, on voit tout à partir de sa perspective. Il s'ensuit que les côtés voilés et mystérieux du personnage de Sana seront nuancés au cours de sa saison, alors qu'Allouma restera mystérieuse et incompréhensible pour Auballe et pour les lecteurs, car on n'entre jamais dans ses pensées.

En un sens, on peut penser que la représentation de Sana est alors plus réelle, plus juste et moins stéréotypique que celle d'Allouma, qui est très stéréotypique. D'autre part, dans une certaine mesure, à cause du narrateur indigne de foi dans « Allouma », une distance est aussi établie entre l'histoire d'Auballe sur Allouma et le narrateur implicite. Les lecteurs de la nouvelle sentent qu'Auballe représente Allouma et des femmes (indigènes) d'une façon dédaigneuse et préjugée, et nous pouvons nous demander si Maupassant lui-même se distancierait de la caractérisation d'Allouma faite par Auballe. Si on admet une telle interprétation, on peut dire la représentation d'Allouma n'est pas complètement stéréotypique et pas si différente de celle de Sana <sup>13</sup>.

#### 4.3.4 Sana aux yeux des autres : attentes, stéréotypies et préjugés

Dans ce sous-chapitre nous présenterons des exemples des regards et des caractérisations de Sana faits par une sélection de personnages de la série. Sana est une représentante de l'Europe et du Maroc. Elle se trouve tiraillée entre différentes cultures et alors aussi entre différentes identités. Elle a sa foi et sa conception d'elle-même et de la manière dont elle veut vivre sa vie. Puis il a les gens autour d'elle ; sa famille, ses amis et les filles du *russebuss* qui ont tous des pensées, des attentes et des avis sur elle. La façon dont les autres pensent et parlent d'elle exerce aussi un effet considérable sur ce elle pense d'elle-même, et sert à faire évoluer son image de soi. Notre éducation, les personnes qu'on a rencontrées, ce qu'on voit dans les médias, forment nos idées et nos préjugés par rapport aux personnes autour de nous, surtout ceux qui sont différents de nous. Sana rencontre des préjugés comme musulmane et peut se sentir préjugé en portant son hijab.

---

<sup>13</sup> Nous le trouverons aussi important de souligner le fait que la saison de Sana est écrite par une femme norvégienne faisant partie de la majorité et qui avait une mission pour NRK pour faire une saison avec une femme minoritaire et musulmane. Spivak problématise le fait de laisser quelqu'un de la majorité parler pour un groupe de la minorité, au lieu de les laisser parler eux-mêmes.

Nous allons donner un exemple de la saison qui montre bien comment Sana se trouve entre différentes attentes. Dans épisode 1 Sana et ses amis cherchent à encourager Noora (à cause de la rupture avec William). C'est le vendredi et Sana et son groupe de filles vont aller faire la fête avec le frère de Sana et ses amis, y compris Yousef, le garçon que Sana aime bien. L'ambiance est bien dans le tram, et Sana s'est mis un peu à côté d'eux, pour les observer, et pour regarder Yousef. Puis son téléphone sonne et c'est sa mère qui lui demande pourquoi elle n'est pas allée à la mosquée avec elle comme elle l'avait promis. On voit ici que Sana se trouve entre différentes identités et différentes attentes, celles de ses amis, celles d'elle-même et celles de sa mère. Cela se montre bien quand Sana dit à sa mère que : « J'arrive d'avoir des amis norvégiens et en même temps être moi-même ! » Sa mère s'inquiète et demande s'il n'aurait pas été plus simple d'avoir des amis qui croyaient en Dieu comme elle, et partageaient les mêmes valeurs qu'elle.

En regardant de plus près comment Sana est vue par sa famille, ses amies proches et les autres filles de *russebussen* nous aimerons donner une image plus profonde de la représentation de Sana.

#### 4.3.4.1 Sana aux yeux de ses amis

Dans la première saison de *SKAM*, Vilde rencontre Sana avec beaucoup de scepticisme. Vilde a surtout du mal à comprendre et à accepter que Sana a envie et qu'elle peut faire partie d'un *russebuss* en tant que femme musulmane. Chris (court de Christina), qui présente Sana aux filles et aux spectateurs, utilisent le mot « chouette » pour décrire sa nouvelle amie. Elle rigole aussi des commentaires offensifs de Sana quand Sana répond Vilde sur des questions autour la foi de Sana et *russetiden*. Quand Sana plus tard dans la série montre qu'elle a aussi des côtés plus doux, les amis semble surpris. Sana s'ouvre et se sent sauvée et acceptée parmi les filles, et il nous semble que les amis traitent Sana comme si elle est une Norvégienne. Dans la saison 2 sur Noora, Sana est l'amie observante qui aide Noora à admettre qu'elle aime William et de donner la relation une chance. Quand Isak organise la perspective dans la saison 3, Sana est le binôme d'Isak dans les cours de la biologie. Sana est présentée comme quelqu'un qui est forte dans ses matières scolaires, mais aussi comme quelqu'un qu'Isak trouve trop correcte. Dans sa saison Isak lui-même est dans un processus de se recherche d'identité pour se concilier avec son orientation comme homosexuelle. Sana, comme religieuse, devient pour Isak une sorte de personnification de tout ce qui est contre l'homosexualité.

#### 4.3.4.2 Sana vue par son frère et ses amis ou la scène où le mot esclave apparaitre la première fois

Considérons maintenant de plus près une scène du premier épisode qui a lieu chez Sana, avec elle, son frère Elias et ses amis. Ils font un jeu qui a pour but de jeter un pair de chaussettes dans une lampe qui est tournée à l'envers dans une partie exacte d'une chanson qu'ils sont en train d'écouter. Quand Sana entre dans le salon, les amis de Elias sont persuadés qu'elle va réussir à le faire, et Elias défie sa sœur d'essayer.

SANA : Alors, il se passe quoi là ?

LES GARÇONS voient SANA

MIKAEL *excité* : Pour vrai, Sana doit le faire. Elle va réussir

ADAM : Elle sait jouer le basket par rapport à certains d'autres ici

ELIAS : C'est parce c'est moi qui lui a appris comment jouer

SANA *réprimandant* : Tu parles de quoi, même maman joue mieux que toi !

LES AMIS D'ELIAS *rigolent* : Hoooo, elle tire et ça fait mal !

ELIAS : Si tu arrives à le faire, je suis ton esclave pendant une semaine

LES AMIS : Mec, ne le fais pas.

Sana accepte le défi, Adam lui explique les règles du jeu, dont Sana répond « Seulement ça ? ». Puis Elias continue et informe que si Sana perd, elle doit être son esclave pendant la semaine.

SANA : Cela ne faisait pas partie de l'accord

ELIAS : Tu as peur d'échouer

SANA *n'a jamais peur d'échouer* : Passe-moi le ballon (Andem, 2018, p. 14-16, notre traduction)

Sana arrive le mettre, mais trop tôt par rapport à la parole de la chanson, et elle a donc perdu. Quand Elias lui commande à la cuisine pour faire du thé pour lui et ses amis, il l'appelle par le terme esclave. Sana se retourne et le regarde strictement. Aussi ses amis réagissent et dit à Elias qu'il ne peut pas parler de cette façon à sa sœur. On voit ici que la caractérisation « esclave » n'est pas acceptée dans *SKAM*, alors qu'Auballe l'utilise sans être confronté par le narrateur primaire dans « Allouma ». Sana est représentée comme quelqu'un qui n'a pas peur d'échouer, et qui, comme petite-sœur, obtient le respect de son frère et de ses amis.

#### 4.3.4.3 Sana aux yeux de sa mère

La mère de Sana s'inquiète pour sa fille, car Sana fréquente ses amis norvégiens et part de moins en moins dans la mosquée avec elle. Comme la religion est importante pour Sana et sa mère, sa mère craint que Sana perd soi-même. Pour la mère, c'est Sana et elle-même qui sont les plus investies dans la pratique de l'islam par rapport au père et aux frères de Sana. Quand Sana alors commence à sortir avec ses amis les vendredis au lieu d'aller à la mosquée, et quand la mère de Sana lui voit avec Yousef (que la mère pense boit de la vodka), elle s'inquiète pour sa fille. Sana est vue comme la fille gentille de sa mère, sa mère la trouve responsable, indépendante et fort dans sa foi.

#### 4.3.4.4 Sana aux yeux de filles de *Pepsi-Max-gjengen*

Les filles de *Pepsi Max-gjengen* ne connaissent pas Sana. Donc elles considèrent Sana principalement par ses traits extérieurs, notamment son hijab noir, qui pour elles indique qu'elle doit être une bonne représentante de l'Islam. Dans une conversation dans les toilettes dans la dernière scène d'épisode 5 (donc au milieu de la saison, dans la scène qui constitue son point culminant) deux filles du groupe parlent ensemble et font des spéculations autour le bat entre les amis de frère de Sana (Elias) et les amis d'Isak, en concluant que le frère de Sana devait être homophobe car il était musulman. Sana entend cela et pense que c'est vrai, mais elle va apprendre que les garçons s'est battu car Isak a été jaloux. Les filles dans les toilettes exprime aussi qu'elles ne comprennent pas pourquoi Sana voulait être un *russ* et qu'elle était bête pour croise qu'elle avait du pouvoir sur le *russebuss* quand c'était *Pepsi-Max gjengen* qui payait pour le bus. Pour eux, comme Sana porte un hijab, elle doit être une bonne représentante de l'Islam, et elles se demandent si ce n'est un manque de respect envers sa religion quand Sana fait partie d'un *russebuss* (Andem, 2017, p. 80, notre traduction)

Nous avons vu que Sana est présentée comme un personnage dur et solide. Elle est active, elle ne craint pas d'agir et de s'exprimer ses avis, elle est intelligente, une sorte de gangster-musulmane féminine, qui n'est pas opprimée. Cela va contre les stéréotypes de la femme musulmane arabe comme silencieuse et obéissante décrite par Paglia. Sana sait comment parler et négocier et elle rassemble plutôt à Cléopâtre. Elle prend le contrôle dans n'importe

quelle situation elle veut avoir le contrôle, elle se débrouille, et elle prend l'initiative pour que les choses avancent. Elle peut sembler stricte et elle a toujours une réponse rapide. Pour certains, par exemple Vilde, elle peut apparaître effrayante et menaçante. Dans la saison 1 on apprend que Sana a vendu une grande partie de papier de toilette pour financer le *russebus*. Les réalisateurs ont fait le choix de ne pas révéler comment Sana les a vendues, ce qui reste un élément inconnu et mystérieux jusqu'au dernière clip de la saison 4, quand on apprend qu'elle les a donnés à la mosquée. Des côtés mystiques, incompréhensibles et sombres qui caractérisent Sana tout au long des saisons précédentes vont alors avoir leurs explications au cours de la saison 4, de sorte qu'on la dévoile petit à petit.

#### 4.3.5 Sana face aux autres : stratégies pour affronter les stéréotypes

Nous avons vu que Vilde était sceptique à Sana au début de la série, quand le groupe des filles se rencontraient dans la saison 1. Elle pose des questions sur la foi de Sana. Elle les répond avec des répliques rapides et avec de l'humour offensif. Par exemple quand Vilde lui demande s'il est d'accord selon l'Islam d'être *russe*, Sana répond que « non ça cause une punition à la lapidation » (saison 2, épisode 3). Dans saison 2, Vilde semblé persuadé que l'hijab rendre Sana voyante. La mystification de l'hijab de Sana notamment dans épisode 4 de saison 2 où les filles sont ensemble dans une cabane à la montagne pendant des vacances. Beaucoup de chose étrange à lieu pendant le séjour. Entre autres elles rencontrent un garçon qui semble un peu bizarre. Vilde demande si le hijab de Sana lui rend voyante, elle le trouve bizarre qu'elle choisit de porter son hijab tout le temps, même entre filles. Sana affronte cette supposition de Vilde par faire une plaisanterie à ses amies, à l'aide de Chris. À un moment dans cet épisode, Sana dit aux filles qu'elle est voyante et qu'elle peut voir et écouter le garçon différent et mystique. Elle dit à ses amies que le garçon souhaite d'être vu : « Il dit qu'il faut voir des gens comme lui qui sont un peu différents ». Sana demande alors les autres de lui suivre, et qu'elles ne doivent pas avoir peur car l'hijab va les protéger. Elles l'acceptent en hésitant. Soudainement, Sana crie qu' « il est derrière vous », et Chris est là avec un masque. En analyserions cette scène en plus prêt, nous nous demandons si Sana parle d'elle-même quand elle parle du garçon qui aimerait être visible et compris. Sana est aussi différent et aimerait être vu par la femme qu'elle est derrière le hijab.

Quand Sana se sent traitée injuste ou qu'elle se sent traité une version d'un stéréotype, une personne parmi une groupe et pas comme l'individu Sana, elle réagit souvent d'une manière mauvaise, au moins dans la saison 4. Elle ne reste pas fidèle à ses valeurs et deviens

vindicative quand elle crée le compte d'harcèlement. Sana renforce aussi ses côtés d'elle-même qui la distingue des autres. Elle porte plus de maquillage, elle porte le hijab plus serré, elle s'éloigne de ses amis et parle plus avec Jamilla, son amie musulmane.

#### 4.3.6 Sana en solitude : religion et scènes de prière

Dans les scènes de prières tout est silencieux. Sana et seule et les lecteurs rencontre Sana dans sa relation avec Dieu et elle-même. Sana essaie de rester concentrée et en contact avec Allah. Mais cela se montre difficile car elle est interrompue de quelque manière dans ses prières, par de la musique, par des messages de ses amis, par des gens qui parlent, ou par ses propres réflexions sur Yousef. Cela montre qu'elle a du mal à trouver le point d'équilibre entre la culture musulmane et la culture norvégienne qu'elle ne cesse de chercher. Quand Sana tombe amoureuse est apprend que Yousef n'est pas musulmane, Sana se trouve en conflits entre les normes religieuse et ses propres sentiments. Elle expérience que les normes dans la religion et ses propres convictions sur la vie, ne sont pas toujours compatible. Sana doit alors pendant la saison apprendre comment pratiquer l'Islam dans une façon qui fonctionne pour elle et sa vie. Dans des conversations avec Yousef elle peut s'exprimer librement sur sa foi. Dans épisode 4, saison 3, Sana explique à Yousef pourquoi les rituelles dans l'Islam sont importantes pour elle :

SANA : Pour moi, je me stresse au fils des jours, avec cent pensées dans la tête en même temps, mais quand je m'arrête et prie, tout devient clair et calme. Car je peux sentir que je fais partie de quelque chose plus large de moi-même. Que tout est bien parce qu'il y a un sens et une connexion. (Andem, 2018, p. 64)

La religion est une des choses principales qui lie Sana à sa mère, car elles sont toutes les deux des musulmanes dévotes, mais Sana choisit de plus en plus de sortir avec ses amies le vendredi soir au lieu de partir à la mosquée avec sa mère.

Dans la saison 4, Sana fait le ramadan. Pendant le ramadan les musulmans sont censés d'abstenir de manger entre l'aube et le coucher du soleil, mais c'est aussi un mois pour une transformation personnelle. Sana est dans pleins des conflits, surtout des conflits intérieurs, et elle exprime à Yousef dans le clip « Mahgrib » dans l'épisode 9 qu'elle n'a pas été une bonne personne, et Yousef lui rappelle qu'elle a toujours une semaine pour faire quelque chose du

bien. Le dernier épisode de *SKAM* Sana invite tous ses amis, aussi Sara et Ingrid de *Pepsi-Max gjengen* pour fêter l'Aïd avec elle. Les deux mondes de Sana se mélangent alors, et il y a un échange de culture positif et mutuel, avec de l'intérêt chez tous les invités pour apprendre et comprendre l'autre.

Le ramadan est aussi central dans « Allouma ». Allouma convainc Auballe de faire le ramadan avec elle. Cela peut être une possibilité pour Auballe de mieux connaître Allouma et sa culture. La nouvelle n'indique pas que cela a été le cas :

Oh! le terrible mois que je passai là! un mois sucré, douceâtre, enrageant, un mois de gâteries et de tentations, de colères et d'efforts vains contre une invincible résistance.

Puis, quand arrivèrent les trois jours du Beïram, je les célébrai à ma façon et le Ramadan fut oublié. (Maupassant, 1889, p. 15)

Auballe ne montre pas de l'intérêt à comprendre Allouma où la culture algérienne du pays où il vit.

## 5 Conclusion

Ce mémoire littéraire vise à comparer des représentations fictives des regards européens sur la femme arabe musulmane. Les deux femmes fictives que nous avons analysées se trouvent dans des textes littéraires très différents, non seulement dans deux différents genres mais aussi deux différentes époques. Les textes que nous avons analysés étaient la nouvelle « Allouma » (1889) de Guy de Maupassant, et la saison 4 de la série télévisée *SKAM* (2017) où Sana, une femme norvégienne, marocaine et musulmane, est le personnage principal. Notre hypothèse de départ était que Sana serait stéréotypée d'une moindre mesure et d'une autre façon qu'Allouma, vu les changements historiques, culturels et sociaux qui ont eu lieu entre 1889 et 2017. Ce qui nous semblait intéressant au départ dans une comparaison des deux représentations de la femme « orientale » était qu'elles étaient si différentes. Allouma est présentée comme la femme orientale passive, demie nue, sensuelle et bête, alors que Sana est voilée avec un hijab et elle est présentée comme active, intellectuelle et honnête. Nous avons aussi voulu voir s'il y avait des choses en commun dans les représentations et s'il y avait des stéréotypes dans la représentation de Sana que nous n'avions pas captés avant ce travail de mémoire.

Nos questions principales étaient les suivantes : Comment les personnages Allouma et Sana sont-elles présentées à travers le regard des Européens ? Quels stéréotypes sur la femme orientale peuvent être repérés dans « Allouma » (1889) de Guy de Maupassant et la saison 4 sur Sana de la série télévision *SKAM* (2017) ? En quoi ces représentations d'Allouma et Sana sont-elles différentes ou similaires ? Dans quelle mesure peut-on dire que le comportement d'Allouma conteste l'image d'elle qui est constituée par le regard du colon ? Est-ce que le personnage de Sana est dépeint davantage comme individu ou comme une représentante d'un groupe ?

Une chose qu'Allouma et Sana ont en commun c'est qu'elles sont toutes les deux présentées comme l'Autre. Nous avons utilisé la théorie sur l'orientalisme pour comprendre pourquoi cela est le cas et pour mieux comprendre l'origine des stéréotypes que nous avons trouvés dans « Allouma » et *SKAM*. L'analyse de la narration des textes a également été importante pour comprendre comment Allouma et Sana sont représentées. Nous avons vu que la façon dont une histoire est racontée et la perspective qui a été choisie par l'auteur et/ou le réalisateur ont une influence énorme sur la représentation d'un personnage et sur la compréhension que les lecteurs/spectateurs vont avoir d'un personnage. Dans « Allouma » c'est le colon Français

Auballe qui est le personnage focal, et son regard superficiel sur Allouma forme l'impression que le lecteur aura d'elle. Les lecteurs n'entrent jamais dans les pensées d'Allouma. Dans *SKAM* la perspective est celle de Sana, ce qui fait que les spectateurs apprennent plus sur elle et peuvent entrer dans son monde et ses pensées.

Quand il s'agit de *SKAM* et Sana nous avons vu que Sana se trouve entre deux cultures et qu'elle rencontre des difficultés pour trouver l'équilibre entre son identité norvégienne et son identité marocaine et musulmane. Elle porte pour la plupart du temps un hijab noir, et rencontre le monde avec une extériorité dure, comme pour se protéger envers les préjugés qu'elle rencontre et pour se montrer forte et indépendante. Sana est présentée comme un personnage loyal et honnête pour ses amis et sa famille. Elle est intelligente, active et une bonne négociatrice quand il s'agit du projet de *russebuss*. Il est primordial pour Sana de montrer qu'elle peut être *russ* et une femme musulmane en même temps et elle a besoin de se sentir intégrée. Dans sa peur de tomber en dehors de son groupe d'amis, elle prend le contrôle de *russebussen*. Elle surcompense et accomplit un acte spontané où elle va à l'encontre de sa propre intégrité lorsqu'elle crée le compte haineux sur Instagram contre Sara du gang *Pepsi-Max*. Autrement dit, c'est Sana qui se compromet, tandis qu'Allouma préserve son caractère et son intégrité lorsqu'elle choisit de quitter Auballe.

Dans une relation entre des personnes de différentes cultures, il est normal au début de voir et de se concentrer sur les différences. Les différences entre Sana et ses amis norvégiens se montrent souvent visuellement. L'hijab noir de Sana, qui lui donne une extériorité stricte, est en contraste avec les vêtements blancs des filles de *russebuss* (le clip « Jeg dømmet ingen », épisode 3, saison 4). Sana va à des fêtes avec ses amis, mais elle reste toujours fidèle à sa foi, et fait sa prière. Le bruit de la fête et la silence qui se trouve quand c'est seulement elle et Dieu, sont aussi des contrastes forts.

Auballe « généralise » Allouma avec les caractérisations qu'il associe avec les Arabes, et les filles de *russebuss* (*Pepsi Max-gjengen*) pense que Sana ne peut pas être un *russ*, car elle est une femme musulmane en hijab. Elles « généralisent » Sana alors comme une représentante des tous femmes musulmanes.

Dans *SKAM*, Sana essaye pendant la série de s'adapter et se changer pour être intégrée dans la culture de la majorité. Allouma en revanche essaye de faire que Auballe s'adapte à sa culture et religion, quand elle persuade Auballe de fêter le ramadan avec elle. Allouma n'arrive pas à vivre avec Auballe et en même temps rester elle-même, et choisit alors de quitter Auballe.

Sana néanmoins doit arrêter de surcompenser dans son projet de *russebus* (le symbole du projet de Sana de s'adapter à la majorité et monter qu'elle peut être musulmane et norvégienne en même temps). La présence d'un dialogue réciproque est très différente dans la nouvelle et la série. Dans SKAM le dialogue joue un rôle important dans le développement des personnages, pour améliorer la relation entre les personnages et pour affronter des stéréotypes et la honte. On ne trouve presque pas de dialogue réciproque dans « Allouma », car les lecteurs lisent le récit dans la perspective d'Auballe. Le résultat de cela est que ni Auballe, ni les lecteurs n'apprennent jamais à connaître Allouma proprement. Les gens qui entourent Sana l'écoutent et sont plus ouverts à se changer, ce qui contraste fortement avec la situation d'Allouma. Auballe ne l'écoute pas quand elle parle d'elle-même, il condense ses paroles et parle pour elle au lieu de parler avec elle. Il a ses opportunités d'apprendre sur l'autre et sa culture, se changer, mais il ne le fait pas. Cela peut être expliqué par les différentes visions du monde chez Maupassant et Andem. Maupassant est pessimiste alors que Andem est optimiste. Nous pouvons alors nous demander si la plus grande différence entre les représentations dans « Allouma » et SKAM n'est pas dans la représentation de la femme orientale, mais dans les représentations du spectateur ou des spectateurs occidentaux qui la rencontrent et la voient ?

Nous avons choisi de nous concentrer sur la version norvégienne de SKAM, mais nous aurions pu aussi écrire, peut-être même comparer, la version originale avec la version française ou des autres adaptations du phénomène norvégienne SKAM. En France le débat sur l'hijab est plus enflammé et Imane (la version française de Sana) contrairement à Sana ne peut pas porter l'hijab au lycée.

Ce mémoire a voulu comparer deux représentations européennes de la femme orientale de différentes époques et nous espérons pouvoir inspirer par exemple des professeurs de vouloir faire une analyse littéraire thématique avec ses élèves en étudiant une œuvre littéraire moderne parallèlement avec un œuvre littéraire plus ancienne, ou bien d'utiliser la littérature pour mieux comprendre des thèmes de l'orientalisme et du post-colonialisme.

## Bibliographie

Afret-Sandal, M. (2019, 18. oktober). Hollywood-modellen. NDLA.

<https://ndla.no/article/20482> (consulté le 14.3.21)

Andem, J. & Norsk rikskringkasting (2018) *Skam : Sesong 4 : Sana : råmanus*. Oslo: Armada.

Bordwell, D., Thompson, K. (2013) *Film Art: An Introduction*, Tenth edition, New York: McGraw-Hill

Bouhbib, A. (1976), Les Arabes et la couleur. Dans : *L'autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide* (7), pp. 347-354, Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/ierii\\_1764-8319\\_1976\\_ant\\_7\\_1\\_957](https://www.persee.fr/doc/ierii_1764-8319_1976_ant_7_1_957) (consulté le 15 août 2022)

Brosillon, Céline, (2009) Allouma and Marroca, Unsersured ...\_Secuction and Temptation in Maupassant's Vision of the Orient, dans *Post Scriptum* parution nr 11 (novembre 2009) <https://post-scriptum.org/11-03-allouma-and-marroca-uncensored/>

Calargé, Carla : « Une fissure dans l'édifice colonial : inquiétante étrangeté ou agentivité féminine? Le cas de quatre nouvelles de Maupassant », *Nineteenth-Century French Studies*, 41/2012-2013, pp. 102-122.

Christoffersen, Hanna (2018), «*Hvem skulle trodd det her? Homsen og muslimen, best buds*» *Publikumsforståelser av utenforskap og tilhørighet i tv-serien SKAM*, Master, NTNU, Tilgjengelig fra <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2561632> (consulté le 5.9.2020)

Engelstad, Audun (2015), *Film og forteljing*, Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS

Enthoven, R. (2011, 8 juillet). Épisode 5/5 : Causes physiques et morales des sociétés [podcast] Les chemins de la philosophie, Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/causes-physiques-et-morales-des-societes-5810796> (Consulté le 7.11.22)

Evans, Micheal (2008) *Innføring i dramaturgi, teater film fjernsyn*, 2. opplag, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag

Faldalen, Jon Inge (2016), Nerven i SKAM skal være sterk og relevant, *Rushprint.no*, 4. november 2016, disponible par: <https://rushprint.no/2016/04/nerven-i-skam-skal-vaere-sterk-og-relevant/> (Consulté le 31.1.22)

Gourou Pierre. Le déterminisme physique dans « l'Esprit des lois ». In: L'Homme, 1963, tome 3 n°3. pp. 5-11; doi : <https://doi.org/10.3406/hom.1963.366577>  
[https://www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1963\\_num\\_3\\_3\\_366577](https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1963_num_3_3_366577)

Ibrahim, A. (2017). L'Orientalisme française - définitions et histoire. *Würzburger Beiträge zur Romanistik*, 3, 127-145. [https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/17289/file/Ibrahim\\_promptus\\_Band3\\_2017.pdf](https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/17289/file/Ibrahim_promptus_Band3_2017.pdf)

Jahan, R, Mon hijab (2022), Mon identité, mon droit, *Metro*. 2 février. Disponible sur : <https://journalmetro.com/debats/2769718/mon-hijab-mon-identite-mon-droit/> (Consulté le 12.8.22)

Jegerstedt, Kari. (2008). Gayatri Chakravorty Spivak. I E. Mortensen, C. Egeland, R. Gressgård, C. Holst, K. Jegerstedt, S. Rosland, & K. Sampson (Red.), *Kjønnsteori* (s. 93 - 104). Oslo: Gyldendal Kan leses på Nasjonalbibliotekets nettsider bergrenset tilgang <https://www.nb.no/items/cd8f8be2d8163aef2346e79840658aca?page=97&searchText=oaiid%22oai:nb.bibsys.no:990825436664702202%22>,

Kennedy, V. (2000) *Edward Said : a critical introduction*. Cambridge: Polity Press

Lothe, Jakob (1994), *Narrasjon og fiksjon: narrativ teori og analyse*, Oslo : Universitetsforlaget, disponible sur:  
<https://www.nb.no/nbsok/nb/0ccf86b3e2702a5eb7ffcf7afdc9af7e#0>

Macfie, A. L (2000) *Orientalism – A reader*, New York: New York University Press

Mbom, Clement : « Édouard Glissant : de l'opacité à la Relation », <http://www.edouardglissant.fr/mbom.pdf>

Maupassant, Guy de. "Allouma", *La Main gauche*, Paris, Ollendorf, 1889, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69064m>, (consulté le 16 novembre 2022).

Maupassant, Guy de : « Préface à *Pierre et Jean* », [https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Pierre\\_et\\_Jean/Pr%C3%A9face&printable=yes](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Pierre_et_Jean/Pr%C3%A9face&printable=yes) (consulté le 31.10.22)

Montesquieu, Charles (1748) *L'esprit des lois*, disponible sur

[https://fr.wikisource.org/wiki/Esprit\\_des\\_lois\\_\(1777\)/L14/C2](https://fr.wikisource.org/wiki/Esprit_des_lois_(1777)/L14/C2) (consulté le 17.10.22)

Nader, L. (2006). Orientalisme, occidentalisme et contrôle des femmes. *Nouvelles Questions Féministes*, 25(1), 12-24. Lu le 2 octobre 2020, de : <http://www.jstor.org/stable/40620338>

Nyhus, J.Ø. og Talset, A.S. (2018), Fra skolegården til klasserommet, i Lindter, S.S. og Skarstein, D. (red.) *Dramaserien Skam Analytiske perspektiver og didaktiske muligheter*, Bergen: Fagbokforlaget, s. 223-254

Paglia, Camille (2017), Under vestlige øyne, *Klassekampen*, le 27 mai, Disponible de <https://arkiv.klassekampen.no/article/20170527/PLUSS/170529878&loggedin=1> (Consulté le 14.10.20)

Posetti, J. N. (2006) Media representations of the hijab. *Faculty of Law, Humanities and the Arts - Papers*. Disponible sur: <https://ro.uow.edu.au/lhapapers/1822/> (Consulté le 15 août 2022)

Poteau-Tralie, Mary : « Reframing Guy de Maupassant's 'Allouma' through the Lens of Assia Djebar : Postcolonial Algeria Confronts Colonial France », *Dalhousie French Studies*, 94/2011, pp. 141-148.

)2010. ترک لادانی, صفورا). L'orientalisme, études post-coloniales sur l'Orient. *Revue des Études de la Langue Française*, 2(2), 63-78. doi: 10.22108/relf.2631.20290  
[https://relf.ui.ac.ir/article\\_20290.html](https://relf.ui.ac.ir/article_20290.html)

Rachedi, S. (2020, le 10 septembre) *Du choix religieux à la revendication identitaire : Processus d'arrachements familiaux et professionnels liés au port du voile en France*. CAREP, Paria, Disponible sur : [https://www.carep-paris.org/wp-content/uploads/2020/11/Du\\_choix\\_religieux\\_a\\_la\\_revendication\\_identitaire\\_Soraya\\_Rachedi.pdf](https://www.carep-paris.org/wp-content/uploads/2020/11/Du_choix_religieux_a_la_revendication_identitaire_Soraya_Rachedi.pdf) (10.8.22)

Revise bien (19 avril 2022) *Histoire de l'Algérie française - conquête, colonisation et guerre d'indépendance* [Video] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=2ceh9YDtHbU> (consulté le 1.11.2022)

Robert, Yann : « 'Allouma' et 'Le Horla' : textes miroirs et colonialisme chez Maupassant », *Nouvelles Études Francophones*, 28/2013, pp. 44-59.

Skarstein, D. (2018), Handling, karakterar og skjulte sanningar. Ein analyse av dramaturgien i *Skam*, i Lindter, S.S. og Skarstein, D. (red.) *Dramaserien Skam Analytiske perspektiver og didaktiske muligheter*, Bergen: Fagbokforlaget, s. 33-51

Sundet, V. S. (2020). From 'secret' online teen drama to international cult phenomenon: The global expansion of SKAM and its public service mission. *Critical Studies in Television*, 15(1), 69–90. <https://doi.org/10.1177/1749602019879856>

TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Wagner, Frank. « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance). » *Arborescences*, numéro 6, septembre 2016, p. 148–175.  
<https://doi.org/10.7202/1037508ar>

Yee, Jennifer: *The Colonial Comedy. Imperialism in the French Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

<https://skam.p3.no/episoder/>