

## **Jean Odoutan : un cinéma d'énergie**

### **Entre comique et tragique**

Qu'ils soient tournés en France ou au Bénin, les films de Jean Odoutan proposent des univers insolites, peuplés des personnages les plus disparates qui dégagent une verve contagieuse. Quand il filme en France, Odoutan met souvent en scène les péripéties de la vie des jeunes ; qu'ils soient immigrés, français nés de parents étrangers, ou français tout court, tous luttent pour trouver leur place au pays des Lumières. La place des Noirs dans la société, les conflits intracommunautaires ou entre les diverses communautés (notamment entre les Maghrébins, les Subsahariens et les Antillais), la quête et l'expression de soi sont au centre d'intrigues inhabituelles. Au Bénin par contre, Odoutan s'attache aux problématiques les plus brûlantes (la pauvreté, la mort, la corruption, la place des femmes dans la société, la quête d'un futur meilleur et l'illusion de le trouver ailleurs), sans négliger les déséquilibres des relations internationales.

Des couleurs lumineuses et flamboyantes contrastent avec les difficultés que vivent les personnages. A travers des situations délirantes et des dialogues parfois loufoques, parfois sophistiqués, leurs parcours de vie sont abordés avec truculence. Et ce n'est pas là une façon de les amoindrir, cela résonne plutôt comme une invitation à aller de l'avant en dépassant les difficultés et les embarras de l'existence. C'est ce même esprit qui anime le réalisateur dans sa propre vie. Bien qu'apparemment amplifiées par la mise en fiction, les péripéties rocambolesques par lesquelles les protagonistes passent reflètent les univers que le cinéaste traverse et dans lesquels il évolue.

### **Un adolescent béninois en France**

C'est la trajectoire incroyablement riche et aventureuse de Jean Odoutan qui a façonné son cinéma. Espoir de sa famille, il est parti très jeune du Bénin. Arrivé en France, il a dû apprendre à gérer sa vie, à grandir seul. Peu enclin à dire les raisons de son départ, il raconte être arrivé en France pour rejoindre un frère qui habitait dans un foyer Sonacotra en région

parisienne, dans un espace qu'il serait euphémique de qualifier de réduit. « Quand on est dans nos pays d'Afrique, on pense qu'ici [en France] c'est l'El Dorado, on ne sait pas que c'est une espèce de poulailler... » ironise Odoutan (Ricci 2013). Son parcours d'adolescent (noir) en France a été assez tortueux : il a vécu dans la rue - avec tout ce que cela comporte -, il est passé par la DDASS (Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales), puis par une famille d'accueil française, avant d'arriver à la résidence universitaire de Nanterre. Il y a fait des études de sociologie. Il a ensuite mené des boulots de diverses natures, parmi lesquels : distributeur de prospectus, manutentionnaire, professeur de langues, animateur dans les centres de loisirs, éducateur de quartier.

Entretemps, très jeune encore, il a commencé à composer de la musique et à écrire des rap, des morceaux allègres racontant les aléas de la vie, avec ironie et humour. Donnant des concerts, toujours très animés, il a commencé à se faire connaître. Il produisait lui-même ses disques comme il le fera plus tard pour ses films. Puis, cet autodidacte de talent, se tourne vers la réalisation, avec une série de vidéoclips et de courts-métrages. Les titres sont emblématiques de son univers atypique, à la fois fantasque et réel : par exemple *Palabres d'antilopes incommensurables et de zébus Katangais au pied du HLM* (court métrage, super 16, 1993), *Méli-Mélo au squatt-place* (clip, super 16, 1993), *Tanti Cotonou - Mama Benz* (clip, super 16, 1993), *Le Nègre distingué* (court métrage, Betacam, 1994). Ces films, à travers le mode de l'humour, abordent des thèmes identitaires.

Jean Odoutan arrive donc au cinéma « par hasard ». Il revient sur ses débuts avec l'auto-ironie qui lui est propre :

C'était dans les années 80. J'ai rencontré l'équipe qui tournait *Marche à l'ombre* [Michel Blanc, 1984]. Ils cherchaient un comédien un peu loubard, un peu comme moi à l'époque, qui portais un blouson noir et des anneaux à l'oreille. Avec mon look 'bizarroïde', je correspondais à leur profil. Le directeur du casting m'avait trouvé aux Halles. J'ai fini par être figurant dans ce film ; c'était l'année de mon Bac. Puis j'ai continué à faire de la figuration et j'ai fait un peu le comédien avec de grands réalisateurs.<sup>1</sup>

Il joue en effet de petits rôles, par exemple dans *Le Banquet* (Marco Ferreri, 1986) ; *La Bohème* (Luigi Comencini, 1988) ; *Black Micmac 2* (Marco Pauly, 1988) ; *L627* (Bernard Tavernier, 1992) ; *La Vie ne fait pas de cadeau* (Frederic Shœndorffer, 1993) ; *Diên Biên Phu* (Pierre Shœndorffer, 1992).

Puis après avoir constaté qu'il n'y a que peu de rôles pour les acteurs noirs dans les films français et qui plus est, des personnages stéréotypés,<sup>2</sup> ne se reconnaissant pas dans les histoires qu'il voyait représentées au cinéma, Jean Odoutan s'est lancé le défi d'écrire ses propres scénarios et de réaliser ses films. « J'étais en colère parce que souvent je m'étais retrouvé à jouer des rôles de 'négro', j'avais envie de raconter d'autres histoires et de les raconter à ma façon. C'est comme ça que je me suis vraiment lancé dans la réalisation et dans la production ».<sup>3</sup> Boulimique de l'image animée, lecteur avide des théories du cinéma, passionné de Charlie Chaplin, Jacques Tati, Alfred Hitchcock, autant que d'Otto Preminger, c'est pendant le tournage de *Diên Biên Phu* au Vietnam, où il était assistant de Pierre Shœndorffer, qu'il se frotte à la réalisation. De retour en France, il décide de s'y consacrer.

Sa vie artistique est pleine d'anecdotes qu'il n'y a pas lieu de rappeler ici, mais qui toutes montrent un jeune artiste noir habitant la banlieue parisienne et qui, sans rien connaître ou presque du fonctionnement des institutions du milieu du cinéma, se jette à bras le corps dans ce monde féroce. Il est poussé par sa volonté de dire son point de vue, de faire basculer un système et des conventions sociales qui ne le représentent pas complètement. Il est armé de la richesse des expériences vécues, de son univers intérieur, d'une force expressive et créatrice hors du commun et d'une incroyable capacité à rebondir face à toutes sortes de difficultés et d'embûches.

### **Le mode de production Odoutan : l'énergie en acte.**

Pour que ses œuvres voient le jour, Odoutan s'est vu obligé de revêtir plusieurs casquettes. Il devient le producteur et le distributeur de ses propres films, dans lesquels il est aussi comédien.<sup>4</sup> Homme orchestre, son nom figure à plusieurs endroits au générique de ses films. Ainsi, en plus d'être comédien, réalisateur, producteur et distributeur, on le retrouve également comme scénariste, compositeur de musique, chef costumier, décorateur, et jusqu'à attaché de presse - si on lit Ange Natoudo en verlan. Le réalisateur confie : « J'ai compris que je ne devais plus attendre rien ni personne, car sinon je ne ferais jamais de films ! » (Mensah 2000). Il ne faut pas non plus s'étonner de le voir recouvrir les murs de Paris d'affiches ou distribuer des plaquettes de ses propres films dans les rues de la ville.

Les tournages d'Odoutan sont animés par cette même vitalité que l'on découvre à l'écran. Grâce à une verve créatrice rare, il arrive à réaliser des longs métrages avec « une économie de court-métrage et une mentalité de guérillero », comme le dit J.M. dans *Le Monde*

(2000). D'autres, à juste raison, qualifient ce réalisateur inlassable de « boulimique du travail » (Mensah 2000), d'« endurant » (Guichard 2004), de « véritable taureau de corrida » (Barlet 2005). Selon Louis Guichard, il est « ... une exception économique à lui tout seul » (Guichard 2002b). Malgré son attention au moindre détail dans la mise en scène, il sait que ses films, tournés avec des « budgets homéopathiques » (Barlet 2012, 356) sont parfois « mal fagotés » (Barlet 2002, 46), mais il est aussi conscient de leur importance. Grâce à un bon esprit fédérateur, il bénéficie de l'investissement d'une équipe fidèle de techniciens (tels Pierre Constantin, Valerio Truffa, Jérôme Ayasse) et de comédien-ne-s, (tel-le-s Laurentine Milebo, Gigi Ledron, Mata Gabin, Claudia Tagboo, Stéphane Soo Songo, Didier Drolipo). Certain-e-s (Didier Dorlipo, Mata Gabin, Gigi Ledron, Aicha Ouattara, Stéphane Soo Songo, Claudia Tagboo), ont d'ailleurs commencé leur carrière avec lui. Cela a été possible aussi grâce à des castings sauvages et à une bonne capacité à décerner les talents. Le casting de *Djib* (2000), par exemple, a été fait dans les rues d'Asnières-sur-Seine, et c'est ainsi que des jeunes du quartier se sont retrouvés pour la première fois devant une caméra, sans rien connaître au cinéma ni au tournage d'un film, à tel point que l'un d'entre eux « parmi les plus jeunes pensait que la durée du tournage correspondait à celle du film et croyait terminer son travail en l'espace d'un après-midi ». <sup>5</sup> Et pourtant le résultat obtenu est un jeu émouvant de la part des gamins du quartier qui crèvent l'écran, tous interprétant un rôle très proche de leur vie mais aussi parfaitement guidés par un Odoutan réel directeur d'acteurs.

Son premier long-métrage, *Barbecue-Pejo* (2000), a consolidé le style et le « mode de production Odoutan » qu'il mettra en œuvre dans chacun de ses six long-métrages. Quatre d'entre eux sont déjà sortis : *Barbecue-Pejo*, *Djib*, *Mama Aloko* (2002), *La Valse des gros derrières* (2004). Les deux autres (*Pim-Pim Tché*, tourné en 2008 et *L'Argile*, tourné en 2015), ont une sortie en salles en France prévue en 2016. <sup>6</sup> Mais son premier long *Barbecue-Pejo* est aussi le film par lequel le réalisateur a amorcé un retour au pays.

### **Barbecue-Pejo et la redécouverte du pays natal**

Produit avec un budget réduit, *Barbecue Pejo*<sup>7</sup> est une comédie touchante, un « cocktail détonant de dérision et de gravité, d'humour et de rage » (Mensah 2000). Sorti en France en janvier 2000, ce film a été tourné en 1999 au Bénin, à Lobagboué, le village natal du père du cinéaste. Inspiré par un fait divers advenu au Bénin, mais lu dans un journal

français, Odoutan décide d'en faire un long-métrage et de renouer avec son pays, qu'il avait quitté une vingtaine d'années auparavant et qu'il ne connaissait (presque) plus.

Dans *Barbecue Pejo*, Boubacar (Jean Odoutan) est un cultivateur de maïs qui veut sortir de la misère et réussir à soigner ses deux filles affligées d'une malformation congénitale. Fasciné par des trafiquants de voitures français, il tombe dans le piège d'un cousin (antillais), à son tour aveuglé par la présumée puissance européenne. Il vend son champ de maïs pour acheter une « Peugeot 504 brinquebalante ».<sup>8</sup> Et, bien qu'il n'ait pas son permis de conduire, il s'improvise chauffeur de son nouveau taxi-brousse (qu'il nomme ironiquement « la vie glorieuse »). Quand la voiture se casse, il ne se démoralise pas, fait appel à sa fantaisie et, avec le moteur de la bagnole cassée, se met à griller du maïs pour le vendre. Le film est une comédie en trois actes mettant en scène Boubacar, le cultivateur, le chauffeur de taxi et le vendeur de maïs grillé. Enfin, pour que rien ne se perde, la carcasse de la voiture devient l'« École carcasse ». Là, quelques enfants du village qui connaissent le footballeur Pelé mais confondent Nelson Mandela avec Martin Luther King et ignorent qui est le roi Béhanzin<sup>9</sup> vont apprendre l'Histoire. Avec un humour frontal, par moment farcesque, mais habité d'une ironie subtile, le cinéaste invite les jeunes béninois à découvrir leur propre histoire (et celle de leur continent).

Le fait que le réalisateur se mette en jeu lui-même (en interprétant parfois le rôle principal, parfois des personnages secondaires proches de la caricature comme Exploreur, l'animateur de quartier dans *Djib*) donne plus de force à ses films, lui permet de pousser l'ironie plus loin, sans crainte de ne vexer personne. Il lui arrive même de jouer son propre rôle, comme dans *Pim-Pim Tché* et *L'Argile*, deux fictions tournées au Bénin (et actuellement en postproduction), dans lesquelles il incarne l'organisateur de *Quintessence*, le festival international de cinéma qu'Odoutan organise dans la réalité dans sa ville natale, Ouidah.<sup>10</sup> Dans *Barbecue-Pejo*, aucune insulte n'est épargnée au « pauvre » cultivateur Odoutan. Sa femme (feu Laurentine Milebo) l'apostrophe de manière colorée, « flemmard, parasite, gagne-petit, ramasse-miettes, gniaquewa, abruti, bouffon ». Il est vrai, par ailleurs, que personne n'est épargné dans ce film : le cousin antillais est un « frimeur qui joue la signe pestiférée occidentale », ou encore « petit fils d'esclaves ».

Ce premier long-métrage révèle déjà le penchant d'Odoutan pour le burlesque. *Barbecue Pejo* est un « un vrai film burlesque » selon Vincent Rémy. Le journaliste de *Télérama* après avoir ironisé sur la mégalomanie d'un réalisateur, qui ne manque pas de hardiesse, continue : « Le meilleur du film tient justement dans ce qui fait la force du

burlesque - le mélange de ton entre comédie et tragique, et l'importance de la gestuelle. Jean Odoutan y ajoute une verve langagière souvent savoureuse, avec une pique bienvenue contre la bagnolite occidentale, '*moteur boum-boum, Paris-Dakar et tout le tralala-charivari*' » (Rémy 2000 souligné dans le texte).

Bien que par leur registre comique ses films en soient apparemment éloignés, Odoutan utilise comme dans les films néo réalistes la profondeur de champ pour montrer la « banalité » de la vie quotidienne et situer les personnages dans leur contexte. L'équilibre entre gros plans et plans d'ensemble, la caméra qui tantôt suit un personnage (par des travellings bien orchestrés) tantôt filme des scènes chorales, rappellent l'interrelation entre destin individuel et destin collectif. Des situations tragiques sont tournées en comique, non pas pour se moquer, mais pour dénoncer les conditions de vie de certaines familles paysannes. Ce film devient en même temps l'occasion d'aborder des thèmes tels que l'exploitation des paysans par les grands commerçants, l'analphabétisme, les relations familiales, le rôle des personnes âgées et des femmes dans la société, les relations de dépendance avec l'Europe.

*Barbecue Pejo* est parlé en français, et non en fon, la langue locale. Bien que le critique de la revue *Aden* trouve que « le couple de paysans parle un français ampoulé et prétentieux, qui se veut ironique » (2000) cela tient à différentes raisons. Tout d'abord, le réalisateur ne parlait plus sa langue maternelle, ensuite l'utilisation du français répondait aux exigences des bailleurs de fonds (notamment l'aide « avance sur recettes » du CNC, dont *Barbecue Pejo* a bénéficié), qui demande que les films soient parlés majoritairement en français. Il aurait, par ailleurs, été impossible pour Odoutan d'exprimer en fon tous les jeux de mots et les calembours qu'il nous livre dans la langue de Molière.

En partant d'une micro-histoire individuelle ancrée dans un contexte précis, *Barbecue Pejo* arrive à soulever des questions humaines plus larges. Le réalisateur en témoigne :

Dans un festival en Argentine, à la fin de la projection, une femme était en larmes, j'étais étonné que ma petite comédie l'ait tant choquée. Elle m'a lancé : 'Rigolo ? Non, votre film est violent, monsieur !'. Puis elle m'a dit, en gros, qu'elle s'était reconnue dans l'histoire que j'ai racontée ... et elle habite à Mar del Plata en Argentine, à des milliers de kilomètres du Benin, et de la France ! <sup>11</sup>

## **Des univers délirants, inspirés du réel**

Dégageant une vitalité inégalée, les films de ce réalisateur béninois offrent des histoires si touchantes et si prenantes, qu'on leur pardonne quelques faiblesses. Les mondes diégétiques, dans lesquels les spectateurs sont appelés à s'immerger, sont à chaque fois délirants et improbables. Bien qu'elles puissent paraître absurdes, décalées ou hyperboliques, les intrigues sont inspirées du réel. « Quand j'utilise certaines anecdotes authentiques dans un scénario, personne ne veut croire à cette férocité, elle paraît invraisemblable » lance le réalisateur à ce propos (Guichard 2002b).

La création d'univers fictionnels inhabituels est nourrie par des expériences personnelles, par des situations vécues par des proches, ou observées dans la rue (comme c'est le cas, par exemple, du court métrage *Le réalisateur nègre*).<sup>12</sup> A ce propos, le cinéaste raconte : « Je suis un galérien et je traîne un peu sur les trottoirs des quartiers où ça bouge. Je décris ça dans mes films » (Barlet 2002b). Jean Odoutan met en fiction des situations qu'il connaît de près, mais qu'aujourd'hui il peut regarder avec une certaine distance, avec un regard presque sociologique. Son positionnement particulier et son regard « situé »<sup>13</sup> déterminent le style de ses récits cinématographiques. Comme le souligne Hamid Naficy (2003, 208) à propos des cinémas transnationaux et diasporiques, les comédies sociales d'Odoutan portent un regard critique sur les deux sociétés, la française et la béninoise, avec la distance critique que sa position aux « interstices » des cultures (Bhabha 1994), des « interstices mobiles » (Chambers 1994, 15) lui permet.

Nombre de réalisateurs d'Afrique, ou d'origine africaine, installés en Europe ou aux Etats-Unis ont tendance à créer des univers mixtes dans lesquels les espaces et les temporalités se mélangent et où les personnages n'arrêtent pas de traverser des frontières, de passer d'un pays à l'autre, à l'image de leurs vécus et de leurs trajectoires personnelles. Cette hybridité formelle avec le passé qui fait irruption dans le présent et un enchevêtrement de territoires est poussée jusqu'à devenir une caractéristique esthétique de certains films diasporiques.<sup>14</sup> En revanche les films de Jean Odoutan sont situés dans un seul pays, au moment actuel, avec une narration majoritairement linéaire.<sup>15</sup> Cependant, si l'on regarde l'ensemble de son œuvre, il alterne les tournages dans ses deux pays, la France et le Benin. En parlant de lui à la troisième personne, il le raconte ainsi :

C'est du Jean Odoutan, né au Bénin, venu en France. Il raconte d'abord une aventure africaine pour marquer son identité africaine. Puis il fait *Djib*, qui est une sorte d'autobiographie – quand il était à la DASS et qu'il a vécu dans une famille française. *Mama Aloko* est une suite logique du même Jean Odoutan, de son passage à la DASS, puis de ses fréquentations des quartiers populaires de Paris où l'on rencontre une foule sympathique. Pour l'instant, je fais des films autobiographiques qui ne sont pas du tout nombrilistes (Barlet 2002b).

C'est donc une double appartenance territoriale qu'Odoutan met en jeu dans l'ensemble de son œuvre : si *Barbecue-Pejo* était tourné dans le village paternel, le premier long-métrage en France, *Djib* a été tourné à Asnières-sur-Seine, dans le quartier des philosophes, là où il habitait au moment du tournage. Ce film « burlesque et tchatcheur » (Guichard 2000) met en scène les luttes du protagoniste éponyme pour exister. Djib (Max-Edouard Balthazard) est un jeune noir habitant en banlieue qui se bat pour mener une vie honnête. Ici, le genre de la comédie romantique est revisité. Djib a une copine maghrébine, Joséphine, avec laquelle il n'arrête pas de se disputer pour se réconcilier. Il cherche les moyens de « changer d'ozone », d'emmener sa Joséphine « loin du béton, de lui payer des vraies vacances, perchée sur [s]on scooter ». Le jeune en quête de lui-même se trouve confronté aux regards et aux préjugés des autres (ses amis, l'imam, la grand-mère, sa copine, les éducateurs de quartier...) qui essayent de le façonner chacun à sa guise. Pour se frayer son chemin, il conteste toute autorité et remet en question la place que lui assigne LA Société. « Tous les ingrédients du mélodrame social y sont réunis, mais agencés selon une logique délirante, aux antipodes du naturalisme » (Guichard 2000). Le réalisme de *Djib* et des autres comédies sociales d'Odoutan réside, en effet, surtout dans la traduction de situations vraiment vécues par le cinéaste ou par un de ses proches, pour délirantes qu'elles puissent paraître, plutôt que sur un réalisme esthétique ou formel.

S'il est vrai que l'intrigue utilise quelques clichés (Djib parle le slang de banlieue, il est abandonné par ses parents, vit en condition de pauvreté, avec une grand-mère femme de ménage), il est tout aussi vrai que d'autres clichés y sont cassés. Dans ce film, par exemple, nous ne voyons pas les classiques confrontations avec la police, Djib ne fume pas, ne joue pas du djembé. Oui, il s'habille à la mode des rappeurs, mais l'ambiance est plutôt jazz que rap. L'*incipit* du film joue d'ailleurs sur un cliché qui sera démenti par le reste du film : le jeune protagoniste armé défoule en tirant toute sa violence envers la société. Mais il s'avèrera qu'il s'agit un cauchemar que Djib fait dans son lit. Sa colère contre l'exclusion sociale se révélera

autrement. De fait, ce jeune enragé lutte pour se construire un futur, à sa manière. Il est en quête d'une vie honorable (« Djib le renouveau, c'est fini avec le ramassis. Maintenant, Djib, c'est de l'honnête qu'il gagne à la sueur de son front, mec »). Il symbolise la nouvelle génération qui veut en finir avec le racisme, qui veut s'en sortir, qui veut changer les choses. C'est un rebelle de treize ans qui se cherche et essaye de s'affirmer en tant que Noir en France.

Dans une scène émouvante aux trois quarts du film, après une énième dispute avec Joséphine - qui s'est transformée en une dispute entre les communautés noire et maghrébine - Djib est plongé dans une grande colère, dans sa chambre d'adolescent, riche en posters et couleurs chaudes. Sa grand-mère le gronde ainsi :

Tu nous fais la honte, à nous les Noirs. A cause des comme toi, les gens ne nous respectent pas, à cause des comme toi, les gens nous traitent de singes, à cause des comme toi, même au pays, les gens nous rient au nez, ils se demandent ce qu'on fout dans un pays de blancs.

Puis, elle l'invite à se prendre en main, « à être [lui]-même, à ne pas copier les autres .... ». A d'autres moments de vives discussions sur ce qu'être Noir signifie animent un groupe d'adultes, non pas pour faire l'hymne d'une « négritude » en opposition à une « blanchitude », mais plutôt pour inviter à développer chacun son véritable soi, à assumer son identité noire et française, à sortir de la place assignée, à s'intégrer dans la société, tout en restant soi-même.

D'ailleurs c'est de manière souvent très explicite que les comédies sociales de Jean Odoutan invitent à être soi-même, contre toute attente de la société, et à avancer dans sa propre vie. Loin d'être plaintives et accusatrices contre le « méchant blanc », elles s'en prennent plutôt aux Noirs qui sont tentés de s'effacer pour s'intégrer. Et le réalisateur formule cette critique avec une esthétique et un langage personnels, que nous pouvons qualifier de « style Odoutan ».

### **Le « style Odoutan »**

Le « style Odoutan » est basé sur un humour décalé et acerbe, un rythme effréné, des répliques percutantes, des couleurs vives, une énergie débordante. Il s'agit d'un style mi-burlesque mi-sophistiqué, qui échappe aux canons préexistants, difficile à définir, comme

certaines journalistes l'ont souligné. « Un cinéma féroce singulier, qui laisse littéralement les critiques sans voix » selon Philippe Azouri de *Libération* (2000). Au-delà de la caricature, ses comédies, parfois amères, déploient un « humour rageur et corrosif » (Guichard 2002b) par moment presque grossier. Cependant ce « ton rigolard adopté par le réalisateur est une réponse logique face à l'adversité » (T. S. 2000). Le réalisateur affirme à ce propos : « Le côté loufoque et décalé est toujours présent. Cela me correspond. Ce n'est pas parce que ma vie passée a été dure, que je vais faire des films durs. Je préfère dédramatiser et montrer des choses pour rire, que la vie est belle » (Barlet 2002b). Il ajoute : « Je crois qu'il faut prendre la vie avec humour et ironie, même quand on traverse les plus grandes difficultés. La comédie pure et dure, je ne sais pas la faire. Mais une comédie soutenue par du social, alors là ça me nourrit » (notre entretien, Paris, septembre 2015).

L'auto-ironie qui lui appartient permet la remise en question perpétuelle. C'est avec ironie, par exemple, qu'Odoutan se cite : tous ses films contiennent des citations intertextuelles (des affiches ou des extraits d'autres films, des répliques ou des musiques qui reviennent comme une marque de fabrique, à la façon d'un caméo d'Hitchcock). Et en réponse à ceux qui parlent de mégalomanie, il répond en se moquant de lui-même, quand il qualifie tout simplement *Mama Aloko* de « chef d'œuvre », comme on peut le lire dans l'affiche et au générique. On remarquera également le choix des néologismes qui nourrissent les définitions qu'il donne de ses films (par exemple *Dijb* est défini comme « une banlieuserie nègre », *La Valse de gros derrières*, comme « une friandise caramélisée »).

### ***Des films choraux***

Souvent, nous retrouvons à l'écran de communautés composites et colorées. *Mama Aloko*, par exemple, est une sorte de film choral, dans lequel on suit pourtant l'évolution de chaque personnage. Le récit procède par désaccords, par affrontements, par bagarres. Toutefois, les conflits sont mis au profit de l'avancement des protagonistes. Dans cette comédie, une intrigue minimaliste (une femme gérant un restaurant spécialisé en aloko, les bananes frites, doit trouver mille francs en deux jours pour acheter un nouveau frigo avant la visite du service d'hygiène) sert pour rassembler une communauté métissée formée de Noirs, de Maghrébins, d'Asiatiques et de Français. Il s'agit d'un ensemble pluriethnique et varié de jeunes en manque d'affection qui sont en jeunesse passés par la DDASS, et qui se retrouvent

au restaurant de la dite Mama Aloko (Laurentine Milebo), devenu pour eux le lieu de la famille. Et si leur vie n'est que problèmes, ils y font face dans la solidarité et dans l'union.

La mise en scène d'une communauté de gens, différents, mais unis dans la lutte contre les difficultés quotidiennes, renvoie également à l'expérience personnelle du réalisateur, qui raconte :

Depuis mon enfance, cela me poursuit ; déjà, au Bénin, nous étions très nombreux dans ma famille ; il y avait beaucoup de monde à la maison, à la DASS ensuite, en tant qu'animateur de quartier aussi. J'aime être entouré, c'est pourquoi je crée toujours une famille dans mon travail (Barlet 2002b).

### ***Des couleurs***

Les décors de *Mama Aloko* portent de manière remarquable les couleurs chaudes et vives typiques du « style Odoutan », un style pétillant et plein de vie. La rue Sainte - Marthe, dans le quartier parisien de Belleville, où est situé le petit restaurant de la protagoniste, a été transformée pendant les huit semaines de tournage en une fête de couleurs.

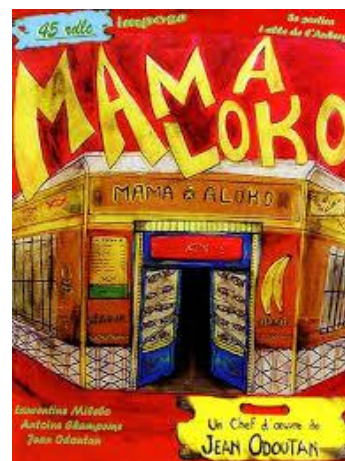


Image reproduite avec la gracieuse autorisation de Jean Odoutan. ©45rdlc

Nous ne sommes pas d'accord avec le journaliste de *Le Monde* qui voit dans *Mama Aloko* un pessimisme radical, du désespoir (T. S. 2002). Nous pensons plutôt que cette comédie est une exhortation à dépasser les difficultés et les obstacles, mêmes les plus durs. Si le rire reste amer, les spectateurs ne sortent pas de la salle chargés de tristesse mais éveillés à certaines réalités complexes, souvent déformées dans les médias officiels qui en donnent une image réductrice et simpliste.

« Chaque fois, cette vigueur éclabousse l'écran : couleurs chaudes et humour farfelu à profusion, déluge de piques vachardes pour tout le monde (Noirs et Blancs, Nord et Sud, riches et pauvres), tchatche dévastatrice, partagée généreusement entre tous les personnages, sans exception », affirme Louis Guichard dans *Télérama* (2002).

### ***Des répliques percutantes - une ironie dérangeante***

C'est en effet surtout la prouesse des dialogues qui caractérise le « style Odoutan ». Des dialogues croustillants, des répliques taillées au couteau arrivent aux spectateurs comme des bombes de critique sociale. Connaissant le langage de banlieue tout autant que le français le plus érudit, le cinéaste joue avec les mots ; il crée des calembours et des canulars à tout moment mais il est aussi capable de mettre dans la bouche de ses personnages un grand lyrisme. « La langue d'Odoutan inventive, baroque, c'est aujourd'hui son arme, la source d'une énergie qui irradie ses films » (Guichard 2002). « Chaque bout de dialogue est une dentelle de sentences bien placées, florilège de formules choc, assénées comme une façon d'être, car toujours référent à une situation sociale. Sous les dialogues d'Odoutan, il y a toujours un second degré de la compréhension, une position qui pointe » commente Olivier Barlet (2004). Godefroy Macaire Chabi, de son côté le dit ainsi : « En faisant claquer les mots, il brise les clichés ou les *a priori* et attaque frontalement » (2005). Derrière le ton comique se cache en effet, une satire sociale animée d'une ironie sophistiquée et dérangeante, ce qui fait dire à Olivier Barlet : « ce cinéma est plus sérieux qu'il n'en a l'air » (2002a). C'est justement par un humour parfois cinglant et farcesque que ses films - à la fois populaire et d'auteur - font brèche et invitent les spectateurs à réfléchir.

### ***Exposition et déconstruction des clichés***

Le « style Odoutan » consiste aussi à exposer les clichés pour les démasquer. *La Valse des gros derrières*, par exemple, est un vrai concentré de poncifs (les coiffeuses de Barbès perçues comme femmes faciles, les Africains qui nient l'homosexualité, vivent d'expédients et des allocations, travaillent au noir, s'échangent des faux papiers, sont des menteurs). Le titre prend d'ailleurs le contre-pied du cliché classique sur le « derrière » des femmes noires, dont il n'est pas du tout sujet dans cette comédie. C'est plutôt la lente descente aux enfers de deux jeunes femmes, bien qu'elles aillent vers la renaissance à une nouvelle vie, qui nous est donnée à voir. Le titre est plutôt un malin clin d'œil au jeu des chaises musicales : dans la société, chacun doit lutter pour trouver et occuper sa place.

Ici, Akwélé (Mata Gabin) - « une bombe popotinesque de type négroïde, répondant au doux sobriquet d'antilope incommensurable »<sup>16</sup> - est une béninoise sans-papiers à peine arrivée en France. Elle rencontre Rod (Jean Odoutan) qui se fait passer pour un avocat, l'épouse et l'aide à ouvrir, dans le quartier parisien de Barbès, un salon de coiffure pour

les cheveux crépus, où elle prêche la beauté noire au naturel.<sup>17</sup> Alors, brûler une perruque blonde que certaines femmes noires n'hésitent pas à utiliser pour s'intégrer socialement devient un « acte politique accompli ».

Le récit de *La valse des gros derrières* est entièrement fondé sur l'exposition et la déconstruction des préjugés - ce qui peut aussi advenir en sens contraire. C'est le cas du personnage de Rod, par exemple, un homme noir en costume cravate. Il feint d'être un homme de loi pour montrer que « on peut être avocat noir dans un pays comme la France et ne pas renier ses origines », mais ensuite on découvrira qu'il n'est qu'un imposteur (policier, dealer et à l'occasion voyou). Ironiquement, le seul « vrai » avocat dans le film est un français blanc. Cet incipit sonne alors plus comme une invitation à la construction d'une société future qu'à un constat.

Le récit est construit sur des flash-backs. C'est Akwélé qui, sur la Butte-Montmartre - « haut-lieu historique du Paris populaire » raconte à son amie Assiba (Claudia Tagbo) ses mésaventures avec Rod, lequel va créer des entourloupes pour lui faire fermer le salon de coiffure. Là, la comédie vire presque en film policier.

Il arrive que des personnages soient enfermés dans des clichés et dans des contradictions. Par exemple, quand un huissier français blanc vient confisquer le matériel du salon de Akwele et l'accuse de mentir, comme sont supposés le faire tous les Noirs, la réponse de la femme ne fait que confirmer le cliché : « Vous avez raison, monsieur, mais moi je fais exception à la règle » ! De telles scènes, où les clichés sont soulignés et grossis, résonnent comme une invitation adressée aux Noirs à sortir d'une certaine prison mentale, à ne pas se laisser ronger par l'intériorisation inconsciente des préjugés collectifs. A ce propos, l'épilogue de *La valse des gros derrières* est emblématique : le visage éclairé par la lumière extérieure en contreplongée, Assiba raconte ses rêves pour l'avenir. Puis elle libère sa rage dans une sorte de catharsis, commence à flanquer par terre toutes les robes de sa création (elle est couturière) et envoie valdinguer tout ce qui les réduit - elle et son amie - à des clichés :

Plus de boulot au noir ! Plus de coiffeuses au rabais ! Mannequins made in Barbès, c'est plus pour nous ! Les mecs bidons qui nous prennent pour des moins que rien, c'est plus pour nous ! Zébu katangais, antilope incommensurable, tous ces sobriquets, c'est plus pour nous !

Et Assiba de poursuivre sur une exhortation à la Barak Obama *ante litteram* : « Dans cette douce France, quand on veut, on peut ! ». Puis elle donne feu à la baraque, en utilisant des

allumettes « feudor ». Ce qui peut être interprété non seulement comme « le feu d'or » mais aussi comme le « feu qui dort », symbole de la gangrène sociale qui sommeille. En effet, ces films tournés au début des années 2000 sont - malheureusement - encore très actuels.

### **Des films nécessaires**

Dans le cinéma d'Odoutan, rien n'est à prendre au premier degré. Les récits sont beaucoup plus complexes qu'il n'y paraît à première vue et les niveaux de lecture sont multiples. Avec un humour et une ironie, parfois poussée jusqu'à la dérision, il tord le cou aux clichés les plus ravageurs et met en scène avec distance les problématiques sociales. Le cinéaste assume pleinement le risque de jouer avec les stéréotypes, se permettant de traiter, affectueusement, les Africains comme lui de tous les termes les plus colorés : « Face de mazout, Négroïde, Miss baobab, Black dégénéré, Pauvresse, Immigré indésirable, Nègresse inachevée, Guenon, Couleur réglisse, Frisés, Cramé comme un charbon, Noir qui pue le chacal, Bois d'ébène authentique ... ». Il dresse des Noirs en France des portraits sévères en grossissant les contradictions et les ambiguïtés. Mais il le fait « pour rire sur nos conflits insignifiants, pour rire de nous-mêmes. Qui le ferait sinon ? Pas les scénaristes professionnels, qui ont trop peur d'être taxés de racistes. », comme il le raconte dans les pages de *Libération* (Azoury 2000). Ses films donnent des Noirs des images différentes des représentations conventionnelles, auxquelles nous ont habitués la télévision et certains films, comédies y compris - l'exemple d'*Intouchables* (Olivier Nakache, Éric Toledano, 2011) suffit.<sup>18</sup> Ses films défient avec humour la représentation dominante. C'est un humour farfelu, omniprésent, parfois acerbe comme celui des chroniques tragiques, mais qui n'empêche pas l'espoir du changement social.

Cette liberté décomplexée d'appuyer le comique de situation sur des préjugés ethniques et des clichés identitaires pour les contester devient une forme de résistance critique contre la logique dominante. Une invitation à construire une société où il y aurait de la place pour tout le monde, indépendamment des origines ethniques, une France où chaque personne pourrait exprimer librement ce qu'elle est, dans un véritable pluralisme d'idées et de visions.

Des comédies sociales comme celles de Jean Odoutan sont donc importantes et nécessaires parce qu'elles apportent un autre point de vue qui vient enrichir le panorama du cinéma hexagonal contemporain. Il est en effet rare de voir des œuvres portant un regard non stéréotypé sur la France contemporaine, sur la banlieue, sur les immigrés, sur les Noirs.

L'exemple du récent *Dheepan* de Jaques Audiard (Palme d'or au festival de Cannes en 2015) ne vient que s'ajouter à une liste tristement longue de films qui donnent des images schématiques et simplistes de la banlieue et des migrants. Loin de nous l'idée que la couleur de la peau donnerait la légitimité à parler des Noirs, mais les divers regards dépendent de la place à partir de laquelle on filme, ainsi que des vécus personnels.

Ce que Jean Odoutan est aujourd'hui, il le doit à sa formation dans la culture française, ses études, ses expériences professionnelles variées mais aussi à ses souvenirs d'enfance au Bénin qui tous le structurent. C'est le positionnement d'intellectuel noir de banlieue du cinéaste qui lui permet d'appuyer sur les stéréotypes pour les démasquer, sans peur d'être taxé de raciste. Il amène ainsi les spectateurs (toutes origines confondues) à les dépasser.

Nourrie par une confluence d'expériences vécues et de réflexions théoriques, sa pratique cinématographique lui permet de traiter de la migration, des luttes pour exister et pour se faire entendre, à la fois comme vécu personnel et comme phénomène social. Il n'est alors pas anodin que, dans le générique de fin de *La Valse des gros derrières*, on lise « Une réflexion de Jean Odoutan ».

Mêlant dérision et gravité, comique et tragique, combinant dialogues sophistiqués et *tchatte* déchaînée, chronique et satirique, avec une apparente légèreté, ses comédies mettent le spectateur dans la position, certes inconfortable, de ne plus pouvoir regarder sans réagir, de ne plus pouvoir se voiler la face derrière une feinte méconnaissance, de ne plus pouvoir fermer les yeux devant les injustices, de devoir prendre, lui aussi, position.

## **Bibliographie**

### Livres

Barlet, Olivier. 2012. *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*. Paris : L'Harmattan.

Bhabha, Homi K. *The Location of Cultures*. New York : Routledge.

Cepitelli, Thomas, Thierno Ibrahima Dia and Daniela Ricci. Ed. à paraître en 2016. *Identités assignées, identités choisies : constructions et représentations*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes.

Chalaye, Sylvie. 2002. *Nègres en images*. Paris : L'Harmattan.

Chambers, Iain. 1994. *Migrancy, Culture, Identity*. Londres : Routledge.

Dubois, Régis. 2012. *Les Noirs dans le cinéma français*, The Book Edition.

### Article et chapitres de livre

- Azoury, Philippe. 2000. « Djib, entre rire et rage. » *Libération*, 29 novembre.
2000. « Barbecue Pejo. » *Aden*, 26 janvier - 1 février.
- Barlet, Olivier. 2002. « Le phénomène Odoutan. » In *Cinéma : l'exception africaine*, dossier Africultures n°45, edited by Olivier Bralet. Paris : L'Harmattan.
- Guichard, Louis. 2000. « Djib, les tribulations d'un lascar de banlieue. Burlesque et tchatteur », *Télérama*, n° 2655, 29 novembre.
- Guichard, Louis. 2002. « Mama Aloko, le Belleville farfelu et attachant de Jean Odoutan. » *Télérama*, n°2715, 23 janvier.
- Guichard, Louis. 2002. « Et pourtant il tourne. » *Télérama* n° 2719, 20 février.
- Guichard, Louis. 2004. « La valse des gros derrières. » *Télérama*, n°2841, 23 juin.
- Mensah, Ayoko. 2000. « Odoutan, l'homme orchestre. » *La Croix*, 20-21 mai.
- Moine, Raphaëlle. A paraître. « *Bienvenue chez les ch'tis* (Dany Boon, 2008) et *Intouchables* (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011) : la comédie française grand public et les subterfuges de l'altérité. » In *Identités assignées, identités choisies : constructions et représentations*. Edited by Thomas Cepitelli, Therno Ibrahima Dia, Daniela Ricci.
- M. J., 2000. « Djib. » *Le Monde*, 28 novembre.
- Naficy, Hamid. 2003. « Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. » In *Ella Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media*, edited by Ella Shohat and Robert Stam, 203-226. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press.
- Remy, Vincent. 2000. « Barbecue Pejo. » *Télérama* n° 2611, du 29 janvier.
- S. T. 2000. « Finir sa course dans la toussse. » *Le Monde*, 26 janvier.
- S. T. 2002. « Mama Aloko. L'énergie désespérée des Africains de Belleville. » *Le Monde*, 23 janvier.

### Articles en ligne

- Barlet, Olivier. 2002. Entretien avec Jean Odoutan, « Je m'applaudis tout court. » Listed 01 janvier. Accessed June 28 2010. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=124>.
- Barlet, Olivier. 2004. « La valse des gros derrières. » Listed June 25. Accessed February 03 février 2013. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3442>
- Barlet, Olivier. 2005. « Ouidah 2005 : quelle quintessence ? » Listed January 18. Listed Mai 25 mai 2012. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3670>.
- Chabi, Godefroy Macaire. 2014. « Dialogues contre clichés *La Valse des Gros Derrières*, de Jean Odoutan.» Listed October 31 2005. Accessed March 30. <http://www.africine.org/?menu=art&no=6121>.

### Documentaire

- Ricci, Daniela. 2013. *Imaginaires en exil. Cinq cinéastes d'Afrique se racontent*, 53 min.

## Filmographie

*Banquet, Le*, 1986, Marco Ferreri, France/Italie.

*Barbecue-Pejo*, 2000, Jean Odoutan, France/Benin.

*Black Micmac 2*, 1988, Marco Pauly, France.

*Bohême, La*, 1988, Luigi Comencini, France/Italie/Royaume Uni.

*Bye Bye Africa*, 1998, Mahamat Saleh Haroun, France/Tchad.

*Dheepan*, 2015, Jaques Audiard, France.

*Diên Biên Phu*, 1992, Pierre Shoendorffer, France.

*Djib*, 2000, Jean Odoutan, France/Benin.

*Intouchables*, 2011, Olivier Nakache, Éric Toledano, France.

*L627*, 1992, Bernard Tavernier, France.

*Mama Aloko*, 2002, Jean Odouan, France/Benin.

*Marche à l'ombre*, 1984, Michel Blanc, France.

*Méli-Mélo au squatt-place*, 1993, Jean Odoutan (clip), France.

*Nègre distingué, Le*, 1994, Jean Odoutan, France.

*Palabres d'antilopes incommensurables et de zébus Katangais au pied du HLM*, 1993, Jean Odoutan, France.

*Réalisateur nègre, Le*, 2000, Jean Odoutan, France.

*Segell Ikhtifa, (Chronique d'une disparition)*, 1996, Elia Suleiman, Palestine.

*Tanti Cotonou - Mama Benz*, 1993, Jean Odoutan, (clip), France.

*Vacances au pays*, 2000, Jean-Marie Teno, France/Allemagne.

*Valse des gros derrières, La*, 2004, Jean Odoutan, France/Benin.

*Vie sur terre, La*, 1999, Abderrahmane Sissako, France/Mali.

---

<sup>1</sup> Notre entretien, Paris, septembre 2015. A paraître en 2016 dans *Identités assignées, identités choisies : constructions et représentations*, sous la direction de T. Cepitelli, T. H. Dia, D. Ricci.

<sup>2</sup> Pour un approfondissement on peut lire, parmi d'autres : Sylvie Chalaye, *Nègres en images*, L'Harmattan (« La Bibliothèque d'Africultures »), 2002 ; Régis Dubois, *Les Noirs dans le cinéma français*, The Book Edition, 2012. Ou encore on peut se référer à : « L'insoutenable invisibilité des Noirs en France », article collectif publié dans le premier bulletin de la Guilde des cinéastes en mars 2003. Parmi les signataires figurent notamment Balufu Bakupa-Kanyinda, Serge Issa Coelo, Mahamet Saleh Haroun, Mama Keita, Zeka Laplaine, Fanta Regina Nacro, Jean-Marie Teno et François Woukoache.

<sup>3</sup> Notre entretien, Paris juin 2010.

<sup>4</sup> Pour cela, il a fondé deux sociétés de production et de distribution : Tabou-Tabac Film au Benin (« pour des sujets tabous qui font un tabac ») et 45 rdlc en France (le nom reprend la première adresse de la société - 45 rue de la Comète à Asnières-sur-Seine - là où il habitait, dans les années 90).

---

<sup>5</sup> Notre entretien, Paris, mai, 2011.

<sup>6</sup> Après avoir enchaîné quatre longs métrages, en constatant le manque de culture cinématographique dans son pays, sa production a ralenti, car il s'est consacré à la fondation au Bénin, d'une Ecole de Cinéma, l'Institut Cinématographique de Ouidah, et de *Quintessence*, le *Festival International du Film de Ouidah*. Le choix du nom du festival, résume la philosophie d'Odoutan, parce que, explique-t-il, « l'Afrique mérite la quintessence, pas les pacotilles de négriers ! ». (Olivier Barlet, « Ouidah 2005 : quelle quintessence ? », <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3670>>, publié le 18 janvier 2005, consulté le 28 juin 2010). La devise du festival « La culture sans ma culture m'acculture » est aussi emblématique de l'importance qu'il accorde à connaître d'abord sa propre culture pour pouvoir s'ouvrir aux autres.

<sup>7</sup> Tabou-Tabac Films, 45rdlc, Bénin / France, 86 min. Il s'agit du premier film tourné en 35mm par un réalisateur béninois.

<sup>8</sup> Synopsis du film, < [http://www.45rdlc.com/barbecue\\_pejo\\_032.htm](http://www.45rdlc.com/barbecue_pejo_032.htm)>, consulté le 25 mai 2015.

<sup>9</sup> Onzième roi d'Abomey, qui s'est battu contre l'esclavage.

<sup>10</sup> Il est intéressant de noter que dans *L'Argile*, non seulement il joue son propre rôle, mais son personnage est considéré par les gens du village comme un étranger, quelqu'un qui vient de France et qui parfois est en déconnection avec les traditions. Par ce dispositif il apporte sur la société béninoise contemporaine un regard frais, celui d'un étranger de l'intérieur. D'autres réalisateurs ont utilisé un dispositif similaire, par exemple le Tchadien Mahamat Saleh Haroun dans *Bye Bye Africa* (1998) : le cinéaste en exil rentre dans son pays, à l'occasion du décès de sa mère. Ce qui l'amène à s'interroger sur l'état du cinéma dans ce pays ravagé par la guerre. Ses réflexions deviennent un film personnel sur le septième art sur le continent africain. Ou encore Abderrahmane Sissako. Dans *La vie sur terre* (1999) le cinéaste retourne au Mali, à Sokolo, pour rendre visite à son père. Dans ce film sur l'exil, entre documentaire et fiction, le réalisateur montre la vie dans le village, que lui-même redécouvre, après avoir vécu à l'étranger. Le même dispositif - que nous retrouvons également dans سجل اختفاء (*Chronique d'une disparition*, Elia Suleiman, 1996) - est mis à l'œuvre également par Jean-Marie Teno, dans le documentaire *Vacances au pays* (2000).

<sup>11</sup> Notre entretien, Paris, mai, 2011.

<sup>12</sup> 35 mm, 1998, 7 min. Il s'agit d'un petit film magnifique qui met en scène les conflits entre Noirs antillais et Noirs africains à l'occasion du casting pour un de ses films, casting auquel il n'était pas présent.

<sup>13</sup> Nous empruntons l'expression à Donna Haraway et à sa notion de « savoirs situés ».

<sup>14</sup> On peut par exemple voir : *La noire de ...*, Sembène Ousmane, 1966 ; *L'afrance*, Alain Gomis, 2001 ; *Kinshasa Palace*, Zeka Lapliane, 2006 ; *Teza*, Haile Gerima, 2008 ; *Notre étrangère*, Sarah Bouyain, 2010 ; *Des étoiles*, Dyana Gaye, 2013 *Morabayassa, le serment de Koumba*, Cheick Fantamady Camara, 2015 ; *Banjul*, Dani Kouyaté, (actuellement en finition). Pour un approfondissement, on peut lire : Daniela Ricci, *Cinéma des diasporas noires : esthétiques de la reconstruction*, Paris, L'Harmattan, Collection Images Plurielles, à paraître en 2016.

<sup>15</sup> Le récit de la *Valse des gros derrières* avance par flash-backs, mais ici c'est un passé récent qui est évoqué.

<sup>16</sup> Le sobriquet d'*antilope* dévoile une ironie envers la façon d'appeler les femmes dans les pays de l'Afrique de l'Ouest, *gazelles*.

<sup>17</sup> L'exhortation à être authentiquement soi-même est aussi au centre de l'intrigue de *Nafi, le zèbre*, une comédie contre les pratiques de dépigmentation, actuellement en préparation.

<sup>18</sup> Pour un approfondissement on peut lire : Raphaëlle Moine, « *Bienvenue chez les ch'tis* (Dany Boon, 2008) et *Intouchables* (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011) : la comédie française grand public et les subterfuges de l'altérité », dans *Identités assignées, identités choisies : constructions et représentations*, sous la direction de T. Cepitelli, T. H. Dia, D. Ricci, à paraître en 2016.