

Diniz Cayolla Ribeiro\*

Le stade oral comme « étrange attracteur » dans *La Graine et le mulet*

de

Abdelatif Kechiche

Abdelatif Kechiche est un acteur, scénariste et metteur-en-scène d'origine tunisienne qui a produit plusieurs œuvres en France. On a beaucoup parlé de lui ces derniers temps, non seulement parce qu'il a reçu plusieurs prix importants, mais également à cause du caractère polémique des films qu'il a dirigés tels que *La graine et le mulet* (2007)(1) , *Vénus noire* (2010), et surtout *La vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2* (2013). Si nous considérons le contenu manifeste de ces films, nous nous apercevons que Kechiche traite de la question controversée qu'est l'altérité culturelle et/ou sexuelle, matière contemporaine qui fait l'objet de bien des débats. Toutefois, si nous approchons ces films selon une perspective psychanalytique, perspective, on le sait, qui recherche dans la narration, ici visuelle, ce qu'on appellera un autre langage, nous découvrirons un étalon consistant d'images organisées autour de la bouche. Dans le présent article, j'essaierai de mettre en lumière cette relation si proche entre images et bouche et je soutiendrai que la phase orale, comme Freud l'a démontré, peut fonctionner comme organisateur mental, je veux dire comme un «étrange attracteur » d'idées, sur lequel se fondent plusieurs discours artistiques et plusieurs images

---

Pour commencer, il faut se souvenir des idées principales que Freud, mais aussi Karl Abraham et Mélanie Klein, ont mises en avant à propos de cette importante phase du développement humain.

Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud a d'abord caractérisé cette première phase d'organisation sexuelle, pré-génitale, comme appartenant au domaine de la nutrition, en soulignant qu'il n'est pas encore possible de faire de distinction entre activité et passivité. Cependant, il établit un lien entre identification et phase orale en reconnaissant que déjà dans cette phase il y a ambivalence puisque, pour assimiler l'objet, l'enfant doit l'anéantir. Cela revient par exemple à aimer autrui *et* à le manger, le

\*Ph.D., i2ADS, Ecole des Beaux-Arts, Université de Porto, Portugal.

détruire. Ainsi, la phase orale est en relation avec le cannibalisme, et dans son texte de 1913, *Totem et Tabou*, Freud rappelle que les garçons de la

horde primitive ont mangé le père, de la même façon que dans l'eucharistie chrétienne les frères s'identifient au Christ, leur aîné, et le mangent symboliquement. Plus tard, dans son article de 1918 sur l'«Histoire d'une névrose infantile», Freud élargit sa théorie en montrant que nous trouvons souvent des traces de la phase orale dans le langage, dans notre façon de parler. Nommément, lorsque nous appelons celui ou celle qui fait l'objet de notre amour par des mots qui renvoient à la nourriture : « chou », « petite chouquette », « bonbon ». Dans ses derniers textes, écrits en 1938, sa théorisation va s'étendre encore davantage et démontrer que nous pouvons trouver des marques d'oralité dans la mythologie grecque, en particulier dans ce qui touche le mythe de Chronos. Je cite:

Cette peur du père, aussi, était silencieuse quant à la castration: grâce au recours à une régression à la phase orale, elle prit la forme d'une peur d'être mangé par le père. A ce point, il est impossible d'oublier ce fragment primitif de la mythologie grecque qui raconte comment Chronos, le vieux dieu paternel, avala ses enfants et tenta d'avalier Zeus son plus jeune fils comme les autres, et comment Zeus fut sauvé par la ruse de sa mère et, plus tard, castra son père. (1)

Nous savons que la réflexion sur la phase orale a ensuite été reprise par Karl Abraham, dans un article publié à l'origine en 1924, "Esquisse d'une histoire du développement de la libido basée sur la psychanalyse des troubles mentaux", où il introduit le concept de phase sadique orale. Abraham a décomposé la phase orale en deux étapes: une première étape liée à la succion et une deuxième étape liée à la morsure, dans laquelle prend naissance l'ambivalence par rapport à l'objet. Dans cet article, Abraham nous présente plusieurs exemples de patients mélancoliques qui parlent de l'utilisation de la bouche associée à des actes sexuels et déclare qu'il est fréquent de trouver chez les patients mélancoliques de nombreuses tendances sadiques-orales (mordre, manger, croquer) qui peuvent être très problématiques lorsqu'elles sont dirigées vers le sujet lui-même ; à nouveau, je cite:

Dans leurs symptômes pathologiques, leurs fantasmes et leurs rêves,

les patients mélancoliques nous fournissent un grand nombre et une grande variété d'exemples de tendances sadiques-orales, à la fois conscientes et refoulées. Ces tendances représentent une des sources principales de la souffrance mentale des patients dépressifs, spécialement dans les cas où elles sont dirigées contre le moi du sujet sous la forme d'une tendance à l'autopunition. On remarquera que cette situation contraste avec certaines des conditions mentales dans lesquelles des symptômes particuliers peuvent être considérés comme des formes substitutives de gratification de la zone orale.

(1924)(2)

Nous savons aussi que Mélanie Klein a porté cette théorisation encore plus loin, soutenant que les désirs sadiques-oraux sont actifs chez les êtres humains dès le début de leur vie. Autrement dit, l'hypothèse de Mélanie Klein est que les pulsions de vie et de mort agissent ensemble dès le début, dès la petite enfance, et se fondent en une phase sadique-orale. On constate donc qu'elle n'est pas d'accord avec Karl Abraham lorsqu'il défend la thèse de l'existence de deux phases différentes. Citons encore:

Toutefois, les pulsions sadiques-orales du bébé, qui sont actives dès le début de la vie, et sont facilement réveillées par la frustration provenant de sources internes et externes, donnent naissance inévitablement chez lui et de façon répétée au sentiment que le sein a été détruit et en morceaux à l'intérieur de son corps, effet de sa dévoration sauvage. (3)

C'est en me fondant sur cet ensemble d'hypothèses relatives à la phase orale telles qu'elles sont développées par Freud, Karl Abraham et Mélanie Klein que j'analyserai *La Graine et le Mulet*, le film de Kechiche, mis en

scène en 2007. Tout au long de cette analyse, je tenterai de montrer qu'il est possible de trouver plusieurs marques d'oralité dans ce film, non seulement au niveau des images et de la narration visuelle mais aussi au niveau des dialogues et du thème des différentes conversations.

Slimane Beiji est le personnage principal de cette histoire. Il a environ 60 ans, il est divorcé, il a plusieurs enfants et il travaille dans un chantier depuis 35 ans. Il risque d'être licencié. Son horaire de travail doit être modifié, ses heures de présence réduites même. Bien entendu, il n'est pas d'accord avec cette modification, et il ne souhaite pas être licencié, mais le chef de chantier lui fait accepter de nouveaux horaires, « flexibles ». Slimane vit donc un moment de crise : budgétaire et humaine, d'une part, il manque d'argent--ça fait deux mois qu'il n'arrive pas à payer à son ex-femme la pension des enfants—et, d'autre part, il n'arrive plus à satisfaire ses obligations d'époux vis-à-vis de sa compagne : il est devenu impuissant.

Pour dépasser cette crise, Slimane décide alors d'ouvrir un restaurant sur un bateau où il servira un couscous de poisson, spécialité de son ex-femme. Dans cette entreprise, il compte sur l'aide de ses enfants pour reconstruire le bateau, et sur l'aide de sa belle-fille pour s'occuper des questions administratives et commerciales qu'implique son projet. Ici, on remarquera que tout le récit de la deuxième partie du film porte sur ce projet et sur les difficultés auxquelles il doit faire face, essentiellement à cause de ses origines maghrébines.

A considérer le film à partir de son discours manifeste, il est clair que tout ce qui touche aux questions de travail et de culture fait écho à des problèmes qui viennent de l'époque coloniale, problèmes que le post-colonialisme n'a pas su surmonter. Slimane appartient à une communauté d'émigrants venus des ex-colonies françaises du Maghreb arrivés en France dans les années 60 et 70 à la recherche d'une vie meilleure et qui continuent à être considérés comme des étrangers par la plupart des français autochtones. Si cependant nous regardons et écoutons le film du point de vue du psychanalyste, c'est-à-dire en faisant l'hypothèse que le niveau manifeste de l'histoire ne dit pas tout, nous nous apercevons, entre autres choses, que plusieurs moments du film renvoient clairement à la phase orale.

Le premier exemple réside dans le fait que nous trouvons de nombreuses scènes centrées autour de la bouche. Le déjeuner de Dimanche chez l'ex-femme de Slimane est un cas particulièrement évident. Le couscous de poisson préparé chaque semaine par la matriarche, qui rassemble toute la famille autour de la table, est spécial et très apprécié parce que, comme l'on souligne tout au long du film, il est préparé avec amour. Au cours de la longue séquence du film vouée à cet événement, le public est témoin de passages qui ont l'allure de compliments où commensalité et oralité sont à l'honneur. On dirait que le metteur en scène oublie l'histoire et le film même, tant il est fasciné par la bouche, les lèvres et l'acte de manger. La scène est profondément sensuelle et nous donne envie de nous asseoir à cette table afin de profiter nous aussi de cet acte d'amour.

Les conversations que l'on entend lors de ce repas de famille ont également un fort rapport avec l'oralité. Les convives discutent des usages de la langue arabe et des situations où elle doit être utilisée à la place du français. Les dialogues des filles nous indiquent que la langue maternelle est utilisée dans ce qui a trait à l'amour, pour susurrer des mots agréables aussi bien que pour manifester sa colère. Autrement dit, la langue maternelle est utilisée dans l'amour et dans l'intimité mais aussi lors des moments où dominent haine et colère. On dirait que la langue arabe, plus authentique, donc, entre en jeu dans les moments d'intimité et que le français sert aux moments où il faut survivre et faire semblant. Ici, la langue arabe, langue maternelle, langue de la première enfance, est toujours réglée selon le « principe de plaisir », tandis que la langue française, acquise plus tard, est réglée selon la loi du « principe de réalité ».

Le deuxième exemple où peut se souligner l'importance de l'oralité dans ce film correspond à une scène qui se développe autour d'un petit pot. Une des filles de Slimane est profondément ennuyée parce que sa cadette ne veut pas faire pipi dans le petit pot. Slimane, qui apporte du poisson à ses petits-enfants, arrive au moment où sa fille réprimande la petite fille parce qu'elle porte encore des couches. Parallèlement à cette conversation entre mère et enfant, les adultes discutent de la crise dont ils souffrent et qu'ils subissent et rejettent la faute sur les patrons qui préfèrent engager de la main-d'œuvre étrangère, meilleur marché. La scène, bien sûr, ne manque pas d'ironie si nous nous souvenons qu'autrefois Slimane a immigré lui aussi. Aujourd'hui, les enfants de Slimane sont des français comme les autres et se méfient des étrangers qui viennent leur « voler » leur travail.

La scène dure huit minutes, ce qui, au cinéma, est tout de même assez long, d'autant plus que quelques moments après--mais dans un autre contexte il est vrai--le thème du petit pot revient à propos du coût élevé des couches. Nous pouvons alors nous demander pourquoi consacrer un temps si long à une conversation entre mère et fille qui discutent du pipi dans les couches et du pipi dans le petit pot ? La réponse à cette question est liée, encore une fois, au caractère central de la phase orale agissant au niveau inconscient. La petite fille refuse d'abandonner la phase orale et de passer à la phase suivante, celle du contrôle de l'urètre. L'enfant ressent la crise dont parlent les adultes qui l'entourent, cette crise dont ils souffrent et qui est si présente dans la dimension « manifeste » de leur discours. Aussi préfère-t-elle rester dans le confort maternel de la relation orale. Cette dernière hypothèse prend encore plus de force lorsqu'on se souvient de quelle manière la mère, parlant des poissons et montrant leurs dents à l'enfant, lui a fait comprendre combien ils étaient menaçants et qu'ils pourraient très bien la mordre. C'est là une belle façon de représenter la peur de la castration : on comprend les raisons qu'a l'enfant d'en rester à la phase orale. D'une certaine façon, c'est comme si cette scène trahissait pour un instant l'inconscient du metteur-en-scène qui projette au moyen de la figure de l'enfant ses propres peurs et son désir de retour à l'époque où dominait l'oralité.

Mon troisième exemple est tiré de la longue scène finale qui laisse tout en

suspens. J'ai dit ci-dessus que toute la deuxième partie du film se déroulait autour du désir de Slimane de construire un bateau-restaurant afin qu'il puisse servir le célèbre couscous de son ex-femme. Toutefois, une longue distance sépare le désir de la réalité puisque la concrétisation du projet se heurte à de sérieux obstacles bureaucratiques et financiers. Aussi Slimane s'engagera-t-il dans une opération de *marketing* : il offrira un repas de couscous à un ensemble de personnes « stratégiques » de la communauté (titulaires de pouvoir, probables investisseurs, entrepreneurs de la restauration).

Dans la dernière partie du film, les obstacles les plus graves ont été levés et il semble que Slimane soit sur le point de réussir son opération de charme. Mais quelque chose d'inattendu et de plus grave encore se produit qui entrainera une nouvelle crise et aboutira à un nouveau tournant dans la narration. Le fils aîné de Slimane, qui remarque la présence de son amante (l'épouse du maire) parmi les convives, décide de ne pas aider son père et abandonne le dîner à la hâte. Il part en voiture et dans la précipitation, emporte le célèbre couscous de sa mère encore dans le coffre de sa voiture. Face à l'impossibilité de se mettre en relation avec son fils, et ne voyant pas d'alternative possible, Slimane décide de demander de l'aide à son ex-femme, ce qui le conduira à une interminable scène finale d'impuissance, exemplairement représentée par le vieil homme à la recherche de sa moto, entre-temps volée par de jeunes adolescents.

Les autres femmes sauveront la situation.

Il y a d'abord sa belle-fille, qui décide d'offrir en cadeau aux convives une interminable danse du ventre exotique qui enthousiasme tous les invités, et tout particulièrement, bien sûr, ceux du genre masculin. Cette danse érotique est clairement une façon de substituer la pulsion scopique à la pulsion orale : on passe de la bouche au regard. S'il n'y a rien à manger, il y a « du corps » à regarder ! Et cependant, il semble bien que l'oralité ne soit pas oubliée, car dans la danse offerte nous pouvons très bien lire : « Ceci est mon corps, prenez et mangez tous ».

Ensuite, il y a les filles de Slimane. Elles doivent faire face à la mauvaise humeur des invités, à chaque instant plus en colère, en essayant de compenser le manque d'aliment par l'excès de boissons alcooliques. A ce propos, nous trouvons particulièrement éclairante la conversation entre une des invitées et une des filles, rapportée par celle-ci. Surprise par la taille des seins de la jeune fille, l'invitée lui aurait demandé s'ils étaient « vrais » et elle lui aurait répondu que oui, et que chez eux, les arabes, tout était vrai, ce qui à nouveau nous ramène dans le champ maternel de l'oralité. Les seins de la mère originale sont authentiques, énormes, rassasiants ; ceux des françaises sont artificiels, faux, en plastique, « civilisés ».

Finalement, la compagne de Slimane voyant la situation s'aggraver, décide d'intervenir et de confectionner elle-même un couscous de substitution. Nous savons que son couscous est médiocre, plusieurs passages du dialogue,

tout au long du film, nous l'ont dit. Et cependant, malgré l'absence du vrai couscous, celui de la première femme (lisons la mère), les invités auront quand même un couscous : celui de la compagne. Voici l'écho du thème des trois coffrets qu'on trouve chez Freud. La mère est d'or, la compagne est d'argent et la troisième femme est la mort. La mort, c'est ce qui, apparemment, arrive à Slimane à la fin du film : il court après les adolescents qui lui ont volé sa moto et eux se moquent de son impuissance. On peut interpréter : Slimane, évidemment, n'a aucune chance de retrouver le corps de sa mère sinon par sa mort.

En vérité, nous ne savons pas ce qui est arrivé à Slimane. Nous sommes sûrs, uniquement, qu'il n'a pas récupéré sa moto et qu'il est tombé, épuisé, par terre. Est-il mort ? S'est-il évanoui ? Marchera-t-il encore ? Nous ne savons pas. Le film finit sur ces images, laissant la fin en suspens. Nous savons aussi que le bateau qu'il voulait tant construire s'appelle *La Source*, ce qui renvoie encore une fois à l'idée de mère, de soutien original comme solution de la crise et nous renseigne sur l'importance de la pulsion orale. Au niveau manifeste, nous avons le drame d'un homme qui doit faire face à la crise de la phase finale de la vie ; au niveau latent, le désir de faire retour au sein maternel et à la sécurité de la phase orale.

Tout le film est un éloge aux femmes en général et à la mère en particulier. Au niveau manifeste, le personnage principal est Slimane, mais au niveau latent, le personnage principal est bien son ex-femme, excellente cuisinière qui réunit autour de la table la communauté familiale. Ce personnage, dirait Mélanie Klein, représente la bonne mère, le bon objet, le bon sein, bref ce personnage qui nourrit et rassemble toute la famille, en opposition aux faux seins, aux seins de silicone et aux repas en plastique des françaises. La mère est aidée par ses filles et par les autres femmes de Slimane (sa compagne et sa belle-fille) qui ont un rôle déterminant dans la résolution de la situation. Le grand méchant de cette histoire est le fils aîné de Slimane : il a des relations extra-conjugales avec des femmes françaises, ce qui met en péril tout le narcissisme de la communauté arabe. Morale de l'histoire : les seins arabes sont authentiques, rassasiants, fiables, au contraire des autres seins

### Ouvrages cités

1. *La Grain et le Mulet*). Dir. Abdellatif Kechiche, avec Habib Boufares, Hafsia Herzi, Abdelhamid Aktouche, Alice Hourii, Bouraouïa Marzouk. Pathé Renn Productions, Hirsch, France 2 Cinéma, 2007.
2. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XXIII (1937-1938). (London:Hogarth, 1953-74), 271-78. (ma traduction).
3. Abraham, Karl. "A Short Study of the Development of the Libido, Viewed in the Light of Mental Disorders (1952 [1924], abridged)," in *Essential Papers on Object Loss*. Ed. Frankiel, Rita V. New York and London: New York University, 1994. 72-93. (ma trad.)

4. Klein, Melanie. "Some theoretical conclusions regarding the emotional life of the infant" (1952), *Envy and Gratitude, and Others Works*, 1946-1963. New York: The Free Press, 61-93.(ma trad.)

(Mes remerciements à Madalena Nunes pour son aide dans l'établissement du texte français.)