

UNIVERSITE LUMIERE LYON 2
FACULTE DES LETTRES, SCIENCES DU LANGAGE ET ARTS
THESE pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITE LUMIERE LYON 2
Discipline : Littérature Comparée
présentée et soutenue publiquement par
Mme Kaouthar BEN AMEUR-DARMONI
Le 8 décembre 2000

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.

Directeur de thèse : Mr. Charles Bonn

JURY Mr Jacques Gerstenkorn, Président Mme Denise Brahimy Mme Ieme Van der Poel

Table des matières

REMERCIEMENTS .	1
AVANT-PROPOS . .	3
INTRODUCTION .	5
CHAPITRE I CONTEXTUALISATION : QUELQUES REPERES HISTORIQUES DU CINEMA MAGHREBIN ET TUNISIEN .	13
I. Le cinéma Colonial . .	13
II. L'émergence du cinéma national au Maghreb .	15
III. Le cinéma marocain : la voie néo-colonialiste ou l'"africanisation" du commerce cinématographique .	16
IV. Le cinéma algérien : la voie " autonomiste " ou la nationalisation des structures cinématographiques .	18
V. Le cinéma tunisien : la voie " réformiste " ou la coexistence des secteurs public et étranger . .	19
1) 1956-1970 .	20
2) 1970-1980 .	21
3) 1980-1990 .	24
4) 1990 à nos jours .	25
Petite conclusion . .	26
CHAPITRE II LITTERATURE ET CINEMA .	29
I. Pourquoi le cinéma? .	29
II. Histoire de relations complexes .	31
II.1. L'origine des rapprochements entre littérature et cinéma : le roman cinématographique et le film romanesque . .	33
II.2. Le cinéma comme " langage " .	35
II.3. Retrouvailles et collaboration .	36
III. De la narratologie littéraire à la narratologie cinématographique . .	37
III.1. La rencontre du cinéma avec la narrativité .	37
III.2. Du récit littéraire au récit filmique : les rapports entre récit, histoire et narration . .	41

III. 3. Sur la description et le découpage du récit filmique . . .	43
Petite conclusion . . .	47
CHAPITRE III L'ANALYSE NARRATOLOGIQUE DES FILMS DU CORPUS .	49
Les synopsis des films du corpus . . .	49
I. Narration et personnage . . .	51
I.1 Personnage principal/personnage -narrateur . . .	52
I.2. Narration et sous-narration féminine . . .	54
I.3. Le personnage féminin dans le <i>schéma actanciel</i> . . .	57
II. L'Énonciation (féminine et masculine) . . .	60
II.1. De l'énonciation à la narration . . .	60
II.2. Le narrateur explicite et le " grand imagier " . . .	61
II.3. L'énonciation et l'identité féminine . . .	64
III. Focalisation et points de vue masculin et féminin . . .	65
III.1. " Qui voit? " . . .	65
III.2. La focalisation du personnage-narrateur . . .	66
III.3. Regard et <i>oeil-caméra</i> : le cadrage et le point de vue . . .	68
IV. Narrativité et Temporalité . . .	73
IV.1. Entre présent et passé . . .	74
IV.2. Flash-backs, mémoire et souvenirs . . .	79
V. La narration musicale : la musique et ses variations . . .	84
V.1. <i>Halfaouine</i> et le chant envoûtant . . .	85
V.2. <i>Tunisiennes</i> et le mal d'amour . . .	85
V.3. <i>L'Homme de cendres</i> et " Autant en emporte le vent " . . .	87
VI. Narration et espace filmique . . .	89
Petite conclusion . . .	91
CHAPITRE IV LE COUPLE IMPOSSIBLE .	93
I. Un bref aperçu sur la condition de la femme dans la Tunisie post-indépendante . . .	93
II. Histoires principales et histoires parallèles . . .	95
II.1. Fatiha et l'exil du coeur . . .	96

II.2. Aïda ou la femme Prométhée .	97
II.3. Amina et la “ mise en jachère ” .	99
II.4. Majid ou l’homme empêtré dans sa masculinité .	106
II.5. Le couple face à la sororité . .	109
III. Sexualité, corps et culture dans l’idéologie du couple .	112
III.1. Le code de la religion . .	113
III.2. Le code de l’honneur . .	116
III.3. La solitude (sexuelle) des femmes et des hommes .	119
III.4. La violence sexuelle : l’homme-phallus et ses angoisses .	124
IV. Le couple pris entre tradition et modernité .	129
Petite conclusion . .	133
CHAPITRE V PAROLE D’HOMME, PAROLE DE FEMME .	135
I. La parole socialisée .	135
II. Le “ sérieux ” de la parole masculine et le “ banal ” de la parole féminine . .	144
III. Accusations et inquisitions : la parole néfaste .	150
IV. Le dire, le regard et le silence .	154
V. La parole, une histoire de classe... . .	159
VI. Ces voix venues d’ailleurs : la voix radiophonique et La voix en-chantée . .	163
Petite conclusion . .	168
CHAPITRE VI ESPACES PRIVILEGIÉS ET CORPS FÉMININS : ARABESQUES ET LIGNES BRISÉS .	169
I. L’espace dans la tradition culturelle et religieuse . .	169
II. L’espace du <i>dehors</i> . .	170
II.1. La ville . .	170
II.2. La mer, espace infini de liberté... .	176
III. L’espace du <i>dedans</i> . .	180
III.1. La maison .	180
III.2. “ Femmes de Tunis dans leur appartement ” . .	186
III.3. Clausturation et liberté, fonctionnement ambivalent d’une métaphore : “ les oiseaux en cage ” .	188

III.4. Le hammam, espace inédit de l'Eau et du Feu .	191
IV. Espace et Temps au féminin et au masculin . .	195
V. Les mouvements de l'oeil-caméra au masculin et au féminin .	197
VI. Le corps féminin dans l'espace filmique .	200
VI.1. La perception problématique du corps féminin dans l'imaginaire maghrébin et tunisien .	200
IV.2. Le corps de la jeune fille .	202
VI.3. Corps féminin déprécié/Corps affranchi .	203
Petite conclusion . .	209
CHAPITRE VII AU NOM DU PERE, DE LA MERE... . .	213
I. Les rapports Mère/fille .	214
I.1. La mère d' " hier " .	214
I.2. La fille d' " aujourd'hui " . .	218
I.3. Une note d'espoir? . .	221
II. Les rapports Mère/fils .	223
II.1. Au commencement : la castration/circoncision . .	223
II.2. Culpabilité et homosexualité .	229
II.3. L'ingérence du " dauphin " sur sa mère .	233
III. Les rapports Père/fille .	235
III.1. A la recherche du Père perdu... . .	235
III.2. La passation de pouvoir : du père au mari .	238
IV. Les rapports Père/fils . .	241
IV.1. L'Oedipe et le blocage symbolique .	241
IV.2. La violence du père et la complicité de la mère .	241
Petite conclusion . .	245
CONCLUSION .	247
BIBLIOGRAPHIE .	257
Ouvrages généraux . .	257
Famille, Corps, Religion, Honneur .	260

Cinéma maghrébin et tunisien .	264
Cinéma, analyse de l'image .	266
Narratologie, analyse de discours . .	270
ANNEXE I PETIT GLOSSAIRE DU CINEMA ³⁷⁸ . .	273
ANNEXE II NOTICES SUR LES GENERIQUES ET LES REALISATEURS DES FILMS . .	277
<i>L'HOMME DE CENDRES</i> RIH AL-SAAD .	277
Notice sur le film .	277
<i>TUNISIENNES</i> BENT FAMILIA .	278
Notice sur le film .	278
Notice sur le réalisateur . .	278
<i>HALFAOUINE, L'ENFANT DES TERRASSES</i> ASFOUR STAH . .	279
Notice sur le film .	279
Notice sur le réalisateur . .	280
<i>LES SILENCES DU PALAIS</i> SAMT AL-KOUSOUR .	280
Notice sur le film .	280
Notice sur la réalistarice .	281
ANNEXE III TABLE DES ILLUSTRATIONS DES PHOTOGRAPHIES .	283

³⁷⁸ Nous ne donnons que la définition des termes utilisés dans notre travail.

REMERCIEMENTS

- A mon père qui a su, au travers des *Fables de La Fontaine*, me communiquer très tôt l'amour de la langue française ;
- A ma mère qui m'a transmis l'espérance et la persévérance ;
- A Yosra mon âme-soeur et à Ridha mon frère, pour leur soutien inconditionnel, ainsi qu'à mes deux petites soeurs Ryma et Inès ;
- A Jimmy, mon ami et père du coeur, pour son indéfectible présence ;
- A Géke, pour tout. Tout simplement ;
- A Bertrand Augst de l'Université UC-Berkeley California qui m'a initiée aux Etudes cinématographiques et aux Gender Studies ;
- A Denise Brahimi qui m'a réconciliée, grâce à son ouvrage *Maghrébines*, avec la culture et la littérature maghrébines ;
- A Charles Bonn, mon directeur de thèse, pour tout son soutien et sa compréhension ;
- A Descartes et Lotfi pour la profondeur et la richesse de leur amitié ainsi qu'à tous mes amis Maïssa, Myriam, Haroun, Titi, Will... ;
- A Bibi, mon petit neveu, l'espoir d'une nouvelle génération qui réconcilierait les femmes et les hommes en Tunisie.

AVANT-PROPOS

Depuis mon enfance, j'ai été intriguée par les relations entre femmes et hommes assujettis à une idéologie patriarcale. Mes origines tunisiennes m'ont permis d'avancer véritablement dans cette compréhension. En quittant la Tunisie, et en m'installant en Europe, j'ai pu prendre du recul vis-à-vis de ma propre culture et la regarder sous un angle différent. Mon implication subjective dans ce travail et l'urgence, pour moi, d'une clarification indispensable à me permettre de sortir d'un malaise me contraignirent à la réflexion. C'est ainsi qu'à l'occasion de ce travail, cathartique, je pus enfin commencer de dénouer l'écheveau des apparentes contradictions maghrébines et tunisiennes et tenter de comprendre d'abord comment, dans une société patrilignagère et patriarcale, de domination affirmée des hommes sur les femmes, se mettent en place les rapports entre les sexes, et comment une catégorie de femmes avaient pu jouer le rôle de grande prêtresse de cette domination des hommes et de l'oppression des femmes. Il me fallut beaucoup de lectures, de nombreuses années de réflexion, pour commencer à tenter de démêler l'écheveau de contradictions qui caractérise les comportements comme les rôles féminins dans ce groupe social en profonde mutation.

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.

INTRODUCTION

La formulation d'un tel sujet suscite parallèlement plusieurs questions : pourquoi avoir choisi les rapports entre les femmes et les hommes avec une focalisation particulière sur les femmes et pourquoi le cinéma tunisien?

D'abord, il y a l'inévitable implication subjective du chercheur et de l'objet de recherche. En effet, les relations sociales sont un thème intéressant car, comme le précise Pierre Sorlin, "**Les relations sociales ne sont jamais transparentes. Elles le sont d'autant moins qu'elles impliquent des groupes ou des classes aux contours mouvants, en état de conflit atténué ou déclaré, qui tantôt s'affrontent de manière directe, tantôt doivent composer**¹". Nous nous intéressons particulièrement à l'une des formes des relations sociales, les rapports entre les sexes, qui, comme nous l'avons mentionné dans l'avant-propos, nous fascinent depuis bien longtemps. Nous avons choisi le cinéma car les chercheurs, français et maghrébins, ont, nous semble-t-il, peu exploité jusqu'à présent la richesse du cinéma comme champ d'études privilégié pour l'histoire des représentations.

Parmi les approches qui ont changé notre regard sur le cinéma, il faudrait mentionner aussi un champ disciplinaire récent surtout développé dans les pays anglo-saxons sous le nom de "*cultural studies*", qui tente d'appréhender les productions symboliques d'une société donnée en dehors des grilles d'évaluation imposées par la culture dominante. En France, la sociologie de la culture élaborée de façon décapante par Pierre Bourdieu² va

¹ P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. "Historique", 1977, p. 19.

dans le même sens, mais le poids, en France, d'une vision élitiste de la culture freine ce type de recherches en histoire, que l'on ne trouve guère encore que dans les travaux d'un Pascal Ory³ par exemple.

Dans le domaine du cinéma en particulier, la bataille encore très récente menée - avec succès pour ce qui est de la France - pour faire connaître la légitimité culturelle du septième art, tant auprès de l'intelligentsia que des institutions culturelles étatiques, a favorisé les démarches les plus traditionnelles d'édification d'un panthéon de grands auteurs, aux dépens d'une approche plus contemporaine (et par certains côtés plus pertinente) du cinéma comme production culturelle et collective. C'est plutôt dans cette optique que notre travail se situe.

En outre, ramification plus récente mais non la moindre de la " nouvelle histoire ", l'histoire des femmes, ou plutôt l'histoire des rapports entre les sexes, a émergé en France avec la somme (provisoire) que sont les cinq volumes publiés sous la direction de M. Perrot et de Georges Duby (1991)⁴, dans un souci constant qui fait la valeur scientifique de l'ouvrage, d'articuler étroitement les dimensions matérielles et symboliques du rapport de domination des hommes sur les femmes qui structure les sociétés. La rigueur historique de ce travail collectif basé sur l'hypothèse que "**les identités de sexe ne sont pas des essences mais des rapports, des processus de différenciation inscrits dans une société et dans une époque**"⁵, apportait un éclairage utile par rapport aux travaux certes considérables déjà entrepris par les chercheurs anglo-américains - en particulier, dans le domaine des "*gender studies*"⁶, mais trop souvent "*sub specie aeternitatis*".

Néanmoins, l'essentiel des travaux anglo-américains sur les représentations filmiques des " genres " concernant d'abord sinon exclusivement le cinéma américain, il nous est apparu assez vite que les analyses qui, depuis l'article fondateur de Laura Mulvey⁷, tentent de comprendre le fonctionnement symbolique du film et de son/sa spectatrice dans le champ des rapports de sexe, ne pouvaient s'appliquer directement au cinéma tunisien, pour des raisons qui relèvent justement de l'histoire en général et de l'histoire culturelle en particulier. En effet, nous nous démarquons des principales théories féministes anglo-américaines en ce sens que nous ne voulons ni ne pouvons nous enfermer dans l'idée que l'analyse des représentations des relations de sexe

² P. Bourdieu, " La Domination masculine ", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 84, septembre, 1990. - *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

³ P. Ory, *L'Aventure culturelle française (1945-1989)*, Paris, Flammarion, 1989.

⁴ G. Duby, M. Perrot, *Histoire des femmes*, (sous la direction de), 5 tomes, Paris, Plon, 1991.

⁵ N. Burch, G. Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Editions Nathan, 1996, p. 11.

⁶ " *Gender*, venu de l'américain, ce substantif s'emploie désormais assez couramment pour désigner les rapports de sexe comme résultat d'une construction sociale et culturelle " (G. Duby, M. Perrot, *op. cit.*, p. 7).

⁷ L. Mulvey, " Visual Pleasure and Narrative Cinema ", *Screen*, vol. 18, n° 3, 1975, pp. 6-18.

n'intéresseraient que les femmes dotées d'une conscience de sexe ⁸. De même que le cinéma français, et dans une moindre mesure le cinéma tunisien, continuent de s'adresser aux spectateurs des deux sexes, nous pensons que les relations affectives et sexuelles concernent les hommes autant que les femmes. Et nous refusons également d'écarter de nos analyses, comme le font la plupart des féministes américaines, la problématique de classe qui, dans le cinéma de toutes les époques et de toutes les cultures, interfère profondément avec la problématique de sexe.

Parallèlement aux rapports entre les sexes, nous souhaitons également nous intéresser à l'étude de l'univers féminin. Le choix du personnage féminin et de sa mise en rapport avec l'environnement nous semble révélateur du fond même de la société car " par-delà les sensibilités, c'est la différence des regards et des mises en situation, qui éclaire l'ambiguïté des enjeux sociaux, dont la femme se révèle l'épicentre. Convoquée sur le terrain de la tradition en tant que composante de la reconquête de l'identité culturelle, elle est en même temps perçue comme facteur de transformation, comme baromètre mesurant le degré de blocage ou de libération de nos sociétés. Située au coeur de la problématique de la tradition et de la modernité, elle en cristallise les conflits et les déchirements, les espoirs aussi ⁹". Dans ce travail, il ne s'agit pas de juger de la représentation de la femme positive ou négative - mais de la prendre en compte, comme fragment de l'imaginaire, comme représentation idéale d'un problème donné, comme symptôme. Nous partageons l'avis du réalisateur algérien Farouk Beloufa, qui dit : **" Il est impossible de parler dans la société arabe du noeud le plus violent de la contradiction, sans passer par le point névralgique, sans parler des femmes. Elles construisent le monde le plus riche, le plus complexe et le plus productif des transformations. Ce sont elles qui vivent dangereusement l'oppression et la décadence dans laquelle les a plongées la société arabe depuis des siècles ¹⁰"**.

L'intérêt particulier à étudier, dans le cinéma tunisien, la place de la femme dans les rapports entre les sexes vient d'une affirmation assez répandue sur le fait que le cinéma arabe, en général, ne donne pas une image " satisfaisante " de la femme. **" La femme dans le cinéma arabe est toujours là pour soutenir et mettre en relief son partenaire, l'homme. Elle n'a aucune dynamique, elle n'agit pas. Elle n'est jamais " entreprenante ", elle est sentimentale et éplorée ¹¹"**. Pour ce qui nous concerne, ce thème agit comme le révélateur d'un mouvement profond, non exprimé, qui touche toute la société.

Ainsi, dans les films du corpus, les personnages féminins dérangent, sèment la colère, réveillent les insécurités d'un pouvoir qui ne sait se maintenir que par la brutalité, implantent dans l'esprit de leurs compatriotes (hommes et femmes) l'image d'un désordre

⁸ Ibid.

⁹ M. Mimouni, " La femme maghrébine, baromètre de blocage ou de libération ", *Les 2 écrans*, Alger, n° 30, 1982, p. 12.

¹⁰ F. Beloufa, cité dans N. Cherabi-Labidi : *La représentation féminine à travers le cinéma algérien*, DEA, DERCAV (département d'Etudes Cinématographiques et Audio-Visuelles), Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983, p. 80.

¹¹ R. Béhi, " La femme dans le cinéma arabe ", *Film échange*, Tunis, n°3, 1978, p. 53.

créateur ou rédempteur. Leur itinéraire est jonché d'obstacles matériels et symboliques, de limites à franchir, de barrières à escalader et de mots/maux à faire revivre. Immanquablement, ces personnages féminins transforment leurs adversaires en piteux gardiens soucieux de contenir leur créativité intellectuelle, artistique, au point de totalement atrophier leur propre vie.

Nous n'avons aucunement la prétention de couvrir, dans ce travail, les systèmes symboliques de l'imaginaire autochtone dans leur ensemble. Nous maintenons à représenter et analyser certains de ces systèmes car ils apportent des éclaircissements sur la tension dans les rapports entre les sexes qui sont de plus en plus abordés dans la culture tunisienne et notamment dans le cinéma. Le cinéma, à travers la télévision, est présent partout en Tunisie, jusqu'au fond du désert. C'est un outil de modernité qui contribue activement et puissamment à la redistribution et à la redéfinition des rapports femme-homme, dans les limites du dire autorisé et du non-dire. Le cinéma tunisien qui connaît un essor formidable depuis 1980, traite fréquemment des rapports entre les sexes. La représentation de ces rapports, aussi bien dans le cinéma que dans le roman, est déterminante dans la réflexion sur l'identité de l'individu dans un collectif tunisien fragmenté. Les images filmiques tracent le malaise et la difficulté d'être qui sont le mal de l'époque et du pays. Elles soulèvent également les enjeux relatifs aux modes de fonctionnement des rapports entre les sexes.

La connaissance de la culture, dont émane le cinéma tunisien, est indispensable à la compréhension des films. Par " culture " nous signifions surtout le présent ; néanmoins la prise en compte de certaines structures du passé, à l'exemple de la structure passéiste qu'est l'Islam, permet de mieux connaître et comprendre la culture du présent même et surtout si elle se caractérise par le bouleversement et le changement. Dans le cas du cinéma, domaine esthétique, il est encore plus nécessaire qu'ailleurs de prendre en considération le volet sociologique. Nous étudierons donc les films dans leurs rapports à l'espace culturel tunisien, qu'il s'agisse du littéraire, du social, du politique ou de l'idéologique. Dans cette étude, nous articulerons quelques concepts tirés d'autres domaines comme l'anthropologie, la psychanalyse, la sémiologie, la narratologie et la sociologie.

Les sciences sociales, et notamment la sociologie, ont en général négligé les effets du cinéma sur le comportement des acteurs sociaux c'est-à-dire leurs manières de percevoir et se représenter les choses et les individus. En effet, les études cinématographiques actuelles combinent l'analyse interne des films avec leurs contextes. Notre travail s'inscrit dans cette optique de recherches. L'anthropologie permet de comprendre les systèmes symboliques (religion, coutumes, tradition...) qui structurent les rapports entre les sexes dans la société tunisienne. Il nous semble que la séparation et souvent la fracture entre les femmes et les hommes en Tunisie incombent plus aux systèmes symboliques qu'aux systèmes économiques.

Dans les films analysés, il est souvent question des sujets-acteurs, femme et homme, qui entretiennent des rapports caractérisés par la controverse, la confrontation et la dissension pour délimiter les frontières symboliques propres à chacun d'eux. Nous insistons particulièrement sur le fait que le mot " frontières " ne désigne pas cassure entre les sexes mais qu'il trace plutôt une marque fragile entre le destin des femmes et celui

des hommes qui s'entrecroisent et s'unissent tout en se dissociant. De surcroît, la Tunisie, pays musulman, est une société complexe en état de mutation, elle flotte dans l'indécis, une position propice à la transformation et à l'attribution des ordres de pouvoirs.

Notre analyse ne se limite pas aux stéréotypes à l'égard des femmes victimes dans les pays où la religion musulmane est dominante. Elle emprunte certes le discours de la défense des femmes dans les pays arabo-musulmans, mais sans aucune complaisance à l'égard de leur situation sociopolitique car comme le rappelle Virginia Woolf, "**il est néfaste pour une femme de mettre fût-ce le plus petit accent sur une injustice ; de plaider même avec raison une cause ; d'une manière ou d'une autre, de parler sciemment comme une femme**"¹² ".

Nous étudierons des films réalisés surtout par des hommes, sans nous enliser dans les sempiternels combats sexistes. Nous ne tenons pas à limiter la réflexion sur la représentation de la femme. En outre, la mode du féminin et du masculin, comme deux entités séparées, est révolue. "**L'art de création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme. Un certain mariage des contraires doit être consommé**"¹³ ". Aujourd'hui la pensée se tend plutôt vers le féminin-masculin, le yin-yang... Pour notre part, nous récusons la définition basée sur la différence entre les sexes et qui enferme l'homme et la femme dans des préceptes normatifs. Nous pensons le féminin et le masculin dans une logique duale, comme deux pôles d'une même sphère et c'est dans l'articulation de leurs rapports que la dynamique sociale s'accomplit. Nous plaçons les rapports entre les sexes dans le cas de l'organisation sociale gérée par la différence sexuelle.

Il est vrai que des rapports de force et de manipulation existent et souvent déterminent les rapports entre les sexes dans les pays où la religion musulmane est dominante. Néanmoins, malgré la présence significative de ce thème dans les films analysés, il est intéressant de noter que les rapports de manipulation et de domination ne fonctionnent pas à sens unique, celui de l'homme. En effet, certaines images cinématographiques mettent en scène des positions de pouvoir et de force, souvent inégales, qui circulent entre les deux sexes, dans les deux sens.

Notre travail devrait porter sur un ensemble de films que nous nous proposons d'étudier comme un texte. Nous préférons, dans cette étape de notre réflexion, choisir parmi l'ensemble des films ceux qui nous semblent être les plus représentatifs. Nos goûts personnels ont bien entendu influencé notre choix, mais aussi le caractère "exemplaire" de ces films (représentatifs d'un mode de traitement relativement clair et net d'un aspect de la narrativité littéraire). Ces films sont avec un peu d'arbitraire du nombre de quatre et constituent un corpus "synthétisé". Ils mettent en relief des questions diverses ou communes. Cette sélection a été surtout dictée par des raisons sociologiques dont les principales sont l'impact de ces films sur l'audience publique.

Le corpus d'analyse comprend donc quatre films de fiction, tunisiens, tournés à partir des années 1980. Ces films ont pour principal cadre la Tunisie et privilégient explicitement

¹² V. Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Editions Denoël, 1992, (Bibliothèques 10/18), p. 156.

¹³ *Ibid.*, p. 157.

le thème des rapports entre les sexes en abordant plus explicitement que d'autres les problèmes vécus par les femmes. La réception des médias écrits (les dossiers de presse), les articles d'analyse, les livres sur le cinéma tunisien ainsi que les visionnements personnels ont orienté le choix des films. Les films sélectionnés sont les suivants : *L'Homme de cendres* de Nouri Bouzid (1986), *Halfaouine* ou *L'Enfant des terrasses* de Férid Boughedir (1990), *Les Silences du palais* de Moufida Tlatli (1994) et *Tunisiennes* de N. Bouzid (1998). Nous avons choisi, pour l'étude des films du corpus, d'appliquer à la lecture du texte filmique des instruments de lecture de la narratologie littéraire. Donc la trajectoire générale de notre travail, malgré l'importance du registre cinématographique, reste principalement littéraire.

Dans le premier chapitre, nous replaçons le cinéma tunisien dans son contexte maghrébin, historique et sociologique, en effectuant une division temporelle qui obéit à une catégorisation thématique presque homogène pour chacune des périodes recensées. Ce chapitre, dans une perspective sociosémiotique, s'attache à l'étude des représentations sociales et de l'intertextualité en tenant compte du film et de son contexte. En fait, les analyses des films sont constamment mises en présence des exigences extra-cinématographiques. Il est également intéressant de noter que malgré la diversité des films analysés, ressortent des images générales dans lesquelles se détachent l'univers féminin et les rapports femme-homme. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéressons aux interrelations entre littérature et cinéma. Notre propos est de tenter de démonter les rapprochements entre les récits écrits et les récits filmiques. En effet, la référence trop fréquente, dans le cadre de l'analyse filmique, à des notions venues de la critique ou de la théorie littéraire conduit à des approximations évidentes entre littérature et cinéma. Dans ce chapitre, nous discutons de méthode et du corpus des films choisis. La méthode choisie relève largement des méthodes d'analyse proposées par la narratologie littéraire. En effet " la notion d'influence " la plus significative de la littérature sur le cinéma se manifeste dans la narratologie.

Le troisième chapitre est consacré à l'analyse narratologique des films du corpus. Nous commençons par de brefs résumés des films pour continuer ensuite avec une étude approfondie des différents composantes du récit filmique selon une analyse narratologique qui s'appuie sur un cas général qui implique les rapports personnage/narrateur. Parmi ces composantes figurent également les séquences génériques, le son, la musique, etc. En effet, si le cinéma, production culturelle collective tant au niveau de sa fabrication que de sa consommation, est sans doute un lieu privilégié d'expression de l'imaginaire social, il n'en constitue pas moins un langage propre, dont les codes très complexes et très diversifiés (mimésis, narration, fiction, personnages, acteurs, lumières, décors, spectacle, musique, dialogue, etc.) nécessitent une approche spécifique, comme Pierre Francastel le revendiquait naguère pour la peinture. Notre projet est donc venu d'un désir d'articuler certains apports de la narratologie littéraire et l'objet cinéma. Nous restons attentifs, dans ce cas général, à la spécificité de chaque fiction. En fait, chaque film privilégie certains outils pour construire son univers fictionnel, univers dans lequel nous tentons de déterminer et de dégager l'univers féminin et les rapports femme-homme. Les films ont fait l'objet d'une transcription écrite en vidéocassette. Les transcriptions écrites sont évidemment un pis-aller, puisque ce sont en fait des récits

écrits, mais elles constituent des instruments de travail précieux. Chaque film fait l'objet d'une analyse détaillée qui permettra de juger de sa particularité argumentative et des figures privilégiées.

Le reste de cette étude est consacrée à l'analyse thématique. Dans le quatrième chapitre nous nous intéressons à la représentation du couple dans les films analysés. A travers les histoires principales et les histoires parallèles des hommes et des femmes, nous découvrons leurs visions respectives à propos du couple, visions qui appartiennent à un contexte et à un référent culturel et sociologique. Dans le cinquième chapitre, nous analysons la thématique de la parole. En effet, la parole est le réservoir et le lieu de savoir des personnages ainsi que le filtre des évaluations normatives qui traversent le récit. Elle distingue les personnages masculins des personnages féminins et fait émerger les codifications sociales. Dans le sixième chapitre, nous étudions la problématique de la sexualisation de l'espace historique, culturel et religieux telle qu'elle apparaît et transparaît à divers degrés dans les films du corpus. Les images qui révèlent l'univers féminin, les instances et les tensions de pouvoir entre les hommes et les femmes sont transposées sur la représentation de l'espace. Le chapitre suivant traite des figures maternelle et paternelle, figures classiques dans la littérature et la culture maghrébines. Nous étudions les rapports mère/fille, mère/fils, père/fille, père/fils car les pratiques éducatives du père et de la mère interviennent profondément dans la gestion des rapports femme-homme. La fin de ce travail utilise et articule les configurations singulières repérées dans chaque film afin de proposer une interprétation d'ensemble de l'univers féminin et des rapports entre les sexes dans le cinéma tunisien de cette période.

Au fil de cette étude, il s'agit également d'analyser la composante culturelle des représentations de la femme prise entre la tradition et la modernité. Cette analyse démontre que la structure chronologique classique qui consiste à opposer tradition à modernité est stéréotypée car, chez la plupart des Maghrébines, ces deux concepts se juxtaposent et se superposent plus qu'ils ne s'opposent ou se succèdent. L'histoire sociologique du Maghreb démontre clairement la vitesse, parfois vertigineuse, à laquelle la mutation des femmes s'effectue. Quand elles commencent à s'émanciper, les Maghrébines brûlent les étapes car elles ont soit désespérée de liberté, cette liberté qui leur a été ravie depuis des siècles. Cependant, il serait sommaire d'opposer l'image de la femme traditionnelle à celle de la femme moderne car fréquents sont les portraits de femmes " modernes et émancipées " qui peuvent se comporter comme des femmes " archaïques et conventionnelles ". Notre étude démontre un processus où modernité et tradition, " **présent et passé sont dans un rapport de médiation réciproque permanente** ¹⁴ ". L'étude des films du corpus démontre que certaines figures archétypales qui sont chronologiquement des plus modernes peuvent paradoxalement être à certains égards des plus classiques et vice versa. Les figures maghrébines sont donc assez complexes et échappent à la classification diachronique.

Tout au long de cette analyse, nous introduisons quelques brefs aperçus historiques et socio-anthropologiques des éléments qui déterminent la position féminine et le rôle des deux sexes dans la société tunisienne. Nous abordons notamment une réflexion sur les

¹⁴ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode (Vérité et méthode)*, Tübingen, 1960, pp. 284-285.

deux structures importantes dans la culture tunisienne que sont l'honneur et l'Islam. Nous abordons également la perception problématique du corps féminin ainsi que et le rôle de la culture dans la construction de la sexualité féminine en Tunisie. Si nous insistons plus particulièrement sur la place occupée par le corps et la sexualité dans la représentation de l'univers féminin et dans les rapports entre les sexes, c'est parce qu'ils sont traités d'une manière allusive. En effet, les films du corpus décrivent, à travers la représentation de la femme et des rapports femme-homme, les changements dans la société tunisienne. Le centripète de ces changements est la représentation du corps et de la sexualité dans les limites du dire possible. Ces informations ne constituent guère un relevé exhaustif, elles dessinent les contours de l'univers féminin et des rapports entre les sexes afin de permettre au lecteur de suivre notre réflexion ainsi que nos références.

Comment le cinéma parle-t-il des femmes? Comment parle-t-il du couple? Comment accole-t-il les femmes et les autres éléments sociaux? Comment sont articulés les rapports femme-homme dans l'espace filmique? Quel statut occupe le sexuel dans les rapports entre les sexes? Quelles sont les idéologies qui définissent ces rapports?

Les réponses à ces questions ne peuvent être que multiples car les institutions cinématographiques sont régies aussi bien par les règles de la contrainte que les règles du consensus. En effet, le cinéma est une véritable mise en scène du social et de sa fantasmagorie. Néanmoins, le réalisme cinématographique n'est pas la réalité, il se soustrait, par le truchement de la fiction, à la réalité.

CHAPITRE I CONTEXTUALISATION : QUELQUES REPERES HISTORIQUES DU CINEMA MAGHREBIN ET TUNISIEN

Les cinématographies en Afrique, sont nées, en majorité peu après les indépendances. L'histoire du cinéma au Maghreb commence au moment où la colonisation prend fin, c'est-à-dire au tout début des années 1960. Les cinémas nationaux émergent avec l'indépendance et témoignent de la détermination des pays du Maghreb à exister en tant qu'Etats-Nations. Avec la création des Etats-Nations est apparu le cinéma national qui s'insurge contre la culture d'avant, notamment contre le cinéma colonial.

I. Le cinéma Colonial

Durant l'époque coloniale, le cinéma a une histoire au Maghreb, mais il n'y avait pas à proprement parler un cinéma maghrébin puisque les Maghrébins n'y jouèrent qu'un très petit rôle. Selon G. Sadoul, le cinéma maghrébin à ses débuts est un cinéma étranger, essentiellement français. ***“ C'est un cinéma exotique et d'évasion dans le sens le plus primitif et lamentablement innocent du terme, exactement à l'image de la littérature feuilletonesque de l'époque ; y dominant les schémas fameux du chameau, du***

minaret et de la femme voilée, y sévissent les caïds aux yeux sanguinaires ou les princesses évanescentes des harems¹⁵ ". C'est la belle époque du centenaire de la conquête de l'Algérie, avec des films comme *le Bled* de J. Renoir, *La Croix du Sud* d'A. Hugon, *Le chemin de l'honneur* de M. Gleize, etc. A ses débuts au Maghreb, le cinéma est une entreprise étrangère venue momentanément s'expatrier en Afrique du Nord. Ce cinéma-là fut dominé avant tout par un souci d'exotisme répondant au besoin de dépaysement du public européen auquel il était destiné¹⁶. Le Maghreb et sa vérité matérielle, humaine ou spirituelle, n'ont jamais effleuré ce cinéma.

Dans la période de l'après-guerre, les nouvelles caravanes du cinéma étranger n'ignorent plus le Maghreb mais prétendent se l'approprier dans une *vérité* qu'ils lui accordent, cette vérité, interprétée superficiellement, et comme à la hâte, est à peine moins grossière que les réalisateurs du cinéma colonial fabriquaient naguère de toutes pièces dans leur imagination et leurs studios, mais on peut y sentir une espèce de Maghreb assimilé et partiellement reconnu, dans un souci évident et très discuté de bonne volonté (cf. *Au coeur de la casbah* de Pierre Cardinal, Alger 1951) ou dans un autre souci, aussi évident mais plus pitoyable, de rattraper le coche ... de l'histoire (cf. Les Studios Africa de Tunis, et leurs *Actualités tunisiennes* de 1949). Les autorités colonialistes montrent un empressement touchant et unanime à travers le Maghreb à promouvoir un cinéma *local*¹⁷ et à l'utiliser dans leur course contre le destin. C'est ainsi qu'ils ont créé successivement le Centre Cinématographique Marocain en 1944, le Centre Cinématographique Tunisien en 1946 et le Service Cinématographique du Gouvernement Général d'Algérie en 1947... dont les fameux *Ciné-Bus* s'égaillent bientôt dans le bled...

Une deuxième tendance du cinéma étranger (et français) au Maghreb est, par contre, beaucoup plus intéressante, parce que plus intéressée par le Maghreb, plus *engagée*¹⁸ si l'on veut. Elle est généralement le fait de jeunes cinéastes, qui n'ont connu les périodes précédentes du cinéma au Maghreb que dans les cinémathèques ou les ciné-clubs et pour s'en indigner, pour qui, indépendamment même du cinéma, le Maghreb a une valeur de réalité humaine et historique, plus que de cadre avantageux pour prises de vue. Cela a été dû essentiellement à la rencontre de jeunes poètes et cinéastes Français avec le Maghreb, ce furent André Zwobada (*Noces de sable*, Maroc 1949), Albert Lamorisse (*Bim, le petit âne*, Tunisie 1949) et Jacques Baratier (*Goha*, Tunisie 1958, Prix de Cannes).

Ainsi au moment des indépendances dans les trois pays du Maghreb, le cinéma répondait surtout aux besoins de divertissement des colons européens¹⁹. De plus les longs métrages étaient gérés par les compagnies étrangères de distribution implantées au

¹⁵ G. Sadoul, *Les cinémas des pays arabes, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, Beyrouth, 1966, p. 108.*

¹⁶ *Ali Baba et les quarante voleurs* de Jacques Becker (1954) et *L'homme qui en savait trop* de Alfred Hitchcock (1955), etc.

¹⁷ F. Boughedir, *Cinéma africain et décolonisation*, thèse pour le doctorat de 3e cycle, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1976, p. 330.

¹⁸ *CinemAction*, " Cinémas du Maghreb ", Dossier réuni par M. Berrah, V. Bachy, M. Ben Salama et F. Boughedir, n°14, printemps 1981.

Maghreb et qui soumettaient les films arabes (essentiellement égyptiens) à des taxes plus élevées que les films européens ou hollywoodiens importés²⁰. Preuve s'il en était d'un système colonial qui ignorait les besoins (et, dans une certaine mesure, l'existence même) du peuple maghrébin. En effet, avant les années soixante, le Maghreb ne fut que le décor d'un cinéma colonial réalisé par des Occidentaux pour les salles d'Europe et d'Amérique. L'exploitation était tributaire des grandes compagnies, les pays maghrébins s'en rendirent compte très vite au lendemain de l'indépendance²¹.

II. L'émergence du cinéma national au Maghreb

Les nouveaux cinémas d'Afrique du Nord, nés du néant laissé par l'ère coloniale en matière de culture et de production, reflètent des conceptions diverses, dues pour une part à la formation technique et culturelle des cinéastes (française et italienne)²². Ayant moins à vaincre une tradition qu'à refuser les modes de l'Occident, les cinéastes maghrébins ont souvent fait preuve et très tôt d'une remarquable originalité d'écriture ; même, les films tournaient-ils court parfois faute de rigueur ou de moyens, on ne pouvait pas ne pas y voir des essais de réinvention du langage cinématographique à des fins proprement arabes, langage capable enfin de ressaisir les *traces* de l'identité culturelle, et d'assumer pleinement le discours contemporain²³. Mais tous ces cinéastes, non plus, ne se ressemblent pas. C'est autant de possibles pour l'expression d'une multiple unicité, expression déjà mutilée, ou suspendue, à tout le moins.

Les années 60 marquent le passage de la lutte contre le colonialisme à la lutte contre le néo-colonialisme et dénoncent l'inégalité dans les échanges avec les grandes puissances, notamment l'ex-colonisateur, la France. C'est également la période qui voit l'étiollement de l'euphorie nationale dans laquelle baignait le peuple après l'obtention de l'indépendance, c'est la période qui marque la crise du " désenchantement national"²⁴. Certains critiques considèrent 1967 comme la date qui marque la sortie des premiers longs métrages au Maghreb. Dans sa préface au numéro de la revue *CinémAction*²⁵ sur " les cinémas arabes ", le cinéaste tunisien F. Boughedir évoque 1967 comme un fait

¹⁹ A. Gabous, *Culture et histoire dans un pays colonisé. Le cinéma en Tunisie*. Mémoire de maîtrise à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), 1979, p. 17.

²⁰ H. Daldoul, *Une stratégie de la décolonisation du cinéma africain*; document ronéotypé publié par l'Association des cinéastes tunisiens, Tunis, 1974, p. 53.

²¹ A. Ben Ali, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 189.

²² G. et M. Hennebelle, " Cinéma et société au Maghreb ", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XIII CNRS, 1975, pp. 131-150.

²³ S. Farid, *Cents réalisateurs arabes et africains. Dictionnaire*, Tunis. STD, 1975. En arabe, p 267.

²⁴ F. Boughedir, " Où va le cinéma africain? ", *Contact*, n° 27, Tunis, 1er octobre 1974.

historique important pour le monde arabe car cette date témoigne de sa défaite pendant la guerre des Six-Jours. Selon l'auteur du film *Halfaouine* (ou *L'Enfant des terrasses*), cette défaite a heureusement ébranlé les intellectuels arabes et les a fait sortir de leur léthargie politique. Elle a donc été un tremplin pour le foisonnement d'idées nouvelles.

La naissance de la filmographie en Afrique et au Maghreb correspond donc au désir d'affirmer une identité longtemps bafouée. En effet, le cinéma est un outil d'influence et de propagande considérable. Plusieurs intellectuels africains, ayant constaté que leurs écrits ne parvenaient pas à la connaissance du peuple, décidèrent de se convertir au cinéma. Pour O. Sembène, nouvelliste et cinéaste africain, "**le cinéma est un moyen de communication plus efficace que la littérature, plus représentatif des modes d'interaction des publics africains que ne peuvent l'être les textes littéraires. Il permet de mettre en jeu à la fois les langues et formes textuelles les plus fonctionnelles dans les sociétés africaines, permet de valoriser divers types d'espaces, d'explicitier leur signification et d'offrir à un public jadis marginalisé par la langue française d'innombrables occasions de se décrire et de s'observer selon des critères qu'il aura lui-même définis**"²⁶". Pour protester et lutter contre la domination, les colonisés en Afrique utilisèrent, entre autres, le même instrument que leur colonisateur, le cinéma, et mirent en place des institutions efficaces, à l'instar du FESPACO, des JCC, de la FEPACI²⁷, etc. Au Maghreb, les trois pays adoptèrent des voies différentes dans leur processus de décolonisation.

III. Le cinéma marocain : la voie néo-colonialiste ou l'"africanisation" du commerce cinématographique

Les cinématographies des pays maghrébins au lendemain de leur indépendance ont pour caractéristique principale d'être dominées par les trusts multinationaux de la compagnie américaine MEPAA (Motion Picture Export Association of America)²⁸. Au Maroc, il y eut la passation de la totalité de l'exploitation et de l'importation des films des mains des Compagnies Etrangères à celles du capital privé local, sans intervention de l'état dans ces secteurs, à titre socio-culturel ou autre. L'idéologie gouvernementale qui sous tend cette option est celle-ci : il s'agit de remplacer le capitalisme étranger par le capitalisme national

²⁵ *CinémAction*, " Les cinéma arabes " (préface de T. Ben Jelloun et F. Boughedir), textes réunis par M. Berrah, J. Lévy et C.-M. Cluny, n°43, 1987.

²⁶ O. Sembène, " Introduction ", dans N. Sada, *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar, L'Harmattan, 1996, p. 12.*

²⁷ FESPACO: Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou, JCC: Journées cinématographiques de Carthage, FEPACI : Fédération panafricaines des cinéastes.

²⁸ T. Cheriaa, *Bilan du cinéma maghrébin*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique, 1970.

²⁹ . En réalité, il ne s'agit que du *statu quo* antérieur (de domination du marché par des groupes étrangers) camouflé par la présence d' " intermédiaires " nationaux, dont les intérêts ne peuvent (dans un système de libre concurrence) qu'être liés à ceux des groupes étrangers (qui sont détenteurs du " produit " à commercialiser). Cette voie adoptée par le Maroc est la voie *néo-colonialiste* ³⁰ par excellence : celle qui permet aux intérêts impérialistes au lendemain des indépendances politiques, de poursuivre la même exploitation économique, en se camouflant derrière des intermédiaires locaux grassement payés au passage.

Bien que l'indépendance fut accordée en 1956, il fallut attendre douze ans avant de voir paraître sur les écrans les deux premiers longs métrages réalisés par des cinéastes marocains et produits par le CCM (Centre Cinématographique Marocain) ³¹ . Ce retard était dû en partie à l'attitude du gouvernement. Alors qu'en Algérie le gouvernement tenait à promouvoir le cinéma, les autorités marocaines semblaient indifférentes à ce moyen de communication. Ainsi, le CCM, qui était pourtant un organisme colonial, fut maintenu après l'indépendance avec quasiment les mêmes attributions. De plus, au lendemain de l'indépendance, l'état ne donna aucun pouvoir pour contrôler l'importation, la distribution ou l'exploitation des films qui furent laissées entre les mains du secteur privé. La faveur fut donc inévitablement donnée aux films étrangers. La participation limitée de l'état marocain dans le cinéma conduisit à une pénurie des films dans les années 70, même si durant cette période certains réalisateurs réussirent à se faire connaître avec des longs métrages ³² . En effet, le cinéma au Maghreb a évolué selon l'orientation économique et politique de chacun des états. Au Maroc, le secteur privé permet, à côté d'une production vulgaire, des essais indépendants qui ne reçoivent pas encore d'encouragement. Le mépris des exploitants pour ce qui n'est ni *made in USA*, ni mélo égyptien ne facilite pas la distribution de films privés ³³ .

La situation changea radicalement en 1980 lorsque le gouvernement marocain mit en place un système d'aide à la production cinématographique qui eut pour effet de fortement stimuler l'activité de ce secteur. Ainsi, les années 80 virent une recrudescence du nombre de films tournés pour la moitié par de jeunes réalisateurs. D'une manière générale, le cinéma marocain des années 80 offre des premiers films de qualité variable

²⁹ F. Souiba et F.-Z. El Alaoui, *Un siècle de cinéma marocain (1907-1995)*, Rabat, World Design Communication, 1995, p. 3.

³⁰ T. Cheriaa, " La circulation des films dans les pays arabes et son influence sur la production cinématographique de ces pays " dans *Communication à la Ve Table Ronde de l'UNESCO sur les cinémas africains et arabes*, Beyrouth, 30 oct. - 3 nov. 1967, reprise dans G. Sadoul, *Les cinémas arabes*, Ed. de l'UNESCO, 1968.

³¹ *Vaincre pour vivre* de Mohamed B.A. Tazi et A. Mesnaoui (1968) et *Quand mûrissent les dates* de A. Ramdani et L. Bennani (1968).

³² Par exemple les films de A. Mesbahi, S. Ben Barka, etc. Ce dernier fit plusieurs films dont l'un fut acclamé par la critique internationale : *Les mille et une main* (1972), film dans lequel il dénonce, à l'instar de R. Béhi en Tunisie (*Silence des hyènes*, 1972), les conséquences néfastes du tourisme dans son pays.

³³ L. Pearson, " Four years of north-african film " dans *Film Quarterly*, vol. XXVI, n°4, New York, été 1973, p. 48.

et traitant de sujets très divers : les désillusions de la vie urbaine (*Le mirage* de A. Achouba, 1980), la vie rurale (*Hadda* de M. Abouelouakar, 1984), le conflit de générations (*Soleil* de T. Saddik, 1985), etc. Dans les années 80, deux longs métrages furent tournés par des femmes : *La braise* de F. Bourquia et *Une porte sur le ciel* de F. Benlyazid (1988). Le début des années 90 ne vit pas tarir le flot des nouvelles productions cinématographiques. Nombre de cinéastes reconnus poursuivirent leurs carrières, après une longue période de silence. Le film le plus remarquable de cette décennie est sans conteste *Le secret de la voie lactée* adapté du roman de T. Ben Jelloun *La prière de l'absent* et réalisé par H. Benani.

IV. Le cinéma algérien : la voie “ autonomiste ” ou la nationalisation des structures cinématographiques

Il s'agit de la récupération par l'état des secteurs-clés de l'industrie cinématographique, l'importation et la distribution de films, l'infrastructure industrielle et technique etc., en excluant toute participation du capital privé local ou étranger. L'idéologie qui sous-tend cette option gouvernementale est la suivante : le cinéma est, de par ses incidences éducatives, culturelles, politiques, un produit trop “ spécial ” pour être laissé aux mains d'intérêts étrangers au pays, et être soumis aux lois du profit financier et au système de la libre entreprise. En somme, cette option suppose une conception neuve de ce qui est le cinéma : un instrument idéologique qui doit être national, au même titre que l'éducation, la télévision ou les postes de télécommunications. Cette voie a permis à ce pays de créer une industrie cinématographique nationale rentable, conforme à ses options culturelles et politiques. D'après les détracteurs de la cette voie, le cinéma nationalisé ne serait qu'une arme supplémentaire (avec la télévision) au service de la seule politique décidée par l'état. De plus, la bureaucratie qui résulte de l'établissement des structures cinématographiques paralyseraient celles-ci. Cette voie “ autonomiste ” semble bien être la seule voie “ efficace ” ayant débouché sur la naissance d'une industrie cinématographique dans quelques pays africains.

Les mouvements de lutte nationale considéraient le cinéma comme un atout majeur dans la lutte pour la libération. Ainsi, l'armée créa une unité de films documentaires dirigée par le documentariste français et partisan du F.L.N. (Front de Libération Nationale) René Vautier, dont le film le plus célèbre à l'époque fut *Algérie en flammes* (1959). Après la guerre de libération, le gouvernement algérien continua à jouer un rôle majeur dans l'organisation de l'industrie cinématographique, gardant le monopole de la production, de la distribution et de l'exploitation des films³⁴. En raison de cette implication directe et du fait que le cinéma algérien soit né de la guerre, il n'est pas surprenant que le thème central de quasiment tous les premiers films algériens³⁵ ait été la guerre de libération - un sujet d'extrême importance pour la première génération de cinéastes algériens dont

³⁴ W. Tamzali, *Regards sur le cinéma algérien suivi d'une introduction fragmentaire au cinéma tunisien*, Alger, Editions En.A.P., 1979, p. 32.

beaucoup avaient participé activement à la lutte. Bien que la création de l'ONCIC (Office National du Commerce et de l'Industrie Cinématographiques) modifia le secteur de production, les films algériens exploraient toujours les mêmes thèmes parmi lesquels la guerre demeurait le sujet de prédilection, quoique les approches fussent très nombreuses et très variées. La Révolution agraire du début des années 70 trouva une réponse immédiate dans le cinéma et constitua le deuxième thème de prédilection du cinéma algérien³⁶.

Pour les Algériens (et les Palestiniens), le cinéma national est né de la guerre. Ses pionniers savent ce que l'Algérie doit à ses paysans, à ses villages de montagne. Il n'est guère de film où ils ne figurent. Célébré dans les films des lendemains de l'indépendance au titre de l'Histoire, le paysan algérien réapparaîtra, acteur et objet de son rôle, à l'heure de *l'héritage* : en 1971, avec la promulgation de la révolution agraire³⁷. C'est avec la plus grande méfiance que furent examinés les projets liés à l'émancipation de la femme, par exemple. Le pas était donné, d'abord, au cinéma politique. La prudence des bureaucrates écarta les oeuvres originales³⁸, celles qui justement entendaient aider à la naissance d'une société nouvelle, libérée non seulement du fardeau colonial mais aussi d'un système de valeurs traditionnelles considérées comme intangibles.

En effet, l'essentiel de la production cinématographique au Maghreb, jusqu'aux années 1980, était destiné à critiquer aussi bien les régimes néo-colonialistes internationaux que les régimes prévaricateurs des nouveaux Etats nationaux. Les cinéastes tunisiens et marocains³⁹ se consacrèrent à développer des thèmes négligés par la majorité des cinéastes algériens qui continuent à s'intéresser au thème de la lutte contre le colonialisme.

V. Le cinéma tunisien : la voie “ réformiste ” ou la coexistence des secteurs public et étranger

³⁵ *Le vent des Aurès*, Lakhdar-Hamina (1966), *Hassan Terro*, Rouiched (1967), *El goula*, M. Kateb (1972), *Une si jeune paix*, J. Charby (1965), etc.

³⁶ *Le charbonnier* de Bouamari (1972), *Noua* de Tolbi (1972), *L'héritage* et *Vent du sud* de Riad (1975), *Les spoliateurs* et *Les déracinés* de Merbah (1976), *Les pêcheurs* de Bendeddouche (1977), *Pour que vive l'Algérie* de Azizi(1978), etc.

³⁷ K. Khayati, *Cinéma arabes. Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 60.

³⁸ “ Le respect des thèmes établis par le pouvoir central était particulièrement fort dans les années 70, de sorte que lorsque Rachedi voulut traiter de l'émigration (*Le doigt dans l'engrenage*, 1974), il dut réaliser un film indépendant à petit budget et en 16 mm”, (R. Armes, *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*, Editions ATM (l'Association des Trois Mondes), Paris, 1996, p. 13).

³⁹ On peut citer entre autres le marocain S. Ben Barka (*Les Mille et Une Mains*, 1972), le tunisien Ridha Béhi (*Soleil des hyènes*, 1976), etc.

Jusqu'en 1975, le marché du cinéma tunisien, dominé par des compagnies étrangères, avait pour principale conséquence d'interdire l'accès du film tunisien aux salles de cinéma de son pays, et par voie de conséquence d'empêcher toute production normale de films tunisiens⁴⁰. La Tunisie était un des rares pays africains à posséder une infrastructure technique et industrielle complète lui permettant de confectionner des films en noir et blanc : le complexe cinématographique de Gamarth, et cela depuis 1967.

L'idéologie gouvernementale qui sous tend cette option est celle-ci : il s'agit d'allier les vertus de dynamisme de " rentabilité ", de " développement " attribuées à la libre entreprise, aux exigences socio-culturelles et politiques que doit défendre l'état dans tous les secteurs de l'économie nationale. Cette voie réformiste tend à éviter les affrontements trop brutaux avec les intérêts étrangers, privilégie les accords à l'amiable et la fameuse *politique des étapes* de l'ex-président tunisien, H. Bourguiba⁴¹. Cette voie réformiste commence souvent son action par la création et l'extension des réseaux de cinéma non commercial (ciné-clubs, ciné-bus de brousse) qui créent une clientèle et un " pré-rodage " de l'état dans le domaine de la distribution de films. La Tunisie a ajouté à ces mesures la tenue d'un festival du cinéma, le JCC (les Journées Cinématographiques de Carthage), réunissant les pays potentiellement concernés par les mêmes problèmes de décolonisation cinématographique⁴². L'ensemble de ces mesures a essentiellement pour effet de préparer le terrain en provoquant une prise de conscience de la part des cadres concernés (cinéastes, enseignants, hommes de culture, etc.), prélude à une mobilisation future⁴³.

Les études sur le cinéma tunisien retiennent quatre grandes périodes dont les dates obéissent à une catégorisation thématique⁴⁴. Les films du corpus retenu appartiennent aux deux dernières périodes.

1) 1956-1970

Au Maghreb, la Tunisie présentait déjà les prémises d'une culture cinématographique bien avant que l'indépendance ne lui soit accordée par la France en 1956. Ainsi le pionnier Albert Samama tourna plusieurs films muets (*La fille de Carthage/Aïn al-ghaza*, 1924) tandis que le français Georges Decorles et Abdelaziz Hassine réalisèrent chacun un long métrage de fiction sonore : *Le fou de Kairouan* (1939) pour le premier et *Tergui* (1935) pour le second. Après la Seconde Guerre mondiale, G. Derocles créa les studios Africa qui produisirent des documentaires, puis de 1953 à 1954, des actualités filmées

⁴⁰ O. Khelifi, *L'histoire du cinéma en Tunisie (1896-1970)*, éditions de la Société tunisienne de diffusion, Tunis, 1970, p. 104.

⁴¹ T. Cheriaa, *Cinéma et culture en Tunisie*, UNESCO, Beyrouth, 1964, p. 205.

⁴² L. Marcorelles, " Le pari de Carthage ", *Le Monde*, Paris, 7 novembre 1974.

⁴³ *CinemArabe*, " Spécial Carthage ", ns° 4-5, Paris, octobre 1976.

⁴⁴ M. Ben Rajab, " Les étapes du développement du cinéma tunisien ", *Le temps*, Tunis, 10 octobre, 1975.

(les *Actualités Tunisiennes*). L'intérêt croissant pour le cinéma se traduit en Tunisie par l'organisation des tous premiers ciné-clubs⁴⁵, lancés dès 1946, qui débouchèrent sur la création de la FTCC (Fédération Tunisienne de Ciné-Clubs) en 1950, puis sur l'ouverture de la Cinémathèque Tunisienne en 1954. Cependant, comparé au Maroc et à l'Algérie, la Tunisie souffrait grandement - et continue de souffrir - d'un nombre limité de salle de cinéma.

En matière de production, les dix premières années qui suivirent la fin du protectorat (1956-1965) virent la réalisation d'un nombre considérable de documentaires par des cinéastes tunisiens, certains travaillent dans le cadre du mouvement des cinéastes amateurs, et de quelques projets plus ambitieux tournés par des réalisateurs étrangers⁴⁶. Le premier long métrage tunisien, de la période post-indépendance fut *L'Aube* de Omar Khelifi (1966), un cinéaste qui allait par ailleurs dominer la production cinématographique de cette première décennie de cinéma. Ce film relate les événements insurrectionnels qui ont précédé l'indépendance de la Tunisie.

2) 1970-1980

Pendant cette période, plusieurs cinéastes et critiques tunisiens, à l'instar de Boughedir, sont issus par les ciné-clubs du cinéma *amateur*, forme originale de cinéma populaire héritée à l'origine de ses modèles européens, mais qui, depuis 1971, a évolué d'une manière particulière. La mutation d'un cinéma violon-d'Ingres, réalisé dans les clubs que dirigeaient ou contrôlaient de petits notables locaux, en une pratique fondamentalement différente dans son organisation et ses intentions, a été opérée par à-coups entre 1971 et 1973. Cette période constitue dans l'histoire du cinéma tunisien le premier moment d'une rencontre directe et agissante entre les trois mouvements cinématographiques existant dans le pays : le cinéma professionnel, les ciné-clubs et le cinéma " amateur ".

Les cinéphiles, regroupés depuis très longtemps au sein de la Fédération tunisienne des ciné-clubs (FTCC), se dotent d'une nouvelle direction en 70 ce qui permet l'émergence d'une nouvelle génération de lycéens et de jeunes enseignants et la réalisation de réformes. Ainsi s'intensifie et s'officialise l'opposition à l'hégémonie des coopérants français et de la langue française. Ces coopérants de tendance formaliste monopolisent la direction des ciné-clubs et le choix des films, et dominent les débats ; et ceci depuis l'époque de la colonisation. Le français, demeuré la langue officielle des débats après presque un quart de siècle d'indépendance, constitue pour les coopérants le moyen essentiel de leur domination. Intimidés par l'érudition scolastique des coopérants formalistes, les cinéphiles tunisiens - à part la toute petite minorité occidentalisée - s'enferment dans le silence et se limitent au rôle de figurants ; se contentant d'être des " cinéphiles muets "⁴⁷. L'influence de ces coopérants formalistes est grande surtout sur

⁴⁵ M. M'rad, " Le cinéma amateur et les ciné-clubs ", *Contact*, n° 27, Tunis, 1er octobre 1974.

⁴⁶ Ce fut le cas de *Renaissance* (1963), un documentaire de M. Ruspoli sur la guerre de libération en Tunisie, et de deux longs-métrages français de fiction, *Goha* de J. Baratier (qui bénéficia d'une distribution internationale et qui fit connaître Omar Sharif au public du monde entier) et *H'mida* de J. Michaud-Mailland.

les cinéastes professionnels. *La Mort trouble* de F. Boughedir, et *Mokhtar* de Ben Aïcha sont des exemples de cette influence.

A partir de 1972 l'hégémonie des coopérants cesse. La discussion en langue arabe dialectale est encouragée, les jeunes participent de plus en plus à la direction des ciné-clubs et aux débats, la projection des films arabes est introduite, de nouveaux clubs sont constitués, une ouverture s'opère dans la direction des régions éloignées, une aide aux clubs en difficulté s'institue, etc. Ces réformes s'inscrivent dans une nouvelle conception relative à la fonction des ciné-clubs. Pour cette nouvelle génération, les ciné-clubs ne doivent plus rester le privilège de l'élite des adultes et des intellectuels et le lieu de discussions formalistes. Ils doivent s'ouvrir aux jeunes et à toutes les couches sociales et permettre de débattre des problèmes réels et concrets qui se posent au pays. Ainsi le courant réaliste et néo-réaliste l'emporte sur le courant formaliste. L'ouverture de la FTCC au cinéma professionnel et surtout au cinéma " amateur " s'inscrit dans le cadre de cette nouvelle conception relative à la fonction des ciné-clubs.

Les cinéastes " amateurs " transforment radicalement les structures de leur organisation et instaurant la *Réforme*, décident de s'ouvrir à l'ensemble du cinéma dans le pays et de dépasser les limites que la conception traditionnelle du cinéma établit entre l'amateurisme et le professionnalisme d'une part, et la critique d'autre part. Mais la préparation du projet de nationalisation du cinéma l'emporte sur tout et absorbe tout l'effort du mouvement de la réforme. Plusieurs critiques reprochent à ce projet de ne s'être intéressé qu'au profil administratif et formel du futur cinéma national ⁴⁸. En effet, en reproduisant le même cinéma *commerçant* occidental et en empruntant le même système de production économique de l'Occident, le futur cinéma national deviendrait ainsi et paradoxalement le moyen d'une nouvelle acculturation du public. A. Bouden écrit à ce propos : "**Nationaliser ne doit pas signifier uniquement en finir avec la domination administrative et économique des grandes firmes cinématographiques étrangères mais aussi et surtout en finir avec leur système économique de production et leur modèle culturel de cinéma. [...] Nationaliser doit signifier produire un cinéma national et non reproduire le cinéma occidental dans une structure nationale**" ⁴⁹.

L'intention du mouvement de la *réforme* est d'ouvrir le cinéma amateur à la société tunisienne afin qu'il "**déborde son cas élitaire et devienne un mouvement culturel dont la mission serait de combattre le cinéma commerçant et de faire prendre conscience au public de son identité socio-culturelle**" ⁵⁰. L'accent est mis sur la nécessité de refuser le cinéma occidental comme refuge, et de pratiquer au contraire un cinéma qui devienne le reflet, l'écho des réalités nationales sans être pour autant l'outil d'un nationalisme. Réalités sociales, politiques, culturelles auxquelles le jeune cinéma

⁴⁷ A. Bouden, " Pourquoi un cinéma amateur tunisien?", *Nawadi-Cinéma*, Tunis, avril 1971, p. 15.

⁴⁸ *Azmat al'-amal ath-thaqâfi li harakat nawadi as-sinima* ", (" la crise du travail culturel dans le mouvement des ciné-clubs "), manifeste de la FTC, texte dactylographié, Sousse, 18, 19 et 20 juillet 1975. En arabe, p. 8.

⁴⁹ A. Bouden, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ C.-M. Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, Paris, Sindbad, coll. " La Bibliothèque arabe ", 1978, p. 388.

amateur s'intéresse pour devenir un cinéma populaire, conscient de son pouvoir d'éveil et d'information, se refusant à n'être qu'un moyen d'évasion et de détournement⁵¹. En 1973, au Festival du cinéma amateur de Kélibia⁵², quatorze clubs présentaient des films (des courts-métrages), premier essai pour la plupart. Ces courts métrages⁵³ ont pour thème la prostitution des femmes, les problèmes sexuels (*Compte à rebours* de Mohamed Khiri), les problèmes engendrés par la mixité et les tabous sexuels (*La soif* de Mokhtar Klai), la pornographie (*Frustration* de Hamadi Bouabid), la violence et l'agression colonialiste et impérialiste (*Réflexion* de Khalid Agrebi) l'antagonisme entre les valeurs traditionnelles et islamiques et celles occidentales (*La grande illusion* de Fathi Khémicha), etc.

Il faudra attendre le premier long métrage de Ridha Béhi, *Soleil des hyènes* (1977) pour qu'une oeuvre majeure s'attaque de front au néo-colonialisme né de l'industrie touristique. Ce film s'est attaqué "**avec violence et sans ambages à la sexualité, à la frustration sexuelle dans le monde arabe. Il [R. Béhi] prend le sens du véritable réquisitoire d'une politique tunisienne et d'une tendance politique à l'échelle du Tiers monde. Dans ce film, il combat le Tourisme qui s'accompagne d'une expropriation, d'une continuelle violence, bref par la vente de ce qui fait la personnalité tunisienne**"⁵⁴. Or, le phénomène d'agression, thème du film qu'il faut inverser pour en comprendre la nature véritable, prendra des proportions d'autant plus grandes que le terrain, humain et culturel agressé, sera démuné. La méfiance extrême des organismes officiels vis-à-vis des scénarios traitant des problèmes ruraux, s'il rejoint le désintéressement des producteurs, ne se nourrit pas des mêmes réserves, alors moins commerciales que politiques⁵⁵. Le monde paysan, mieux encore que le sous-prolétariat des villes, montre à nu les grandes cicatrices laissées par le colonialisme (dépossessions, déboisement, exploitation intensive des fermes et rejet des pauvres vers les terres ingrates et mal irriguées), et que l'indépendance n'a pas encore effacées.

Si la Tunisie est intervenue davantage au niveau des pouvoirs publics dans le développement d'un cinéma national après l'indépendance, elle n'a pas évité ni le piège des coproductions, ni la loi des cartels imposants les films à l'importation⁵⁶. Mais faute d'exportation et compte tenu de l'étroitesse du marché national, la rentabilisation d'un film

⁵¹ A. Paquet, *Cinéma en Tunisie*, (entretiens avec S. Ben Aïcha, A. Ben Ammar, etc.), Editions de la Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal, 1974, p. 104.

⁵² A.-F. Sulc, " Le Festival de Kélibia ", *La Presse*, Tunis, août 1973.

⁵³ *Mon village, un village parmi tant d'autres* de T. Louhichi (1972), *Le métayer* de A. Bouden(1975), *Face à la réalité* (1965), *Condamné à vivre* (1968), *Seuils interdits* (1972) de R. Béhi.

⁵⁴ *CinémArabe*, " *Soleil des hyènes* ", *Paris*, n. 9 juin/juillet 1978, pp. 26-28.

⁵⁵ F. Boughedir, T. Cheriaa, Guy Hennebelle, " Le cinéma en Tunisie, bilan rapide ", *Le Monde*, Paris, 30/31 mars 1975.

⁵⁶ *La taxation cinématographique en Tunisie et ses rapports avec l'exploitation, la distribution et la production des films*, Etude de l'Association des cinéastes tunisiens, document ronéotypé, Tunis, 1974, p. 122.

tunisien est aléatoire. Les tracasseries de la censure⁵⁷ ajoutent à la semi-paralyse d'une production pourtant intéressante et qui a révélé deux ou trois des meilleurs réalisateurs du monde arabe. En fait, il faudra attendre les années 1980 pour assister à la diversification des thèmes abordés et à l'apparition des " écoles " nationales dans le domaine du cinéma. Depuis 1980, l'" école " tunisienne s'impose dans le cinéma maghrébin et africain et fait preuve, malgré la censure et l'autocensure, de dynamisme et de créativité.

3) 1980-1990

Elle présente quelques similitudes avec les années précédemment évoquées. C'est la période des films qui ont pour thème l'identité arabe et africaine. A cet égard je cite les films les plus connus : *Soleil des hyènes* (1977) de Ridha Behi, *L'ombre de la terre* (1982) de Taïeb Louhichi, *Les baliseurs du désert* (1986) de Nacer Khémir, *Les sabots en or* (1988) de Nouri Bouzid, etc. Tous les films de cette période furent des premiers longs métrages réalisés par de nouveaux venus dans la profession. Entre 1978 et 1982, deux réalisatrices tunisiennes, Selma Baccar et Néjia Ben Mabrouk, tournèrent leurs premiers longs-métrages dont les sorties en salle furent interdites par les autorités du pays. Elles y abordent des sujets tels que la sexualité féminine, l'éducation sexuelle des enfants à l'école, l'égalité entre hommes et femmes, etc.⁵⁸ La figure dominante de cette période reste incontestablement Nouri Bouzid, un nouveau venu dans la profession dont le premier long métrage date de 1986. Avec trois longs métrages en six ans - *L'Homme de cendres* (1986), *Les Sabots en or* (1989) et *Bezness* (1992) - ce diplômé de l'INSAS introduisit en effet dans le cinéma arabe des thèmes jusque-là inexplorés tels que les mauvais traitements infligés aux enfants, l'homosexualité ou la prostitution masculine.

Les films de cette décennie s'engagent en général dans une réflexion sur l'individu arabe, et sur les malaises qu'il éprouve dans son propre pays. Pendant cette décennie, les cinéastes tunisiens insistent autant que les cinéastes arabes sur les thèmes de l'identité et de l'appartenance. La production par soi-même d'un cinéma exclusivement arabe et maghrébin est nécessaire aussi bien pour sauvegarder et consolider son image de soi, son identité, que pour penser et créer sa propre réalité, son propre destin⁵⁹. Au-delà des fictions particulières, le cinéma est conçu comme un moyen pour chercher et comprendre son identité. Les films visaient la réappropriation de l'histoire et de l'identité arabe. L'insistance, parfois obsessionnelle, sur le thème de l'identité et de l'appartenance " arabe " est en fait une manière d'affirmer son existence. Le cinéma tunisien de cette décennie s'inscrit dans la même lignée que le cinéma arabe qui s'intéresse au développement des thématiques spécifiquement arabes ; néanmoins, les réalisateurs tunisiens s'intéressent à développer, en plus, des thématiques de spécificité nord-africaine. Ils situent ces thématiques non plus dans le cas généralisant de la " Nation

⁵⁷ " Nidham as-sinema fi Tunis " (" la législation cinématographique en Tunisie "), *As-sabah*, Tunis, 24 novembre, 1975. En arabe, p. 13.

⁵⁸ A. Ben Aissa, *Tunisie, 30 ans de cinéma*, EDICOP, Tunis, 1996, p. 78.

⁵⁹ Ariss, Ibrahim al-, " Le cinéma arabe, ce qu'il est, ce qui reste ", *Contact*, n° 27, Tunis, 1er octobre 1974.

arabe ", mais dans le cas plus réduit et " intimiste ", celui de la " Tunisie arabe ".

4) 1990 à nos jours

Les cinéastes tunisiens évitent d'incomber le malaise de l'individu à la situation collective, politique et sociale. " **Tout se passe comme si on avait pris conscience que ce rabatement sur le collectif est encore une fuite, un exutoire, une excuse pour ne pas analyser le détail des situations** ⁶⁰ ". Certains intellectuels tunisiens ont jugé que l'orientation vers un cinéma ayant pour thématique l'identité arabe constitue une déviation pure et simple des principes d'une véritable recherche historique et artistique. Selon eux, cette orientation a été nocive car elle a fui devant les réalités du présent. Mal pensé, ce thème de l'identité arabe a écarté les questions d'actualité que vivait la Tunisie post-indépendante.

Les réalisateurs ne s'intéressent plus au passé, ou presque, car n'ayant plus à cautionner le présent, le passé devient de plus en plus implicite. Désormais, depuis 1990, le cinéma favorise les images du présent et éventuellement celles du futur. C'est donc la période des films qui s'intéressent particulièrement aux problèmes de société en Tunisie ⁶¹. De nouveaux thèmes jusqu'alors marginaux ou inédits apparaissent. Les films abordent les problèmes quotidiens tels que le chômage, l'exode rural, le transport, etc. Ils abordent également les problèmes des jeunes et des femmes (tandis que dans le cinéma de la décennie précédente, celles-ci n'y sont représentées que comme des simples appoints folkloriques). Contrairement à la période précédente qui drainait un discours légitimant, cette période se caractérise par l'ancrage du cinéma aux réalités sociologiques. Cette périodisation n'est pas figée car des récurrences thématiques circulent d'une phase à l'autre. La reconnaissance de certains sujets jusqu'alors tabous ou enterrés par des slogans sclérosés a permis une diversité thématique. Certes, les valves de la censure ne sont pas complètement ouvertes et ne laissent pas tout passer, néanmoins la censure s'est un peu assouplie. Le découpage thématique nous permet de repérer les grandes lignes de tensions qui traversent la société et le cinéma tunisiens.

A partir des années 90, on constata un nouvel essor des coproductions internationales et une intervention croissante des producteurs indépendants dans le cinéma tunisien (Ahmed Attia, cf. *L'Homme de cendres, Halfaouine*). Cette période se révéla davantage comme celle de la consolidation puisque la majorité des films furent l'oeuvre de cinéastes ayant déjà fait l'expérience d'un long métrage. Ces années permirent à F. Boughedir d'exprimer toute l'étendue de son talent de réalisateur, à travers le documentaire *Caméra arabe* (1987) et surtout *Halfaouine, L'enfant des terrasses, "Asfour stah"* (1990), une évocation magnifique et pleine d'humour de l'enfance et *un été à la goulette* (1995). En plus de Bouzid et de Boughedir, de nouveaux cinéastes vinrent s'ajouter à la profession et beaucoup vinrent présenter leurs films lors des JCC (Journées

⁶⁰ D. Brahimi, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Eds. Nathan, coll. " Université ", 1997, p. 101.

⁶¹ Parmi ces films je citerai *Halfaouine* (1990) de F. Boughedir, *Bezness* (1991) et *Tunisiennes* (1998) de N. Bouzid (1998), *Les Silences du palais* (1994) de M. Tlatli, etc.

Cinématographiques de Carthage). Enfin les années 90 marquèrent la réalisation de nouveaux films par des femmes. En 1995, Selma Bacchar revient après dix-sept ans avec une nouvelle fiction *La danse du feu*. Son retour fut précédé par l'émergence de Moufida Tlatli avec le long métrage *Les Silences du palais* (1994, Prix du Festival de Carthage) et des courts métrages comme *Regard de mouette* (1991) de Kalthoum Bornaz et *Fifty-fifty mon amour* (1992) de Nadia El Fani.

Dans les pays d'Afrique, le problème de la femme et de son accession à certains emplois se pose, on le sait, de manière différente mais non moins importante au nord et au sud du Sahara. Cela pourrait être une des causes de la faiblesse dont souffrent les cinémas de ces pays que d'avoir très peu de femmes réalisatrices. Il faut donc apporter quelques informations sur ce point, en rappelant d'abord que la proportion de réalisatrices reste infime dans tous les autres pays et continents aussi bien. En France, par exemple, si leur nombre aujourd'hui semble se multiplier, ce n'est que depuis très récemment ; ce qui fait qu'à cet égard et toutes proportions gardées, il n'y a pas de différence essentielle avec ce qui se passe pour les cinémas africains. Depuis 1990, l'émergence du cinéma tunisien a permis le passage à la réalisation de M. Tlatli qui a été longtemps monteuse ou collaboratrice, à divers titres, de cinéastes connus de cette école. Avec le grand succès de son film *Les Silences du palais* (1994), elle assume sa place particulière de femme au sein du groupe.

Petite conclusion

Les années fastueuses pour le cinéma tunisien ont donc commencé vers 1990 et durent jusqu'à nos jours. Bien que la production de films soit restée relativement faible durant ces années, elle a presque triplé au cinéma et s'est multipliée par dix à la télévision. On remarque une hausse de la production dans les années quatre-vingt dix. Contrairement à l'Algérie où la réalisation relativement élevée de films coïncide avec des moments de prises de positions politiques marquées ou des événements commémoratifs, la Tunisie se caractérise par un cinéma qui, historiquement, n'est pas véritablement lié au politique. Le cinéma tunisien n'a pratiquement pas traité de combats ou de lutte de libération nationale.

Néanmoins, les cinéastes tunisiens vivent une situation assez paradoxale. D'abord l'absence de véritables bases pour le développement de l'industrie cinématographique (production, développement, distribution) aboutit à une perpétuation des liens de dépendance avec l'industrie cinématographique occidentale et au maintien du cinéma à un niveau de sous-développement technique et artistique. Ensuite, les cinéastes en Tunisie veulent, d'une part, contribuer au processus de développement national et à l'édification d'une société plus équitable ; et d'autre part, ils sont tenus à ne pas dépasser les limites prescrites par la société. Ce qui consisterait, en cas de critiques, à ménager les institutions, à tenir compte des frontières politiques et religieuses, à ne pas trop devancer les événements. En effet, les cinéastes tunisiens, même s'ils ne sont pas " croyants ", sont tout de même dans " l'islamité ", c'est-à-dire une manière d'être au monde à partir d'une culture, et tiennent en général compte d'un contexte culturel spécifique. Néanmoins,

les films du corpus rompent avec les habituelles idées d'inspiration humaniste où sont débattues des questions brûlantes, entre autres “ **la sauvegarde des valeurs fondamentales de l'Islam face à la poussée formidable de la civilisation technicienne qui a déjà déshumanisé l'Occident** ⁶² ”.

Parmi les nouveaux thèmes abordés dans le cinéma tunisien figure un sujet de prédilection, celui des rapports entre les femmes et les hommes et plus particulièrement celui de la condition féminine. C'est la raison pour laquelle tous les films de notre corpus, à l'exception de *L'Homme de cendres* de N. Bouzid (1986), appartiennent à la dernière décennie. Dans les textes filmiques étudiés, l'image cinématographique ou le signe linguistique offrent aux sujets féminins les moyens de s'inscrire dans une langue “ autre ”, et dans un mode de représentation plus total. Ces textes proposent une sémiotisation d'éléments hétéroclites (les soupirs, les cris, le silence, etc.), qui expriment le vécu de femmes tunisiennes dont un nombre considérable est interdit du dehors. Mettant en rapport des femmes et des hommes, des individus et des groupes, chaque film constitue, à l'intérieur du monde fictif de l'écran, des hiérarchies, des valeurs, des réseaux d'échange et d'influences. Les films du corpus restituent, avec autant de précision possible, l'imaginaire collectif notamment dans la représentation de l'univers féminin et dans la mise en scène des rapports femme-homme. Ils s'insèrent dans un contexte politique, économique, idéologique et social. Dans cette étude, nous verrons comment les films traitent de ce contexte et comment y inscrivent-ils les rapports entre les sexes.

Des images filmiques ressort un bouleversement des rapports séculaires entre les femmes et les hommes. En effet, le cinéma constitue un enjeu majeur dans la société tunisienne où il joue un rôle social dynamique. Le discours cinématographique est un des discours les plus propices à l'étude de la représentation de la femme et des rapports entre les sexes à cause de sa grande popularité et de son accessibilité, par opposition au théâtre ou à la littérature, par exemple. Néanmoins cette “ opposition ” n'est qu'apparente car le cinéma est en réalité étroitement lié à la littérature. Dans le chapitre suivant, nous allons étudier les relations complexes entre le cinéma et la littérature.

⁶² R. Armes, *op. cit.*, p. 94.

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.

CHAPITRE II LITTÉRATURE ET CINÉMA

I. Pourquoi le cinéma?

Francis Vanoye écrivait déjà en 1989 “ *L'étude des films est une pratique désormais bien implantée dans les universités, et qui gagne rapidement les classes des lycées et collèges. L'analyse de films (ou de séquences) fait d'ailleurs l'objet d'épreuves d'examens et de concours. [...] L'importation numérique des adaptations ou transpositions d'oeuvres littéraires à l'écran (grand ou petit) incite en effet à des démarches comparatives entre cinéma et littérature* ⁶³ ”. Plus d'une décennie plus tard, nous constatons que l'étude du cinéma est de plus en plus intégrée dans l'enseignement de la littérature pour la simple raison que l'étude du récit filmique doit sa naissance à la théorie littéraire. Il semble donc évident que le cinéma soit associé à la littérature, malgré la spécificité de chaque discipline.

Nous avons choisi, dans un cadre littéraire, d'étudier le récit filmique car “ *le signifiant de cinéma est perceptif (visuel et auditif). Celui de la littérature l'est aussi, puisqu'il faut lire la chaîne écrite, mais il engage un registre perceptif plus restreint : seulement des graphèmes, de l'écriture* ⁶⁴ ”. Le signifiant de la peinture, de la

⁶³ F. Vanoye, *Récit écrit- récit filmique*, Paris, Nathan, coll. “ Université ”, 1989, p. 3.

sculpture, de l'architecture, de la photographie l'est également, mais avec encore des limites, qui sont différentes : absence de la perception auditive, absence, dans le visuel lui-même, de certaines dimensions importantes comme le temps et le mouvement. Le signifiant de la musique est encore perceptif, mais, comme les autres, moins " étendu " que celui du cinéma : ici, c'est la vision qui fait défaut et, dans l'auditif même, la parole entendue (sauf pour le chant).

Ce qui frappe d'abord, en somme, c'est que le cinéma est plus perceptif, si l'on peut s'exprimer ainsi, que beaucoup d'autres moyens d'expression ; il mobilise la perception selon un grand nombre de ses axes. C'est pourquoi on a parfois présenté le cinéma comme une " synthèse de tous les arts ", cela ne veut pas dire grand-chose, mais si l'on s'en tient au relevé quantitatif des registres de perception, il est vrai que le cinéma " englobe " en lui le signifiant d'autres arts : il peut nous présenter des tableaux, nous faire entendre de la musique, il est fait de photographies, etc. Au cinéma, l'activité de perception est " réelle " (le cinéma n'est pas le fantasme), mais le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa *réplique*, dans une nouvelle sorte de miroir. On dira que la littérature, après tout, n'est faite elle aussi que de répliques (les mots écrits présentent les objets absents). Mais au moins, elle ne nous les présente pas avec tout ce détail réellement perçu, comme l'écran⁶⁵.

Partant de l'idée qu'on ne montre que ce qu'on voit, et que toute transposition du monde, fût-ce une simple photographie, est une reconstitution, impliquant un jugement sur les rapports sociaux, nous nous sommes demandés comment les cinéastes tunisiens perçoivent l'univers féminin et les rapports entre les femmes et les hommes. D'abord le cinéma met en évidence une façon de regarder ; il permet de distinguer le visible du non-visible et, par-là, de reconnaître les limites idéologiques de la perception à une certaine époque. Ensuite, il révèle des zones sensibles, ce que P. Sorlin a appelé des " points de fixation ", c'est-à-dire des questions, des attentes, des inquiétudes, dont la réapparition systématique de film en film souligne l'importance.

Enfin, le cinéma propose différentes interprétations de la société et des rapports qui s'y développent sous le couvert d'une analogie avec le monde sensible qui le fait souvent prendre pour un témoin fidèle. Il construit, par rapprochement, mise en parallèle, développement, insistance, ellipse, un univers fictif. A l'instar de la sociologie littéraire, la sociologie du cinéma a établi une homologie entre les oeuvres cinématographiques et les structures sociales. En effet, la société impose un cas, elle est une contrainte qui pèse sur les réalisateurs. Les cinéastes ne tentent pourtant pas de " copier " cette réalité, ils la transposent et en dévoilent les mécanismes.

La caméra enregistre des choses réelles, mais ces choses ne sont pas " le réel ", elles sont " la vie " perçue ou reconstituée, ou imaginée par ceux qui font le film et rien ne permet de les considérer autrement que comme des représentations. En fait, de nos jours, **" le cinéma cesse d'apparaître comme un ensemble unifié, révélant " la mentalité " d'un peuple ou d'une époque ; il ouvre des perspectives sur ce qu'une**

⁶⁴ Ch. Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 30.

⁶⁵ " Cinéma et littérature ", *Cinéma* 57, n° special, février 1957.

société avoue d'elle-même et sur ce qu'elle refuse mais ce qu'il laisse apparaître est partiel, lacunaire et ne devient utile à l'historien que par une confrontation avec d'autres formes d'expression, dont la littérature⁶⁶ ”.

Pour certains critiques, le cinéma se détache radicalement des autres arts car, “ au contraire de la littérature ou du théâtre qui stylisent et déforment, il reste fidèle à la réalité d'une époque parce qu'il utilise la photographie ”⁶⁷ . Néanmoins il faut prendre soin de souligner le caractère étroit, limité et partiel de cette affirmation. Certains exagèrent l'importance du cinéma car l'ampleur et la variété du public cinématographique leur fait estimer que le cinéma témoigne pour l'ensemble d'une société, tandis que la presse, la littérature ne témoignent que pour des groupes restreints.

De nombreux critiques constatent que l'importation de termes cinématographiques dans l'étude des textes littéraires (telle description de Balzac est un “ travelling ”, tel portrait de Stendhal est un “ gros plan ”) relève de la métaphore, de même que la référence trop fréquente, dans le cadre d'une analyse filmique, à des notions venues de la critique ou de la théorie littéraire conduit à des approximations évidentes entre littérature et cinéma⁶⁸ . Notre propos est donc de tenter de démonter les rapprochements entre les récits écrits et les récits filmiques.

II. Histoire de relations complexes

Il nous paraît important d'éviter les pièges de la cinéphilie : aujourd'hui, le film est imposé comme produit culturel nécessaire “ Quand on aime la vie, on va au cinéma ”, selon le fameux slogan), au même titre que, naguère, la littérature. Nous ne souhaitons pas participer à cette entreprise d'“anoblissement ” du cinéma, mais plutôt à une sensibilisation à la représentation filmique, dans sa relation à la littérature.

La questions des interactions entre les deux systèmes d'expression et de communication que constituent de nos jours le langage des mots et celui des images, dans une société qui se reconnaît elle-même comme une “ civilisation de l'image ”⁶⁹ implique, pour être posée convenablement, que l'on refuse toute idée hiérarchique entre les objets culturels. Si les techniques de l'image, incontestablement, représentent un des points de cristallisation de l'imaginaire social contemporain, c'est dans la mesure où elle jouent un rôle quantitativement aussi important que les autres facteurs constitutifs d'une culture comme la littérature ou les beaux-arts. Selon Jeanne-Marie Clerc, “ **postuler des interrelations entre les images et les mots, c'est refuser, par là-même, de situer la**

⁶⁶ P. Sorlin, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ “ Cinéma et littérature ”, *Cinéma 70*, n° spécial, juillet 1970.

⁶⁹ R. Leenhardt, “ Littérature et Cinéma ”, *Le Monde* n° 8029 du 6 novembre 1970.

littérature dans une position privilégiée par rapport au fait iconique. Loin de prendre l'écrit comme un substitut plus ou moins imparfait, il est indispensable de comparer ce qui est comparable, c'est-à-dire d'établir des relations entre des termes considérés comme analogues et égaux⁷⁰ ". Une telle comparaison aura quelque chance de cerner, dans l'univers des images, les similitudes et les différences. Dans le cas qui nous occupe, c'est la ressemblance du signe iconique avec le signe linguistique qui pose question.

Envisager les relations qui unissent les images et les mots, c'est reconsidérer la notion de signe. Même si le caractère analogique des signes iconiques est produit par la mise en oeuvre d'un certain nombre de codes, il reste que, pour le percepteur, la motivation des signes iconiques est perçue d'une autre façon que l'arbitraire du signe linguistique. La ressemblance avec le monde caractérise l'image et lui confère une part de sa fascination. La référence à la réalité ne peut donc être évacuée d'une comparaison entre les deux systèmes de signes, car il apparaît qu'un aspect essentiel de la problématique née de cette comparaison tient aux rapports fluctuants, contradictoires et soumis à de perpétuelles métamorphoses entretenues par les signes avec leur référent. En effet, l'originalité du problème posé par la relation des images et des mots tient à ce que "***les mots renvoient tantôt au monde, tantôt à ses représentations illusionnistes, à travers les images, introduisant dans le langage un doute fondamental sur la notion de réalité elle-même***"⁷¹ ".

La recherche comparatiste entre littérature et cinéma s'est attachée d'abord à la fréquence qui a affecté, à intervalles réguliers selon les modes du moment, le concept d'"influence " cinématographique sur la littérature. Concept passe-partout qui hante la critique - soit qu'elle l'affirme, soit qu'elle le rejette - depuis les années 20 en France, il a trouvé un regain de vitalité aux lendemains de la seconde guerre mondiale, et subit des avatars originaux depuis 1960. L'usage stéréotypée de cette notion n'a d'égal que son imprécision et la violence des polémiques qu'elle a pu susciter. N'est-ce pas que, peut-être, elle se tient au carrefour de certaines interrogations sur la modernité? En transformant la nature et la fonction du visuel dans la société et dans la culture, les techniques de l'image n'ont-elles pas profondément retenti sur la façon qu'a l'homme de se situer par rapport au monde et de dire ses relations avec le réel, c'est-à-dire, du même coup, avec l'imaginaire?

Dans son étude comparatiste consacrée à la littérature et au cinéma, Jeanne-Marie Clerc⁷² a cherché des témoignages de romanciers dans l'univers complexe de l'adaptation des romans à l'écran, mais aussi, inversement, celui, moins connu de la transposition romanesque de films : abstraction faite de ces derniers, les textes renseignent de façon privilégiée sur la manière dont l'image peut s'inscrire à l'horizon de

⁷⁰ J.-M. Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1993, p. 3.

⁷¹ " *Cinéma et littérature* ", *Cahiers du XXème siècle*, n°9 spécial, 1978, publié par la Société d'études du XXe siècle, Paris, Klincksiek.

⁷² J.-M. Clerc, *op. cit.*, p. 3.

l'écriture, ou comment elle peut revenir sur cette dernière pour lui servir de point de départ. J.-M. Clerc démontre que nombre de romans contemporains frappent par l'abondance thématique généralisée de ce que Jean Ricardou a appelé les " machines de représentation visuelle ", et par leur focalisation fréquente sur des effets originaux, explicitement rattachés à ces machines. L'auteur de *Littérature et cinéma* a tenté un relevé quantitatif de toutes les occurrences de cette visualité particulière dans un corpus de romans français modernes divers⁷³ : il s'agissait de vérifier la généralisation, dans la littérature, de phénomènes visuels nouveaux par rapport à la visualité telle qu'elle fonctionnait dans l'esthétique réaliste.

II.1. L'origine des rapprochements entre littérature et cinéma : le roman cinématographique et le film romanesque

Sans doute, l'engouement des années 20 pour le cinéma américain entre pour une part non négligeable dans l'intérêt soudain manifesté pour les Etats-Unis. Les films américains contribuèrent à rendre familier au public européen, non seulement toute une thématique mais encore un type d'" histoires " inconnu en Europe. Plus tard, après la Seconde Guerre mondiale, les adaptations cinématographiques introduisirent dans le grand public une attention nouvelle pour le roman américain dont elles étaient tirées. Cette " mode américaine " s'affirme, dans le monde littéraire, à partir de la diffusion du roman américain en France par la critique littéraire dont le poncif obligé devient les rapprochements entre technique cinématographique et technique littéraire. Ces rapprochements eurent le mérite de ramener l'attention de la critique littéraire et des romanciers vers le cinéma, et de faciliter une réconciliation que la décennie précédente avait compromise. Ces rapprochements sont aussi révélateurs d'un regain d'intérêt porté aux techniques narratives : ce qui a surtout retenu les romanciers, c'est la nouveauté de ces procédés.

Pour plusieurs critiques, le cinéma était devenu un art beaucoup plus proche de la littérature que tous les autres, comme en témoignent ces lignes de Maurice Schérer, futur Eric Rohmer : "**Le cinéma doit reconnaître la dépendance étroite qui le lie, non pas à la peinture et à la musique, mais aux arts mêmes dont il avait toujours tenu à se distinguer : la littérature et le théâtre**"⁷⁴. De façon plus précise, c'est au roman que le monde cinématographique ne cesse alors de se référer, promouvant pour la première fois une façon de comprendre le film en rapport étroit avec une certaine forme de narrativité littéraire.

La prise de conscience que les moyens de communication de masse ont progressivement transformé l'univers de la création artistique, atteint les milieux intellectuels de plus en plus sensibles aux transformations sociales ainsi révélées, et à la nécessité de trouver d'autres moyens pour dire un mode en pleine mutation. Dans un article capital sur le roman de Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Roland Barthes rapportait

⁷³ *Loin de Rueil* de Raymond Queneau, *Les Choses* de Georges Perec, *Ete indien* de Claude Ollier, *Triptyque* de Claude Simon, etc.

⁷⁴ M. Schérer, " Nous n'aimons pas le cinéma ", *Temps modernes*, n° 44, Juin 1949, p. 13.

l'originalité du roman à la formation scientifique de son auteur en même temps qu'à son environnement culturel : **“ Elle se fonde sur l'idée d'une nouvelle structure de la matière et du mouvement : son fonds analogique n'est ni l'univers freudien, ni l'univers newtonien : il faudrait plutôt penser à un complexe mental issu de sciences et d'arts contemporains, tels la nouvelle physique et le cinéma ⁷⁵ ”**. Le rapprochement avec le cinéma sera repris par Robbe-Grillet lui-même, et il n'en faudra pas plus pour que l'idée soit, dès lors, communément admise que le Nouveau Roman est un roman cinématographique.

Selon Robbe-Grillet, nous ne voyons les objets que par rapport à l'usage que nous en faisons, nous ne percevons du monde que ce qui concourt à la signification de l'action qui nous y engage ⁷⁶. Il concluait son analyse sur l'aptitude du récit filmé à nous libérer, précisément, de ces habitudes perspectives enfermées dans le carcan du sens, et à nous tirer **“ hors de notre confort intérieur vers ce monde offert ”**. La leçon semble avoir été entendue et maints romans des années 60 s'évertuent à nous présenter les objets vidés de toute fonction grâce à l'utilisation de conventions de type photographique. Le Nouveau Roman, en fuyant l'illusion référentielle, disait cependant le monde d'aujourd'hui tout autant que le roman balzacien témoignait sur son temps. Mais il ne le décrivait plus, il le donnait à vivre, à travers l'incertitude des signes qu'il mettait en oeuvre, parmi lesquels la thématique des images apparaît comme un élément constitutif essentiel. A travers la machine optique, ce qui se dit renvoie moins à l'ordre de la réalité objective qu'à celui de la réalité intérieure des hommes.

L'aspiration nouvelle du 7e Art, à partir des années 50, à retrouver la souplesse durative du temps narratif qui fonde le roman, est à mettre en relation, semble-t-il, avec les tentatives d'un certain cinéma de l'époque pour copier la littérature en introduisant systématiquement le récit à la première personne (ex. *Gilda*, 1946 ; *Sunset Boulevard*, 1950). Il faut citer aussi l'influence d'un film comme *Brève rencontre* qui avait obtenu le prix de la Critique Internationale au premier Festival de Cannes, en 1946. La nouveauté du film reposait sur l'utilisation de la voix *off* d'un bout à l'autre ⁷⁷. L'intérêt manifesté à l'époque de ce film pour le récit à la première personne n'était rien d'autre, apparemment, que la reconnaissance, dans le récit filmique, d'une aptitude “ littéraire ” à naturaliser la fiction, et le repérage d'un indice supplémentaire de réalisme : c'était encore le roman dit “ réaliste ” du XIXeme siècle qui était convoqué.

Les années 50 annoncent ce qui allait devenir la tendance majeure de la critique : tirant la conséquence du néoréalisme, elle recherchera désormais dans le film une puissance d'abstraction analogue à celle du roman. C'est alors que le cinéma devient “ langage ”. Plus que le pouvoir révélateur de l'image, plus que son caractère analogique, caution d'authenticité de la représentation, compteront désormais ses qualités “ arbitraires ”, enracinées dans le libre choix d'un auteur qui manifeste ainsi son “ style ”,

⁷⁵ R. Barthes, “ Littérature objective ”, *Critique*, 1954, repris dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 94.

⁷⁶ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard/Idées, 1968, pp. 22-23.

⁷⁷ “ Cinéma et roman. Elements d'appréciation ”, *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, vol. V, été 1958, p. 41-42.

tout comme le fait, depuis toujours le romancier. Ainsi se définira, peu à peu, cette “ politique des auteurs ” dont *Les Cahiers du cinéma* seront pendant plus de dix ans les porte-parole et qui donnera naissance à la Nouvelle Vague.

Le 7e Art, parti de la conviction de sa spécificité, et à la recherche de son autonomie pendant un quart de siècle, aboutissait paradoxalement à retrouver le langage romanesque, renonçant à tout ce qu’il avait si chèrement conquis contre la littérature. Parallèlement, le mythe américain aura eu le mérite de servir de catalyseur à une redécouverte du cinéma par la littérature. Cette redécouverte des deux moyens d’expression l’un par l’autre, vient compléter le premier mouvement de fascination des écrivains à l’égard du cinéma.

II.2. Le cinéma comme “ langage ”

Le cinéma devenait moyen d’expression d’une subjectivité, comme la littérature. L’univers de la critique cinématographique, comme celui de la littérature, commence à se détourner des prestiges de l’authenticité mise à la mode par l’existentialisme. “ **Filmer, ce n’est plus tout à fait enregistrer le réel sur pellicule. La mise en scène est une technique de la conscience de soi** ⁷⁸ ”. Ainsi, le visuel se pare de qualités nouvelles qui ne relèvent plus de la fidélité à ce qui est montré mais bien plutôt à ce qui se dit à travers lui. La conséquence directe de cette nouvelle façon d’envisager l’image sera d’amener à la réalisation cinématographique des gens qui ressentent le besoin de s’exprimer, et pour qui le 7e Art est devenu un langage comme un autre.

Apparaît dans l’histoire du cinéma, une génération de réalisateurs, tels que Agnès Varda, Chris Marker, que ne paralysent plus ses ignorances techniques et sur qui ne régnera plus l’impérialisme d’un appareillage compliqué. De la sorte, on trouvera réalisé le voeu de Marc-Gilbert Sauvageon aspirant à un cinéma devenu “ parfait instrument technico-littéraire ”. Il est incontestable que les perfectionnements de l’outil ont eu un rôle déterminant sur cette évolution du cinéma vers l’affirmation d’une subjectivité personnelle analogue à ce que, seule jusqu’alors, permettait la littérature.

La plupart des cinéastes de l’époque ont une connaissance du cinéma que bien peu avant eux possédaient. De plus, il faut signaler les relations originales qu’ils entretiennent avec la littérature. Elle a été, dans leur jeunesse, la même découverte que le cinéma pour la génération précédente, témoin ces propos de Luc Moullet : “ **Nos réactions à l’égard de la littérature, lorsque nous découvrièmes pour la première fois la culture, c’est-à-dire le cinéma, furent violemment hostiles. Par la suite, elles se transformèrent en une sympathie légèrement condescendante, mais, le recul aidant, mêlée d’admiration. Il fallait que Stendhal fût vraiment le plus fort pour qu’avec si peu de moyens à sa disposition il ait réussi à s’élever à la hauteur de Murnau ou de Griffith** ⁷⁹ ”. Leur rapport au monde des lettres n’est donc plus honteux

⁷⁸ A. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français, Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 35.*

⁷⁹ L. Moullet, “ *L’écrivain de cinéma en quête de son paradoxe* ”, *Cahiers du cinéma, n° 103, janvier 1960, p. 34.*

ou condescendant. Au contraire, ils l'affichent comme une conquête, et le cinéma est pour eux, parfois, une façon de dire leurs admirations littéraires.

Ainsi s'affirme, dans l'utilisation du littéraire par le cinéma, une dialectique de l'individuel et du collectif où les mots, servant la communication intersubjective, viennent s'intégrer au médium iconique, seul apte à le faire partager au plus grand nombre. Cette dialectique hantera, sous des aspects divers, les relations personnelles des écrivains avec le 7e Art, à travers l'adaptation ou le ciné-roman.

Par ailleurs, il est remarquable que les recours nombreux et explicites faits à la culture littéraire entraînent une redécouverte du pouvoir propre à la parole, jusqu'alors sacrifiée à la " spécificité " iconique. Voici que la parole écrite entre dans le film et qu'elle en devient une composante majeure, ce qui faisait parler André Bazin de "**la fécondité du cinéma littéraire**"⁸⁰. On admire la " mise en scène ", dans la mesure précisément, où elle "**a substitué la parole à l'organisation dramatique du scénario**"⁸¹. La disparition du récit dramatique marque l'avènement, au cinéma, d'une réflexion sur la narrativité dont par exemple le film *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais apparaîtra comme la réussite exemplaire. L'exemple de la collaboration originale que sut établir A. Resnais avec des romanciers aussi différents que Jean Cayrol, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, montre que les relations entre les deux types de processus créateurs se sont approfondies et enrichies mutuellement au point de donner naissance à des produits inédits dans l'histoire du cinéma et, aussi, de la littérature.

II.3. Retrouvailles et collaboration

Ainsi, les retrouvailles avec la littérature incitent de plus en plus le cinéma à sacrifier le montré au profit d'un approfondissement de la réflexion, où les règles du récit se dissolvent, remplacées par la subjectivité d'une parole d'auteur. On voit donc que la réflexion sur le 7e Art poursuivait sans faillir sur la voie " littéraire ". Certes il s'agit d'"influence " d'un art sur l'autre, mais il s'agit également de retrouvailles et de convergences, les barrières s'abolissent entre les modes d'expression et les genres, et permettent d'envisager l'oeuvre comme une totalité empruntant à tous les langages.

Concept essentiellement mouvant, soumis aux vicissitudes d'une évolution historique qui en rend quasiment impossible l'analyse, on a vu que la notion d'" influence ", du fait même des ses avatars, est significative d'une transformation progressive des rapports entretenus par les écrivains avec les images modernes. Une sorte d'évolution dialectique se dégage : après une vague d'enthousiasme pour l'idée de rencontres et d'échanges entre travail littéraire et travail cinématographique, chez un nombre important d'écrivains des années 20, l'apparition du cinéma parlant suscite un mouvement de reflux. Le concept même d'influence est alors la plupart du temps renié avec la plus grande énergie dans les milieux littéraires, devenus en général hostiles à un cinéma qui leur semble "**piller maladroitement la littérature dans un but de grande diffusion commerciale**"⁸²

⁸⁰ A. Bazin, " De la politique des auteurs ", *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril, 1957, p. 20.

⁸¹ M. Decaudin, *Roman et cinéma*, *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 104, octobre-décembre 1961, p. 100.

”. Enfin, apparaît peu à peu, après la seconde guerre mondiale, une troisième étape où les antagonismes entre cinéma et roman se trouvent en quelque sorte dépassés par un nouveau mode de collaboration entre les créateurs dont Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras, pour les écrivains, Alain Resnais pour les cinéastes, offrent des exemples particulièrement significatifs : ils expriment l'établissement d'une relation non plus d'influence, ni de rivalité, mais d'“ osmose originale ⁸³ ” entre les deux moyens d'expression.

Parallèlement, il aura fallu, pour que s'opère cette réconciliation féconde, que des écrivains passent eux-mêmes derrière la caméra pour tenter d'adapter des textes d'abord écrits pour être lus. Certains, comme Malraux, Cocteau, Giono, ont transposé eux-mêmes leurs romans ou leurs pièces pour l'écran et ont ainsi accompli une sorte de trajet parfois complexe allant des mots écrits aux images. Au cinéma imprégné de littérature de la Nouvelle Vague correspond, dans les mêmes années, une littérature imprégnée de cinéma. Le 7e Art est présent dans le roman, non seulement sous forme de thèmes plus ou moins développés, mais encore grâce aux nombreuses citations, comparaisons, métaphores qui témoignent que l'horizon culturel les inclut désormais à l'égal des autres références littéraires ou artistiques, même chez les auteurs les moins soupçonnables d'avant-gardisme. Un domaine dans lequel les retrouvailles et collaboration entre littérature et cinéma se manifestent le plus est sans doute celui de la narratologie. Les critiques parlent souvent de l'adaptation de la narratologie littéraire au récit cinématographique. Qu'elle est l'influence de la littérature sur le cinéma dans le domaine de la narratologie? Comment sont transposés, dans le cadre de l'analyse narratologique, les procédés littéraires dans le filmique?

III. De la narratologie littéraire à la narratologie cinématographique

III.1. La rencontre du cinéma avec la narrativité

Il est vrai que cinéma et littérature ont en commun cette structure en différé qui place le récepteur devant un fait accompli. Il est vrai aussi que littérature et cinéma, la première plus que le deuxième, peuvent se libérer de l'assujettissement au continuum spatio-temporel. Que tous deux ont besoin d'un support matériel durable et constant, le livre ou la pellicule, pour leur transmission. Dès l'abord, il faut préciser, à l'instar de A. Gaudreault, que “ **les narratologues du cinéma sont allés à bonne école, celle de la “ théorie mère ”, la narratologie littéraire ⁸⁴** ”. Et A. Gardies qui surenchérit sur : “ **L'antériorité manifeste de la narratologie littéraire et l'influence prépondérante**

⁸² C. Connolly, “ *Le cinéma va tuer le roman* ”, *Nouvelles littéraires*, 17 juin 1948.

⁸³ A. Robbe-Grillet, “ Roman et Cinéma ”, *Roman*, n° spécial, septembre 1951, p. 60.

qu'elle a exercé - et continue d'exercer - dans le champ cinématographique : combien de modèles conceptuels auxquels recourt la narratologie filmique qui sont importés tout droit de la littérature?⁸⁵ ". En effet, la plupart des critiques cinématographiques qui ont posé les fondements de l'analyse filmique se sont d'abord fait connaître comme spécialistes de littérature (F. Jost est spécialiste du Nouveau roman et du nouveau cinéma ; D. Chateau de même, etc.)

Même si les filiations sont parfois hasardeuses, l'analyse textuelle du film dérive indubitablement de l'analyse structurale en général. Il faut aussi signaler l'environnement sémiologique général (extérieur au cinéma) tout aussi déterminant dans la genèse de celle-ci. La publication de *S/Z* de R. Barthes, les analyses mythologiques de Lévi-Strauss, l'étude narrative des textes littéraires, sans parler de la mode structuraliste, ont toutes contribué à modifier le regard que l'on portait sur le film dans le sens d'une plus grande attention à la *littéralité* de la signification. L'influence de Roland Barthes est manifeste dans le développement de l'analyse textuelle des films. Dans *Mythologies*, R. Barthes prouvait que plusieurs productions socialement répandues - dont le cinéma - véhiculaient un sens systématique, et relevaient de la sémiologie. Les conceptions du récit selon Roland Barthes sont celles qui ont influencé le plus l'analyse cinématographique. Barthes distingue deux grands types : les fonctions *cardinales*, et les *catalyses* ; les premières réfèrent à un type d'implication logique, les secondes réfèrent à un type d'implication chronologique. Néanmoins, selon M. Lagny, M.-C. Ropars et P. Sorlin⁸⁶ la distinction barthésienne entre ces deux catégories demeure vague, car rien ne sépare véritablement le *logico-chronologique* (temps et logique) du *chronologique* (temps).

C'est à Gérard Genette - qui a repris le mot " narratologie " à son collègue Tzvetan Todorov (1969) - et à son ouvrage capital *Figures III*⁸⁷ (plus précisément la partie intitulée " Discours du récit ") publié en 1972 que l'on fait habituellement remonter l'origine de la narratologie comme discipline, du moins de cette branche que Genette lui-même a appelée *narratologie modale*⁸⁸, par opposition à une *narratologie thématique*. Dans le même esprit, A. Gaudreault a proposé la distinction *narratologie de l'expression / narratologie du contenu*⁸⁹. La première s'occupe d'abord et avant tout des formes d'expression par le biais desquelles l'on raconte : formes de la manifestation du narrateur, matières de l'expression mises en jeu par tel ou tel médium narratif (images, mots, sons, etc.), niveaux de narration, temporalité du récit, point de vue, entre autres. La seconde

⁸⁴ A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 7.

⁸⁵ A. Gardies, *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1981, p. 12.

⁸⁶ M. Lagny, M.-C. Ropars et P. Sorlin, " Analyse d'un ensemble extensible : Les films français des années 30 " dans J. Aumont et J.-L. Leurat (éds), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 199.

⁸⁷ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. " Poétique ", 1972.

⁸⁸ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 12.

⁸⁹ A. Gaudreault, *op. cit.*, p. 42.

s'occupe plutôt de l'histoire racontée, des actions et rôles des personnages, des relations entre les " actants ", etc.

Pour les chercheurs qui favorisent cette dernière approche, ou plutôt ce champ d'études, le fait, par exemple, que les actions des personnages sont apportées par les images et les sons du film plutôt que par les mots du roman importe habituellement peu. La figure de proue de cette tendance, qui s'occupe des contenus narratifs, normalement de façon tout à fait indépendante des formes d'expression, est sans doute Algirdas-Julien Greimas⁹⁰.

Dans notre travail, c'est à la narratologie de l'expression et à la narratologie du contenu que nous nous intéressons, en raison même de l'importance que nous accordons aussi bien au contenu qu'au médium, le cinéma. Notre étude emprunte à la fois au parcours formalisé par Genette, et à la réflexion sur l'expression, sur le matériau audiovisuel. Nous reprenons les grands concepts narratologiques formulés à partir des films du corpus (récit, narration, point de vue) tout en prenant en compte la spécificité du langage cinématographique (relations mots-images, rôle de la voix, des sons, etc.) Nous sommes de l'avis de A. Gaudreault, qu'" **une étude peut difficilement aller sans la prise en considération au moins partielle des deux branches de narratologie**"⁹¹.

Dans son article " Pour une sémio-pragmatique ", Roger Odin⁹² a proposé l'hypothèse que chaque film peut donner lieu, sinon à une infinité, du moins à un grand nombre d'analyses. Il rajoute qu'il n'existe aucune méthode qui puisse s'appliquer *également* à tous les films quels qu'ils soient. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de renoncer, en effet, d'emblée à constituer une méthode, une " grille ", pour tenter au contraire de recenser, de commenter, de classer les analyses les plus importantes réalisées à ce jour, afin d'en faire ressortir les acquis méthodologiques, et d'esquisser la possibilité d'une application de ces acquis dans notre travail. Pour notre part, il nous semble qu'une attitude plus franche consisterait à admettre que l'analyse a bel et bien à avoir avec l'interprétation ; que cette dernière serait, si l'on veut, le " moteur " imaginaire et inventif de l'analyse ; et que l'analyse réussie serait celle qui parvient à utiliser cette faculté interprétative, mais en la maintenant dans un cas aussi strictement vérifiable que possible. Nous avons commencé donc par nous interroger sur le type de lecture que nous désirons pratiquer, parmi la multiplicité de toutes celles que le film offre. Cette lecture s'inspire en grande partie des théories du récit et interroge, de manière sélective, quelques méthodes et concepts de la narratologie littéraire adoptés par la narratologie cinématographique.

La narratologie est fructueuse dans le cas de notre travail qui s'intéresse à étudier les positionnements hiérarchiques des personnages, des femmes et des hommes, et plus exactement les places qu'ils occupent dans la narration. Cette orientation est également

⁹⁰ F. Vanoye, *op. cit.*, p. 103.

⁹¹ A. Gaudreault, *op. cit.*, p. 215.

⁹² R. Odin, " Pour une sémio-pragmatique ", dans J. Aumont et M. Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. " N. Université ", 1988, p. 75.

féconde pour analyser les éléments qui assurent le passage de la position de narré à la position de narrateur ; pour examiner qui narre, que narre-t-il/elle), où, quand, et comment narre-t-il/elle? Ces interrogations permettent de relever les différentes figures sémantiques qui dominent dans le récit, et leur concrétisation dans le social.

De surcroît, l'activité narrative est très féconde pour analyser des films de fiction où la notion d'intrigue est franchement présente. En outre, la narratologie, grâce à ses fonctions syntaxique et sémantique permet d'une part d'articuler les signifiants entre eux, sous la forme d'un discours ; et, d'autre part, de lier le signifiant à la réalité qui lui correspond. La narration est donc essentielle car elle permet, grâce à ses divers modes, d'étudier l'idéologie représentée dans le récit (filmique). En outre, le recours à la narratologie s'explique parce qu'il n'existe pas, jusqu'à présent, de travaux sur le cinéma tunisien portant sur le récit.

L'histoire des débuts du cinéma est donc, comme le souligne C. Metz⁹³ après G. Sadoul⁹⁴, J. Mitry⁹⁵, Claude Brémond⁹⁶ et bien d'autres, celle de la rencontre avec la narrativité littéraire. L'analyse filmographique peut bénéficier de l'héritage de la critique et de la théorie littéraires. La narrativité est une des grandes formes symboliques de toute la civilisation occidentale, et certains modèles, élaborés à propos du roman, ont une portée suffisamment large pour s'appliquer même à des films faiblement narratifs. Sous sa forme triviale, l'analyse thématique est la plus répandue des approches du film. L'analyse exposée dans cette étude a été proposée pour l'analyse d'oeuvres littéraires ; leur portée est cependant suffisamment générale pour en permettre une certaine transposition dans le domaine de la filmologie.

L'analyse littéraire et l'analyse filmique se différencient donc par leur mode spécifique de lecture, de " consommation " du texte : un livre se *lit*, un film se *voit*. "***La distance qui sépare l'analyse de la vision est incomparablement plus grande, en l'état actuel des rapports des spectateurs à l'objet-film, que celle qui sépare l'analyse d'un texte littéraire de sa lecture***"⁹⁷. Les raisons de ce handicap sont fort diverses ; conditions matérielles de " lecture ", habitudes de consommation (le cinéma est un spectacle), et surtout, disproportion totale entre la " légitimité " culturelle du cinéma face à la littérature, " noble moyen d'expression " consacré par plusieurs siècles de lecture et plus encore d'exégèse, notamment universitaire.

Peut-on " lire " un film (au sens actif que ce terme possède dans les pratiques et théories moderne de l'appréhension des textes) ? Telle est la question initiale posée à

⁹³ Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1975.

⁹⁴ G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949.

⁹⁵ J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, éd. Universitaires, 2 volumes, 1963 et 1965.

⁹⁶ Cl. Brémond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

⁹⁷ M. Marie, " Analyse textuelle ", dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 21.

tout projet d'analyse textuelle. Lire, analyser, c'est évidemment, après avoir vu, visionner⁹⁸ et ensuite décrire. La description d'un film, conçue comme sa restitution dans l'ordre de l'écriture, peut sembler se borner à un processus de transcodage. La description, en soulignant tel ou tel trait pertinent, est déjà une interprétation. “ **Visionner, c'est déjà intervenir, ne plus rester extérieur au déroulement filmique, le contrôler** ”⁹⁹. C'est ralentir ou bien accélérer le mouvement *continu* pour repérer la discontinuité qui soutient ce déroulement, isoler les éléments signifiants, confronter hors de l'ordre de la continuité tel plan avec un de ceux qui le précède ou bien le suit, c'est donc tenter de construire un réseau relationnel, existant dans le texte, mais qu'il faut expliciter. La sémiologie, et l'analyse textuelle, nous ont rendu sensibles à l'idée qu'un texte se compose de chaînes, de réseaux de signification qui peuvent être internes ou externes au cinéma - bref, que l'analyse n'a pas affaire à un filmique ou à un cinématographique “ pur ”, mais aussi au symbolique.

III.2. Du récit littéraire au récit filmique : les rapports entre récit, histoire et narration

La diégèse est donc d'abord l'histoire comprise comme pseudo-monde, comme univers fictif dont les éléments s'accordent pour former une globalité¹⁰⁰. Il faut donc la comprendre comme le signifié ultime du récit. Ensuite, son acception est plus large que celle de l'histoire qu'elle finit par englober. Aussi peut-on parler d'*univers diégétique* qui comprend aussi bien la série des actions, leur cas supposé (géographique, historique ou social) que l'ambiance de sentiments ou de motivations dans lesquelles elles surgissent. Le récit est l'énoncé dans sa matérialité, le texte narratif qui prend en charge l'histoire à raconter. Mais cet énoncé, qui n'est formé dans le roman, que de langue, comprend au cinéma des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique, ce qui rend déjà l'organisation du récit filmique plus complexe. Selon les auteurs de *l'Esthétique du film*¹⁰¹, le récit filmique est un énoncé qui se présente comme un discours, puisqu'il implique à la fois un énonciateur et un lecteur-spectateur.

Au cinéma, il est souvent difficile de distinguer les signes qui démarquent l'énonciation de la narration. Le problème de l'énonciation se pose de façon frontale et a été soulevé par plusieurs auteurs dont D. Chateau¹⁰², F. Casetti¹⁰³ et Ch. Metz¹⁰⁴. Le

⁹⁸ Au sens que ce terme a dans le vocabulaire technique du cinéma : examiner à la visionneuse, d'un point de vue qui n'est pas celui du simple spectateur.

⁹⁹ M. Marie, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁰ “ La *diegesis*, chez Aristote et chez Palton, était avec la *mimesis*, une des modalités de la *lexis*, c'est-à-dire une des façons, parmi d'autres, de présenter la fiction, une certaine technique de la narration. Le sens moderne de “ diégèse ” est légèrement différent de celui d'origine ”, dans J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet (éds), *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Université, 1983, p. 80

¹⁰¹ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Ibid*, p. 76.

premier propose un système générique de l'énonciation au cinéma, tandis que le second affirme que l'énonciation traverse de part en part le film, y compris dans le film narratif. Par exemple, dans un discours filmique, le jeu musical qui sert à accentuer un mouvement dramatique ou le déplacement de la caméra qui isole un visage afin d'en amplifier l'expression, sont considérés comme des signes d'énonciation.

Dans l'étude du niveau narratif, la théorie cinématographique s'est essentiellement inspirée des travaux de G. Genette sur le récit littéraire. Selon l'auteur des *Figures*, la narratologie littéraire distingue trois notions interdépendantes : la *narration*, le *récit* et l'*histoire*. Genette définit l'histoire comme : “ **Le signifié ou contenu narratif [...]. [Le] récit proprement dit [est] le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et [la] narration est l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place** ¹⁰⁵ ”. Dans sa définition, l'auteur assimile histoire à diégèse. Il entend par histoire ce que la théorie cinématographique entend par diégèse. Au cinéma, l'histoire est l'ensemble des événements effectivement produits, alors que la diégèse est l'univers fictionnel présupposé par le film.

Une analyse narrative est donc l'étude du récit, de la narration et de l'histoire, et de leurs relations réciproques. Cette étude comporte d'une part l'analyse du *temps* qui consiste à montrer, grâce à *l'ordre, la durée et la fréquence*, comment se font les jeux temporels entre l'histoire et le récit. D'autre part, cette étude comporte l'analyse du *mode* c'est-à-dire la représentation narrative et l'étude de la voix, en d'autres termes les modes d'implication de l'instance narrative. On peut distinguer entre trois types de rapports qui sont nommés, à la suite de G. Genette, *ordre, durée et mode*.

- L' *ordre* comprend les différences entre le déroulement du récit et celui de l'histoire : il arrive fréquemment que l'ordre de présentation des événements à l'intérieur du récit ne soit pas, pour des raisons d'énigme, de suspense ou d'intérêt dramatique, celui dans lequel ils sont censés se dérouler. On peut ainsi mentionner, après coup, dans le récit, un événement antérieur dans la diégèse : c'est le cas du flash-back (*L'Homme de cendres, Les Silences du palais*).
- La *durée* concerne les rapports entre la durée supposée de l'action diégétique et celle du moment du récit qui lui est consacrée. Il est rare que la durée du récit concorde exactement avec celle de l'histoire. Le récit est généralement plus court que l'histoire. On classera également dans la catégorie de la durée les *ellipses* du récit. Dans *L'Homme de cendres*, par exemple, la mère de Hachemi, anxieuse du brusque départ de son fils, fait le guet devant sa fenêtre : un plan nous la montre s'installant, assise, dans une longue attente. Bref fondu au noir. Plus tard, nous retrouvons exactement le même plan mais la mère de Hachemi est allongée. La disparition de la lumière du jour

¹⁰² D. Chateau, “ Diégèse et énonciation ”, *Communications*, n° 38, Paris, Seuil, 1983, pp. 89-94.

¹⁰³ F. Casetti, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

¹⁰⁴ Ch. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck 1991.

¹⁰⁵ G. Genette, *Figures III, Paris, Seuil, coll. “ Poétique ”, 1972, p 72.*

et le léger changement de la position du corps indiquent que quelques heures viennent de s'écrouler.

Le *mode* et la *voix* : le *mode* correspondrait à la relation histoire/récit, et la *voix* à la relation narration/histoire. Comme nous le rappelle à juste titre R. Barthes¹⁰⁶, le narrateur n'est pas à confondre avec l'auteur réel. Il est plus difficile de relever les traces de l'instance narrative dans un récit filmique que dans un récit écrit où le relevé de ces traces est facilité par les marques indicielles et les temps verbaux. Le *mode* est relatif au point de vue qui guide la relation des événements, qui régule la quantité d'information donnée sur l'histoire par le récit. Pour ce type de rapports, nous ne retiendrons que le phénomène de la *focalisation*. Il faut distinguer entre la focalisation *par* un personnage et la focalisation *sur* un personnage. La focalisation sur un personnage est extrêmement fréquente puisqu'elle découle très normalement de l'organisation même de tout récit qui implique un héros et des personnages secondaires : le héros est celui que la caméra isole et suit. Au cinéma, ce procédé peut donner lieu à un certain nombre d'effets : pendant que le héros occupe l'image, et pour ainsi dire monopolise l'écran, l'action peut se poursuivre ailleurs, réservant pour plus tard des surprises au spectateur. La focalisation par un personnage est également fréquente et se manifeste le plus souvent sous la forme de ce qu'on appelle la caméra subjective, mais de façon très " papillotante ", très fluctuante à l'intérieur du film. Il est dans le régime normal du film narratif de présenter sporadiquement des plans attribués à la vision d'un des personnages.

Afin d'aborder l'analyse des récits de films, nous avons surtout adopté la démarche de G. Genette qui a été le point de départ de la réflexion sur la narration. Distinguant entre histoire, récit et narration, l'auteur propose de faire l'étude de leurs relations respectives. Nous avons écarté l'analyse du temps (du récit par rapport à l'histoire, etc.) pour laisser place, d'une part, à l'étude de la voix (" qui raconte ") qui relève des implications des instances narratoriennes, et, d'autre part, du mode (" qui voit "), soit la perspective narrative adoptée par le récit et la régulation de l'information. Les questions relatives au mode ou au " qui voit " appartiennent à la notion de focalisation qui concerne le savoir du narrateur et des personnages. Nous en discuterons dans le chapitre suivant (voir focalisation).

III. 3. Sur la description et le découpage du récit filmique

La discussion sur les concepts et les notions du récit filmique suppose une réflexion simultanée sur la description et le découpage des films. L'interprétation se fonde sur ces deux moments. Le type de description que nous avons privilégié s'inspire largement des analyses textuelles à propos desquelles R. Odin¹⁰⁷ écrit qu'elles accordent autant d'attention aux méthodes qu'elles utilisent qu'à leur objet d'étude. La description, un des moments importants de l'analyse, n'échappe pas pour sa part à cette réflexion méthodologique. L'arrêt sur image, pratique dominante depuis un certain nombre d'années, permet de briser la fascination du film mais oblitère en même temps ce qui fait

¹⁰⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁰⁷ R. Odin, " Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique ", *Linguistique et sémiologie*, n° 3, 1977, p. 19.

sa spécificité, c'est-à-dire son déroulement.

Etudier un film avec un degré minimal de précision pose toujours le problème de la mémorisation, condition fondamentale de la perception filmique. Deux stratégies complémentaires ont été proposées pour contourner cette difficulté : la constitution d'une description détaillée et l'arrêt sur image. Les reproductions de nombreux photogrammes représentent un équivalent, chaque fois ordonné aux besoins de la lecture, de ce que sont sur une table de montage les arrêts sur image, qui ont la fonction parfaitement contradictoire d'ouvrir la textualité du film à l'instant même où elles en interrompent le déploiement. C'est bien en un sens ce qu'on fait quand on s'arrête, pour la relire et y réfléchir, sur une phrase dans un livre. Mais ce n'est pas le même mouvement qu'on arrête. On suspend la continuité, on fragmente le sens. L'arrêt sur image, et le photogramme qui le reproduit, sont des simulacres ; ils ne cessent évidemment de laisser fuir le film, mais lui permettent paradoxalement de fuir en tant que texte.

La description d'un film comporte toujours des moments de risque, notamment le risque de se substituer au film et de l'effacer au profit des métadiscours et des découpages. Nous nous proposons de lire le récit filmique en fonction d'un va-et-vient entre les grandes unités d'articulations, c'est-à-dire les séquences narratives qui se confondent très rarement avec les séquences filmiques, et les unités minimales, c'est-à-dire les plans. La distinction des unités de lieu et des unités de temps nous servent de critère de délimitation des séquences narratives. Les paramètres tels que la nuit, le jour, les saisons, etc., transmis souvent par les dialogues, sont des critères majeurs de définition et de démarcation séquentielle.

La description est faite à partir du plan considéré par les auteurs du *Récit cinématographique* comme équivalent à un énoncé, c'est-à-dire autorisé à être analysé dans les mêmes termes que tout autre récit. Or, pour l'image cinématographique, il est très difficile de ne signifier qu'un seul énoncé à la fois. En effet, “ **tout plan contient virtuellement une pluralité d'énoncés narratifs qui se superposent, jusqu'à se recouvrir quand le contexte nous y aide** ¹⁰⁸ ”. A titre d'exemple : suite à un conflit, la mère de Hachemi (*L'Homme de cendres*) porte brusquement la main au niveau de la tête et tombe en arrière sur le lit. Sans doute comprenons-nous que son malaise est provoqué par la situation de tension. Mais elle se relève dès que son fils a quitté la pièce, comme si de rien n'était. Nous analyserons plutôt la première image comme *la mère est tombée* ou *la mère s'est évanouie* et la seconde, lorsqu'elle se redresse, comme *la mère se réveille*. Quand nous replaçons ces plans dans le contexte général du film, nous analyserons le comportement de la mère comme une tentative de manipuler et de culpabiliser le fils qui se rebelle contre elle.

L'espace est un autre critère de démarcation séquentielle. Par exemple, dans *L'Homme de cendres*, lorsque Hachemi, le personnage principal, sort de chez lui et se rend à son atelier (séparation spatiale entre la maison et l'extérieur), il rencontre sur son chemin plusieurs personnages, et traverse plusieurs endroits. Nous intégrons ces espaces dans la même séquence car ils sont recouverts par l'unité de l'action. La séquence est définie en fonction des autres séquences ce qui permet de rendre compte,

¹⁰⁸ A. Gaudreault, F. Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, p. 195.

au niveau analytique, des relations d'enchaînement interséquentiels et des relations entre le récit et l'histoire. Dans notre démarche, nous effectuons également l'analyse interne de la séquence, c'est-à-dire l'analyse des plus petites unités (les plans) et des contrastes qui les modulent. Le découpage des films du corpus s'est donc fait plan par plan, car l'arrêt sur l'image a été privilégié. Ce type de découpage permet de noter des changements importants qui autrement seraient passés inaperçus.

La majorité des récits filmiques se développent à partir de deux situations qui sont un défi ou un manque. L'étude narratologique soulève la question suivante : quel modèle l'emporte, statistiquement, dans un ensemble pris comme sujet d'étude : le défi, le manque ou l'équilibre entre les deux. Nécessairement conflictuel, le défi suppose la désignation d'adversaires, puis l'apparition d'auxiliaires venant appuyer les deux camps ; il est utile de savoir si, à un moment donné, la fiction souligne les affrontements entre les femmes et les hommes, les réduit (solution mixte, avec un accent mis sur le manque) ; ou les nie, en d'autres termes, l'univers fictionnel repose-t-il sur la lutte, ou sur l'absence de lutte dans les rapports entre les sexes ?

Avec un ensemble comme celui auquel nous nous référons, il faudrait d'abord classer les types de défis (sentimental, familial, politique, social, etc.) ; ensuite repérer les groupes de femmes et d'hommes impliqués dans ces défis, avec les fonctions qui leur sont dévolues ; puis faire leur part aux transferts et aux travestissements. En fait, certains films maquillent leur défi et cachent par exemple un affrontement conjugal derrière un conflit familial (*Tunisiennes* de N. Bouzid) ou derrière un conflit de classe (*Les Silences du palais*, M. Tlatli), un heurt sentimental sous des oppositions religieuses ou politiques (*Halfaouine*, F. Boughedir ; *L'Homme de cendres*, N. Bouzid) et il convient de distinguer les divers costumes cumulés sur une même fonction.

Il faudrait également déterminer, dans le cadre des rapports entre les sexes, les modes de relation entre alliés en dégagant les rapports hiérarchiques (aide apportée par des égaux, des supérieurs, des inférieurs) et en montrant dans quelles circonstances, sous quelles formes, avec quels effets interviennent les auxiliaires. Finalement, il faudrait préciser les conditions dans lesquelles les affrontements entre femmes et hommes se produisent.

Nous donnerons pour chacun des films la synopsis ou le résumé du film. Nous avons établi pour chacun des films un découpage que nous utiliserons régulièrement dans le cadre du présent travail. Ce découpage constitue une fiche descriptive détaillée que nous utiliserons d'une manière indicative. Elle a été établie à partir d'une vision plus attentive de ces films sur magnétoscope. Cette procédure nous a montré aussi toute l'imprécision de notre mémoire et la sélection qu'elle établit immédiatement après la projection : travailler de mémoire c'est travailler déjà sur un matériau transfiguré, transformé.

Dans le cas largement dominant, du cinéma narratif-représentatif, les unités les plus apparentes sont les plans. Dans le cinéma narratif classique, les plans se combinent à leur tour en unités narratives et spatio-temporelles communément appelées des séquences (suite de plans). C'est à ces deux unités, le plan et la séquence narrative, que s'applique la notion de découpage. Outre l'instrument de travail lui-même, le découpage désigne l'opération qui consiste à découper en plans et en séquences une action ou un récit. L'unité minimale de découpage est représentée par le plan. Le plan est alors défini

comme une suite d'images cinématographiques sans discontinuité de la prise de vue.

Le découpage concerne l'articulation de l'espace et du temps filmique. Cette articulation est fondée sur les différentes possibilités de raccords. Le mode de fonctionnement de ces raccords, outre la continuité et la discontinuité, peut aller soit dans le sens de **“ l'effacement des traces, de la non-visibilité des changements de plans, ce qui définit le régime dominant, et répond à l'esthétique de la transparence ¹⁰⁹ ”** ; ou bien, au contraire, l'écriture filmique peut mettre en évidence la fragmentation qui constitue sa matière même, refléter son propre fonctionnement signifiant, dans la discontinuité et l'exhibition des traces signifiantes. Le découpage des films du corpus s'est fait plan par plan car l'arrêt sur image a été privilégié. Le côté mécanique et fastidieux du recensement est supplanté par la mise en relation des plans. Ce type de découpage permet de noter des changements importants qui autrement seraient passés inaperçus.

Dans le langage critique courant il est convenu de désigner par segmentation les *séquences* ¹¹⁰ d'un film (narratif). Dans le vocabulaire technique de la réalisation (et par suite, dans le vocabulaire critique), une séquence est une suite de plans liés par une unité narrative, donc comparable, dans sa nature, à la “ scène ” au théâtre. Très généralement, cette notion de séquence soulève le critère de *la logique d'implication* qui gouverne la succession des segments. Nous nous contenterons d'indiquer que, dans le film narratif classique, il y a le plus souvent une relation explicite entre deux segments successifs, et que cette relation est soit de type temporel (succession chronologique marquée, simultanéité marquée, etc.), soit de type causal (un élément du premier segment est la cause, marquée comme telle, d'un élément du second), et de souligner que, par conséquent, les choix opérés lors du processus de segmentation dépassent le niveau déjà descriptif, pour constituer une première étape de l'interprétation et de l'appréciation des structures de narrativité dans les films du corpus. Ces structures sont identifiées en deux couches superposées de “ narrativité ”. La première de ces couches, résultant du travail conjoint de la mise en scène et de la mise en cadre, se limiterait à ce qu'il a été convenu d'appeler la *monstration* ¹¹¹. Elle émanerait d'une première forme d'articulation cinématographique, l'articulation entre photogramme et photogramme, qui est la base même du *procédé* du cinématographe et qui permet la présentation en continu, sur la toile écranique, d'une série de cadres photographiques successifs (les photogrammes).

Une fois articulés les uns aux autres, ces unités de premier niveau que sont les photogrammes procurent l'illusion du mouvement continu et donnent naissance à ces unités de deuxième niveau que sont les plans. La deuxième couche de narrativité, d'un

¹⁰⁹ M. Marie, “ *Découpage* ”, in J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet, *Lectures du film, Paris, Editions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 69.*

¹¹⁰ Pour plus de clarté, nous reprenons la définition de F. Vanoye qui entend par *séquence* “ une unité relativement autonome et constituant un tout du point de vue de l'intrigue. La séquence peut être constituée de plusieurs plans ou d'un seul plan (plan-séquence) continue ou discontinue (montage alterné ou parallèle) ” (F. Vanoye, *Récit écrit-récit filmique*, Paris, Nathan, coll. “ Université ”, 1989, p.75).

¹¹¹ A. Gaudreault, F. Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan.

niveau supérieur à la monstration, équivaut, selon les auteurs du *Récit cinématographique* à la *narration*, ne serait-ce qu'en vertu de ses plus grandes possibilités de modulation temporelle. Elle émanerait pour sa part de cette activité de mise en chaîne qu'est le montage. Cette deuxième couche de narrativité reposerait ainsi sur une deuxième forme d'articulation cinématographique : l'articulation entre plan et plan. Ces deux couches de narrativités présupposeraient l'existence d'au moins deux instances différentes, le *monstrateur* et le *narrateur*, qui seraient respectivement responsables de chacune d'elles. A un niveau supérieur, la " voix " de ces deux instances serait en fait modulée et réglée par cette instance fondamentale que serait alors le " méganarrateur filmique ¹¹² ", responsable du " mégarécit " qu'est le film. Néanmoins, comme le précisent plusieurs critiques, l'analyse narratologique s'applique surtout au cinéma classique, registre auquel appartiennent tous les films de notre corpus. Dans le chapitre suivant, nous appliquons donc l'analyse narratologique aux quatre films de ce travail.

Petite conclusion

Au bout de cet itinéraire d'analyse, nous pouvons récapituler en disant que c'est véritablement avec l'apport décisif de *Figures III*, de Gérard Genette, que l'étude du récit est apparue comme une discipline autonome, particulièrement féconde dans le champ littéraire, et que, simultanément, la nécessité de considérer le récit cinématographique pour lui-même s'est fait sentir. Néanmoins, le récit cinématographique ne sera jamais scriptural pour la seule raison que l'un est polyphonique, l'autre monodique. Ainsi, le récit filmique renvoie au théâtre parce qu'il met en scène des actions ; et il renvoie au roman parce qu'il utilise le verbe. Mais ce coefficient de théâtralité ou de verbalité qu'il contient nécessairement se trouve transformé du fait même que le film met en jeu de nombreuses matières de l'expression à la fois.

Nous nous permettons, pour conclure ce chapitre, de citer longuement A. Gaudreault et F. Jost : ***“ à l'heure actuelle, il n'est plus possible de se retrancher dans les limites rassurantes de son domaine : la narratologie doit être comparée , avancer en prenant en écharpe les différents médias. Bien sûr cette idée rencontre des résistances : le cinéma reste encore dans la tête de quelques-uns un pur divertissement et si les esprits les plus éclairés admettent qu'une discipline puisse en parler “ sérieusement ”, c'est rarement jusqu'au point de lui emprunter des modèles qu'elle a forgés. Pourtant il faudra s'y habituer : l'affinement des concepts ne peut se faire qu'à force d'en éprouver leur validité sur des objets variés. La narratologie littéraire y gagnerait beaucoup à repenser les résultats de la narratologie cinématographique pour les intégrer à ses analyses. De même que pour Saussure, la linguistique n'était qu'une partie de la sémiologie, la narratologie littéraire n'est à présent qu'une partie de la narratologie ¹¹³ ”.***

¹¹² A. Gaudreault, *Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

¹¹³ A. Gaudreault, F. Jost, *op. cit.*, Paris, Nathan, p. 146.

CHAPITRE III L'ANALYSE NARRATOLOGIQUE DES FILMS DU CORPUS

Les synopsis des films du corpus

*L'Homme de cendres*¹¹⁴, (N. Bouzid, 1986) : Hachemi, jeune sculpteur sur bois de la vieille ville de Sfax, est sur le point de se marier. L'union a été organisée par ses parents. Cet événement provoque en lui une remise en question de sa vie, de son passé d'où resurgit un pénible accident dont son ami Farfat a été également victime. Encore enfants, leur maître d'apprentissage, Ameer, les a violés ; ce souvenir les traumatise et ils se réfugient dans leur amitié de toujours. Avec deux autres amis, ils forment un groupe désemparé qui se situe mal entre l'adolescence et les responsabilités de l'âge adulte, entre la tradition, la morale familiale et la liberté. A travers l'histoire de Hachemi, nous découvrons un monde souterrain dans lequel sont échangés des rapports de violence et de manipulation entre les hommes et les femmes.

¹¹⁴ Le titre arabe est *Le Vent du Sud*.

Tunisiennes¹¹⁵, (N. Bouzid, 1998): Ce film est l'histoire parallèle de trois jeunes femmes : Amina, Aïda et Fatiha. Amina, rencontre dans un marabout une amie d'enfance, Aïda, qu'elle a perdu de vue pendant 15 ans. Cette rencontre provoque en elle une remise en question de sa vie en général et de sa vie de couple en particulier. Elle est en fait mariée à Majid, un riche entrepreneur, qui la maintient dans une dépendance psychologique et financière. Aïda est divorcée avec deux enfants, et son compagnon palestinien la quitte pour retourner dans son pays. Sa vie amoureuse est parsemée d'échecs car les hommes la fuient considérant qu'elle est " trop libre ". Fatiha est une réfugiée algérienne qui a fui son pays à cause des troubles politiques et surtout à cause de l'assassinat de sa soeur par les " islamistes ". Sa déception est grande en Tunisie car elle constate avec amertume qu' "**une femme est toujours étrangère en Terre d'Islam, en terre d'hommes, que ce soit l'Algérie ou la Tunisie** ". Slah, un ami d'Aïda, est violoniste. Il est divorcé, souffre de la solitude et rêve de rencontrer l'âme soeur. Ce film raconte la solitude des femmes et des hommes qui se croisent mais ne se rencontrent jamais à cause d'un système de valeurs sclérosées et déplacées dans une société tunisienne contemporaine tiraillée entre tradition et modernité.

Halfaouine, L'Enfant des terrasses, (F. Boughedir, 1990) : Un jeune enfant de dix ans, accompagne sa mère au hammam des femmes de Halfaouine, un des quartiers populaires de la vieille ville de Tunis. Sa puberté naissante attise son inquiétude d'être partagé entre le monde des hommes qui l'attire et celui des femmes qui le protège encore. Cette histoire commune à tous les enfants du monde prend une valeur particulière dans le monde musulman de la Tunisie. F. Boughedir essaie de "**parler le plus justement possible d'enfance et de sexualité en terre d'islam au moment où les interdits reviennent plus rigides que jamais**"¹¹⁶. A travers les pérégrinations de Noura dans la médina de Halfaouine, nous découvrons la vie des habitants de quartier : son ami de toujours Salih, amateur de femmes et d'alcool ; deux personnages hypocrites : son père et le Cheick Mokhtar ; deux personnages féminins contradictoires : sa tante maternelle Latifa, une figure " émancipée " de la femme tunisienne et sa tante paternelle Salouha, une figure " archaïque " ; etc. A travers le regard d'un enfant, Noura, F. Boughedir nous fait découvrir la vie quotidienne de cette petite communauté de Halfaouine, microcosme de la société tunisienne.

Les Silences du palais, (M. Tlatli, 1994) : Une jeune femme, Alia, n'a pas trouvé d'autre emploi pour sa magnifique voix que de chanter dans les mariages et les grandes fêtes de famille. Son compagnon, Lotfi, dont elle est enceinte ne veut pas s'engager et lui demande d'avorter... Elle apprend alors la mort d'un prince (appartenant à la famille du Bey), Sid'Ali, son ancien maître chez qui elle a passé toute sa jeunesse. De retour au palais, elle rencontre la vieille servante Khlati Hadda qui fait déclencher les souvenirs à rebours. A travers ses pérégrinations dans l'espace clos du palais, Alia y revoit les images cruelles de sa mère, Khadija, des servantes, des années de soumission et de souffrance. Elle y est née de père inconnu, bien que tout laisse à penser qu'elle soit la fille naturelle

¹¹⁵ Le titre arabe est *Bent familia*, c'est-à-dire : " Fille de bonne famille ".

¹¹⁶ F. Boughedir, interview dans *Libération*, Paris, le 17 juillet 1990.

du prince. Le silence reste de règle. Sa mère est morte sans rien révéler, esclave des habitants du palais qui l'ont achetée à l'âge de dix ans pour les servir, en tant que servante, cuisinière, courtisane, danseuse ... A travers le regard d'une enfant, Alia, ce film retrace la vie d'une communauté essentiellement féminine au moment de la colonisation de La Tunisie. Ces deux films, *Halfaouine* et *Les Silences du palais* sont " narrés " par des " enfants " : Noura et Alia. Nous pourrions y voir une similitude avec la littérature. Ch. Bonn, étudiant la littérature algérienne de langue française, remarque que plusieurs romans sont bâtis à partir du " **regard d'un enfant-prétexte, souvent personnage central observateur** ¹¹⁷ ". Il nous semble que cette remarque convient aux films de F. Boughedir et de M. Tlatli chez qui la préoccupation pour le regard du personnage-narrateur-enfant, est majeure.

I. Narration et personnage

A partir du moment où cinéma et narration se sont conjoints, on a vu réapparaître la fonction et la notion de personnage. Dans le film narratif, le point de vue est la plupart du temps assigné à quelqu'un : soit un des personnages du récit, soit, expressément, celui de l'instance narratrice. Analyser un film narratif en termes de points de vue (ou, ce qui revient au même, de regards), c'est donc centrer l'analyse essentiellement sur ce que André Gaudreault ¹¹⁸ a pu appeler la " monstration ", par opposition à la narration au sens strict. L'essentiel est de mettre en évidence le rapport complexe entre le point de vue de l'instance narratrice et ceux des divers personnages.

La voix narrative pour reprendre le terme de Genette, consiste en les rapports entre le narrateur et l'histoire racontée. Mais on est très loin de disposer d'une méthode générale pour l'analyse des films en termes de voies narratives. Ne pouvant procéder à une analyse exhaustive des catégories constituantes de la narrativité, nous avons choisi, à l'instar de M.-C. Ropars ¹¹⁹ de nous interroger sur la narration, et singulièrement sur la perspective narrative en tant qu'elle préside à la hiérarchisation des voix produites par le film. Qui " parle " dans les films? Comment se manifeste le narrateur donateur du récit, et quels sont ses rapports avec les divers points de vue manifestés? Bref, qui est l'auteur implicite, à distinguer soigneusement de tout auteur réel? L'intérêt de l'analyse des positions narratives réside, selon nous, dans la relation qui unit le narrateur et les personnages du récit. Nous nous référons donc aux diverses spécifications proposées par la narratologie littéraire tout en nous concentrant sur les liens entre deux niveaux narratifs

¹¹⁷ Ch. Bonn, *Le roman algérien de langue française : Vers un espace littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 169.

¹¹⁸ A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 29.

¹¹⁹ M.-C. Ropars, " Narration et signification " dans C. Bailbe, M. Marie et M.-C. Ropars (éds), *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, Galilée, 1971, p. 78.

: l'extradiégétique et l'intradiégétique.

A ces deux niveaux, nous rajoutons le “ **personnage-narrateur qui redevient personnage de son récit** ¹²⁰ ”. Un exemple : dans *Halfaouine*, la structure des récits établit une distinction très nette entre les personnages-narrateurs des deux sexes : dans les histoires rapportées par eux, la version masculine est continue, linéaire et unique, tandis que la version féminine est hachée, coupée, reprise une deuxième, voire une troisième fois par un autre narrateur. Ceci est visible dans les ajouts de plans, de gestes, de paroles, dans les angles de prises de vue différents, etc. Ce type de montage introduit systématiquement des déphasages et des écarts et met en doute la véracité de l'histoire racontée par le personnage féminin. Les reprises incessantes des récits narratifs par un autre personnage ont pour effet de dissocier le personnage racontant des événements racontés et de distinguer les narrateurs vis-à-vis de ces mêmes événements.

Toute fiction repose en effet sur les épaules d'un ou de plusieurs personnages. “ **Mais si la critique a longtemps tiré, dans le roman, le personnage du côté de la personne ‘psychologiquement indépendante’ ou du côté du romancier, il n'en va plus tout à fait de même, l'insuffisance de la psychologie aidant, pour le personnage de film, qui se situe pourtant toujours entre actant et acteur** ¹²¹ ”. Actant parce que c'est lui qui opère la fiction et en permet le déroulement, parce qu'il effectue les “ actes ” de la diégèse. Acteur parce que se superpose à cette fonction essentielle quelque chose d'autre : ce qu'on appelle la performance de l'acteur qui joue le personnage. Le spectateur perçoit toujours plus ou moins confusément, les deux en même temps : les rôles et ce que l'acteur en fait.

I.1 Personnage principal/personnage -narrateur

Le personnage apparaît dans l'étude de l'enchaînement séquentiel, mais c'est au niveau des actions qu'il est le plus manifeste. L'analyse du personnage est très importante car il joue un rôle déterminant dans le déroulement du récit. Dans l'intrigue, le personnage, notamment le personnage principal, est un fil conducteur qui lie les segments et assure leur continuité.

A vrai dire, le film narratif n'est pas tant fondé sur le jeu de nombreux personnages que sur la présence d'un seul, secondé de quelques autres. Ce qui compte en effet, c'est le personnage principal. Il est ce qui centre la fiction, il occupe le devant de la scène et les autres n'apparaissent qu'en fonction de ses déplacements et de ses pensées. Corrélativement, le personnage principal est, au cinéma, celui avec qui la caméra se déplace : par exemple, dans *Halfaouine*, le personnage principal, Noura, lie l'espace, dans la mesure où il fait le lien entre les différentes séquences ou les plans du film. En effet, le personnage principal est ce qui assure à la fiction à la fois sa durée et sa

¹²⁰ M. Vernet, *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction, doctorat de 3e cycle, Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle, EHESS, 1985, p. 67.*

¹²¹ M. Vernet, “ *Personnage* ” dans J. Michel Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), *Lectures du film, Paris, Editions Albatros, coll. ça/cinéma, p. 177.*

continuité. Sa durée, car “ on sait bien ” que le héros ne meurt pas au cinéma à la dixième minute pour disparaître définitivement, et sa continuité, puisque l'assurance de sa présence tisse le fil ininterrompu de la diégèse au sein d'une narration elle-même discontinue.

Non seulement le personnage est le centre de la fiction, mais il est encore l'ordonnancier de l'image, puisque c'est toujours par lui que commence la lecture d'une image. On voit que dans *Halfaouine* par exemple cette fonction d'ordonnancier fait d'ailleurs du personnage principal (Noura) le représentant du metteur en scène (F. Boughedir)¹²². C'est en effet lui qui, de façon implicite mais efficace, met en rapport pendant toute la durée du film, des lieux et des figurants. Le personnage principal met en branle la fiction, sa fonction est celle d'un embrayeur. C'est donc lui qui fait et ordonne la fiction, qui lui donne sa direction et sa signification. Il capte le regard du spectateur, l'oriente en faisant mine de l'incarner, concentrant sur lui les feux et la caméra, rejetant ainsi dans les rangs de la figuration tout ce qui n'est pas lui. Le personnage *propose la lecture* de l'image et du spectacle filmique.

Dans *Les Silences du palais*, l'histoire investit le film par le biais du regard du personnage principal, celui d'Alia. Sa parole, “ sa voix ”, sous forme de monologue, est l'indicateur privilégié des mutations dans le récit. Sa voix maintient le débit narratif des images et guide la lecture du récit. Grâce au mode de la confidence où elle plonge le spectateur, elle remplit les ellipses, joue dans les interstices du récit et de l'histoire, et recouvre les “ distorsions ” temporelles. La mise en place de la voix et de la parole du personnage est indissociable de sa position dans le récit. La voix et la parole investissent différents lieux, tantôt diégétique, sous forme de dialogue ou d'adresse au spectateur, tantôt “ sur-diégétique ” (à défaut d'autre terme), c'est-à-dire occupant le plan en *off* malgré la présence d'Alia dans l'image. La voix d'Alia installe le spectateur comme le double du personnage principal et son meilleur témoin. Le savoir spectral dépend pour une large part de la parole essentiellement narrative d'Alia. Selon les distinctions émises par M. Vernet¹²³, Alia est un personnage autonarrateur, c'est-à-dire un narrateur interne à l'histoire qu'il raconte. Mais elle ne l'est pas dans l'ensemble du récit filmique et subit des déplacements qui font d'elle un personnage comme les autres.

Le regard d'Alia fait éclater l'espace fermé et très étroit de la maison et décroïssonne le champ spatial. Mais cette capacité n'en fait pas toujours pour autant une entité toujours connaissante. A certains passages du film, son regard perd partiellement son savoir sur les événements. Les jeux de savoir/non-savoir, les renversements de sens qu'ils produisent renvoient au problème de la focalisation, c'est-à-dire de la manière dont l'information est produite et à sa signification. Alia semble être le maître du jeu, parce qu'elle est un personnage embrayeur, témoin des la majorité des événements. Elle introduit les événements sous forme de flash-backs/confidences qu'elle réserve principalement au spectateur. Même son compagnon Lotfi est difficilement mis dans la confidence. Dans ce contexte, la fonction d'aiguillage de la parole/regard d'Alia est

¹²² D'ailleurs F. Boughedir a choisi de confier le rôle du personnage principal Noura à ... son fils Sélim Boughedir.

¹²³ M. Vernet, *op. cit.*, p. 180.

marquante, car elle filtre l'information. L'élaboration du savoir dépasse la perception et la localisation du personnage. C'est pourquoi il a fallu élargir la définition de focalisation proposée par M. Lagny *et al*¹²⁴. Alia décrit certains événements qu'elle ne voit pas ou n'entend pas mais dont le déroulement ne contredit pas sa description.

La caractérisation d'un personnage consiste à identifier la place qu'il occupe dans un récit, et les relations spécifiques qu'il entretient avec les autres personnages. Il se constitue sur un système organisé de correspondances et d'oppositions. Les personnages secondaires sont importants dans le récit filmique car ils supportent les traits des personnages principaux. En effet, le caractère marqué d'un personnage est généralement inscrit et pris en charge par un autre personnage, même s'il arrive qu'ils puissent être tous deux différents à hauteur d'une séquence ou d'une scène. Il en va ainsi du personnage d'Aïda (*Tunisiennes*) qui s'oppose au personnage d'Amina, la bourgeoise, par un certain nombre de traits (pauvre/riche, divorcée/mariée, etc.), mais qui la rejoint dans la définition des rapports femme-homme telle que formulée dans la fiction. Dans sa traversée du récit, le personnage intègre de nouveaux traits (acquisition) et en perd d'autres (perte). Ces pertes et ces acquisitions ne se passent pas dans un parcours linéaire et font du personnage féminin une entité brouillée qui condense plusieurs traits.

Au cinéma, et à cause de l'image, le paraître semble être le signe prédominant des personnages et se plaque souvent sur l'être. Ce n'est que lors d'une "résolution" ou d'un éclatement de l'énigme, lors d'un moment fort que l'être se découvre. Par exemple dans *Tunisiennes*, Amina se révèle à elle-même, à son mari et aux autres quand elle prend la *résolution*¹²⁵ de divorcer. *L'évaluation* oppose les personnages marqués positivement et ceux qui le sont négativement, et indique comment ils s'évaluent entre eux. Les traits distinctifs des personnages se répartissent selon l'axe sexuel (femme-homme). Ces traits se distribuent également selon la façon particulière dont les personnages investissent l'espace profilmique.

Notre corpus s'intéresse notamment aux personnages principaux féminins. Ces personnages sont pratiquement les seuls qui contestent et qui veulent s'émanciper. En les constituant ainsi, les discours filmiques les détachent des autres femmes et les isolent (cf. Aïda dans *Tunisiennes*, Alia dans *Les Silences du palais*, Latifa dans *Halfaouine*). Par un effet de retournement, cet isolement les marginalise, d'autant plus que les autres femmes sont représentées dans les schèmes les plus éculés : elles sont silencieuses, soumises, mégères bavardes, inconscientes ou tout simplement insouciantes. Deux films, *Tunisiennes* et *L'Homme de cendres*, prennent leurs distances à l'égard des femmes "potiches" (femmes "légères", femmes occidentales ou occidentalisées, etc.) : ils développent l'image sociale valorisée de la femme sérieuse et travailleuse et neutralisent les lieux mixtes en les redéfinissant.

I.2. Narration et sous-narration féminine

¹²⁴ M. Lagny, M.C. Ropars, P. Sorlin, " Le récit saisi par le film ", *Hors-cadre*, n°2, Paris, 1984, p. 107.

¹²⁵ M. Vernet, *op. cit.*, p. 179.

Il est vrai que les fondements de l'analyse filmique ont été posés sur l'analyse littéraire. Cependant, le cinéma a ses problématiques propres. On le constate aisément dès lors qu'on le compare avec d'autres formes d'expression narrative. Prenons un plan de *Tunisiennes* où Aïda raconte à Amina son histoire de divorce. Cette situation est relativement *simple* (sur le plan narratif, s'entend!), comme toute autre forme de narration orale, elle repose sur un dispositif élémentaire mettant deux personnes face à face : l'une qui *narre*, Aïda (c'est donc le *narrateur*) et l'autre qui écoute, Amina, du moins peut-on l'espérer, son récit (c'est le *narrataire*). Nous qualifions de " simple " une pareille forme car elle ne suppose " **qu' un seul narrateur explicite et une seule activité de communication narrative, celle qui s'effectue, ici et maintenant, lorsque les deux interlocuteurs sont en présence l'un de l'autre** ¹²⁶ ". En présence, c'est l'un des caractères essentiels du récit oral que de se jouer entre un narrateur et un narrataire présents l'un à l'autre et qui l'oppose, notamment, à ce récit écrit qu'est le roman. A la différence de la narration du récit écrit, la prestation du conteur oral telle qu'on l'observe dans *Tunisiennes* est *immédiate* au sens où elle intervient " tout de suite ", " à l'instance même ", mais aussi au sens où elle est " sans intermédiaire ". En effet, d'une part un récit scriptural (ou récit écrit) vient au lecteur en *différé*, puisqu'il n'est pas livré au même moment où il est " émis ", d'autre part, le lecteur en prend connaissance par l'*intermédiaire* d'un livre ou d'un journal, qui résulte d'un acte d'écriture préalable : c'est un *média*.

En outre, on peut considérer qu'au cinéma, un récit qui est le fait d'un narrateur visualisé ou explicite (comme l'est le personnage principal Alia dans *Les Silences du palais*) n'est en fait qu'un *sous-récit* (dans le même ordre d'idées, Genette parle de " métrarécit ¹²⁷ "). A un premier niveau, le film de M. Tlatli raconte déjà, ne serait-ce qu'en montrant le narrateur visualisé (Alia) lui-même en train de raconter, ou, pour être plus exact, en train de *sous-raconter*. Cette expression est corrélatrice de l'approche narratologique qui considère que le seul " véritable " narrateur du film, le seul qui mérite en droit ce vocable, c'est le grand imagier ou, pour dire la chose autrement, le " méganarrateur ¹²⁸ ", l'équivalent du narrateur implicite mentionné plus haut. Dans cette perspective, tous les deux autres narrateurs présents dans *Les Silences du palais*, Alia et Khalti Hadda, ne sont, en fait, que des *narrateurs délégués*, des *narrateurs seconds*, et l'activité à laquelle ils se livrent est la " sous-narration ", une activité qui se distinguerait de la narration au premier degré.

Les Silences du palais est un exemple de premier ordre pour faire comprendre ce modèle explicatif. L'histoire du film est " racontée " par la sous-narratrice qu'est Alia, qui fait elle même partie de la diégèse de premier niveau racontée par le narrateur premier (elle est une narratrice *intradiegétique*, selon la terminologie de Genette). Dans pareil cas, une telle délégation narrative entraîne une invisibilisation presque complète du narrateur premier : lorsque c'est Alia qui " parle ", le spectateur oublie complètement jusqu'à

¹²⁶ A. Gaudreault, F. Jost, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁷ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. " Poétique ", 1972, p. 239.

¹²⁸ A. Gaudreault, *Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 128.

l'existence même du narrateur premier. C'est un peu comme si celui-ci était noyé, littéralement, dans le flot des paroles du narrateur second. Une telle situation qui est le lot du récit scriptural, ne se rencontre pas aussi fréquemment dans le cas du récit cinématographique. Le narrateur du récit scriptural qui délègue la parole à un sous-narrateur, se doit de céder sa place, toute sa place, ce qui permet à un sous-narrateur d'occulter la présence du narrateur premier.

Dans le cinéma, il est relativement difficile d'invisibiliser complètement, par interposition d'un narrateur second, la présence de cette instance première qu'est le grand imagier. La chose est due au caractère monodique du récit scriptural (une seule matière d'expression, la langue), comparativement au caractère essentiellement polyphonique du récit cinématographique. Cette situation entre les niveaux de récit est plus autrement plus complexe qu'en littérature (et qui permet au *double récit*, oral et audiovisuel, de s'y manifester pleinement), n'est peut-être pas étrangère au fait que la narratologie filmique est particulièrement sensible à la hiérarchisation des instances.

Dans un film, le double récit est hiérarchisé, et c'est la parole qui opère les débrayages narratifs. Prenons, toujours dans *Les Silences du palais*, le cas de la vieille servante Khalti Hadda, clouée à son lit car elle souffre de cécité et de vieillesse. Alia lui rend visite dans la chambre qu'elle ne quitte plus. La vieille servante commence à raconter ce qu'elle sait concernant la naissance d'Alia : " La Jnéïna ne pouvait pas avoir d'enfant. Le jour de ta naissance, il [Sid'Ali ¹²⁹] était fou de joie. Toi et Sarra, vous êtes nées la même nuit ". Si Khalti Hadda fait alors une narration orale, une *sous*-narration plus exactement, il n'en reste pas moins que le méganarrateur continue, tout au long de ce récit verbal, à la *montrer*, sur son lit, et à nous la faire entendre et, donc, à poursuivre, " lui " aussi, son récit. Un récit audiovisuel celui-là, et qui raconte, en nous la montrant, l'histoire du personnage Alia en visite chez la vieille servante du palais, et la faisant (sous-) raconter. Dans ce cas, le double récit se présente comme une concomitance de la " voix " (il ne faut pas, ici, prendre ce terme au sens grammatical que lui donne Genette ¹³⁰) narrative du méganarrateur filmique, responsable du récit audiovisuel, et de celle du (sous-) narrateur verbal (Khalti Hadda), responsable du (sous) récit oral.

Là où la situation devient un peu plus retorse sur le plan narratologique, c'est lorsque l'image du narrateur second s'estompe, ici Khalti Hadda sur son lit, au profit de la visualisation du monde diégétique dont elle rend compte. La trame du *récit* audiovisuel qu'est le film cède alors la place à un *sous-récit* tout aussi audiovisuel que lui. A la façon du narrateur du premier du récit scriptural, le méganarrateur filmique s'efface apparemment, dans un tel cas, au profit d'un narrateur second qui, tout aussi polyphonique que lui, occupe les cinq canaux de transmission du narrable filmique (Les images, les bruits, les mentions écrites, la musique et la parole). Là aussi, il y a identité entre les matériaux sémiotiques du rapportant (le récit premier qu'est le film *Les Silences du palais*) et les matériaux sémiotiques du rapporté (le récit second qu'est cette séquence

¹²⁹ Le *Sid'* (de *Sidi*) qui précède le nom de certains personnages masculins est une marque de servilité et signifie Maître.

¹³⁰ Genette définit la voix comme " aspect de l'action verbale dans ses rapports [...] avec le sujet de l'énonciation ", *Figures III*, Paris, Seuil, coll. " Poétique ", 1972, p. 76.

de la naissance d'Alia) et l'on se retrouve face à un phénomène d'invisibilisation du narrateur premier comparable, en apparence du moins, à celui du récit scriptural.

La différence cependant entre les deux situations, c'est que, au sein d'un récit scriptural, le récit rapporté l'est par le truchement d'un véhicule sémiotique dont le responsable, le narrateur second est un usager : le langage verbal (il est un sujet parlant). Ce n'est pas du tout la même situation qui prévaut dans le cas du sous-récit transvisualisé dans le film de M. Tlatli, par exemple celui qui accompagne ou, plutôt, se substitue à la narration verbale de Khalti Hadda (celle-ci n'est pas, en effet, un sujet " filmant "). Dès lors que son récit verbal subit sa transmutation dans un langage audiovisuel dont celle-ci n'est pas elle-même un usager, il devient difficile de répondre aux questions " qui parle? " et " qui raconte? ". De deux choses l'une : ou bien c'est le grand imagier, ou bien c'est le narrateur second. Comme celui-ci n'est pas un usager de langage audiovisuel (la vieille servante n'est censée communiquer avec son narrataire intradiégétique, Alia à qui elle parle, qu'avec des mots), qui raconte alors ce sous-récit audiovisuel? La question mérite d'autant plus d'être posée que ce sous-récit transvisualisé livre des informations qui ne sont pas disponibles à Khalti Hadda (elle raconte des scènes dont elle n'en a pas été témoin : l'accouchement de La' Mémia ¹³¹, la réunion des seigneurs à l'étage " supérieur "). On est alors bien obligé de convenir que le méganarrateur y est pour quelque chose...

I.3. Le personnage féminin dans le *schéma actanciel*

Vladimir Propp ¹³² proposait d'appeler *actants* les personnages, qui pour lui ne se définissaient pas par leur statut social ou par leur psychologie, mais par leur " sphère d'action ", c'est-à-dire par le faisceau de fonctions qu'ils remplissent à l'intérieur de l'histoire. A sa suite, Greimas propose d'appeler actant celui qui ne remplit qu'une fonction, et acteur celui qui, à travers toute l'histoire en accomplit plusieurs. Greimas ¹³³ aboutit ainsi à un *modèle actanciel* à six termes : le *Sujet* (héros), l'*Objet* (la personne, ou la chose en quête de laquelle part le héros), le *Destinateur* (celui qui fixe la mission, la tâche ou l'action à accomplir), le *Destinataire* (celui qui recueillera le fruit), l'*Opposant* (qui vient entraver l'action du Sujet) et l'*Adjuvant* (qui, au contraire lui vient en aide). Un seul et même personnage peut être simultanément ou alternativement Destinateur et Destinataire, Objet et Destinateur, Sujet représenté par plusieurs personnages à la fois, etc. L'axe qui joint le Sujet à l'Objet est celui du *désir* (de la quête), celui qui joint le Destinateur au Destinataire est l'axe de la *communication*. Cette structure se met en place par rapport à l'affrontement du désir et de la Loi (de l'interdit) qui est bien le moteur premier de tout récit : le premier couple d'actants qui se met en place est celui du sujet et

¹³¹ La' est un diminutif de Lalla qui signifie maîtresse ou Madam ; il est utilisé en signe de respect.

¹³² V. Propp, *Morphologie du conte populaire russe*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970.

¹³³ A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Seuil, 1966.

de l'objet du désir, suivant l'axe du désir, le second celui du destinataire et du destinataire de l'objet du désir, suivant l'axe de la loi, le troisième enfin l'opposant et l'adjuvant à la réalisation du désir. En principe, tout récit est descriptible dans ces termes *actantiels*. Dans la pratique, il est exceptionnel qu'un seul et même schéma actantiel représente l'intégralité d'un récit ; dès que ce dernier est un peu long et complexe, il ne peut être décrit que par plusieurs schémas, chacun correspondant à une définition particulière de l'axe du désir (et de la communication).

Si nous tentons, par exemple, d'appliquer ce modèle à une analyse de *Tunisiennes* de N. Bouzid, nous nous heurtons très vite à l'obligation de considérer plusieurs " héros " (plusieurs Sujets, plusieurs schémas) au fur et à mesure que notre description progresse. Ainsi le début du film pose Amina comme Sujet, l'axe du désir, défini dans le film par sa condition d'aliénée, l'amenant à désirer comme Objet la maîtrise de sa condition (être considérée, par Majid, son mari, comme une égale). Au milieu du film, Majid, son mari, est à la fois Opposant du Sujet-Amina dans sa quête de liberté, et Sujet lui-même par rapport à un autre désir : la maîtrise de sa femme, Amina, et plus tard la séduction d'Aïda, l'adjuvant d'Amina. Naturellement, à chacun de ces couples Sujet/Objet correspondent les quatre autres actants prévus par le schéma.

Ce qu'on appelle d'ordinaire la richesse psychologique d'un personnage ne provient bien souvent que de la modification du faisceau de fonctions qu'il remplit. Au niveau du modèle actantiel, le personnage de fiction est donc un opérateur, puisqu'il lui revient d'assumer, par le biais des fonctions qu'il remplit, les transformations nécessaires à l'avancée de l'histoire. Il en assure également l'unité : le personnage du film de fiction est un peu un fil conducteur, il a un rôle d'homogénéisation et de continuité. Par exemple la fiction dans *Tunisiennes* centre dans un premier mouvement son actant majeur, Amina, pour très vite le décentrer. Le rapport du sujet-Amina à son mode passe de la connaissance, liée à la connaissance qu'elle a d'elle-même, c'est-à-dire son identité ; au désir de connaissance, liée à la perte de l'identité qui lui a été attribuée au départ. Dans ce film, le personnage-Amina souffre toujours d'un manque instauré par l'écart entre son savoir et ce qui lui échappe, et c'est dans cet écart (que le film, à l'instar du roman, prend les gants d'établir) que vont prendre vie la fiction et le personnage. La fiction, puisqu'elle intervient pour créer et combler l'écart (c'est-à-dire instaurer puis combler le manque), et le personnage-Amina, puisqu'il est à la fois la victime et le porteur de ce manque. Le personnage-Amina, dans la fiction, se trouve donc déphasé par rapport à son milieu, ne disposant alors pour seule ressource que de son imagination pour compenser symboliquement ce dont " on " l'a initialement privé.

Le désir de connaissance porté au compte du personnage-Amina (qui est aussi désir de sa propre reconnaissance en tant qu'individu, dans la mesure où son triomphe doit le réintégrer dans sa position de sujet) et qui trouble le regard, ne fait qu'accroître la concentration du regard du spectateur/lecteur. Le personnage du film, à l'instar de celui du roman, est donc un Sujet dont le savoir, le savoir-faire et l'identité sont fondés et mis en jeu par et pour la fiction, celle-là se clôturant par la reconnaissance du Sujet, par le triomphe du héros.

Il serait intéressant d'appliquer le schéma actantiel à un autre personnage féminin dans *Tunisiennes*, Aïda. La structure du film fait bien apparaître Aïda comme une victime

qui subit la sanction d'une société, mais une victime en partie responsable. C'est ici qu'on peut apprécier une certaine complexité ou plutôt une certaine incohérence (si on en croit les propos de Bouzid qui voulait faire un film pour dénoncer la situation faite à la femme en Tunisie) dans la conduite du récit filmique : la narration tente sans cesse d'accréditer la double quête du personnage :

1. être une femme " libérée " ;
2. choisir des hommes qui refusent son statut de femme " libérée " (à l'instar de son ex-mari et de son compagnon).

La quête 1 et 2 sont en contradiction et c'est ce qui provoque l'échec du personnage car en choisissant un statut de femme " libérée ", Aïda est déjà condamnée puisque le processus d'élimination sociale est déjà enclenché et ne peut aboutir qu'à la " mort " symbolique de ce personnage : chaque nouvelle tentative, chaque nouvel amour, sont soldés par l'échec. Toute tentative est inefficace au regard de cette société sclérosée dans ses traditions, ça devient presque une fatalité. Nous pouvons préciser cette appréciation par la mise en parallèle des deux schémas actanciels :

Sujet	Objet	Destinateur	Destinataire	Adjuvant	Opposant
1. Aïda	Etre une femme libérée	Une certaine solitude morale	Elle-même son bonheur	Fatiha, beauté, intelligence, instruction, indépendance financière	Tradition, statut de femme divorcée avec enfants
Sujet	Objet	Destinateur	Destinataire	Adjuvant	Opposant
2. Aïda	Trouver un homme qui la comprenne	Désir individuel	Elle-même	Beauté, liberté	Tradition, solitude, statut de femme divorcée avec enfants

La répétition des mêmes opposants pour les deux quêtes montrent bien que le portrait qui est tracé d'Aïda est celui d'une victime accablée par le destin, le destin d'être une femme, divorcée, dans une société qui opprime la libre expression de la sexualité féminine hors du cadre licite du mariage. Aïda se bat farouchement mais le " destin " est plus fort : marquée par l'exclusion puisqu'elle vit seule avec enfants, puisqu'elle gère son corps et sa sexualité librement, ses relations avec les hommes ne peuvent connaître une issue sociale et sentimentale satisfaisante. C'est ce qui explique que malgré ses atouts, l'héroïne échoue à chaque nouvelle épreuve. Dans le déroulement classique du roman sentimental les épreuves surmontées (qualifiante et glorifiante) aboutissent à la récompense du héros. Dans le cas d'Aïda, on peut constater que sa quête se solde d'un échec mais en même temps d'une victoire : elle échoue à atteindre son objet, le film se termine sur sa déception d'être à nouveau seule ; mais le film se termine également sur une note d'espoir : Aïda retrouve à nouveau le sourire et envisage même un nouvel

amour. Elle continue sa trajectoire vers la lumière.

L'application de l'analyse sémantique au récit filmique est un procédé assez courant dans l'analyse cinématographique. Le modèle actanciel, élaboré à propos du roman, a une portée suffisamment large pour s'appliquer même à des films faiblement narratifs. Un autre moyen d'analyse exposé dans cette étude est celui de l'analyse de l'énonciation. Celle-ci a été proposée, à ses débuts, pour l'analyse d'oeuvres littéraires ; sa portée est cependant suffisamment générale pour en permettre une certaine transposition dans le domaine de la filmologie.

II. L'Énonciation (féminine et masculine)

II.1. De l'énonciation à la narration

Il n'est pas facile de transposer directement, dans le domaine du cinéma, la problématique de l'énonciation. Il n'y a pas, dans un film, d'instance narratrice identifiable simplement à un sujet. Le film narratif, surtout dans sa période classique, a précisément toujours essayé d'occulter son énonciation, en se donnant pour un énoncé transparent, ouvrant sur un monde réel. Le travail de l'énonciation est d'autant plus invisible dans le cinéma narratif classique qu'il est pris en charge par le code. Et c'est sans doute au niveau des petites articulations du texte de surface que le code est le plus prégnant.

Le découpage d'une scène selon quelques points de vue, le retour de ceux-ci, le champ-contrechamp, le raccord sur le regard, autant d'éléments codiques arbitraires qui participent directement du travail de l'énonciation mais que le spectateur, par accoutumance culturelle, perçoit comme " le degré zéro " de l'énonciation. Il est vrai que les " règles " de montage classique, en particulier celle des raccords, visent précisément à effacer les marques de ce travail de l'énonciation, à le rendre invisible et que le code à un tel degré de banalité et d'usure semble fonctionner quasi automatiquement et donner l'illusion d'une sorte d'absence de l'instance d'énonciation. Le réglage minutieux et invisible de l'énonciation entretient l'impression, chez le spectateur, qu'il entre lui-même dans le récit, qu'il s'identifie lui-même à tel ou tel personnage par sympathie, ce qui a pour effet de nier que cette identification soit aussi l'effet d'un réglage, d'un travail de l'énonciation.

Il n'y a pas de récit sans instance racontante. Voilà l'un des points sur lequel presque tous les narratologues s'accordent. Cependant, le film est bien différent du roman dans la mesure où il peut *montrer* les actions sans les *dire*. Dans le régime de la monstration, propre au récit scénique, il va de soi que l'instance discursive apparaît bien moins clairement que dans un récit écrit. Les événements semblent se raconter d'eux-mêmes. Impression trompeuse, évidemment, puisque, sans une médiation préalable, qu'elle soit, il n'y aurait pas de film et nous ne verrions aucun événement.

Au sens strict, l'énonciation renvoie aux " **traces linguistiques de la présence du**

locuteur au sein de son énoncé¹³⁴”, à tous ces phénomènes que le linguiste Benveniste appelait “ la subjectivité dans le langage ”. C’est cette conception qui est sans doute la plus fréquemment retenue par les narratologues, notamment à travers l’opposition célèbre, opérée par le même Benveniste, entre “ histoire ” et “ discours ”. Si dans l’histoire, “ **les événements semblent se raconter d’eux-mêmes** ”, le discours est un mode d’énonciation “ **supposant un locuteur et un auditeur** ”¹³⁵. Pour étudier l’instance narrative dans le roman, Genette repart de cette distinction et souligne qu’aucune histoire ne va sans une part de discours repérable dans les marques, les indicateurs qui renvoient d’emblée au locuteur, c’est-à-dire à celui qui tient le discours : ces marques, ce sont les *déictiques*¹³⁶. Aussi, c’est assez naturellement que les premiers théoriciens de l’énonciation cinématographique se sont mis à traquer dans le film des marques aussi repérables que les déictiques. On a ainsi pu, dans cet esprit, relever dans les films plusieurs cas où la subjectivité de l’image était plus apparente :

- l’exagération du premier plan, qui suggère la proximité d’un objectif, soit par une opposition d’échelle (obtenue, par exemple, par les courtes focales : ainsi, dans *Tunisiennes*, au moment du conflit entre Majid et Amina, celle-ci est assise sur le lit, son visage est aussi haut que le personnage de Majid qui apparaît dans le fond du décor, dans l’embrasure d’une porte, soit par opposition du flou au net (Amina/Majid) ;
- l’abaissement du point de vue au-dessous du niveau des yeux : c’est bien sûr le cas des nombreuses contre-plongées dans *Halfaouine* ;
- la représentation d’une partie du corps en premier plan, supposant l’ancrage de la caméra dans un regard : toutes les images qui semblent affectées d’un coefficient de déformation par rapport à ce qu’on juge la vision “ normale ” : dédoublement, flou ostensible, etc., qui renvoient par exemple aux personnages saouls (Salih dans *Halfaouine*, Farfat dans *L’Homme de cendres*) ou aux personnages qui rêvent (Noura dans *Halfaouine*, Alia dans *Les Silences du palais*) ;
- le “ tremblé ”, le mouvement saccadé ou mécanique qui suggère inmanquablement un appareil qui “ prend ” la vue (ex : les scènes de viol dans *L’Homme de cendres*).

II.2. Le narrateur explicite et le “ grand imagier ”

Dans le cas du cinéma, les marques de subjectivité peuvent parfois renvoyer à un regard *interne*, c’est-à-dire à quelqu’un qui voit la scène, un personnage situé dans la diégèse, tandis que, à d’autres occasions, elles tracent en creux la présence d’une instance située à l’extérieur de la diégèse, une instance extra-diégétique, un “ grand imagier ”. Au cours de son histoire, le cinéma a forgé des procédures d’effacement ou d’atténuation au point que l’on a pu écrire que “ **la particularité du texte classique [était] d’occulter**

¹³⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *L’Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, pp. 30-31.

¹³⁵ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, tome I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.

¹³⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 225.

complètement l'instance narrative qui le produit, comme s'il était que la simple transcription d'une continuité antérieure et homogène¹³⁷ ", de sorte que à la lettre, " **les événements semblent se raconter eux-mêmes** ". Les raccords de regard, de mouvement, de direction, etc., font partie de ces procédures : ainsi, si la contre-plongée dans certains plans de *Halfaouine* (cf. plan du rêve), apparaît avec force, c'est qu'elle ne renvoie pas au regard d'un personnage couché à terre, par exemple, et qu'elle semble donc le fait d'un " grand imagier " qui *parle* cinéma.

Pierre Sorlin définit l'énonciation cinématographique comme " **le moment où le spectateur s'échappant de l'effet-fiction aurait la conviction d'être en présence du langage cinématographique comme tel : affirmé par les procédés du "je suis au cinéma"**¹³⁸ ". Cette conviction ne naît pas seulement des traits que nous avons recensés. Elle peut surgir aussi de l'observation de la lumière. Il ne fait pas vraiment nuit dans les films : quand la mère de Hachemi, dans *L'Homme de cendres*, a éteint toutes les lampes pour dormir, on la voit encore! En effet, la perception de l'énonciation cinématographique est très mal partagée! " **Elle varie selon le spectateur, non seulement en fonction de sa connaissance du langage cinématographique, mais aussi de son âge, de son appartenance sociale et, peut-être surtout, de la période historique dans laquelle il vit**¹³⁹ ".

Le processus d'énonciation propre à l'image est lié au maniement de la caméra. Nous nous intéressons également au degré de coïncidence entre le regard de la caméra et le regard d'un personnage : autrement dit, nous cherchons à savoir si " **le cadrage 'représente' le regard d'un personnage, ou seulement celui 'de la caméra' (= de l'énonciateur du film)**¹⁴⁰ ". Ainsi certains plans sont des plans " anonymes " (" nobody's shot "), qui ne représentent que le point de vue du narrateur. Par exemple, dans *Les Silences du palais*, les scènes montrant les ébats " amoureux " de Si'Béchir avec les servantes, ou de Sid'Ali avec Khadija, dans les appartements " d'en haut ", ne sont pas " vues " par Alia. Il y a un *écart* entre ce qu'est censé avoir vu le personnage principal et ce que nous voyons. Dans ces scènes, les images nous montrent des multiples actions dont la narratrice Alia n'a pu être témoin.

En revanche, les plans filmés du point de vue du personnage principal Alia, représentent le regard qu'elle porte sur les femmes et les hommes du palais. Ils sont ce que Browne appelle un " regard récit " (" depicted glanse"¹⁴¹ "). Concluant plus largement sur la question de l'énonciation, Browne déclare que, pour lui, chaque emplacement de

¹³⁷ M. Marie, " Analyse textuelle ", dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 24.

¹³⁸ P. Sorlin, " L'énonciation de l'histoire ", in David wark Griffith, sous la direction de J. Mottet, Paris, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984, p. 306.

¹³⁹ A. Gaudreault, F. Jost, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁰ J. Aumont, M. Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1988, p. 100.

¹⁴¹ N. Browne, " Rhétorique du texte spéculaire ", in *Communication*, n°23, 1975, p. 77.

caméra, chaque point de vue, constitue une marque de l'énonciation, corrélativement, le travail du spectateur consiste à établir, en permanence, ce lien entre fiction et énonciation, en passant d'une situation de pur spectateur " tenu à distance " (dans le cas des " plans anonymes ", des moments rapportés à l'instance narratrice) à un statut actif, l'amenant à s'identifier à l'acte d'énonciation.

Dans tous les cas, si le spectateur n'est pas sensible à l'énonciation, s'il efface mentalement les procédés propres au langage cinématographique, il se trouve rappelé à l'ordre : au-dessus - ou à côté - du narrateur verbal (explicite, intradiégétique et visualisé) qu'il croyait " sur parole ", il y a donc un grand imagier filmique (implicite, extradiégétique et invisible), qui manipule l'ensemble du lacis audiovisuel. Cette instance organisatrice, s'il s'agit de fiction, est un *narrateur implicite*. Cette façon de raisonner sur les instances narratrices du film est très proche de celle que l'on rencontre, à propos de la langue, dans certaines théories linguistiques. Selon le linguiste Ducrot "***il est aussi possible qu'une partie d'un énoncé imputé globalement à un locuteur premier soit néanmoins imputé à un locuteur second [...] de même que, dans le roman, le narrateur principal peut insérer dans son récit le récit que lui a fait un narrateur second***"¹⁴². Dans *Les Silences du palais*, le locuteur premier, le narrateur implicite, c'est celui qui " parle " cinéma au moyen des images et des sons ; le narrateur explicite est représenté par le personnage principal.

Le spectateur a tendance à imputer d'abord le récit à celui qui le revendique explicitement. Ce n'est que dans l'écart qu'il faut dissocier les deux locuteurs et leur attribuer des créances différentes. Pour arriver à départager la responsabilité des diverses instances narratives impliquées dans pareil cas, il faut plutôt examiner attentivement, on l'a dit, les écarts entre les divers savoirs, ce que peuvent avoir vu les personnages, etc. Dans le film de M. Tlatli, il faut bien convenir qu'il y a souvent une *collusion* entre le méganarrateur filmique et le sous-narrateur verbal (rien qui ne soit montré qui n'ait pu être vu d'Alia) qui suppose que le narrateur second utilise, pour sous-raconter, les mêmes moyens que le narrateur fondamental, le sous-narrateur se met à... " parler cinéma ". Mais cette collusion n'est pas systématique. On l'a vu avec les séquences des ébats " amoureux ". C'est ce qui explique les écarts entre le savoir du sous-narrateur et celui du méganarrateur. Le récit cinématographique est tout particulièrement apte à empiler les uns sur les autres une variété de plans de l'énonciation et, finalement une variété de points de vue.

La présence du méganarrateur est surtout manifeste dans le générique. Dans le début de *Halfaouine*, le récit commence avant même la présentation du générique. Le passage se fait de la diégèse au générique ; dans celui de la fin, il se fait de la diégèse au générique. Ce procédé est par exemple largement utilisé à la télévision pour accrocher d'entrée de jeu le spectateur. Il " trahit " également la présence du grand-imagier qui agence le récit filmique. *Tunisiennes* s'ouvre sur un plan de la mer qui constitue le fond sur lequel défile le générique. Dans l'ouverture de *L'Homme de cendres*, le générique fait une immersion totale et de longue durée dans le diégétique : le générique est intégré dans la première séquence du film, celle qui montre des femmes rassemblées en train de

¹⁴² O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 196.

faire de la pâtisserie à l'occasion d'une fête. La fin de ce film se fait, à l'inverse, de la diégèse au générique, sans transition, de manière continue et sans changement de plan, celui de Anis, le petit frère de Farfat qui efface l'inscription diffamatoire du mur. Dans sa clôture, le diégétique envahit donc le générique. L'intrication des deux niveaux problématisent la fonction du générique en tant que lieu de l'énonciation du grand imagier.

II.3. L'énonciation et l'identité féminine

Dans *Les Silences des palais*, l'énonciation, sous la forme la plus essentielle de la structure narrative, renvoie à la révélation d'un sujet parlant, Alia. Celle-ci exprime notamment la quête de soi à travers la remontée dans le temps de son histoire et de celle des autres. Tout au long de cette remontée rétrospective, le "Je" de l'énonciation retrouve progressivement son enfance ensevelie sous les strates empilées de l'oubli et s'emboîte étroitement dans le "Nous" qui, tout à la fois, lui permet un effet d'identification qui le révèle à lui même, et le bouleverse dans sa spécificité individuelle. L'imbrication, au niveau des structures narratives, du passé et du présent renvoie au rapport dialectique entre passé, temps de la tradition et du souvenir, et présent, temps de la conscience et de la modernité.

Grâce aux remémorations, le "Je" actuel (Alia adulte) retrouve le "Je" passé (Alia enfant) qui est inévitablement associé au "Je" collectif, le "Nous" (la mère et les servantes). Il est particulièrement significatif d'observer que la recherche de soi s'inscrit dans le contexte d'un dialogue avec les femmes muselées de son enfance. L'association "Je/Nous" symbolise un retour aux sources qui vise à rétablir un rapport avec l'espace de l'enfance. Dans cet espace féminin du passé, l'expression du "Je", bâillonné depuis des siècles, passe par la reconnaissance d'un "Je" collectif que l'indépendance du pays et la modernité ont fait éclater en apparence. Dans la séquence de la photo familiale des seigneurs du palais, le plan fait coïncider l'activité regardante du personnage d'Alia avec celles des autres femmes. Dans la configuration de cette scène, Alia, écartée avec mépris par le photographe, s'en va rejoindre, blessée, sa mère et les autres servantes. Le regard échangé entre elles est significatif : ces femmes comprennent sa douleur. Son regard se soude avec celles-ci pour observer " la Famille des Beys " poser dans toute leur splendeur et arrogance.

Ainsi le "Je" de l'énonciation individuelle se mêle au "Nous" pour exprimer un "Je" culturel qui retrace la mémoire collective à travers un récit qui narre l'expérience de femmes soumises jusque là à un silence séculaire. Le "Je" de l'énonciation vise parfois à encadrer le récit : à l'instar de plusieurs romans maghrébins, le film de M. Tlatli commence avec une narratrice-protagoniste qui retrace, pour elle-même ou pour un auditoire, une histoire, notamment celle de sa vie. Cette stratégie narrative peut-être facilement expliquée comme un de ces moyens utilisés par le narrateur, qui en choisissant d'attribuer le récit à un personnage, vise à esquiver une lecture qui identifie aisément narrateur et personnage.

III. Focalisation et points de vue masculin et féminin

III.1. “ Qui voit? ”

La relation récit/histoire (le mode) ou le “ qui parle? ” en littérature, est remplacée par le “ qui voit? ” dans le cinéma. Nous nous basons sur la notion de “ focalisation ” de Genette¹⁴³ qui a soulevé les questions concernant le rôle du “ qui voit? ” dans la définition de la quantité d'informations donnée par le récit sur l'histoire racontée. Genette a subdivisé cette notion en focalisations interne, externe et zéro. Dans la focalisation *interne*, le narrateur adopte le point de vue du personnage et partage le même savoir que lui. “ **Le récit fait connaître les événements comme s'ils étaient filtrés par la conscience d'un personnage**¹⁴⁴ ”. Ce personnage peut être *fixe*, quand il s'agit d'un seul personnage (Noura dans *Halfaouine*) ou *variable*, quand le personnage focal change au cours du récit (Alia et Khalti Hadda dans *Les Silences du palais*). Dans la focalisation *externe*, le savoir du narrateur et du personnage ne se recouvrent pas. Le lecteur ou le spectateur n'est pas admis à connaître les pensées ou les sentiments du héros. Par exemple au début de *L'Homme de cendres*, l'on ne comprend pas pourquoi Hachemi panique tant devant le fait de se marier. Dans la focalisation *zéro*, le narrateur est “ omniscient ”, il en sait beaucoup plus sur les événements que les personnages. Comme on peut le constater, la focalisation est d'abord définie par une relation de *savoir* entre le narrateur et ses personnages. Pourtant, au fil des pages, Genette en vient à prendre en compte un autre facteur : le *voir*. Ainsi, lorsqu'il évoque “ **la scène du fiacre dans *Bovary*, qui est entièrement racontée selon le point de vue d'un témoin extérieur et innocent**¹⁴⁵ ”.

Concernant la notion de focalisation, nous nous référons également au travail de F. Jost¹⁴⁶ qui a tenté de reformuler la notion de focalisation de Genette au cinéma en remplaçant la focalisation zéro par la focalisation spectatorielle. Jost a également introduit d'autres distinctions comme l'auricularisation (l'écoute) et l'ocularisation¹⁴⁷ (le regard, l'oeil de la caméra) ; “ **l'ocularisation caractérise la relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir**¹⁴⁸ ”. Pour traiter la narration filmique, F. Jost sépare le raconter du voir. Le voir est défini comme un point localisable dans

¹⁴³ Genette, *op., cit.*, p. 206-207.

¹⁴⁴ F. Jost, “ *Le regard romanesque : Ocularisation et focalisation* ”, *Hors-cadre*, n°2, Paris, 1983, p. 68.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ F. Jost, “ Focalisations cinématographiques : De la théorie à l'analyse textuelle ”, *Fabula*, n° 4, 1984, p. 9.

¹⁴⁸ F. Jost, *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 2e éd. revue et augmentée, 1989, p. 87.

l'espace c'est-à-dire la place assignée à la caméra et à la mise en scène, qui est à l'origine du voir. Nous retiendrons également la focalisation qui insiste sur le savoir distribué entre narrateur, personnage et spectateur, tout en concevant que sa distribution peut-être le produit du montage, de la "**place textuelle de la séquence**", du son ou de l'image. Il ne s'agit donc ni d'une saisie littéraire de la focalisation, ni d'une acception restrictive.

M. Lagny, M.-C. Ropars et P. Sorlin constatent, comme F. Jost, que la focalisation littéraire est difficilement transférable au cinéma. Ils éliminent ou rectifient la focalisation externe et zéro car elles vont au delà de ce qui est attestable par le personnage ou la caméra, c'est-à-dire par le voir. Ils remplacent d'une part, la focalisation externe par la *focalisation interne caméra*¹⁴⁹. D'autre part, ils rejettent la focalisation zéro considérant que la définition genettienne réfère non à la vision mais au savoir. Nous maintenons toutes les focalisations, à l'exception de la focalisation zéro que nous remplaçons, à la suite de F. Jost, par la focalisation spectatorielle ; l'enjeu de la focalisation étant en dernier lieu le spectateur. C'est la raison pour laquelle les définitions que nous proposons se situent résolument du côté de celui-ci. Nous entendons par focalisation externe l'instance où, par le truchement d'un procédé quelconque (montage, organisation audiovisuelle, etc.), l'intelligibilité de l'information échappe au spectateur. Par focalisation interne, nous signifions la maîtrise, par le spectateur, de l'information déléguée par le(s) personnage(s), et ce par le truchement de l'image ou du son ou de leur combinaison. Par focalisation spectatorielle, nous entendons les déductions ou inférences que le(s) personnage(s) sont incapables de faire, et auxquelles procède le spectateur. Des trois focalisations, la focalisation interne est celle qui permet de déterminer le point de vue du personnage dans la fiction et d'établir par conséquent le type d'enchaînement séquentiels.

III.2. La focalisation du personnage-narrateur

Le récit filmique indique les qualifications différentielles des personnages, leurs rôles thématiques, leurs fonctions actancielles par des moyens spécifiquement cinématographiques (nombre de plans, cadrages, mouvements d'appareils, évolutions des acteurs dans le plan, d'un plan à un autre, etc.) Tout s'ordonne en fonction du "héros" : fiction, personnages secondaires, décors, production, tournage. L'interprétation par un personnage principal a pour effet l'effacement des autres personnages, de façon

¹⁴⁷ Il s'agit d'une ocularisation interne lorsque la caméra épouse l'oeil ("le regard") du personnage; de l'ocularisation zéro "lorsque la place de la caméra ne vaut pour aucune instance diégétique à l'oeuvre dans la fiction" (c'est le cas par exemple des films de reportage où le cameraman s'éclipse derrière les images) ; et de l'ocularisation externe lorsque la caméra est placée en dehors des personnages. F. Jost ne retient pas cette dernière, parce qu'elle lui semble très labile et se confond facilement avec l'ocularisation interne. Ainsi, "la photo d'un personnage qui regarde de profil dans le lointain sera aussi bien une ocularisation externe sur le personnage qu'une ocularisation interne sur l'operator" (F. Jost, "Narration(s) : en deçà et au delà", *Communication*, n° 38, 1983, pp. 4 -5).

¹⁴⁹ M. Lagny, M.C. Ropars, P. Sorlin, "Le récit saisi par le film", *Hors-cadre*, n°2, 1984, pp. 99-121, p. 107.

bien plus radicale qu'un héros de récit écrit supplante les autres rôles : c'est que ce privilège se traduit par une présence physique envahissante (nombre de plans, fréquence des premiers et des gros plans, actions, etc.) *Tunisiennes* fait partie des rares films à personnage collectif ou à personnages multiples égaux en statut structural. La hiérarchie des acteurs détermine les statuts filmiques et diégétiques (distribution des rôles et des fonctions actantielles). Sur le plan narratif, "**la place du personnage central est ambiguë : le film focalise sur lui mais aussi par lui . En d'autres termes, le spectateur voit le héros et voit avec lui**"¹⁵⁰ ". Par ailleurs, ce que le spectateur voit ce sont essentiellement des actions ; le héros se définit devant lui par ce qu'il fait. C'est en ce sens que le héros filmique se situe entre *acteur* (on ne peut oublier que l'on regarde un acteur) et *actant* : un visage et un corps de vedette embrayent la fiction. Par exemple, le récit dans *Halfaouine* est conduit du point de vue de Noura, en focalisation interne *sur* lui, mais avec des plans en focalisation *par* lui : on le voit regarder, découvrir, on voit ce qu'il voit.

L'histoire d'Alia et de sa mère est un véritable chassé-croisé des focalisations interne et spectatorielle, interne parce que c'est Alia qui voit sa mère (elle l'espionne constamment), et spectatorielle car, par exemple, la scène de sa mère et de Sid'Ali allongés dans la chambre de celle-ci est doublement montrée. Elle est, en premier, exposée uniquement au spectateur (plan moyen). Le spectateur se trouve ainsi dans une position privilégiée. C'est la raison pour laquelle on peut parler de focalisation spectatorielle. Dans un deuxième lieu, la même scène, avec le regard que Alia jette par la fenêtre, est reprise et accentuée par la caméra (plan rapproché). Dans *Les Silences du palais*, la narration est partagée entre le narrateur qui détient en quelque sorte le pouvoir de dire et de montrer, et le personnage d'Alia qui usurpe le savoir-voir. Le savoir devient un enjeu entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas et distingue Alia du spectateur qui voit et entend séparément les deux personnages féminins, et qui voit et entend par la suite Khadija grâce à Alia. Seule Khadija demeure dans l'ignorance. Le personnage d'Alia occupe simultanément les niveaux de la fiction et de la narration. Sa place dans cette dernière lui confère une position privilégiée qui est à la limite plus importante que son savoir diégétique et ses rôles thématiques de fille et de rebelle.

Dans *Halfaouine*, le récit filmique est en focalisation interne puisqu'il est restreint à ce que peut voir le personnage principal. Cela suppose que celui-ci soit présent dans toutes les séquences, même celle qui montre Salih et Latifa enlacés dans l'intimité de la chambre du cordonnier. Cette restriction des événements au savoir d'un personnage n'implique pas en revanche que nous partagions toujours son regard, comme le postulait la théorie littéraire. Noura est, par exemple, absent de la séquence où La' Jamila lave les pieds de Si Azzouz. Il ne " sait " donc pas que son père ordonne à sa mère de renvoyer Latifa de chez eux. Néanmoins, ce qui compte pour la compréhension du spectateur, c'est alors moins la parfaite correspondance entre ce qu'a vu le personnage et ce qu'il sait qu'une cohérence globale du montage. Dans ce cas, le spectateur doit être prêt à effacer certaines incohérences tant le raccord avec la position du personnage et celle du narrateur est impossible.

¹⁵⁰ F. Vanoye, *Récit écrit-récit filmique*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1989, p. 136.

Dans *L'Homme de cendres*, surtout au début du film, plusieurs plans sont à ranger dans le registre de la focalisation externe. En littérature, on définit parfois la focalisation externe par le fait que les événements sont décrits de l'extérieur sans que nous pénétrions dans la tête des personnages. Or il convient de remarquer que, même sans l'aide de la voix *off*, le spectateur peut très bien partager les sentiments de Hachemi ou savoir ce qu'il éprouve par la seule codification de son jeu d'acteur, de sa gestuelle, de ses mimiques, etc. (surtout qu'il parle très peu). L'extériorité de la caméra ne s'assimile donc pas à une pure négation de l'intériorité du personnage. Dans le premier flash-back, au début du film, L'extériorité, pour être pertinente du point de vue de la distribution des informations narratives, amène une restriction de notre savoir par rapport à celui de Hachemi. Nous ne voyons, en fait, que la partie du visage d'un petit garçon qui regarde, par une fente, un autre petit garçon se débattre, le corps frêle encerclé et immobilisé par des bras poilus d'un homme. Cette image réduit notre savoir quant à l'identité des personnages montrés. De cette ignorance naît l'*énigme*. Ce procédé affiche la volonté du narrateur de ne pas nous donner toutes les informations d'un coup pour exciter la curiosité du lecteur ou du spectateur. Il ne faut donc pas s'étonner que ce régime focal se trouve très souvent en début de film.

Peu de films adoptent un seul type de point de vue tout au long du récit. La focalisation varie au cours d'un même récit filmique en fonctions des sentiments ou des émotions que l'on veut faire passer. Si de telles variations existent, c'est qu'il importe, selon les moments du récit ou selon le genre du film, de mettre le spectateur dans des positions différentes. Globalement, la focalisation interne permet l'élucidation progressive des événements : nous découvrons les choses en même temps que le personnage (*Les Silences du palais*). La focalisation externe peut enclencher le film ou poser une question que le récit s'efforcera de résoudre (*L'Homme de cendres*). Quant à la focalisation spectatorielle, nous l'avons assez répété, c'est, dans les films, le moteur du suspense.

III.3. Regard et *oeil-caméra* : le cadrage et le point de vue

Avant d'être un signifiant du point de vue des personnages, un cadrage donné est aussi un signifiant du point de vue de l'instance narratrice et de l'énonciation. Par exemple, certaines "vues", quoique très brèves et composées d'un seul plan, supposent un emplacement de caméra et corrélativement, le point de vue d'un observateur. L'image est d'abord une vue au sens premier du mot, supposant un point de vue, c'est-à-dire un point où l'on dispose la caméra. Par exemple, chez N. Bouzid, la distance la plus fréquente dans *Tunisiennes* est celle du gros plan lorsqu'il s'agit de monter les femmes : ni trop loin ni trop près, la distance exacte qui permet d'assurer, et de traduire en images, l'univers féminin et la complicité des trois personnages féminins face à la même cause. Inversement, les hommes sont filmés de manière à visualiser la radicale séparation entre l'opérateur et les sujets filmés ; dans ce cas la mise en scène du tournage affiche cette distanciation.

Nous avons prélevé dans le corps des films, une série de plans qui tentent de rendre compte de la totalité du système visuel du film, en corrélation avec la logique du déroulement filmique. Les traits caractéristiques du cadrage et du point de vue dans le

film renvoient à une réflexion sur la perception visuelle : les relations sémantiques entre les plans n'existent que par leur coïncidence avec des relations visuelles. Toujours est-il que cette analyse reste une analyse textuelle, une analyse du récit, qu'elle n'a rien d'une analyse d'images. Dans ce cas, nous n'insistons pas sur le travail autonome de la caméra par rapport au récit, c'est-à-dire nous n'insistons pas sur les cas dans lesquels le point de vue adopté par la caméra, et ses variations (notamment dans les dits " mouvements de la caméra "), sont plus ou moins indépendants de la position des personnages.

Le stéréotype ou l'arbitraire du regard se glisse subrepticement dans l'écriture du texte filmique. Les regards sur/des femmes dans la production littéraire et cinématographique visent à rectifier le point de vue (des espionnes, des voyeurs...) ou à nuancer le jugement que le lecteur/spectateur pourrait y prêter. Le regard se trouve souvent chargé de valeurs péjoratives ou mélioratives selon la position, le statut et le sexe du personnage dans la pyramide des structures sociales refigurées dans le texte.

Les films choisis reproduisent la polarisation des regards pour ensuite analyser cette zone neutralisante où peuvent s'établir des ponts de communication entre les femmes et les hommes. A titre d'exemple, alors que dans *Tunisiennes*, les femmes sont présentées en tant qu'objets du regard, le réalisateur N. Bouzid s'en prendra au mari aussi bien qu'au père du personnage féminin, Amina, pour les transformer en objet de spectacle, exposé au regard de tous. Dans l'oeuvre de M. Tlatli, *Les Silence du palais*, le regard " volé " de la petite fille Alia s'apparente à celui de " voyeuse " dans la mesure où le sujet-regardant se cache, n'établit aucun contact avec les autres. C'est un regard à sens unique. Les réalisateurs des films critiquent un autre regard, celui des " épieuses " ou des " voleuses ", car elles se font complices du statu quo et perpétuent l'objectivation de la femme en légitimant le patriarcat. Par exemple dans *Les Silences du palais*, la vieille servante Khalti Hadda a pour mission la surveillance des autres servantes du palais qui finissent par se rebeller contre elle. Dans le même film, le regard de l'épieuse circule à double sens entre Alia et sa mère Khadija. Dans certaines séquences de *Halfaouine*, Noura est épié, par la femme muette qui sera à l'origine de son renvoi du hammam.

Dans les films du corpus, les regards circulent entre les personnages mais en aucun cas entre le personnage-acteur et le spectateur. L'interdit du regard direct (entre spectateur et acteur) possède une double logique : d'un point de vue ontologique, il propose une limite et définit l'espace de l'écran comme virtuel, produit de l'imagination ; structurellement, il crée un biais, une différence entre la vue du personnage et celle du spectateur. **" L'interdit rend possible d'occuper, d'un point de vue fictionnel, le champ visuel de quelqu'un d'autre. Il crée une sorte d'espace lisible où le spectateur doit nécessairement participer ¹⁵¹ "** Dans les films du corpus, les personnages se regardent les uns les autres. Il arrive qu'un personnage en regarde un autre qui est momentanément hors-champ, ou bien soit regardé par lui. C'est le cas de plusieurs séquences de *Tunisiennes* qui réunissent Amina et son mari. Leur regards ne se croisent jamais. Souvent L'un regarde l'autre quand il est hors-champ. Si nous avons franchi un cran, c'est que **" tout hors-champ nous rapproche du spectateur, puisque le propre de ce dernier est d'être hors-champ ¹⁵² "** (le personnage hors-champ, ou

¹⁵¹ N. Browne, " Rhétorique du texte spéculaire ", *Communications* n° 23, Seuil, 1975, p. 209.

contre-champ, a donc un point commun avec lui : il regarde l'écran).

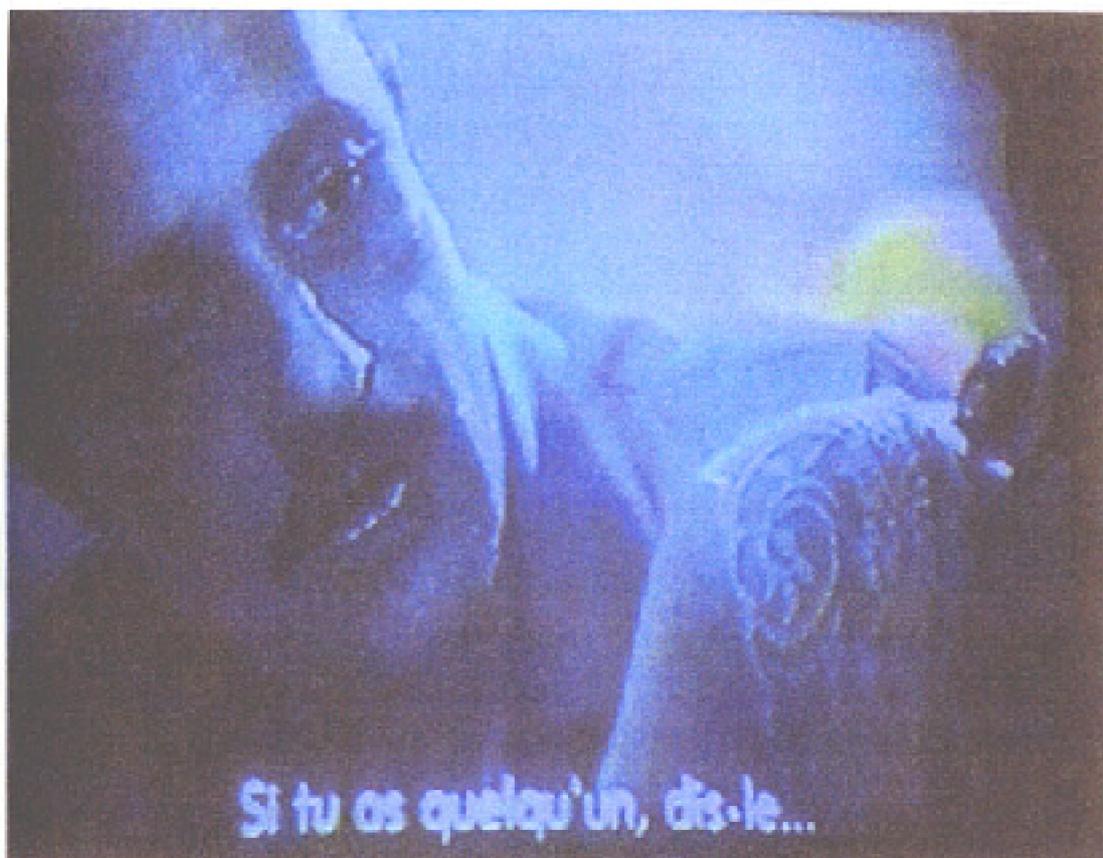
Dans la séquence du repas familial au début de *Tunisiennes*, la famille est rassemblée au complet pour décider du mariage de l'un de ses fils, Moëz. La conversation dérive sur le refus d'Aziza, la cadette de la famille, de se marier. Amina, qui s'est tenue à l'écart de ce débat, finit par intervenir pour plaider en faveur de sa soeur: **“ Aziza ne veut pas se marier jeune. Elle a raison. Au moins, elle n'a pas étudié pour rien. C'est son choix, c'est sa vie. Ne forcez pas le destin ! Ce n'est pas facile de trouver un homme qui la comprenne ou vous voulez la marier à un inconnu, par mariage arrangé, comme moi !”** Le plan suivant (photo n° 6) nous montre un échange de regards entre Si M'hamed, le père d'Amina et Majid. Suite à cet échange, Majid intervient : **“ Amina! arrête! Qu'est-ce que tu as contre le mariage arrangé et les convenances ? Ne te mêle plus de ça! Ces histoires ne te regardent pas et tu ne les comprends pas! ”**. S'ensuit l'échange, rapide, de regards entre un Majid courroucé et une Amina chancelante qui quitte la pièce en lançant **“ je ferais mieux de me taire ”**. Ce regard illustre la structure rhétorique fondamentale de la séquence. Juste avant cet instant critique, Amina transgresse un code social bien compris des gens présents dans la pièce puisque chacun se retourne : une femme n'intervient pas quand les hommes ont la parole. La mise en scène de cet échange de regards dépeint, en termes de pur et d'impur, les alliances et les exclusions à l'oeuvre dans la structure sociale du groupe.

Les deux personnages échangent simultanément leur regard, mais au niveau de l'énonciation, le regard de Majid est autorisé, tandis que celui d'Amina est dépossédé. Le travelling, qui part de la place de Majid sur la terrasse, tire sa force énonciative de ce qu'il correspond, ou se réfère, à une concentration de l'attention de Majid. En s'annonçant de la sorte comme une force “ subjectivante ” d'un regard, il sert de moyen formel pour faire avancer l'action en introduisant une variation scalaire. L'énonciation a beau favoriser Majid, comme place et figure d'autorité, de préférence à une proscrite hésitante et désemparée, l'échange n'en demeure pas moins un moment de tension dramatique et une figure représentative, car le narrateur, par un effet emphatique de distance, (le gros plan), porte à l'appui d'Amina une certaine présence, dramatiquement efficace. L'énonciation, qui prend comme masque l'autorité du regard de Majid et dépossède Amina, intensifie le caractère théâtral de l'épisode par le choix de la distance et par la juxtaposition, et en fait le commentaire par l'asymétrie dans les angles. Le fait que nos sympathies se portent nettement vers Amina au cours de la séquence suggère la force presque irrésistible de la situation présentée dans la fiction. L'incapacité structurale de rendre un regard, l'invisibilité d'Amina, correspondent à sa position dans un milieu social.

Dans certains cas, le regard du personnage hors-champ se trouve “ renforcé ” par le recours à l'image subjective dans une autre de ses variantes baptisée en général “ point de vue du personnage ” : par exemple dans une séquence des *Silences du palais* nous voyons Khadija dans la cuisine, recroquevillée sur elle-même, en larmes. Le cadrage de cette scène correspond exactement à l'angle sous lequel le personnage hors-champ, Alia, regarde le champ. Les deux figures sont d'ailleurs dissociables : nous savons que la scène de Khadija en larmes est regardée par un autre que nous, par Alia, mais c'est la

¹⁵² Ch. Metz, “ Le signifiant imaginaire ”, *Communications* n° 23, Seuil, 1975, p. 39.

logique de l'intrigue et une image ultérieure qui nous l'apprend, et non la position de la caméra, qui est fort éloignée de l'emplacement présumé du regardeur hors-champ. Dans un plan extrait de la séquence de dispute du couple Amina Majid/ (*Tunisiennes*), celui-ci est montrée de face. C'est un plan " semi-subjectif " (pris avec l'épaule d'Amina en amorce) qui nous fait partager la vision de celle-ci (photo n°1). L'image antérieure nous le montre debout, à gauche du personnage féminin qu'il regarde furieusement. La représentation d'une partie du corps en premier plan permet aussi de renvoyer à l'oeil-caméra par contiguïté.



Ce qui est vu sur l'écran est relié de diverses manières au regard de certains personnages dans la fiction. Quand l'image n'est vue par aucune instance intradiégétique, aucun personnage, quand elle est un pur plan anonyme, un "nobody's shot" comme disent les Américains, on parle d'*ocularisation zéro*. Le plan renvoie alors à un grand imagier, dont la présence peut être plus ou moins affichée. Plusieurs cas sont effect à distinguer :

- Dans la séquence du repas familial dans *L'Homme de cendres*, la caméra est hors de tout personnage, dans une position non marquée. Les plans correspondent à des emplacements dans la pièce qu'aucun personnage n'occupe réellement. Toutefois, ces plans anonymes (*nobody's shot*) de la séquence du repas dans le film de N. Bouzid sont concrètement situés en ce qu'ils nous présentent une vue particulière : ils participent en cela à la description des rapports entre les sexes en montrant la séparation des femmes et des hommes (photo n° 2). Dans ce cas, il s'agit simplement de montrer la scène du repas, en faisant oublier au maximum l'appareil de prises de vue : c'est le régime le plus courant du cinéma de grande consommation. Les regards présentés à l'intérieur du cas, c'est-à-dire au niveau de la fiction, possèdent une importance structurale tout autant que thématique. Dans cette séquence, la tante de Hachemi est réprimandée par le grand-père à cause de ses propos jugés " irrespectueux ". Un gros plan sur ses yeux détournés avoue la honte. Le regard, pour nous résumer, " peut être associé en tant qu'origine à l'acte de l'énonciation - en tant que vue -, grâce à sa coïncidence avec l'emplacement d'un personnage ou, d'une manière moins directe, comme regard décrit ¹⁵³ ". Au niveau de la fiction, le regard chargé d'émotion et dirigé en un point de l'écran ou hors-champ, peut-être lui-même l'action.
- Dans *Les Silences du palais*, la position ou le mouvement de la caméra peuvent souligner l'autonomie du narrateur par rapport aux personnages de la diégèse : ainsi, dans les scènes " intimes " situées dans les appartements des seigneurs, le personnage/narrateur (Alia), ne parvient pas à suivre sa mère dans l'espace des seigneurs et attend donc devant la porte. Malgré cet obstacle, le spectateur franchit la porte grâce au mouvement de la caméra. Dans *L'Homme de cendres*, tandis que le héros est allongé sur son lit, la caméra avance vers la fenêtre, franchit la grille qui la barre, parvient sur la palmeraie qui jouxte la maison et revient enfin vers l'intérieur de la chambre, après avoir accompli un mouvement de 90°. Ici, la caméra est au service d'un narrateur qui entend bien affirmer son rôle et non pas nous entretenir dans l'illusion que le monde se raconte tout seul.
- La position de la caméra peut aussi renvoyer, par-delà son rôle narratif, à un choix stylistique, qui dévoile plutôt l'auteur : par exemple, les contre-plongées dans *Halfaouine*.

¹⁵³ N. Browne, *op. cit.*, p 210.



Afin de rendre compte en détail de la complexité de la structure de l'énonciation dans la séquence, surtout s'agissant du " plan anonyme ", il est nécessaire d'élaborer et d'analyser concrètement le jeu de cette logique généralisée. Par exemple, dans *Les Silences du palais*, plusieurs plans des servantes du palais sont " attribués " à ce que voit Alia malgré l'emplacement de celle-ci dans un angle qui ne coïncide pas avec la prise de vue. La lecture de ces plans comme regard du personnage principal ne requiert pas que la caméra occupe, dans la topographie filmique, le même emplacement que le corps du personnage. Selon l'axe imaginaire de *l'oeil-caméra*, il est trois attitudes possibles par rapport à l'image cinématographique : soit on la considère comme vue par un oeil et, alors, on la revoie à un personnage (Noura dans *Halfaouine*, Alia dans *Les Silences du palais*), soit le statut ou la position de la caméra l'emporte et on l'attribue à une instance externe au monde représenté, grand imagier en tout genre (*L'Homme de cendres*), soit on tente d'effacer l'existence même de cet axe : c'est la fameuse illusion de la transparence (*Tunisiennes*).

IV. Narrativité et Temporalité

Dans l'analyse des films, il sera peu question du temps. En fait, nous ne voyons pas l'intérêt, dans le cadre de notre analyse, d'une comptabilité ou d'une expérimentation proprement technique du temps. Il nous importe plus de savoir comment des matières

temporelles composites sont productrices de sens. Contrairement au verbe, qui nous situe immédiatement sur l'axe temporel, l'image cinématographique ne connaît qu'un seul temps que Laffay décrit ainsi : **“ tout est toujours au présent au cinéma ¹⁵⁴ ”**. L'image filmique serait au présent parce qu'elle nous donnerait l'impression de suivre l'action “ en direct ”.

Au cinéma, le spectateur n'a pas, comme le lecteur de roman qui veut se rassurer, la ressource de sauter à la fin de l'épisode pour vérifier de quelle façon s'accomplit le programme. La durée filmique, c'est tout simplement celle de la projection, le temps mis par le film à passer sur l'écran. **“ La durée diégétique, c'est celle de l'histoire racontée, le laps de temps fictif rapporté par le film ¹⁵⁵ ”**. Le récit littéraire est éventuellement atemporel ; le récit cinématographique est régi par la durée, régulière donc mesurable de la projection. Dans *Tunisiennes*, par exemple, deux tiers des segments sont des unités temporelles sans rupture perceptible ; le film joue donc sur le temps de l'histoire. On pourrait ne voir là qu'un effort supplémentaire vers le réalisme.

Au cinéma l'image montre des lieux, des objets, des bâtiments, des hommes et des femmes avec leurs vêtements, leurs coupes de cheveux, leurs langages, etc., autant de points de repère pour une “ datation éventuelle de la fiction ”. Contentons-nous ici de souligner l'intérêt d'un relevé des marques implicites de la datation, référence à des événements historiques (cf. guerre de libération dans *Les Silences du palais*), détails matériels (costumes, objets, décors). La contemporanéité est le plus souvent implicite : le lecteur ou le spectateur est censé reconnaître “ son ” présent. Par exemple un spectateur tunisien reconnaît la contemporanéité d'un film comme *Tunisiennes*.

IV.1. Entre présent et passé

L'intrigue dans *Les silences du palais* débute véritablement avec le retour d'Alia au palais. Retour pour quoi? Retour pour qui? Pour réaffronter les zones obscures de l'enfance? Pour réaffronter un amour tranché dans le vif? A aucun moment Alia ne donnera une réponse équivoque.

Du début à la fin des *Silences du palais*, Alia passe de l'état de narrateur (narrateur) à l'état de narré (personnage), mais ce passage n'est pas irréversible, car selon les moments, elle est tantôt en position de savoir et de pouvoir, tantôt en état de dépendance et d'ignorance. Dans ce film, le retour au passé a une amplitude telle que presque tout le film raconte comment le personnage principal s'est retrouvé dans la situation qui motive son récit. Les flash-backs dominant dans ce film et correspondent aux déplacements du personnage principal dans l'espace du palais. Les réminiscences (flash-back) sont souvent provoquées par des voix *off* de femmes qui chantent et correspondent aux événements importants dans la vie d'Alia. Durant sa visite du palais, elle se remémore son

¹⁵⁴ A. Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p. 18.

¹⁵⁵ D. Percheron, “ Diégèse ” dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 74.

passé. Comment comprendre ces rappels et comment le personnage principal s'inscrit-il dans ce parti pris narratif?

Certes il y a un passé et un présent, mais les éléments du passé émergent dans le présent et le contaminent partiellement : les lieux et les objets font resurgir les souvenirs heureux et malheureux avec en parallèle et sur un mode mineur les relations femme-homme. Le récit fait alors correspondre la forme (alternance) au contenu et introduit une comparaison entre la difficulté du passé et la " facilité " du présent, ou si l'on veut, confronte la tradition à la modernité. Le passage du " dedans " dans le passé au " dehors " dans le présent est donc un catalyseur et un élément de transformation. La contiguïté des plans du passé et du présent redéfinit les plans du flash-back qui n'est dès lors plus de l'ordre du souvenir mais un plan au présent diégétique.

Pour marquer le passage du présent au passé, le film de M. Tlatli dispose de procédés divers :

- la coupe franche, sans transition particulière : en montage sec, l'image du passé succède à l'image du présent (cf. Naissance d'Alia, son " baptême ",). Dans ce cas c'est le dialogue, le décor, les costumes, l'apparence physique des personnages qui permettent au spectateur de se repérer dans le temps. Notons que dans ce film "**le flash-back peut-être long jusqu'à constituer la majeure partie du film ; au point même que lorsqu'on revient au " présent ", on avait oublié qu'on était au passé**"¹⁵⁶ ".
- Le fondu enchaîné : par exemple la séquence qui commence par Alia se regardant dans un miroir. Une voix-off du passé accompagne le gros plan de son visage. Son image s'estompe peu à peu " recouverte " par l'image du passé. Le flou entre les deux images marque le passage du présent au passé (photo n° 3 et 4).

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 156.

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.



document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur



Pour marquer le passage du présent au passé, le film de N. Bouzid dispose des procédés suivants : les scènes de viol sont filmées sous l'effet de ralenti ou d'arrêt sur image (cf. visage d'Ameur, le violeur de Hachemi). Le retour au présent est marqué par la reprise de la vitesse normale. Les changements d'éclairages (les scènes de viol sont toujours filmés dans la pénombre), de tonalités de couleurs (le présent est filmé en couleurs normales, le passé est filmé en couleurs estompées presque en noir et blanc).

Bien entendu tous ces procédés peuvent se combiner. C. Metz a montré que certains de ces procédés n'étaient pas seulement *ponctuatifs* puisqu' "**ils s'insèrent dans la diégèse en tant que signes de l'effort des personnages, de leur confusion, etc. au moment où le passé vient envahir le présent**"¹⁵⁷ ". Dans *Les Silences du palais*, l'histoire proche, celle du présent, et l'histoire plus lointaine, celle du passé, se mêlent sur l'écran, et dans la parole d'Alia qui fait revivre le passé dans l'épaisseur du souvenir et de la souffrance toujours vivants. Dans ce parcours du présent vers le passé, dans cette quête d'un aujourd'hui nourri d'hier, c'est sa propre identité que l'héroïne enfin découvre, elle, fugitive, quittant pour un jour sa vie du " présent " à la recherche de l'univers de son enfance. Elle s'exclame à la fin du film "**Je pensais que Lotfi allait me sauver. Je ne suis pas sauvée. Comme toi [sa mère] j'ai souffert, j'en ai bavé. Comme toi, j'ai vécu dans le péché. Ma vie a été une succession d'avortements. Je n'ai jamais pu m'exprimer. Mes chansons ont avortés, et même l'enfant qui est en**

¹⁵⁷ C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 157.

moi, Lotfi veut que je m'en débarrasse. Mais cet enfant, je sens qu'il a pris racine en moi. Je sens qu'il me ramène à la vie, qu'il me rapproche de toi. J'espère avoir une fille et l'appeler Khadija ". Dans ce film, le couple Alia/lotfi se défait rapidement dans la constatation irritée d'une irrémédiable différence. Leur liaison amoureuse se meurt dans la communication impossible, la séparation, la peur de la solitude qu'elle engendre. L'image de l'enfant dont est enceinte Alia est semblablement déceptive et déchirée : il est l'enfant rêvé, le frère possible, le double attendu, mais il est menacé par l'avortement, il n'arrivera peut-être pas à naître. Ne restent que l'enfermement et sa forme paroxystique dans les cris de souffrance ou dans l'obsédante thématique de la solitude. Le personnage/narrateur Alia fait appel au flash-backs pour se remémorer des souvenirs d'enfance très douloureux. Néanmoins, elle est parvenue au terme de sa recherche, en allumant le " vif du passé ", à se retrouver, et à faire un choix individuel dans sa vie du présent (garder l'enfant).

En effet, l'héroïne des *Silences du palais* est une jeune femme tiraillée entre l'écoute de ses propres désirs, garder l'enfant qu'elle porte, et l'écoute des désirs de la société, c'est-à-dire se faire avorter car la société condamne les mères célibataires. Son identité individuelle est en conflit avec l'identité collective. Ce tiraillement la mène à effectuer un pèlerinage, un retour au palais, lieu de son enfance, dans l'espoir de reconstituer une identité morcelée. Son retour peut signifier une tentative de se ressourcer au sein de la collectivité ; comme il peut signifier un échec car elle se sent incapable de résister seule aux lois de la collectivité.

Alia est en fait une héroïne " néo-maghrébine ¹⁵⁸ " qui retourne provisoirement dans le passé, son lieu d'enfance. Ce retour peut symboliser un retour à la source, aux origines. Dans ce cas, le retour n'est pas vécu comme une régression mais plutôt comme " [...] un mouvement naturel [...] d'involution, non de projection de soi vers l'avant ou vers l'arrière. La régression est un mouvement circulaire qui comporte des passages successifs par les mêmes lieux, mais selon des circuits différents ¹⁵⁹ ". Le retour du personnage féminin à l'espace de ses origines, symbolise un retour sur soi-même afin de se ressourcer et récupérer de l'énergie. Une fois la boucle est fermée, l'héroïne retourne à l'espace du départ, le présent, où elle poursuit son chemin avec la même détermination.

Le retour d'Alia est une sorte d'" autopsie à vif ", un dévoilement en public qui renoue avec la transgression de l'interdit du dévoilement physique dans la vie pratique. Le double interdit -ne pas être vue, ne pas être entendue - est anéanti dans l'univers du film. Son retour est non seulement une reconquête de l'espace interdit, lointain et proche ; mais également une reconquête de sa propre identité recouverte par l'identité collective. Le choix d'être une femme célibataire est une provocation à la société et à la virilité triomphante des hommes qui redoutent de voir les femmes dépasser leur unique rôle biologique, l'enfantement dans le cadre licite du mariage. Une séquence des *Silences du*

¹⁵⁸ " la néo-maghrébine, c'est-à-dire de la génération qui prend le contre-pied de la tradition à laquelle les mères ont été soumises " (D. Brahimi, *Maghrébines. Portraits littéraires*, Paris, L'Harmattan-Awal, 1995, p. 169).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

palais qui réunit Alia et Lotfi montre la peur de l'homme devant le désir de la femme d'être mère en dehors du cadre licite du mariage :

- Lotfi : C'est un mauvais moment à passer. Dans deux jours, tu n'auras plus ce poids dans le ventre.
- Alia : Et après, ça recommencera. Chaque avortement est une douleur. A chaque fois, je sens que c'est une partie de moi qui s'en va. Je veux le garder.
- Lotfi : Tu es folle! Je pensais que le sujet était clos! Un enfant a besoin d'un nom, d'une famille, d'un mariage!
- Alia : Je ne te demande pas de m'épouser. Une chanteuse ratée...
- Lotfi : Arrête Alia! Tu te tortures et tu me tortures. Tu sais combien je t'aime. Tu m'es très chère.
- Alia : Tu as toujours le dernier mot. demain je me ferai avorter. Ma tête va exploser.

Nous voyons à travers la réaction de Lotfi que le pouvoir du mâle, en tant que créateur de la famille, et organisateur de la société, se trouve ainsi bafoué par une capacité d'exister en dehors de lui. Pour Alia c'est donc au sein du palais que s'accomplissent les retrouvailles avec une identité perdue. En effet, au bout de ce processus rétrospectif, Alia rompt les amarres avec l'identité collective. Néanmoins en choisissant de garder l'enfant, elle est contrainte à une identité d'exilée, de fugitive. De la sorte, l'exil est imposé par le choix d'un destin personnel. L'itinéraire dans le palais est parallèle à l'itinéraire de la vie d'Alia. Dans son retour il y a un retour dans et sur le passé qu'on fouille fébrilement pour y retrouver aussi les petits et rares instants de bonheur afin de le pacifier et d'aller vers un apaisement. Le retour est pour la protagoniste une force salvatrice. Elle se guérit de ses douleurs passées, de sa culpabilité et de sa nostalgie pour pouvoir voler librement vers sa vie de jeune femme et de jeune mère célibataire. Après sa visite au palais, et au passé, Alia décide de garder le fruit de ses amours avec son amant. Elle affirme ainsi son droit à faire son bonheur et son malheur comme elle l'entend, et elle rompt avec la loi rétrograde de la société représentée par son compagnon. Ce film est fondamentalement optimiste car il est celui d'une " battante " qui ne craint pas les ruptures.

IV.2. Flash-backs, mémoire et souvenirs

Dans *L'Homme de cendres*, le narrateur/ personnage fait appel au flash-back pour se remémorer des souvenirs d'enfance très douloureux. Selon Marc Vernet, "**le terme semble devoir désigner, dans le film narratif, un brusque et bref (flash) segment autonome qui se situait dans le " passé " par rapport au " présent " de la fiction (back)**"¹⁶⁰". Les réalisateurs l'utilisent surtout en montage sec pour illustrer les éclairs qui traversent la pensée d'un personnage.

Dans le cas le plus fréquent où un personnage évoque un événement passé, on voit

¹⁶⁰ M.Vernet, " Flash-back " dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), *Lectures de films*, Paris, Éditions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 96.

le personnage devenir songeur quand il commence à raconter ou à se remémorer le fait, son image s'estompe peu à peu alors que se précise l'image du passé (fondu enchaîné). C'est le cas dans *L'Homme de cendres* où le récit est ponctué de plusieurs flash-backs, toujours concernant le même souvenir douloureux d'enfance. On voit, en effet, le personnage principal, Hachemi, se remémorer à plusieurs reprises les scènes de viol subies par lui et son ami d'enfance Farfat, dans l'atelier où ils apprenaient la menuiserie. **“ Le souvenir des scènes de viol reviennent par éclairs à Hachemi. Leur pouvoir de suggestion est fonction de leur saisissante brièveté. Quelle que soit la part de la censure dans le choix de ce traitement, il apparaît tout à fait judicieux et efficace, parce que le spectateur est amené à imaginer ce qu'il ne voit pas, et parce que toute autre représentation relèverait soit du documentaire, soit du voyeurisme ¹⁶¹ ”.**

Le flash-back peut intervenir, dans un film narratif, à divers moments et avoir, selon les cas, plusieurs sens connotés, même si en règle générale il dénote essentiellement un fait de mémoire. Il peut donc indiquer, après un temps de confusion (le signe à emploi ponctuatif), un souvenir “ apparaissant ” dans l'esprit d'un personnage après qu'il a vu un objet ou entendu une phrase ou un mot. Dans *L'Homme de cendres*, le flash-back démarre sur une répétition, le “ présent ” ayant répété un élément du “ passé ” (cf. l'inscription sur les murs “ **Farfat n'est pas un homme** ” provoque le flash-back du viol, symbole de la perte de la virilité) ; et/ou par un empiètement (la bande-son relevant du passé, son de violon accompagné de sons de battements du coeur, se faisant entendre dans la séquence au “ présent ” ou vice-versa).

Le flash-back peut d'autre part, doublant cette fonction de rappel, visualiser le récit d'un personnage afin d'épargner au spectateur la monotonie d'un long discours et d'une image statique. Mais la monotonie évitée n'est pas la seule justification de ce type de flash-back. Il peut enfin, en mettant alors très nettement l'accent sur le trouble, se substituer au récit d'un personnage pour concrétiser une très vive remémoration, une quasi-réactualisation de la scène passée. Dans *L'Homme de cendres*, le viol n'est jamais mentionné, il est uniquement montré en flash-back. **“ Le flash-back a généralement dans la fiction un rôle de description et d'explication : il vient, au moment choisi, livrer la clé d'une énigme, justifier l'attitude, le caractère, le rôle d'un personnage. Il a donc une fonction de supplément d'information pour le spectateur ou le héros-enquêteur ¹⁶² ”.**

Dans ces scènes, le récit sonore renforce l'énoncé visuel rendu ambigu à cause de l'absence de dialogue. La fonction du flash-back, dans ce cas, est de compléter un manque ou une omission : ainsi pour expliquer le caractère renfermé de Hachemi et la raison de son refus du mariage, on reviendra aux scènes de son passé. Son refus est peu à peu éclairé par un traumatisme qu'il a subi dans son enfance (viol). De surcroît, la fonction informative se double d'une fonction narrative dans la mesure où, intervenant au sein de la fiction, le flash-back en retarde et modifie le cours. De plus, si les *analepses* ¹⁶³ externes apportent des détails nécessaires à la compréhension de la diégèse, elles ont

¹⁶¹ D. Brahimi, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, 1997, p. 109.

¹⁶² M. Vernet, *op. cit.*, p. 97.

aussi pour effet de suspendre et de retarder l'accomplissement de certains événements. Le flash-back a donc une fonction de suspense, car pendant que Hachemi " raconte " la scène passée, le temps " présent " de la fiction initiale coule et l'action n'avance pas. De plus, son " récit du flash-back " laisse le spectateur dans l'attente de ce qui va lui arriver dans la diégèse : finira-t-il par se marier? Surmontera-t-il sa peur de la sexualité et des femmes?

Marc Vernet fait remarquer que " **le flash-back est toujours doté d'une vérité certaine** ¹⁶⁴ ". Qu'il s'agisse d'un témoignage ou d'un simple souvenir, la partie en flash-back est donnée comme " plus vraie ", plus essentielle que la partie " au présent ". Cette notion de vérité joue d'ailleurs aussi bien par rapport à la bande-images (les images du flash sont plus vraies que celles du " présent " dans la mesure où celles-là sont censées déterminer celles-ci) que par rapport au simple discours d'un personnage : les images du flash-back sont " plus vraies " que les paroles car, grâce aux *codes de l'analogie*, elles donnent une plus grande impression de réalité (la caméra est en quelque sorte plus objective que le discours parlé d'un personnage). Cela est aussi dû au fait que le flash, par son caractère d'intervention extérieure dans la fiction, est souvent ressenti comme une intervention de l'instance narrative elle-même, comme un commentaire de l'auteur. Et si un personnage peut dissimuler quelque chose à un autre personnage, l'auteur ne saurait mentir au spectateur. Le flash acquiert alors le statut de *réfèrent fictionnel* ¹⁶⁵ .

Il faudrait donc distinguer le flash-back énoncé du point de vue d'un personnage du flash-back produit par l'intervention de l'instance narrative. Dans le cas du flash-back " à une voix " la vérité des images est généralement plus forte que celle des mots. Lorsque Alia (*Les Silences du palais*) raconte son histoire, elle regarde plusieurs fois dans le vague : on a l'impression qu'elle voit les images qu'elle est en train de décrire verbalement. Cette codification du regard accompagne parfois l'enclenchement des sous-récits. Dans le second cas, on ne met pas en doute la parole du narrateur - grand imagier ¹⁶⁶ : le flash-back acquiert un caractère d'authenticité absolue et, par là, de complément indispensable aux images du " présent ". Le narrateur explicite et le grand imagier est également présent dans le cas d'un " flash-back ordinaire dans lequel un " **personnage se met en situation de conteur** ¹⁶⁷ ", par exemple Khalti Hadda qui raconte à Alia sa naissance et son " baptême ". Après quelques phrases de son récit, des images nous montrent l'accouchement de Khadija, la fête organisée quand Alia a atteint l'âge d'un an. Comment s'opère ce passage du " dit " au " montré " ?

¹⁶³ Genette appelle *analepse* (du grec *-lepse* signifiant prendre et *ana-* après) l'évocation *a posteriori* d'un événement antérieur au moment de l'histoire où nous nous trouvons (G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 15).

¹⁶⁴ M. Vernet, *op. cit.*, p.97.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p..98.

¹⁶⁶ A. Laffay fut le premier à introduire ce terme (A. Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964).

¹⁶⁷ A. Gaudreault, F. Jost, *op. cit.*, p. 49.

Pour comprendre l'histoire du film, le spectateur doit supposer que la narratrice de cette séquence, Khalti Hadda, assume la responsabilité de ce récit audiovisuel qui vient "recouvrir" les images nous montrant son acte narratif. Il doit supposer, en tous cas, que l'"audiovisualisation", la "transsémiotisation" est fidèle au récit verbal de Khalti Hadda. C'est au nom de ce *postulat de sincérité* que le spectateur est prêt à accepter de nombreuses bizarreries ou à les gommer mentalement : le fait que la narratrice elle-même est, dans le monde diégétique de l'histoire qu'elle est en train de raconter, montrée de l'extérieur, le fait aussi que chacun des personnages a sa propre voix et pas celle du narrateur, le fait encore que tout nous est montré en détail (faits, gestes, décors) alors que la mémoire de la narratrice devrait être limitée, etc. Ces bizarreries, qui font véritablement "paralepse" car elles donnent des informations qu'on ne devrait pas avoir, sont des conventions que le spectateur accepte pour croire à la diégèse, pour s'identifier aux personnages et à leur point de vue.

Dans *Les Silences du palais*, la forme la plus courante du flash-back s'accompagne des transformations sémiotiques suivantes :

- passage du passé linguistique au présent de l'image et, très généralement, du perfectif à l'imperfectif. Dans le plan précédant le premier flash-back du film, celui de la naissance d'Alia, le temps de l'imparfait est utilisé : "**La Jnéïna ne pouvait pas avoir d'enfants ; le jour de ta naissance, il était fou de joie...**". Le premier plan du flash-back passe au temps du présent : "**Ali tu me donnes le tournis. Assieds-toi!**" ;
- différence d'aspect entre le personnage narrateur dans le "présent" de l'histoire et celui dans le flash-back. La représentation visuelle change puisque le personnage d'Alia enfant est joué par une autre actrice. De plus du changement de l'apparence visuelle, il y a aussi les modifications de l'âge, de l'habillement, etc. ;
- modification de l'ambiance sonore ;
- transposition du style indirect (récit verbal) en style direct (dialogues).

Toutefois, il peut arriver que les images, les mots et les sons entretiennent des relations beaucoup plus complexes, donnant naissance à une temporalité spécifiquement cinématographique. C'est ce qui arrive dans *Les Silences du palais* notamment dans les scènes où l'héroïne se remémore des souvenirs provoqués par ses déplacements dans l'espace du palais : par exemple nous la voyons d'abord, au "présent" dans un plan de cet espace, mais nous entendons des voix *off* de femmes du "passé" qui chantent. Le plan suivant, celui du flash-back, nous montre la source sonore, les servantes qui lavent la laine dans la cour du palais. Le récit mélange donc deux temporalités diégétiques différentes, d'une façon qu'un roman ne peut rendre : nous sommes à la fois dans le passé et le présent, dans un lieu et dans un autre, dans l'imagination et dans la "réalité" (du moins dans celle qui est suggérée et supposée par le premier niveau de récit). Comme on le voit, il importe donc, pour analyser le film, de tenir compte à la fois des analepses décelables dans le langage et des indices temporels que nous fournit l'image.

Dans *Les Silences du palais*, la mémoire/flash-back est utilisée dans les structures narratives, notamment par le biais d'Alia, personnage/narrateur qui fait appel à la mémoire

pour reproduire un discours narratif dans lequel elle s'exprime à titre individuel et à titre collectif. Le personnage principal part donc à la recherche de ses racines et retrouve ainsi la mémoire. Dans la culture maghrébine, la mémoire a été longtemps utilisée par les hommes pour raconter et analyser les femmes. Certaines femmes, dont M. Tlatli, s'érigent contre ce fait, et revendiquent le rôle des femmes pour parler des femmes. Ce film représente un processus de remémoration, souvent douloureux et éprouvant, mais exorciste et cathartique. Le recours à la mémoire, sert à entreprendre un voyage introspectif qui convoque des souvenirs épars, tour à tour valorisés et méprisés. Le procédé de flash-back dote le texte filmique d'une dimension mnémonique qui aurait pour but la constitution d'une identité personnelle. L'identité profonde est recouverte, dans cet itinéraire de récupération de soi, avec ses tatouages immémoriaux mais aussi ses failles et ses déchirures.

La mémoire oscille entre absence et présence (cf. plans où Khalti Hadda relate des événements " oubliés " par Alia). Tantôt elle subit les contre-coups du temps, et se dérobe donc au personnage, tantôt elle surgit de façon soudaine et puissante. L'oubli subit la même valorisation/dévalorisation que la mémoire. Il est aussi bien automatique, car inéluctable, que volontaire, car désiré. Il est parfois ardemment souhaité pour fermer des blessures ravivées par la mémoire. Khalti Hadda recommande à Alia d'oublier le passé car elle peut en devenir " folle ". L'oubli est aussi redouté car il estompé la mémoire et peut représenter une mort symbolique. La lutte contre l'oubli est nécessaire pour consolider et constituer l'identité individuelle menacée par l'identité collective.

L'histoire du film est construite en boucle. Partie de l'aventure individuelle, elle passe par la découverte du sujet collectif, le " sujet culturel ¹⁶⁸ " enraciné dans la sororité des servantes du palais, unies par la même histoire, et aboutit à la découverte du sujet individuel. On peut penser que ce parcours a permis au sujet individuel de se démarquer et de se délivrer du sujet culturel auquel il s'identifiait, la mère et toutes les femmes soumises. L'intérêt de la découverte cinématographique est l'émancipation du " je " par rapport au " nous ". L'étape du film, en l'aidant à faire ce parcours du " je " au " nous " dont elle avait été coupée par sa fuite du palais, pour revenir finalement au " je ", lui a permis d'avancer vers les retrouvailles avec elle-même. En se cherchant, en se racontant, c'est toutes les femmes " silencieuses " qu'elle exprime. Néanmoins, la voix d'Alia se distingue de la masse indistincte des femmes du palais, son personnage change et évolue tout au long du film. Les travaux de M. Vernet ¹⁶⁹ montrent que les personnages d'un film ne sont jamais ou rarement identiques à eux-mêmes du début à la fin, qu'ils se transforment sous l'influence des autres personnages de la fiction. Ce film est l'itinéraire d'une émigration de type " spirituel " au sens large, d'une investigation, d'une libération. Se remémorer c'est se quitter soi-même, savoir se regarder en face et savoir oser, sur le chemin de la récupération de soi, plonger dans les profondeurs du passé. Dans *Les Silences du palais*, le chant et la musique jouent un rôle important dans la libération du personnage principal. Le générique de l'ouverture des *Silences du palais* commence par le travelling d'une

¹⁶⁸ E. Cros, " D'un sujet à l'autre ", *Sociocriticism*, Vol. IX, 2 (N° 18), Montpellier, p. 21.

¹⁶⁹ M. Vernet, " Personnage " dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), *Lectures de films*, Paris, Editions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 67.

cérémonie de mariage et des inscriptions (titre du film et équipe de réalisation), avec en parallèle la voix *off* d'Alia qui chante, et s'achève par une image d'Alia en train de poursuivre son chant. Le générique musical déborde pour toucher à la diégèse. La musique participe activement à l'histoire de ce film puisqu'elle contribue à changer la destinée du personnage principal. Grâce à la musique, Alia a pu se distinguer des autres esclaves du palais, se libérer de ses chaînes et se lancer dans une carrière de chanteuse. La musique contribue donc à l'univers diégétique.

V. La narration musicale : la musique et ses variations

L'un des problèmes majeurs dans l'analyse de la bande-son est, par rapport à la bande-image, qu'elle comporte beaucoup plus de matériel non diégétique. La musique de film est principalement extra-diégétique (le rapport de la parole à l'image considérée du point de vue de la diégèse). La musique, qui n'a pas en elle-même de valeur narrative (elle ne signifie pas des événements), devient un élément narratif du texte par sa seule coprésence avec des éléments comme l'image, la mise en séquence ou les dialogues : il faudra donc prendre en compte sa participation à la structure du récit filmique. La musique parfois est employée en tant que signe ; ainsi dans le cas d'un acte fréquemment renouvelé, il suffit, au départ, d'une seule représentation, avec accompagnement ; ensuite la musique indique la répétition, sans que l'acte ne soit montré.

Plus souvent, la partition - ou le silence - soulignent un moment particulièrement grave, et forcent l'attention du spectateur (par exemple un fond sonore qui sera rappelé dans toutes les scènes dramatiques, cf. *L'Homme de cendres*). Dans certaines séquences, le fond sonore, sans l'image, suffit à informer le spectateur de l'état psychologique et émotionnel du personnage. En effet, **“ la sonorisation se partage entre deux codes principaux, l'un indicatif, donnant des informations, l'autre fonctionnel, servant à canaliser et à orienter la réception du message par le public ¹⁷⁰ ”**.

Dans les films du corpus, la musique construit un monde complexe. La musique extradiégétique est strictement limitée et peu diversifiée, et se distingue par deux thèmes musicaux. Le premier thème, dans *Les Silences du palais*, relève de la “ musique instrumentale classique ” avec flûte et luth. Il se concentre essentiellement dans l'ouverture et la clôture du film et correspond aux déambulations du personnage d'Alia ; il annote ses parcours et ses déplacements. Le second thème, dans *L'homme de cendres*, est une musique de percussions, réfère à des moments de dangers ou de panique. Ce thème ponctue les situations de tensions vécues par le personnage Hachemi et montre à la fois sa vulnérabilité, ses hésitations ou sa peur (cf. respectivement le conflit avec ses parents, avec Ameer, peur devant les femmes).

¹⁷⁰ P. Sorlin, *op. cit.*, p. 62.

V.1. *Halfaouine* et le chant envoûtant

Dans *Halfaouine*, la musique extradiégétique construit une isotopie de contexte entre les différents événements : la même musique instrumentale occidentale avec guitare et piano est associée au tragique des moments forts (renvoi de Noura du hammam des femmes, arrestation de son ami Salih). Elle maintient “ le cap connotatif ” qui définit similairement les situations : la solitude, la tristesse et la mélancolie du petit garçon. L'aspect illustratif de cette musique est progressivement recouvert par la signification qu'elle confère aux rapports de Noura et des femmes et des hommes qui l'entourent. Elle est “ un son producteur libre ”, car elle établit au fil du récit une analogie entre la cassure avec le monde féminin (expulsion du hammam) et la cassure avec le monde masculin (Salih était le seul ami et confident de Noura). Dans *Halfaouine*, la musique extradiégétique n'a pas l'importance de la musique diégétique qui est soit concomitante, soit parallèle aux bruits ambiants. La musique populaire tunisienne qui envahit l'univers diégétique est la source où puise l'imaginaire masculin pour pallier le manque et l'absence des femmes.

La musique est aussi déterminante que la parole dans la saisie des personnages. La musique extradiégétique oriente la signification globale du récit. Ses récurrences illustratives transcendent sans aucune distinction tous les espaces diégétiques. Dans *Halfaouine*, la musique recouvre des espaces hétérogènes, ceux des hommes et ceux des femmes. Sur un air du luth, Salih chante l'amour et la passion. Sa chanson aura fait un parcours et traversé les espaces (cour/chambre) et les personnages (hommes/femmes). Elle symbolise la voix du désir qui s'infiltré à l'intérieur de l'espace interdit des femmes. Elle surprend agréablement les femmes qui expriment leur appréciation par des youyous. Elle prend corps dans un espace de séduction et de subversion. En effet, elle “ s'adresse ” principalement aux femmes et suscite l'attention de Latifa qui y répond par un chant qui, à son tour, jette le trouble dans l'espace des hommes. Au boucher qui s'extasie, séduit par la voix de Latifa “ **Quelle voix sublime! Qui est-elle?** ”, Si Azzouz répond outré : “ **Reprends tes esprits voyons!** ” La réponse de Latifa à Salih défie les règles de bienséance.

Dans cette séquence, la musique diégétique réfère à une situation très précise : l'intrigue amoureuse entre ces deux personnages. Elle participe à l'élaboration du monde de valeurs du récit, distingue leur niveau de référence et oriente les définitions des personnages. La musique et le chant distinguent les deux personnages, les spécifient et préfigurent leur programme narratif (cf. le plan suivant les réunit enlacés dans la chambre de Salih). Parce qu'elle est le substrat du sentiment amoureux, la musique bouleverse les principes des rapports entre les deux sexes et en subvertit les codes. La musique et le chant recouvrent la structure alternée des plans des hommes et des femmes et amoindrissent l'écart qui les sépare. Ils désignent les rapprochements faits ou à faire entre les deux mondes et se conjuguent aux grands axes sémantiques véhiculés par les personnages.

V.2. *Tunisiennes* et le mal d'amour

On emploie parfois le terme d'extradiégétique à propos de la musique lorsque celle-ci intervient pour souligner ou pour exprimer les sentiments des personnages, sans que sa production soit localisable ou simplement imaginable dans l'univers diégétique. C'est le cas bien connu des violons qui vont irruption, dans les films classiques quand, le héros va rejoindre nuitamment l'héroïne. Cette musique joue un rôle dans la diégèse (elle signifie l'amour) sans en faire partie comme la nuit, la lune, le vent dans les feuilles, etc. Dans *Tunisiennes*, l'air du violon de Slah apparaît toujours dans la maison d'Aïda, espace exclusivement féminin où il est le seul homme autorisé. La musique de Slah s'insinue dans le vide d'un espace réglementairement " évacué " par les hommes. Elle est une plainte mélancolique d'un temps à traverser, d'une solitude à vaincre et à briser.

Un plan montre Slah déclarant sa flamme à Amina en lui jouant du violon. Cette dernière répond en esquissant des pas de danse. Ces deux personnages appartiennent à des réseaux complémentaires. L'air du violon comble le vide et recoupe indirectement l'interdit de l'amour auquel Amina doit se soumettre (elle est mariée). A la fin du film, Slah et Amina se rejoignent tous les deux brièvement dans le champ amoureux (un plan nous les montre enlacés). Mais cette assignation se fait sur un tracé labile et implicite et non sur des lignes franches, car le réel de la diégèse la couvre tout en l'alimentant. Si chacun des deux personnages évoque, à sa façon, la solitude et le désir, le dernier plan du film établit l'impossibilité d'une réelle rencontre entre eux. Amina use de la démarche du contre-modèle de " bent familia ", de fille de bonne famille (elle se laisse aller dans les bras d'un autre homme que son mari) mais garde ses distances vis-à-vis de lui. Elle refuse les valeurs dominantes de l'institution du mariage tout en restant " la fille de bonne famille ". Amina s'ouvre avec prudence sur le changement en reconduisant dans les nouveaux espaces l'obéissance, le sérieux et le respect pour mieux faire taire les attributs du corps sexué.

La dernière séquence du film nous montre Slah dans les escaliers jouant au violon en compagnie de son petit chien. Un plan alterné nous montre Majid dans le même décor, les escaliers, sur le même fond sonore, attendant Amina. Une distance sépare Slah et Amina et les redispense dans leur situation initiale respective. Ces deux plans posent dans le même mouvement les cadres prescriptifs qui maintiendront en parallèle et dans une perpétuelle tension les problématiques des rapports entre les sexes. L'actualisation de l'air du violon accentue les divergences entre les sexes et participe simultanément à la mise au jour de la question des rapports de sexe, précisément de la relation impossible d'Amina et Slah.

La " musique tunisienne légère ¹⁷¹ " qui apparaît pour la première fois dans le générique de *Tunisiennes* connote l'espace du dehors ou, si l'on veut, une idée de la liberté. Son caractère libre est confirmé tout au long du récit par sa présence, d'une part dans les scènes d'" évvasion " des personnages féminins : la plage, la rue, la ville et, d'autre part, dans les plans de voiture, moyen de transport moderne, qui ramène Amina chez elle. Sa réitération (sa répétition à chaque fois que Amina se trouve à l'extérieur) rend effectifs son inscription et son ancrage dans l'espace du dehors/ ville et tend à

¹⁷¹ Nous l'avons dénommée ainsi à cause des instruments qui y sont utilisés (derbouka, flûte, luth) et sa cadence un peu sautillante et joyeuse.

effacer la torpeur et la suffocation qui dominent l'univers d'Amina dans sa maison.

Musique connotant la liberté et renvoyant à *l'origine de l'énonciation*, à la place d'où le film parle, la " musique tunisienne légère " ponctue la scène finale du film (cf. Majid attendant Amina dans les escaliers de l'immeuble d'Aïda) en investissant l'espace même où se trouve Majid. Son élargissement progressif (trois femmes, Amina, Majid) représente dans cette scène finale l'argument ultime du discours filmique sur l'adhésion de Majid aux idées de sa femme, notamment la redistribution des rapports entre les sexes. Ces accointances musicales et thématiques qui dénotent les transformations vécues par Majid sont d'autant plus significatives qu'au début du récit, il était incapable de la moindre compréhension quant aux besoins de sa femme. Cette musique contribue à expliquer la séquence du triomphe final d'Amina. Elle l'infère et la prépare. Le spectateur est alors mis devant la dure, lente et inexorable " montée " d'Amina et son accès à la conscience. La " musique tunisienne légère " constitue un cycle fermé car elle contribue le début et la fin du récit. Néanmoins, ce cycle est brisé par une ligne droite ascendante qui non seulement transforme les rapports des femmes et des hommes mais également les rapports des femmes entre elles.

V.3. *L'Homme de cendres* et " Autant en emporte le vent "

Contrairement à l'ensemble des bruits qui contribuent à la création d'une certaine vraisemblance et aux ambiances, le vent est au centre de la dichotomie ou de la bifidation déjà présente dans la musique de *L'Homme de cendres*. Dans sa première occurrence, le vent est extradiégétique et correspond à un simple fond sonore. Dans le titre en arabe " le Vent du Sud ", le vent lui-même peut-être compris comme une métaphore des transformations radicales dans la vie des personnages du film. Dans une séquence consacrée spécialement au vent, une juxtaposition de plans sans dialogues nous montre la destruction par le vent de toute l'installation spécialement conçue pour le mariage du personnage principal, dans une palmeraie (sur des dizaines de poteaux, un tente gigantesque a été montée pour abriter 2000 personnes). Toutes les prières et les incantations de la mère n'y font rien : " ***Vous les Saints ne m'abandonnez pas! Protégez nous de ce vent!*** ", " ***je vous promet une visite où le sang coulera [offrandes]*** ". Plus que les autres bruits qui sont souvent mis en sourdine pour mieux mettre en relief le dialogue ou la musique ¹⁷², l'objet-vent donne une épaisseur aux événements.

Dans sa deuxième occurrence, le vent est diégétique. Il est un " nouveau souffle " qui sape les bases de la tradition et transforme les rapports des hommes entre eux. Les personnages confirment cette signification en évoquant exclusivement le vent du Sud, *Rih el sid*, reconnu pour être un vent particulièrement dévastateur. Le vent anticipe sur les événements et est récupéré diégétiquement. La mère de Hachemi parle

¹⁷² A. Gardies écrit à propos de cette opération que : " Le travail sur l'intensité, dans la pratique dominante, paraît avoir pour tâche essentielle d'assurer le confort d'écoute du spectateur tout en préservant l'impression de réalité. Ainsi le réglage moyen devient de règle, particulièrement lorsque plusieurs sons occupent simultanément la piste " (A. Gardies, *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1981, p. 58).

métaphoriquement du vent et l'interprète comme un mauvais signe prémonitoire, une préfiguration d'un autre drame à venir : “ **ce vent ne prévoit rien de bon** ” dit-elle. La confrontation mère/fils qui suivra est ponctuée par un vent fortement diégétisé et localisé, et se fait en deux temps. Après la confrontation, Hachemi se réfugie dans sa chambre (un plan) où le son du vent continue à servir de fond sonore. La concordance du son et du discours de Hachemi forme un temps d'arrêt qui réactive le second moment de sa réaction : il sort de sa chambre, crie son refus de se marier à sa mère et quitte la maison.

Le passage du vent du niveau extradiégétique au niveau diégétique se fait progressivement et par à-coups. D'extradiégétique, il devient diégétique, d'une part comme amorce du conflit mère/fils (pour la première fois Hachemi repousse violemment sa mère et refuse tout contact physique avec elle) et, d'autre part, comme incitateur de conflit : Hachemi ose pour la première fois exprimer à tout le monde son refus du mariage. Le caractère extradiégétique de la première occurrence du vent (destruction de la tente) le canalise dans le procès de l'énonciation, et l'absence de parole et des autres bruits lui confère une signification en soi en transformant en désignatif des trajectoires empruntées par le récit. Dans la deuxième occurrence, il est au contraire l'objet d'un commentaire diégétique. Il est juxtaposé aux claquements des portes, aux morceaux de pierre qui se détachent du plafond, aux vitres cassées, aux chaises écroulées et à l'affrontement mère/fils. Cette hiérarchie des niveaux et des fonctions confirme l'hypothèse de la minorisation relative de son statut extradiégétique au regard de son statut diégétique. Le bruit du vent esquisse l'univers des valeurs du récit et est sous-jacent au développement de ses grandes lignes. Dans cette séquence, la présence du vent dans deux espaces (extérieur et intérieur) n'affecte pas l'unité de sa signification. occupant ces deux lieux, il a une fonction de liaison et d'encadrement. Qu'il soit instigateur de désordre (la ruine qu'il laisse après son passage) ou l'entité mise en sourdine dans le monde du dedans, il annonce dans les deux espaces l'imminence de la dislocation et de la dissémination (annulation du mariage, éclatement de la famille).

Dans *L'Homme de cendres*, il est également question de musique/son diégétique. Les flash-backs défilent sur la même bande sonore : air de violon accompagné d'un son des battements. Ce son amplifié pourrait être comparé au son des battements du cœur d'un fœtus. Pas de justification directe de ce son, puisqu'aucune image ne nous montre la source de ces battements du cœur, pas de justification indirecte, puisque rien n'atteste la présence d'un “ cœur ”. A partir du moment où ces sons ne sont pas contradictoires avec l'idée que l'on peut se faire d'un tel décor, on a tendance à accepter cette ambiance sans la remettre en doute.

Les sons martelants et battants ponctuent les plans de viol (cf. dans la pénombre de l'atelier : gros plan sur les bras poilus d'Ameur qui emprisonnent les corps fluets des petits garçons ; plan d'ensemble et plan moyen sur les deux petits garçons qui se débattent, etc.) et tendent à faire assimiler les scènes de viol avec les scènes de tension dans le film (cf. conflit de Farfat avec son père, conflit de Hachemi avec ses parents, Hachemi en présence de la prostituée). C'est essentiellement ce son qui est dispersé dans le texte filmique et contamine différents lieux (rue, maison, atelier, maison close). Mais au-delà de ces déplacements, ce sont les correspondances entre sons et situations qui sont les plus significatifs, car elles désignent les univers sémantiques privilégiés par le récit. Le son

intervient donc plusieurs fois, dans des lieux différents, mais dans les mêmes circonstances de tension. Dans ce cas, la liaison audiovisuelle perd sa vraisemblance (le lieu de l'action a en effet changé). A l'évidence, le son raconte autre chose : l'évolution thématique de la fiction vers la crise (sexuelle) du personnage principal (la première fois, il avait été lié à la " non-virilité " de Farfat, les deux autres fois à celle de Hachemi). Une telle utilisation du son, relativement rare, est très proche de l'utilisation des leitmotivs, ces configurations musicales que présentent les opéras de Wagner ou de Berg pour signaler au spectateur une action sous l'action principale¹⁷³. Le viol est un double " leitmotiv " : il apparaît plusieurs reprises dans la " partition " thématique et sonore du film.

Dans le film de N. Bouzid, le thème de la seule chanson du film, fait alterner un couplet et un refrain qui provient d'une célèbre chanson grivoise. Les paroles, chantonnées, dont le film n'utilise que des phrases décentes, modulent un seul motif : le regret du bon vieux temps, celui de la jeunesse pour Mr. Lévy, et celui de l'enfance pour Hachemi. Comme le dit le refrain : **" Je me souviens du temps où les rues étaient en folie. Les quartiers ont perdu leur magie. Les préaux ne chantent plus. Les patins ne sont plus en fête. Les toits fondent en larmes au départ des hirondelles "**. Musicalement, le thème est celui d'une chute, d'un regret... D'abord purement instrumental, puis chantonné, il va peu à peu revêtir ses paroles, être communiqué par le vieil juif à Hachemi.

VI. Narration et espace filmique

L'espace est une donnée incontournable que l'on ne saurait négliger dès lors qu'il est question de récit : la plupart des formes narratives s'inscrivent dans un cadre spatial susceptible d'accueillir l'action à venir. Le récit cinématographique, quant à lui, ne souffre pas d'exception. L'aspect monodique de la matière de l'expression à laquelle le narrateur du récit scriptural a recours (la langue) l'oblige à exercer constamment une certaine forme de discrimination : il ne peut décrire à la fois, et en même temps, l'action et le cadre dans lequel celle-ci a lieu. La co-occurrence spatiale, la synchronie, la simultanéité sont un idéal impossible à atteindre pour le narrateur scriptural. Au contraire, le récit filmique représenté dans les films du corpus, parce que la matière de l'expression que sont les images mouvantes le lui permet et, même, l'y oblige pratiquement, s'est fait fort de " dire " (de signifier) d'un seul coup, en une seule venue, tous les événements qui se produisent simultanément dans l'espace du film. Le narrateur du récit écrit traite donc séparément (successivement) deux événements dans un seul et même espace. Pour cette raison, le roman du XIX^e siècle a mis en place toute une panoplie de procédés destinés à introduire les descriptions et à les séparer du récit lui-même.

Dans un récit filmique, en effet, l'espace est pratiquement toujours présent, il est

¹⁷³ F. Jost explique ainsi le leitmotiv musical : " tandis que la ligne mélodique porte par exemple les événements qui se déroulent sur scène, une autre partie de l'orchestre joue un thème qui sera attaché plus tard ou qui a déjà été attaché à une autre action. Le cinéma peut emprunter ce chemin et devenir au sens plein un double récit " (A. Gaudreault, F. Jost, *op. cit.*, p. 30).

pratiquement toujours représenté. Les informations narratives relatives aux coordonnées spatiales y sont, par conséquent, et quel que soit le cadrage privilégié, fournies en abondance. Quels que soient les objets que le cinéma nous présente, ceux-ci sont décomposables en parties plus petites, même lorsqu'on a affaire à un plan rapproché. Même le gros plan est un bon exemple de la capacité du cinéma à livrer une quantité indéfinie d'informations (au nombre desquelles les informations de type spatial). Une séquence de *Tunisiennes* est un exemple de cette "**polyphonie informationnelle du média cinématographique**"¹⁷⁴. Dans cette séquence, Amina s'examine méticuleusement le visage dans un miroir. L'amplification de l'information se fait par le passage du plan général d'Amina au très gros plan de son visage dans un mouvement de la caméra qui va jusqu'à hauteur de ses yeux. Dans ce plan, elle commence par toucher ses cheveux ternes, elle examine ensuite attentivement son visage triste, touche sa peau et palpe les ridules autour de ses yeux et de sa bouche.

Par le truchement de la mobilisation de la caméra d'un cadre locatif à l'autre, à la faveur du passage entre deux plans, le grand imagier a réussi à acquérir un don jusqu'alors réservé aux dieux (et aux romanciers...), l'ubiquité. Cette fameuse ubiquité est effectivement fort importante en ce qui nous concerne, dans la mesure où elle dote le grand imagier de possibilités narratoriennes qui demeureraient jusque-là l'exclusivité du narrateur verbal. Grâce à elle, l'activité narrative du grand imagier filmique se compare avantageusement à celle du narrateur romanesque.

La caméra établit un lien spatial entre le regardant et le regardé. Plusieurs études ont montré comment les divisions de l'espace cinématographique (les plans, les photogrammes, les cadrages, les coupures entre les différents espaces) sont réaménagées, travaillées et enveloppées par la diégèse. De nombreux travaux ont également montré comment les récits de fiction réduisent l'espace à sa composante diégétique, comment l'apparente homogénéité fictionnelle se construit sur un espace divisé et fissuré, et finalement comment cet espace est récupéré par le déroulement diégétique et par les sutures réalisées par le spectateur lui-même.

L'agencement de l'échelle des plans, du point de vue (au sens spatial du terme), la place des protagonistes, la direction de leurs déplacements, leurs arrêts, la direction de leurs regards et l'emplacements de leurs corps construisent pour le spectateur des manières de voir et d'être. Le cadrage fractionne l'homogénéité diégétique de l'espace qui est rassurée par les relations du champ et de son hors champ qui construisent l'espace cinématographique et qui jouent sur la présence/absence des objets.

Le hors champ est essentiellement lié au champ, puisqu'il n'existe qu'en fonction de celui-ci ; "**il pourrait se définir comme l'ensemble des éléments (personnage, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginairement, pour le spectateur, par un moyen quelconque**"¹⁷⁵. L'un des moyens de communication entre le champ et le hors champ est les diverses interpellations directes du hors champ par un élément du champ, généralement un

¹⁷⁴ A. Gardies, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁵ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Université, 1983, p. 11.

personnage. Le moyen le plus couramment utilisé est le “ regard hors champ ”, mais on peut inclure ici tous les moyens qu'a un personnage du champ de s'adresser à un personnage hors champ, notamment par la parole ou le geste. Champ et hors champ appartiennent l'un et l'autre à un même espace imaginaire parfaitement homogène, que nous désignerons du nom d'*espace filmique* ou *scène filmique*.

Les recherches de A. Bergala ¹⁷⁶ montrent que le champ oriente continuellement notre regard vers le hors champ et que la continuité dramatique et narrative est le résultat des tensions qui les traversent. Les gestes, les regards, l'écoute nous déportent vers un hors champ imaginaire. “ **Chaque emplacement correspond à une position de la caméra et constitue un marqueur d'énonciation qui présente la scène depuis un lieu géographique différent et instaure ainsi une vue** ¹⁷⁷ ”. Or chaque emplacement entretient un rapport particulier et complexe, géographiquement et en ce qui concerne la logique de la liaison établie, avec le déroulement de la fiction. Par exemple, dans *L'Homme de cendres*, la disposition géographique des personnages se définit selon les rapports entre les sexes. En effet, malgré le fait qu'ils se retrouvent, lors du repas, dans la même pièce, les femmes et les hommes forment deux cercles bien séparés et ne se regardent pas. Ainsi le plan qui montre les femmes est pris non pas depuis un point sur la droite où les hommes sont assis, mais depuis un point sur la gauche que personne n'occupe réellement. Ce plan, vue générale de la table, est un plan “ anonyme ” qui ne représente que le point de vue du narrateur ; c'est un “ nobody's shot ” (photo n° 2).

Petite conclusion

Dans ce chapitre, nous avons fait l'examen des niveaux narratifs : qui raconte, quand, à qui et comment le raconte-t-il? La narration ne renvoie pas toujours à une instance abstraite ; elle fait également appel aux personnages, féminins et masculins, qui, eux aussi, racontent. D'où l'importance, pour l'analyse, de repérer les positions et les places prises par ces personnages, les réseaux qu'ils instituent, les déplacements, les ajustements et les déclassés dont ils sont l'objet. Dans cette perspective, les personnages sont des entités en perpétuelle transformation qui sont traversées par des faisceaux de contradiction. La modalité du savoir est le point nodal des distinctions qui sont établies dans le film entre, d'une part, les personnages qui savent raconter et ceux dont la narration est hachée, et, d'autre part, entre les personnages qui détiennent un savoir et ceux qui ne l'ont qu'à moitié, et enfin, entre les personnages qui se situent à la frontière des niveaux diégétique et extradiégétique et ceux qui restent ancrés dans la diégèse. Ces divers types de modalisation sont à la base de la constitution des sujets sémiotiques ; ils canalisent et orientent le pouvoir et le savoir à l'intérieur du texte filmique.

Dans ce système, la notion de focalisation est fondamentale. Elle renvoie aux

¹⁷⁶ A. Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 1970, p. 124.

¹⁷⁷ N. Browne, *op. cit.*, p. 203.

modulations du savoir des narrateurs, des personnages et du spectateur, aux modalités de la production et de la rétention de l'information (au débit du savoir), à la dimension cognitive et à la manière dont le spectateur infère ce savoir. En d'autres termes, ce que le film énonce implique un présupposé qui relève du fonctionnement de la diégèse. C'est grâce aux inférences diégétiques que se construisent les formes et les figures sémantiques où viennent se cristalliser l'univers féminin et les rapports femmes-hommes, ainsi que toutes les représentations qui leur sont adjacentes. La superposition des trois pôles de savoir, personnage/narrateur/spectateur, montre que le savoir se partage, se diffracte et s'éparpille entre personnage et narrateur, narrateur et spectateur. Le savoir devient dès lors l'une des principales constituantes des systèmes évaluatifs à l'oeuvre dans le récit filmique. Dans ces systèmes se dévoile la compétence des personnages qui nous informe sur ce qu'ils font, sur ce qu'ils savent faire et sur ce qu'ils ne savent pas faire, sur le pouvoir-faire, sur le devoir-faire et sur ce qui ne doit pas se faire. La formation de ces micro-univers dans lesquels les savoirs se confrontent, institue des règles de conduites des règles de l'acceptable et de l'inacceptable qui s'appliquent aux personnages des deux sexes et à leurs rapports.

Dans la partie suivante, nous utilisons une autre approche, celle de l'analyse du contenu ou de l'analyse thématique en raison même de l'importance que nous accordons aussi bien au contenu qu'au médium, le cinéma. Quels sont, dans les films du corpus, les thèmes relevant de l'univers féminin et des rapports hommes/femmes? Comment sont-ils abordés par le récit filmique?

CHAPITRE IV LE COUPLE IMPOSSIBLE

I. Un bref aperçu sur la condition de la femme dans la Tunisie post-indépendante

Les Silences du palais se situe dans la Tunisie pré-indépendante. *Tunisiennes, Halfaouine* et *L'Homme de cendres* se situent dans la Tunisie post-indépendante. Après la lutte nationale et l'indépendance de la Tunisie en 1956, la situation de la femme changea considérablement. Par rapport au reste des pays arabes, la République Tunisienne paraît avoir pris un maximum de libertés avec l'idéologie religieuse. Les tendances de l'ex-président Habib Bourguiba, formé à la Faculté de Droit de Paris, seraient plutôt laïques. A la différence du Maroc et de l'Algérie, des tendances résolument novatrices étaient apparues depuis longtemps en Tunisie. Très tôt, certains journaux tunisiens s'étaient intéressés à la place des femmes dans le monde, faisant écho aux mouvements féministes européens. H. Bourguiba, président de La République de 1956 à 1987, a particulièrement insisté sur la nécessité d'intégrer les femmes dans ce processus du développement. Grâce à Bourguiba, la République tunisienne a été la première, dans le monde arabo-musulman, à promulguer un code, la *Majalla*, qui est celui qui prend le plus de libertés avec le droit islamique ou la *charia*. Le 13 août 1956, un Code du Statut Personnel (CPS) est promulgué qui donne aux femmes des droits inédits dans le monde

arabe en supprimant la polygamie et la répudiation, en instituant le divorce par consentement mutuel et en autorisant l'adoption.

En Tunisie, les hommes au pouvoir en sont venus à se demander comment modifier les comportements si profondément enracinés. Ils ont dû entreprendre de remettre en question l'idéologie patrilignagère et l'idéologie religieuse qui la conforte. Cela n'a pu être opéré qu'avec l'appui de l'appareil religieux. Appui ou dépassement comme a pu le faire dans le passé et dans d'autres circonstances le président Bourguiba. Dans une certaine mesure, la volonté de Bourguiba a eu pour conséquence l'anticipation du droit par rapport aux faits. Une bonne partie de la population tunisienne demeure réticente à cette politique. En effet, le droit souvent précède les faits. C'est ce qui s'est produit en Tunisie où les observateurs soulignent l'“ **écart important entre les droits accordés aux femmes et la pratique** ¹⁷⁸”, au point que la possibilité accordée aux femmes d'épouser des non-musulmans en 1956 a dû être retirée en 1973.

Depuis l'indépendance, le destin de la femme tunisienne est désormais lié à celui du peuple, sa spécificité féminine est engloutie dans le terme englobant les deux sexes : le peuple. Le système politique exclut et gomme l'individu sexué qui est absorbé dans le collectif. La relation femme-peuple démontre que malgré le souhait affiché de “ modernité ”, la femme est censurée dans le domaine public. Les militantes de la cause féministe relèvent que l'ignorance et l'éloignement des femmes de la sphère publique et politique a contribué à un relâchement ¹⁷⁹. En fait, l'existence et les revendications de la femme sont pensables uniquement quand elles s'insèrent dans la notion de peuple.

Jamais de mémoire d'arabo-musulman, les femmes n'ont eu autant de droits qu'en Tunisie, d'autant qu'elles peuvent aussi, selon la loi, travailler, se déplacer à l'étranger, posséder et diriger une entreprise, sans avoir à solliciter l'autorisation du père ou du mari. Pour autant, la femme n'est pas l'égale de l'homme au regard de la loi tunisienne. Malgré l'ouverture de la Tunisie sur l'actualité occidentale et sa “ nudité profane ”, les codes de l'Islam et de l'honneur restent assez présents dans la Tunisie actuelle. Les rapports entre les sexes restent donc, et ce malgré de considérables changements opérés dans la société tunisienne, régis par ces deux codes qui connaissent certes aujourd'hui des modifications mais l'essentiel de leur conception persiste. Les résistances aux changements sont encore très fortes. L'écriture atteste l'existence du Coran et de la *Sunna* (la tradition du prophète) et rejette parfois farouchement toute tentative qui s'éloignerait de leurs enseignements. Tous ces facteurs ne font que creuser davantage le fossé de la séparation des hommes et des femmes dans la Tunisie contemporaine.

La sociologue Zakya Daoud explique ainsi la séparation entre les sexes dans la Tunisie d'aujourd'hui. Selon elle, la référence des Tunisiennes était, vingt ans après l'avènement du bourguibisme, le regard masculin. “ **Entre elles, les femmes avaient perdu toute complicité, toute affectivité, d'ailleurs niées au départ pour cause de**

¹⁷⁸ M. Zamiti-Horchani, “ Les Tunisiennes, leurs droits et l'idée qu'on s'en fait ”, *Peuples méditerranéens*, n° 22-23, janv.-juin 1983, p. 51-61.

¹⁷⁹ Z. Daoud, *Féminisme et Politique au Maghreb. Sept décennies de lutte*. Eds EDDIF, Casablanca, Maroc, 1996, p. 285. S. Bessis, S. Belhassen, *Femmes du Maghreb : l'enjeu*, Paris, Editions J.-C. Lattès, 1992, p. 121.

traditionalisme. Mais peu à peu, elles ont eu le sentiment de s'être ainsi mutilées, de rentrer dans un monde d'hommes, et de s'y être, quelque part, perdues ¹⁸⁰ ”.

Les femmes se rendaient compte que leur libération était subversive et remettaient en cause toute la domination patriarcale. Plusieurs féministes, à l'instar de Amal Ben Aba, ont décalqué que “ **Le séparatisme des sexes est alors la condition, pour que les femmes construisent leur force** ¹⁸¹ ”. La notion de différence paraît irréductible à celle d'égalité et le féminisme peut-être aussi vu comme une revendication de marginalité. Après avoir investi l'espace public, vécu la mixité à l'école, à l'université, au travail, les Tunisiennes décident de créer un espace fermé aux hommes! C'est une frontière et une rupture volontaires opérées de la façon la plus neutre possible par un groupe de femmes qui ne se retrouvent ni dans le discours officiel qui exige une reconnaissance exempte de critique, ni dans l'opposition de gauche qui trouve le féminisme déplacé et même inconvenant. La frontière des sexes continue donc à être un sujet brûlant, sans cesse remis en actualité aussi bien par les femmes que par les hommes. L'un des films du corpus, *Tunisiennes*, parle justement de la séparation entre les sexes dans la Tunisie contemporaine. Il esquisse le portrait de la Tunisienne d'aujourd'hui, décrit le monde des femmes, d'une part entre elles, et d'autre part en la co-présence des hommes. Ce film expose également la notion de couple, phénomène relativement nouveau dans la tradition patriarcale tunisienne où le couple était jusqu'à présent englouti dans la communauté. On découvre, à travers les images filmiques qui montrent le couple, la notion de frontière et de rupture, volontaires et involontaires, entre deux mondes régis par la division sexuelle puissamment présente dans la codification des rapports entre les sexes en Tunisie.

II. Histoires principales et histoires parallèles

Tunisiennes retrace la vie quotidienne de trois personnages féminins *typiquement* modernes, représentatifs de la Tunisie des années 90. Ces trois femmes partagent le même combat et luttent pour une meilleure place des femmes dans la société. Elles veulent redéfinir les rapports entre les sexes, en redéposer les termes et en proposer de nouveaux. Leur destin commun est traduit formellement par l'alternance qui enchaîne successivement les événements vécus par elles. La vie de l'une recoupe la vie de l'autre et la rejoint car ce sont des amies.

Les différentes séquences du film mettent en scène “ le destin commun ” des trois personnages féminins : Aïda est divorcée, Amina demande le divorce et Fatiha est encore sous le choc d'une ancienne déception amoureuse. L'histoire de chaque personnage progresse dans le temps et dans l'espace parallèlement à l'autre. La communauté de destin des trois personnages féminins principaux, fondée sur une structure alternée et

¹⁸⁰ Z. Daoud, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸¹ A. Ben Aba, “ Clore pour éclore : à l'aube du féminisme tunisien ” dans A. Ben Aba, *Tunisiennes en devenir II. La moitié entière, Tunis, Afturd/Cérès productions, 1992, p. 135.*

une consécution temporelle linéaire (absence de flash-back), est soutenue essentiellement par les dialogues qui sont à la fois le support des fonctions phatique et informative et le point de raccord des principaux moments narratifs. Ils assurent les passages d'un moment narratif à un autre et se superposent aux plans transitoires descriptifs qui connectent les séquences et effacent les ruptures.

II.1. Fatiha et l'exil du coeur

Fatiha dans *Tunisiennes* vit en décalage par rapport à son entourage. Elle se sentait étrangère aussi bien sur son territoire, sa terre natale, Alger, que sur le territoire de l'exil, Tunis. L'exil dépasse dans ce cas la notion réductrice du territoire pour se définir comme le précise Malika Mokeddem par rapport à la famille, à l'entourage socio-économique, à la culture ambiante et pas par rapport à un territoire. Et Frederick Ivor Case qui confirme "**la solitude qu'on vit dans sa culture, dans sa famille, dans sa propre tête et dans la signification de son propre être s'avère l'exil le plus profond et le lieu d'aliénation le plus significatif**"¹⁸². Depuis, Fatiha a choisi la solitude et refuse de se lier à un homme : "**J'ai peur du mariage. Me marier pour fuir ma famille et me retrouver piégée. Je veux les hommes sans être piégée**". Et elle explique les causes de sa solitude : "**J'ai été passionnée une fois dans ma vie et je l'ai regretté. C'était à la Fac d'Alger. C'était mon prof. Tout en secret je l'ai aimé. [...] Jusqu'au jour où j'ai appris qu'il était marié. Sa femme au foyer à s'occuper de lui et des enfants. Il n'en avait jamais parlé. Il ne la sortait pas. Tout le monde ignorait son existence. Une pour le foyer, une pour les sorties. Je me suis enfuie, j'ai été malade. Je n'en suis toujours pas remise**". Néanmoins, comme Aïda elle reste ouverte et espère qu'un jour elle rencontrera un homme qui la fera sortir de sa solitude : "**je veux rencontrer un homme qui me bouffe la tête et ne me laisse pas le temps de penser à autre chose**".

Fatiha vit dans la peur et les cauchemars peuplent sa solitude. Une séquence nous la montre en sanglots, recroquevillée sur son lit, en plein délire car elle s'est souvenue de sa soeur en Algérie "**Ils l'ont égorgée. Le sang sur les escaliers, par terre, sur les murs, la tête qui pend, ils l'ont égorgée comme un mouton**". Depuis sa peur des hommes n'a fait que s'intensifier au point de s'enfuir en courant quand elle se retrouve seule, dans la maison, avec le frère d'Aïda qui lui demande innocemment pourquoi elle s'enferme dans la maison. Elle se sent menacée par tous les hommes. Elle les a fui pour s'installer à Tunis, mais elle a rencontré la même solitude qu'à Alger. Elle décide donc d'aller en Europe.

- Fatiha : Je veux fuir le ventre de ma mère.
- Aïda : Même ici tu es absente. Tu as de la chance, tu es libre (en français).
- Fatiha : Je ne le suis pas. A chaque fois que je veux respirer, je me dis que ce n'est pas le moment. Laisse un peu pour plus tard. Même rire me fait mal. Je n'ai pas de pays. [...] A chaque fois qu'on voit que je suis sans famille, ils disent que je suis une

¹⁸² F. I. Case, "*Esthétique et discours idéologique dans l'oeuvre de Sembène et Djébar*" dans N. Sada, *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 45.

pute. Je dois partir. Moi chez toi ça va, mais dans la rue je me sens étrangère. En Europe, je serai une vraie étrangère.

Dans le cas de Fatiha, l'exil est considéré comme une rupture essentielle pour entrer dans un nouveau monde, celui de la liberté. D'ailleurs le mot " libre " dans le texte filmique est prononcé en français. En utilisant le mot français, le personnage féminin admet tacitement la difficulté de s'exprimer sur le thème de la liberté de la femme dans sa propre langue maternelle. Pour en parler, l'arabe devient une langue inutile, une langue caduque qui constitue un obstacle à la liberté. La langue française devient une sorte de retranchement dans lequel le personnage se réfugie pour exprimer son désir d'émancipation. Dans ce cas, la prépondérance de la langue française sur la langue arabe souligne la position du personnage féminin, à cheval entre deux cultures très différentes, "maghrébine-traditionnelle" et "française-moderne".

La notion de liberté pour une femme maghrébine appartient plutôt à un espace ailleurs, ici celui de l'exil, en Europe. L'exil "**est une rupture tragique qui est le signe et la mesure d'une lutte contre la sclérose de sociétés endogènes, conservatrices et repliées sur elles-mêmes, d'une lutte contre passéisme et nostalgie rétrograde. Une femme qui se dit, dans l'exil, le fait en ayant conscience de l'irréversibilité de son geste. L'homme en exil est rarement dans une position aussi extrême, sa rupture est temporaire ; il reste, d'une façon ou d'une autre, dans une connivence avec le consensus du clan**"¹⁸³. Fatiha vit dans la peur d'être ramenée de force en Algérie. Plus que l'exil géographique qui ne semble pas marquer Fatiha, l'exil intérieur l'enferme dans la solitude.

II.2. Aïda ou la femme Prométhée

Nous avons vu ci-dessus (dans la partie intitulée " le personnage féminin dans le schéma actanciel ") comment la structure de *Tunisiennes* fait apparaître Aïda comme une victime qui subit la sanction d'une société, mais une victime en partie responsable. Le schéma actanciel a bien montré que le portrait qui est tracé d'Aïda est celui d'une victime accablée par le destin, le destin d'être une femme, divorcée, dans une société qui opprime la libre expression de la sexualité féminine hors du cadre licite du mariage. Aïda se bat farouchement mais le " destin " est plus fort, elle vit en marge de la société, seule avec ses enfants. On a constaté que sa quête de l'amour se solde à chaque fois d'un échec mais en même temps d'une victoire : Aïda ne se laisse pas " abattre ", elle se redresse et continue son chemin. Toute seule.

Le personnage d'Aïda est à la fois Prométhée et Phénix. "**Le mythe de Prométhée enchaîné se situe dans l'histoire d'une création évolutive : il marque l'avènement de la conscience, l'apparition de l'homme. Descendant des Titans, Prométhée porterait en lui une tendance à la révolte. Il aurait dérobé à Zeus, symbole de l'esprit, des semences de feu, autre symbole de Zeus et de l'esprit, pour les apporter sur la terre. Zeus l'aurait puni en l'enchaînant à un rocher et en lançant sur lui un aigle qui**

¹⁸³ C. Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture, Biarritz, Atlantica, 1998, p. 185.*

lui dévorait le foie, et le foie se reformait la nuit, en tout point égal à celui qu'avait, le jour durant, dévoré l'oiseau aux ailes déployés¹⁸⁴ ". Tel Prométhée, Aïda se révolta contre l'ordre régnant, cassa ses " chaînes " et déroba " les semences de feu ", les semences de son corps et de son esprit, pour accéder à sa propre réalisation. Elle marque l'avènement d'une nouvelle conscience féminine, l'apparition de la femme tunisienne qui revendique la libre utilisation de son corps, de sa sexualité et de sa vie en général. Elle a été punie par où elle a " péché ", les hommes qu'elle a aimé l'ont quittée car elle est sexuellement " trop libre ". Sa première déception avec son ex-mari la laissa anéantie, terrassée de douleur.

- Aïda : J'ai une carrière derrière moi : 6 ans de mariage, 7 ans de divorce.
- Amina : Et tu ne t'es pas remariée ?
- Aïda : Me remarier ? Facile à dire. [...] Le jour du procès de divorce, j'ai marché et j'ai pleuré jusqu'à épuisement. Je me suis retrouvée sans chez-moi, avec les enfants sur le dos. J'ai divorcé en cachette de ma famille de peur qu'ils m'en dissuadent. Tu te souviens de Mehdi [son ex-mari] ?
- Amina : Tu l'avais mis sur un piédestal.
- Aïda : Il est tombé bien bas ".

Néanmoins, comme la décrivent ses deux amies : "**Aïda est forte, elle a l'habitude de tourner la page**". Elle pansa ses blessures, et s'ouvrit à nouveau à l'amour. Elle parle à Amina de son nouvel amour : "**M'hamed, un palestinien, mon compagnon. C'est lui qui vient ce soir. Il me manque. Depuis qu'il est à Gaza il ne peut plus revenir. C'est moi l'otage de la paix. Pour une fois que je trouve quelqu'un qui me comprend. Je me sens très amoureuse**". Et à nouveau les aigles et vautours, représentés par toutes les chaînes et tous les interdits que la société impose aussi bien aux femmes qu'aux hommes, ont raison de son optimisme et de sa bonne volonté. Par deux fois, elle se prépare et organise une fête pour accueillir M'hamed qui reviendrait de la Palestine. Deux séquences nous la montrent déçue, meurtrie, après qu'il lui ait annoncé au téléphone qu'il ne viendrait pas. En réalité, il n'a pas eu le courage de lui annoncer qu'il ne reviendra plus jamais puisqu'il la quitte, comme son ex-mari. On a l'impression qu'elle évolue dans un cercle vicieux, dans la roue de la solitude, comme en témoignent ses paroles amères : "**Je passe ma vie à attendre. Petite j'attendais... Grande j'attends. Toute ma vie j'ai attendu**".

Néanmoins, tel un Phénix, "**d'une splendeur sans égale, doué d'une extraordinaire longévité, et qui a le pouvoir, après s'être consumé sur un bûcher, de renaître de ses cendres**"¹⁸⁵ ", elle se redresse et continue sa quête de femme libre. Elle symbolise la résurrection féminine car après chaque déception, chaque meurtrissure, elle se remet debout et continue à célébrer la vie, avec humour. Elle s'ouvre à nouveau au

¹⁸⁴ J. Chevalier, *A Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont/Jupiter, 1982, coll. Bouquins, p. 786.*

¹⁸⁵ *Ibid. p. 747.*

sourire, à l'amour et ... aux hommes. Ainsi dit-elle dans la dernière séquence où elle apparaît à la fin du film :

- Fatiha : Pourquoi j'ai grandi dans le pays des hommes ?
- Aïda : Tu veux nous en priver ? Que vaut la vie sans les hommes!
- Fatiha : Viens avec moi [en Europe]. Je te trouverai un homme. Tu en seras folle et quand tu le connaîtras mieux, tu verras qu'il est comme les autres. Tu en seras malade, puis tu te relèveras et tu recommenceras.
- Aïda : Tu as raison. Je suis incurable... Tu veux que je parte avec toi ? [en souriant] Et si un réfugié affectif ou politique se pointe ? Il trouve ma porte fermée ?

Aïda sait aussi que l'obstination à se redresser après chaque chute, et à s'approcher du feu après chaque brûlure, restent les rames dont la femme dispose pour réussir à sortir de l'ombre et à s'identifier à la lumière. Aïda conseille son amie Amina en lui expliquant que pour atteindre ce but, il convient, non pas de foncer tête baissée dans les murs épais de l'enceinte, mais d'effectuer un travail continu de sape en utilisant ses droits et " la ruse ". Amina, l'épouse semi-recluse s'habitue peu à peu à sortir clandestinement, et apprend au contact du monde extérieur à s'offrir aux regards, dont celui de Slah. Chaque femme peut ainsi, selon le mot de Michelet, devenir " son propre Prométhée ", c'est-à-dire que, mise en face de sa liberté, elle peut transformer sa destinée, vaincre sa fatalité. La conquête de la dignité chez Aïda d'abord, Amina ensuite, s'assimile donc à la conquête de la virilité. Tout le film de N. Bouzid se concentre autour du droit de disposer librement de la parole et du corps, privilège nié, dès l'enfance, par la mère, par le père, puis par l'époux.

II.3. Amina et la " mise en jachère "

Le récit met en scène une autre catégorie de femmes, Amina, dont la parole à demi silencieuse et incertaine, une parole qui souvent ne sait que dire, est entièrement soumise à la parole masculine (d'abord le père, ensuite le mari). D'ailleurs elle se décrit elle-même ainsi : "***Avec moi, c'est toujours pareil : j'ai envie de parler mais je ne sais quoi dire***". D'abord indéterminé, le savoir-dire d'Amina s'efface complètement au contact de son mari. Elle a accepté la soumission à Majid car c'est ainsi que les choses se passent dans son milieu, elle doit se comporter comme une " bent familia ". En fait, le titre de *Tunisiennes* en arabe est " *Bent familia* " (qui est traduit littéralement "femme de bonne famille "). Fortement motivé, c'est-à-dire fondé sur un savoir antérieur extra-cinématographique, le titre embraye la fiction et établit toute une série d'attentes chez les spectateurs tunisiens. Ce titre a introduit une complicité directe avec le spectateur exerçant efficacement "***la fonction conative qui est une fonction d'appel car elle est centrée sur le destinataire***"¹⁸⁶ annonçant ses héroïnes féminines dont la conduite est déjà tracée par le titre. Si le titre a une valeur métonymique, sa fonction nous semble aussi liée au message que contient le film. La difficulté de ce titre ne tient pas du

¹⁸⁶ N. Cherabi-Labidi, *La représentation féminine à travers le cinéma algérien, DEA DERCAV (département d'Etudes Cinématographiques et Audio-Visuelles), Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983, p. 32.*

tout à la traduction au mot à mot qui est toujours aléatoire, mais à l'idée même que dans l'esprit des Tunisiens, ces deux mots féminins fonctionnent avec l'idée d'honneur, de courage, de pudeur féminine. Cependant, il peut aussi s'étirer et frôler l'idée de bourgeoisie.

Une femme " bent familia " est également une femme issue d'une " grande famille " c'est-à-dire d'une famille bourgeoise et aisée. C'est une expérience typiquement tunisienne, une sorte de particularisme idiomatique courant d'un bout à l'autre du territoire national bien que certaines de ses composantes aient leur équivalent dans l'arabe classique. Ces deux mots " bent familia " impliquent plutôt la pudeur féminine, le respect de soi et la droiture poussée à l'extrême dans ses rapports avec autrui (surtout avec les hommes). Nous poursuivons plus loin cette idée, Amina est en fait paralysée par l'excès même de sa droiture, ou par sa pudeur. Littéralement, son statut de " bent familia " a failli l'annihiler, l'empêcher, bridée qu'elle est par le respect des traditions, de se révolter ainsi contre un mari qui la maltraite. La même expression est d'ailleurs souvent reprise par son mari qui la sermonne quand elle manifeste son désaccord : **" Ton comportement n'est pas digne d'une "bent familia"!"** Amina a pu renouer les liens qui la rattachent aux autres femmes (Aïda et Fatiha), mais aussi à ceux qui la renvoient à elle-même. Et, si l'on est attentif à certaine économie (langagière et musicale) du film, et bien entendu aux comportements des personnages principaux, on se rend compte qu'ils renvoient tous à une expérience qui est tout à fait singulière du " retour à soi ". En ce sens, ce n'est pas à un *repli* sur soi que procède Amina, mais plutôt à quelque chose de l'ordre de ce qu'un psychanalyste comme Masud Khan a justement nommé " être en jachère ". " La mise en jachère " ici n'est pas celle de la terre, mais celle **" qui affecte tout individu qui éprouve le besoin de jouir de son intimité. Etre en jachère c'est, avant tout, faire la preuve qu'un individu peut se comporter face à lui-même sans se fixer de but ¹⁸⁷ "**

Il nous semble qu'en arrachant provisoirement Amina à ses responsabilités d'épouse, en la libérant de ses tâches de mère, N. Bouzid a créé les conditions d'une mise en jachère de son héroïne. Une héroïne qui peut enfin " jouir de son intimité " et se comporter face à elle-même et aux autres sans se fixer de but précis, sans avoir à justifier de ses mouvements. En ce sens, Amina transgresse le Tabou qui commande le rapport de la femme maghrébine au dehors : celui qui consiste à sortir de chez soi sans avoir de bonnes raisons. **" Chez les maghrébins, la femme sort pour réaliser une activité utile et indispensable : elle va faire ses courses, elle va régler les problèmes administratifs, elle va rendre visite à la famille et accompagner les enfants à l'école. Sortir pour sortir, pour prendre l'air, aller se promener ou tout simplement pour être ailleurs, c'est d'autant de temps perdu pour la marche du foyer. La sortie illégitime présenterait même des risques de perversion ¹⁸⁸ "** Le conflit entre Amina et son mari a éclaté car ce dernier juge que sa femme sort pour de " mauvaises raisons ". Il considère que ces sorties menacent la stabilité du foyer. D'ailleurs il l'accuse : **" A cause de tes sorties, tes filles sans surveillance sont devenues dévergondées! C'est le laisser-aller dans cette maison!"**

¹⁸⁷ M. Khan, *Passion, solitude et folie*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 223-224.

¹⁸⁸ A. Begag, *A. Chaouite, Ecartés d'identités*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 69.

Comme l'a bien montré Masud Khan, la disposition à la jachère est **“ à la fois un aliment du moi et un état préliminaire. Elle fournit le substrat énergétique de la plupart de nos efforts de création et autorise l'expérience intérieure embryonnaire qui distingue la créativité psychique véritable de l'obsession de la productivité ”**¹⁸⁹

En transposant ces paramètres à ce qui se passe dans le film de N. Bouzid, on pourrait dire que mettre Amina en état de jachère, c'était réunir les conditions de recouvrement de sa créativité de femme tunisienne : à présent ce n'est plus en tant que mère ou épouse qu'elle agit, mais en tant que femme qui, peut-être pour la première fois de sa vie, se fait face et trouve la force de s'ausculter. Autant dire, pour filer encore un peu la métaphore, que Amina est en gésine, mais pas d'un autre enfant de Majid, mais d'elle-même, de son **“ devenir-femme mais dans un devenir-femme de l'homme tout entier ”**¹⁹⁰.

On est toujours culpabilisé quand on veut exister en tant que personne. La culpabilité marque bien le personnage d'Amina qui n'arrive pas à se sortir de ses contraintes de société. Pendant plusieurs années, elle s'y complaît et n'a pas le courage de les braver.

- Amina : “ je n'ai pas le courage de lui faire face. Je veux me cacher.
- Aïda : Divorcer n'est pas facile. Tu dois compter sur toi-même, trouver un boulot. [...] Je te connais bien tu n'es pas une bagarreuse.
- Amina : Je ne sais pas quoi faire. Parfois je me dis que je ne peux plus vivre avec lui. Si tous les hommes sont comme lui quelle poisse !
- Fatiha : Tu aimes ton mari ?
- Amina : On rêvait de l'amour et on l'attendait. ma mère me disait que l'amour vient après le mariage. Je ne l'ai pas crue. La maison ... les enfants... l'habitude... Quand il n'est pas là il me manque. Quand ça ne va pas entre nous, je n'en parle pas à temps par peur, par faiblesse. Et quand j'ai assez de courage et j'en parle, le problème est dépassé. Je me sens ridicule. Je n'ai jamais osé l'interpeller sur ses fréquentations (relations extra-conjugales) ”.

Elle s'est réfugiée derrière un écran qui la déresponsabilise. Elle n'avait pas, au fond, tellement envie d'exister. Amina correspond exactement au modèle féminin proposé de Tunis à Rabat aux élèves maghrébins, tel qu'il est décrit par S. Bessis et S. Belhassen : **“ c'est celui d'une citadine, possédant un certain niveau d'instruction, ce qui lui permet de surveiller les devoirs de ses enfants, épouse soumise et mère dévouée, qui n'a d'autres buts dans la vie que de veiller à la bonne marche de son foyer et au bonheur de son mari en dehors duquel elle n'a point de réelle existence. Elle est le plus souvent inactive et, quand elle exerce une profession, elle est infirmière, vendeuse, secrétaire ou au mieux enseignante. Elle ne s'épanouit toutefois que dans l'exercice de ses tâches domestiques dont elle doit faire sa vocation ”**¹⁹¹.

¹⁸⁹ M. Khan, *op. cit.*, p. 223.

¹⁹⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 284.

¹⁹¹ S. Bessis, S. Belhassen, *op. cit.*, p. 93.

Néanmoins, sa fonction de mère-épouse-femme au foyer commence à peser sur Amina qui prend graduellement conscience de sa frustration sur le plan individuel, en tant que femme.

Elle décrit à son amie Aïda qu'elle a voulu, à plusieurs reprises, manifester son existence en tant qu'individu et exprimer sa désapprobation ou son angoisse à son mari. Mais elle abandonnait de si tôt toute envie d'exister. En fait manifester son existence signifie parfois, et souvent avec un mari comme le sien, se retrouver dans une situation de confrontation et de conflit. Pendant plusieurs années, Amina, sous le joug de la peur, choisit de s'auto-nier : **“ Moi je rêve d'une chose et je fais le contraire. J'ai épousé un inconnu. Je me moquais de ces mariages arrangés ! Mes amies... Je n'ai eu aucune amie après mon mariage ”**. Jusqu'au jour où elle rencontre Aïda chez un marabout : **“ depuis nos retrouvailles je ressens des choses ”**. La rencontre avec Aïda a déclenché une prise de conscience. De retour chez elle, Amina ouvre un coffret où sont rangées de vieilles photos d'adolescence ; les souvenirs défilent dans un monologue : **“ Comme c'est loin les années du lycée. Où sont nos rire Aïda ? Ici je n'ai personne avec qui rire. Tous nos rêves ont été balayés par le mariage ”**. Le monologue d'Amina redéfinit la place du spectateur et augmente localement son savoir. Dans ce cas, le film institue le monologue comme une parole sans droit de réponse. Le spectateur se transforme en témoin de la solitude et du désarroi d'Amina.

En choisissant d'abandonner ses études après le bac pour le confort matériel d'un mariage arrangé, Amina reproduit ce que tant d'autres femmes maghrébines “ traditionnelles ” reproduisent : elle contribue à maintenir les anciens usages. En premier lieu, des femmes comme Amina craignent d'encourir une accusation d'excès de modernisme et de trahison des valeurs traditionnelles. Et c'est bien là que se mesure toute la subtilité et la force des mécanismes traditionnels. Certes Amina a pu être sinon séduite, du moins favorablement intéressée par certains avantages de ce “ parti ” : un jeune homme aisé, qui lui garantit certaines conditions d'existence appréciées. Le propos de ce film est également la division des rôles sexuels à l'intérieur du couple et les contradictions qui pèsent sur une femme cherchant à concilier son désir de liberté et sa soumission à son mari. La dépendance financière d'Amina complique les choses dans la mesure où elle brouille les rapports au sein du couple. En effet, l'argent représente un point de tension entre Majid et Amina. Celle-ci s'est mariée jeune, sa famille l'a mariée à un inconnu aisé, Majid, qui lui a interdit de poursuivre ses études. Financièrement, elle est totalement dépendante de son mari. L'argent joue un rôle considérable dans leurs rapports. Amina s'est installée dans un confort matériel qui lui fait accepter sa situation de soumise. Majid utilise le même confort pour asseoir son pouvoir sur sa femme. Suite à une scène de conflit orageuse dans l'une des séquences du film, Majid bat et viole Amina. Le lendemain de la scène du viol, Majid essaie d'amadouer sa femme par l'argent :

- Majid : Ah! J'oubliais : as-tu besoin d'argent? Nous étions si bien. Qu'est ce qui s'est passé? Réponds-moi je veux comprendre.
- Amina : Moi non plus je ne comprends pas. Je me sens seule. Je n'ai rien .
- Majid : Tu n'a rien ? Qu'est-ce qui te manque ? Tu as tout ce dont une femme rêve. Une villa, une voiture, de l'argent, deux filles. Il nous manque un garçon et on le

fera ”.

Mais à la moindre protestation de la part d'Amina, Majid utilise son pouvoir financier pour casser toute tentative de révolte : “ **je t'ai donné ma voiture et mon argent et tu me parles ainsi ? ça m'a coûté cher !** ” Et c'est significatif de voir que face à “ l'entêtement ” de sa femme, il finit par lui retirer et la voiture et l'argent. Dans le même film, l'ex-mari d'Aïda utilise également l'argent comme dernier moyen de pression sur son ex-femme, “ **mon ex- ne veut pas payer la pension. Il veut revenir. “ Divorcée et adorée ”. Il m'a dit : je ne paierai pas si tu sors avec d'autres !** ” Aïda bénéficie au moins d'une indépendance matérielle puisqu'elle travaille : elle est professeur de physique et tient un Taxiphone avec son frère. En effet, la question du travail des femmes dans la société tunisienne d'après-l'indépendance devient un problème brûlant parce que, au-delà des bouleversements de l'indépendance, les mutations socioprofessionnelles remettent en cause la place traditionnelle des femmes dans la société. Tous ces éléments vont dans le même sens, celui d'un changement de valeur du travail féminin : longtemps réservé aux classes pauvres et considéré par la bourgeoisie comme signe de déchéance sociale, il va devenir, en changeant de nature, un moyen d'émancipation des femmes. C'est cette mutation qui effraie les mentalités patriarcales traditionnelles ¹⁹² .

Une femme, comme Aïda, qui gagne un salaire individuel est en soi la négation même de la hiérarchie patriarcale ; un verset du Coran oblige les femmes à obéir, précisément parce que les hommes les prennent en charge : “ **Les hommes ont autorité sur les femmes... à cause des dépenses qu'ils font pour assurer leur entretien** ¹⁹³ ”. Avec son statut de femme salariée, Aïda est capable de se prendre économiquement en charge. Elle est donc une aberration pour un système où la femme est définie comme passive et obéissante parce que économiquement dépendante. Gagner un salaire remet en cause le contrat économique qui fonde la hiérarchie et justifie la suprématie masculine. L'idéal de la femme musulmane exclut la femme de la production économique, son rôle se limitant à assurer la production de la famille, et à garantir la gratification sexuelle au croyant (l'époux) qui, lui, doit se battre tout seul pour assurer la survie de sa famille. Force est de constater qu'un nombre croissant de femmes en Tunisie aspirent, et aspireront à l'avenir en plus grand nombre encore, à exercer une activité capable de leur procurer une certaine autonomie financière, une activité qui leur permette l'indépendance, les mette à même de s'enrichir de relations extra-familiales, d'échapper à la routine sclérosante du travail domestique, enfin d’ “ **être autre chose que des pondeuses** ¹⁹⁴ ”.

¹⁹² “ Parmi les élites citadines d'aujourd'hui, une partie non négligeable, mais d'importance variable selon les villes, demeure fidèle à la tradition. Une autre partie se veut plus “ moderniste ” et accorde aux femmes plus de libertés. C'est parmi elle que l'on peut rencontrer des femmes occupant des fonctions de responsabilité, professeurs, médecins, avocates, etc. Néanmoins, leur aspirations à de nouveaux rôles peuvent se trouver encore limitées par des réminiscences parmi leurs partenaires masculins du modèle de mère-avant-tout ” (C. Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes*, Paris, La Découverte, coll. “ Textes à l'appui ”, 1985, p. 129).

¹⁹³ *Sourate IV, “ Les femmes ”, verset 34, dans Blachère, R., Le Coran, Paris, Maisonneuve, 1957.*

¹⁹⁴ *H. Vandeveld, “ Faut-il faire la chasse aux mythes? ” Actes des journées d'études et de réflexion sur les femmes algériennes, 3-4-5 et 6 mai, 1980, Cahiers du CDSH, Université d'Oran, n° 3, 1980.*

En tant que femme contemporaine, Aïda est donc ailleurs. Elle a brisé les deux piliers de l'islam qui la régissaient et l'entravaient : ceux de l'espace et du savoir. La simple scolarisation d'une femme musulmane est en soi une atteinte au modèle qui régit la famille musulmane, et la majorité des jeunes filles sont actuellement scolarisées. L'accès des femmes à l'éducation viole la loi cardinale du système : la division sexuelle du travail et de l'espace. La scolarisation des femmes sape également le fondement même de l'islam comme stratégie démographique. La jeune fille idéale devrait se marier à un âge précoce, à l'instar d'Amina qui se maria à l'âge de 17 ans, et donner des enfants à la collectivité aussitôt qu'elle est biologiquement en mesure de le faire. Les dernières enquêtes sur la fécondité dans les pays musulmans ont révélé que les jeunes filles cherchent à retarder le mariage pour maximiser leurs chances de s'éduquer, puis, une fois mariées, à limiter le nombre de leurs enfants ¹⁹⁵.

On découvre dans *Tunisiennes* que dans le nouveau monde de production de la Tunisie contemporaine, les activités héritées ne sont pas totalement tombées en désuétude. Seulement elles ne sont plus reconnues parmi les nouvelles activités, elles se trouvent maintenant rabaisées au rang de simple occupations dévalorisées car non productrices de la nouvelle valeur, la valeur marchande. Cette nouvelle valeur est devenue désormais la seule source reconnue et recherchée de richesse, de profit. Elle supprime, en les disqualifiant, le croît naturel, la fertilité et la fécondité. Cette fécondité, la nouvelle société n'en n'a plus guère besoin, et les organisateurs de la nouvelle économie, les hommes au pouvoir, viennent à douter de son utilité. Mais les habitudes, les représentations persistent au sein de ce qui subsiste de l'organisation patrilignagère où les femmes sont maintenues cantonnées, et les nouvelles familles continuent à trouver avantage à leur reproduction féconde.

Ainsi au moment où le champ d'action des hommes s'élargit en se modifiant, les femmes, à l'instar d'Amina, se voient au contraire disqualifiées, leur compétence se trouve dévalorisée au service d'une famille à présent réduite, certaines sont enfermées à l'intérieur d'un espace rétréci, où elles ne peuvent plus avoir, outre leur fonction maternelle, que des occupations tout à fait insatisfaisantes. Amina reconnaît amèrement : **“ Je fais partie des meubles [...] Mon lot ce sont les tâches ménagères. ”** Ce travail domestique est fort peu considéré puisque non-producteur de nouvelle valeur. Les femmes comme Amina sont ainsi plus que jamais placées en position de subordination par rapport aux hommes.

Dans ce contexte de changement, au moment où les jeunes femmes, à l'instar d'Amina, peuvent avoir connaissance d'autres modèles, elles sont souvent enfermées dans le champ clos et restreint de ces familles réduites mais denses, où leur sort peut être nettement aggravé. De sorte que si les hommes, à présent, sont affrontés à des changements de leurs rôles mais peuvent espérer s'intégrer individuellement dans les structures des nouveaux états, de la nouvelle société, les femmes, comme Amina, toujours maintenues dans une famille encore plus réduite, toujours soumises à la même idéologie, ont bien du mal à changer de rôle. Pis, les jeunes femmes et jeunes filles sont presque seules à présent à pouvoir menacer l'honneur familial qui repose sur leur

¹⁹⁵ S. Bessis, S. Belhassen, *op. cit.*, p. 247.

conduite.

Ces femmes qui, jadis dans le milieu paysan traditionnel, sortaient parfois pour travailler dans les champs, vivent cloîtrées dans les villes car elles n'ont plus raison de sortir. Les femmes voient se rétrécir l'espace de leurs activités, du territoire lignager villageois, champ compris, au seul espace étroit de l'appartement urbain. En ville, cette réduction du champ d'activités féminines s'accompagne d'une sujétion plus directe au seul mari. Les trois codes de la famille maghrébins s'accordent pour obliger la femme au devoir d'obéissance envers son mari, seul chef de famille. Ils s'accordent tous trois aussi à obliger le mari à l'entretien de son épouse. Le couple Amina-Majid obéit d'ailleurs à ce schéma. Entre eux s'établit un échange : l'entretien matériel de Majid contre l'obéissance d'Amina. Néanmoins, cette situation commence à peser sur Amina qui désire la changer mais qui n'a malheureusement ni la force ni le courage de faire face à son mari.

Cependant, grâce à la sororité féminine, Amina va pouvoir trouver la force de confronter son mari : pour la première fois depuis leur mariage, elle se refuse à lui sexuellement ! Elle a pris sa responsabilité vis-à-vis d'elle-même et vis-à-vis de son couple. En crevant l'abcès de la mésentente conjugale, elle désamorce la bombe qui la mine et qui mine son couple. Elle a fini par comprendre que si elle veut trouver l'autre, un mari aimant et respectueux, il lui faudra d'abord se trouver elle-même. Il lui faudra prendre la responsabilité de moi et s'assumer en tant que personne, en tant que femme libre. Il lui faudra apprendre à s'exprimer sans crainte et à dire non à ce qui lui fait mal, apprendre à s'aimer et se respecter davantage. L'amour de l'autre passe avant tout par l'amour de soi-même. Après, plus tard, une fois heureuse et épanouie en tant que femme, Amina pourra s'épanouir et être heureuse à deux. Le bien-être dans le couple passe d'abord par le bien-être avec soi-même, c'est la découverte d'Amina à la fin du film.

Dans *Tunisiennes*, le conflit identitaire vécu par la personnage féminin est un conflit doublement " interne ". D'abord, Amina est en conflit avec elle-même (auto-censure) et avec ses semblables féminins. Elle se livre à une lutte avec sa propre conscience car elle a du mal à briser ses chaînes et s'affranchir de sa condition de soumise. Ensuite, elle se livre également à une lutte avec L'Autre-masculin, son époux, et à une lutte avec l'Autre-féminin, sa mère, car celle-ci se met du côté de l'opresseur de sa fille, le mari, pour l'aider à contrecarrer la quête de liberté de sa propre fille. Quant à Aïda, elle se " cache " dans son propre pays, sa propre maison, car elle ne peut disposer librement de ses mouvements et de son corps. En fait sa situation de divorcée en fait un corps " suspect ", surveillé sévèrement par les voisins de l'immeuble. Ses rapports avec ses voisins, notamment les hommes, sont teintés d'hostilité et de conflit. Les rapports entre les sexes sont donc caractérisés par la situation de conflit, dans le même espace socio-culturel, entre la femme et l'Autre/féminin ainsi que la femme et l'Autre/masculin.

Parfois, se sentant rejetée par l'Autre-maghrébin, l'héroïne entreprend alors un autre retour, cette fois-ci vers l'Autre-français/européen. C'est le cas de Fatiha dans *Tunisiennes*, qui a fuit les massacres et la violence en Algérie pour aller se réfugier en Tunisie. Néanmoins se sentant toujours étrangère dans ce pays qui lui rappelle tant le sien, elle décide de partir quelque part en Europe, car dit-elle " **Là-bas au moins je suis une vraie étrangère** ". En effet, l'espace de l'Autre-européen est perçu comme un espace du *dehors* où les femmes sont libres, où comme dit Fatiha " **elles ne sont pas**

obligées d'avoir peur, de tricher avec leurs croyances et leurs choix ; elles peuvent marcher dans la rue sans être molestées ” (Tunisiennes). Néanmoins cette perception très favorable de l'Autre-européen est parfois douloureusement détruite quand les protagonistes immigreront en Europe et découvriront les problèmes d'adaptation, d'intégration, de racisme, etc. Néanmoins, tel qu'on le découvre dans *Tunisiennes*, l'obstacle majeur que la femme rencontre sur son chemin se trouve être l'Autre-masculin. Le couple Amina/Majid illustre parfaitement la tension entre le féminin et le masculin au sein du couple.

II.4. Majid ou l'homme empêtré dans sa masculinité

Isolée dans sa maison, Amina a été pendant longtemps privée de tout critère d'évaluation et de jugement quant à la valeur réelle de son mari. Pour elle, tout homme est naturellement viril du fait de sa condition biologique. Il est homme, donc viril. L'effacement d'Amina, sa non résistance, son silence et son repli vers l'intérieur propulsent le pouvoir masculin vers le dehors dans lequel il puise sa pérennité ; pour le bonheur du mari car le savoir-dire est lié au pouvoir ; l'articulation entre les deux modalités étant dans le cas de Majid très nette.

C'est pour cette raison que Majid préfère une épouse **“ silencieuse, qui ne tient pas tête à son mari, surtout pas devant les gens ”**. Il la préfère à une femme expérimentée, à l'instar d'Aïda, plus à même de saisir les points forts et les points faibles de l'homme. Suite à sa tentative de séduction avortée auprès d'Aïda, Majid lui avoue : **“ tu es trop forte pour moi ! Eloigne-toi de ma femme ! Depuis qu'elle t'a revu elle a changé ! ”** Cela explique pourquoi les femmes divorcées et les veuves n'ont qu'une valeur réduite sur le marché du mariage. Une femme divorcée est par définition dangereuse, “ une traînée ” ; comme est désignée Aïda par La'Fatma et Majid qui essaient par tous les moyens d'interdire à Amina son amie de toujours sous prétexte que c'est une atteinte à leur honneur. Il nous semble que l'ambivalence de l'homme par rapport à la femme (peur/désir) provient du fait que le mâle viril et misogyne n'a pas réussi à surmonter sa peur de la femme. Le problème de la virilité et de la féminité au Maghreb est le problème de toute société fondée sur le patriarcat et la division en classes et caractérisée par d'immenses écarts entre les différents groupes sociaux.

L'un des moyens classiques de contrôler la femme et de l'empêcher de s'affirmer est l'enfermement. Majid ne laisse sortir sa femme qu'avec parcimonie. Un plan général nous montre Majid et ses deux filles en train d'attendre Amina devant le déjeuner servi. La séquence nous le montre en train d'arpenter la salle à manger, furieux :

- Majid : Où est-elle ? Elle ne sort jamais sans me prévenir.
- Azza : Te prévenir ? Tu aurais refusé. Elle est adulte après tout.
- Majid : Elle m'a laissé sans manger.
- Azza : Elle a tout préparé avant. Tu peux te servir.
- Majid : Non je l'attends.

Azza : Bon nous on commence à manger.

A peine Amina rentrée, Majid se précipite vers elle et joue au “ petit garçon abandonné ” : **“ On ne peut pas manger sans toi. On est orphelins, on est abandonnés. C’est pas bien. La maison sans toi est insupportable ”** Amina ne réagit pas à sa manipulation. Elle se contente de répondre : **“ Pour une fois que j’ai tardé ! N’en fais pas une histoire ! ”**. Face à cette “ insolence ”, Majid change de ton : **“ puisque c’est comme ça! Je ne veux plus que tu sortes. Je ne veux plus d’absences. C’est la dernière fois compris ? ”** Cette séquence s’achève sur Amina qui quitte la pièce. Toutes les séquences qui réunissent le couple se passent de la même façon : Les deux personnages ne se regardent jamais dans les yeux, ou plutôt Amina ne regarde jamais Majid dans les yeux. Il s’agit d’un blocage du “ regard marital ”. La plupart des plans nous les montrent en train de discuter Amina en plan rapproché, tournant le dos à Majid, à l’arrière plan ce dernier. Après chaque confrontation orageuse, l’un des deux quitte inopinément le champ et la communication s’arrête.

Majid est déstabilisé. Amina si docile depuis leur mariage, manifeste une nouvelle attitude, critique le comportement de son mari et remet en question leur couple. Majid est incapable d’accepter cette nouvelle donnée : **“ tu me rends fou ! Tu n’es pas l’Amina que je connais. Je ne plaisante pas. Toute ma vie je travaille pour vous. Avec les problèmes de chantier, des banques et des ouvriers. Je rentre mort de fatigue et tu n’es pas là. Je reste seul comme un chien. Si tu as quelqu’un dis-le ! ”** A nouveau Majid se pose comme un homme abandonné, trahi par sa femme. Il se décrit comme un père de famille responsable qui passe sa journée à travailler pour nourrir les siens tandis que sa femme ingrate passe ses journées dehors. Pour lui les sorties d’Amina ne sont pas justifiées, aurait-elle un amant ?

Suite à la confrontation du couple, Majid prend la voiture et quitte la maison en plein milieu de la nuit. Le plan suivant nous montre Amina allongée dans le lit de sa fille cadette Hajer et alterne avec une autre séquence : celle de Majid sortant d’une discothèque avec une femme, enlacés. Première adresse au spectateur qui évalue la véracité des doutes d’Amina quant aux “ fréquentations ” de son mari et les divergences du dit et du faire de Majid. Il a accusé sa femme à plusieurs reprises d’avoir un amant tandis qu’en réalité c’est lui qui est infidèle au sein du couple. Ce déphasage déstabilise le personnage masculin et ébranle son autorité. Le décalage entre son discours et ses actes produit un effet de distanciation car le **“ procès d’énonciation perd son illusoire transparence au monde ¹⁹⁶ ”** et problématise certains fondements normatifs et idéologiques.

Mais le message ne peut être saisi que si celui qui le décode a une connaissance préalable du ou des contextes dans le(s)quel(s) il se produit. Le spectateur sait que l’image de l’homme marié qu’il voit enlacé avec une autre femme, pendant que la sienne partage le lit de leur fille, contredit l’éloge que cet homme se fait de lui même : père de famille, sérieux et travailleur. Cette séquence a dans le récit une fonction narrative et stratégique. Elle discrédite le personnage masculin en opposant son être à son paraître et jette l’anathème sur lui en installant un doute sur ses propres paroles. En d’autres termes,

¹⁹⁶ M.-P. Bance, “ Essai d’analyse pragmatique ”, *Linguistique et sémiologie*, n° 2, 1978, p. 69.

le montage défait l'accusation masculine. Barré d'un signe négatif, le personnage masculin est soumis à une visée narrative qui privilégie la relation narrateur/spectateur. Le spectateur se charge de suturer les séquences et de leur donner une suite logique et chronologique. Image clin d'oeil au spectateur, cette séquence affecte le personnage de Majid dont l'avenir narratif est de plus en plus incertain, que le projet de réconciliation avec sa femme.

Amina et Aïda ont subi la même injustice. Elles ont été toutes les deux accusées injustement d'adultère par leurs maris, tout simplement parcequ'elles ont refusé le despotisme de ces derniers. Il est frappant de constater que les deux hommes, malgré leur différence de classe, réagissent de la même façon. Nous y voyons un signe d'impuissance et de peur devant la femme libre. Le personnage de Majid est empêtré dans sa masculinité. Par l'émergence de figures féminines autonomes, ce film montre la crise profonde de l'identité masculine et de l'ordre patriarcal. Le personnage de Majid représente une certaine défaite de l'homme qui n'arrive plus à imposer aux femmes le poids du diktat masculin. Le duel entre Majid et Amina, et surtout entre Majid et Aïda montre clairement la crainte de l'homme tyrannique devant une femme tendre et libre, en parfaite harmonie avec sa féminité. Des femmes comme Aïda sont menaçantes pour les hommes despotiques et archaïques car elles font avancer le monde trop vite.

De manière plus subtile et moderne, Slah représente un personnage fort et vulnérable, mâle et tendre. Des réalisateurs comme N. Bouzid et M. Tlatli sont parfaitement conscients de la tension sexuelle qu'introduit cette irrésistible montée des femmes, des risques de solitude et de crise d'identité masculine qu'elle induit. Slah se plaint : **“ Je m'ennuie, je n'en peux plus. Tu imagines un homme seul : la honte, la misère, la guigne, le délire, c'est trop. Je n'en peux plus ! Qui peut me comprendre ? Je vis seul avec mon violon. Où trouver le coeur tendre ? Aïda tu dois m'aider. [...] Tu vois ce petit chien, il est comme moi : seul et errant ”** ; et Aïda qui décrit ainsi son ami **“ Slah est comme un désert qui cherche à se peupler ”**. Les rapports d'Aïda et Slah sont une inversion remarquable des rôles sexuels et des critères de virilité et de féminité. Slah est dépourvu des attributs traditionnels de la masculinité représentés par Majid : agressivité sexuelle, pouvoir social et financier, goût de la domination. Tous ses comportements s'opposent à l'agressivité conquérante de Majid. Au contraire, Slah se consacre principalement à son art, le violon.

A travers Slah, on découvre la valorisation de la sensibilité et de douceur masculine. Slah est une figure masculine sympathique, mais le film met également en évidence sa vulnérabilité et sa naïveté : la gentillesse masculine s'accompagne d'une bonne dose d'infantilisme que les femmes doivent pallier par une clairvoyance et un sens des responsabilités quelque fois lourd à porter. Bien qu'il soit un homme, Slah est différent des autres personnages masculins, c'est la raison pour laquelle il est le seul homme à partager l'espace avec les femmes. Il se fait même réprimander par Aïda : **“ tu n'es pas un homme! ”**. Il n'y a donc plus seulement la solitude de la femme mais aussi celle de l'homme. Dans le statut victimaire, les femmes **“ sont rejointes aujourd'hui par des hommes qui sont leurs frères, rendant caduque le “programme au féminin”¹⁹⁷ ”**.

¹⁹⁷ J.-M. Clerc, Assia Djebar. *Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 161.

Dans *Tunisiennes*, la fraternité nouvellement découverte par Aïda avec Slah, qui partage son destin de solitude, lui fait retrouver avec les hommes une communication qu'elle a perdu à cause des blessures subies dans le passé et dans le présent. L'amitié entre les femmes et les hommes, à l'instar de celle qui lie Aïda et Slah, est un phénomène assez récent et encore embryonnaire en Tunisie. A l'inverse, l'amitié entre femmes est un phénomène assez répandu, voire même nécessaire, dans la société tunisienne car elle permet aux femmes de faire face, ensemble, à leur condition de soumises dans une société qui les accule à être les subalternes des hommes. Il serait plus juste de parler, dans la cas de cette forme d'amitié féminine assez particulière, de *sororité*¹⁹⁸.

II.5. Le couple face à la sororité

Dans *Tunisiennes*, le " hasard " de la rencontre entre Amina et Aïda dans un Marabout n'est pas plus fortuit que la place inaugurale accordée à cette rencontre dès le début du film. L'unité du récit résulte de la rencontre et de l'amitié entre ces deux femmes. Quand Amina fuit son mari, son amie Aïda lui propose de venir habiter chez elle, et là apparaît une forme de solidarité, assez courante dans la société tunisienne, entre femmes pratiquement bannies de la société. Il aura fallu le soutien et l'intervention d'Aïda pour aider le couple formé par Amina et Majid à briser le malentendu. Amina commence à prendre conscience de sa condition de soumise lors de son premier contact avec Aïda. Amina déborde avec Aïda : "**rappelle-moi encore tous ces rires! Pourquoi j'ai tout oublié?**". A leur contact elle reprend goût à la vie : elle choisit une nouvelle coiffure, se maquille, plusieurs plans nous la montrent en compagnie de ses amies en train de chanter et de danser. Elle reprend même goût aux hommes puisque la seule scène de tendresse physique entre une femme et un homme dans ce film est celle qui la réunit avec Slah. Elle puise auprès de son amie d'enfance, Aïda, la force nécessaire pour affronter son mari et se révolter contre sa situation de subalterne. Si l'attention vigilante des femmes n'exerçait pas sa fonction protectrice, la femme, toutes les femmes, deviendraient victimes du sacrificateur. L'écrivaine algérienne Hawa Djebali explique clairement l'importance et la nécessité de la sororité dans le processus de la libération des femmes au Maghreb : "**Ce n'est pas l'homme qui va nous aider. Devant la révolte de la femme, l'homme, quel qu'il soit, va se sentir visé, et sera malheureux ou agressif comme s'il était responsable de toute la société. Pour naître à nous-mêmes, il faut le faire avec une femme**"¹⁹⁹. Néanmoins, il serait naïf de croire que la sororité active permet aux femmes d'échapper à leur douleur. Les films montrent que du moins elle leur permet de survivre, de vivre, et de faire vivre.

L'évolution de l'histoire d'Amina avec Majid permet d'embrayer sur le récit. En effet, pour que l'amorce du récit se développe, il faut que cet état évolue, que quelque chose advienne qui soit propre à le modifier. Dans quel sens ? On peut penser soit à une

¹⁹⁸ A. Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p.14.

¹⁹⁹ H. Djebali, " Interview avec H. Djebali " dans C. Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française, Alger, Enag/Editions, 1991, p. 544.*

amélioration soit à une dégradation. **“ Ce palier d'arrêt équivaut fonctionnellement à une phase d'amélioration ou du moins, dit Brémont, à une phase de préservation de ce qui peut être encore sauvé²⁰⁰ ”**. A cette phase d'état relativement satisfaisant, ne peut succéder qu'un état dégradé. Plaçons-nous d'abord dans la perspective du bénéficiaire de l'amélioration. Son état déficient initial implique la présence d'un obstacle qui s'oppose à la réalisation d'un état plus satisfaisant et qui s'élimine au fur et à mesure que le processus d'amélioration se développe. Cette élimination de l'obstacle implique à son tour l'intervention de facteurs qui agissent comme des moyens contre l'obstacle et pour le bénéficiaire. **“ Cette transformation introduit deux rôles nouveaux : d'une part, l'agent qui assume la tâche au profit d'un bénéficiaire passif, c'est l'allié ; et d'autre part l'obstacle affronté par l'agent peut s'incarner dans un agent doué d'initiative et d'intérêt propre : cet autre est un adversaire²⁰¹ ”**.

On va essayer de suivre la conduite de l'élément féminin principal Amina -par rapport à l'obstacle rencontré, - par rapport à l'allié qu'elle recherche, Aïda. Le mari, Majid, est l'obstacle puis l'adversaire au projet de la jeune femme. Face à cet obstacle la jeune femme recherchera d'abord l'aide de son amie Aïda qui se fait par un échange concret : elle l'accueille chez elle. Cette dernière aide est **“ fournie dans l'attente d'une compensation future, l'allié se comporte en créancier du bénéficiaire²⁰² ”**. Lorsque l'obstacle devient agent-adversaire, Amina doit l'affronter selon trois stratégies : la fuite, la négociation, l'épreuve de force. Amina choisit la fuite qui la met ainsi hors de portée de son adversaire (son mari). Mais là aussi la conséquence de cet acte va l'immobiliser puisque son mari lui retire la voiture, l'argent et lui interdit de revenir à la maison et de revoir ses filles. Cette fois-ci l'intervention de l'allié ne se fera pas dans le cas d'un rapport créancier/débiteur, mais les intérêts d'Amina et son alliée Aïda vont coïncider. Les deux personnages sont en effet sous le joug de la même autorité et rêvent chacun de transformer leurs situations, l'allié sera alors solidaire. Cette fois-ci le rapport qui les lie est une alliance pour l'accomplissement d'une tâche. **“ l'amélioration est obtenue, grâce au sacrifice d'un allié dont les intérêts sont solidaires de ceux du bénéficiaire²⁰³ ”**. Des intérêts communs soudent les deux personnages qui parviennent finalement à déjouer le programme de Majid en réussissant à lui faire changer d'attitude envers sa femme. Le récit commence par la crise conjugale (cf. la séquence d'Amina chez le Marabout) et se termine par la réconciliation des époux. L'unité du récit en résulte car **“ en tant qu'objet matériel, tout récit est “ clôturé ”. [...] Il forme un tout, ce qui a un commencement, un milieu et une fin²⁰⁴ ”**.

Amina est d'un bout à l'autre de ces conduites l'initiatrice, elle commence par subir,

²⁰⁰ C. Brémont, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 102.

²⁰¹ *Ibid.*, p71

²⁰² *Ibid.*, p. 72

²⁰³ *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁴ C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 37.

mais ensuite elle agit. Elle rencontre des obstacles, mais ne cède pas devant l'adversité. Le chemin qui la mène " vers sa libération " est semé d'obstacles. Apparemment, la ligne conductrice semble ériger en sujet cette femme. Cependant sa fuite est entravée par une dégradation involontaire (elle perd tous ses avantages matériels et affectifs, le soutien de sa famille). Cet état va nécessiter l'intervention d'un allié, c'est-à-dire " **un agent qui assume la tâche au profit d'un bénéficiaire passif** ". Ainsi la réalisation de ce Sujet à travers le rôle d'Amina ne se fait que médiatisé par l'alliance et l'aide d'un adjuvant, Aïda. La réussite du projet démontre le savoir-pouvoir de l'allié. La volonté du sujet-Amina ne dépasse pas son cadre virtuel. Au début du conflit entre le sujet-Amina et l'adversaire-Majid, le vouloir du sujet ne transite pas vers le pouvoir. Celui-ci est modalisé par le faire de l'allié-Aïda. L'identité du sujet à construire prend appui sur un autre sujet et non sur le sujet lui-même. Il ne suffit donc pas de noter la réussite de l'acte, mais aussi comment il a été accompli. Dans cette relation d'aide, le pouvoir-savoir-faire de l'allié-Aïda est sans équivoque. Son faire est sanctionné par une réussite qui tend à révéifier sa capacité de " sauveur ". Les personnages qui sont " **à la fois une doxa [...], un facteur de vraisemblance, [et] une nécessité structurale** ²⁰⁵ ", construisent les trajectoires qui mettent en jeu les modalités constitutives des sujets sémiotiques, c'est-à-dire des sujets de vouloir, de savoir et de pouvoir.

L'intrigue peut être résumée, schématisée selon un modèle commun à des films aussi différents les uns des autres : le héros, ou l'héroïne (Aïda) doit arracher un autre personnage (Amina) à l'emprise d'un milieu hostile. Le héros (Aïda) doit opérer pour ramener l'autre personnage (Amina), capté par quelqu'un (Majid) ou par l'inconscient, dans un milieu " normal ", en exterminant ou en ridiculisant le rival ou ravisseur (Majid). On peut alors considérer que *Tunisiennes* par-delà d'infinies variations, est constitué d'éléments invariants, sur le modèle des fonctions dégagées par Vladimir Propp pour le conte populaire russe. Les situations, les personnages ou les modalités d'action varient : les fonctions restent, quant à elles, identiques. Les fonctions se combinent entre elles à l'intérieur des séquences du film dont les unes entraînent les autres jusqu'à la clôture que figure le retour à l'état initial ou l'accès à l'état désiré (l'abdication de Majid et la réconciliation du couple). L'histoire de *Tunisiennes* peut être analysée en termes de disjonctions et de conjonctions (rencontres, unions), de séparation et d'union. En fin de compte, cette histoire n'est faite que de disjonctions " abusives " qui donnent lieu, par transformations, à des conjonctions " normales ", et de conjonctions " abusives " qui appellent des disjonctions " normales ".

En effet, la solidarité féminine joue un rôle déterminant dans la culture maghrébine et tunisienne, puisqu'elle permet aux femmes de résister à l'agression et de faire bloc contre l'injustice d'un système patriarcal séculaire. La sororité entre femmes unit les trois personnages féminins de *Tunisiennes*, qui se " liguent " contre le mari de l'une d'elle (Amina). En effet, la cause commune, se battre contre la domination masculine, rapproche les femmes les unes des autres. Cette sororité séculaire est " **la preuve de la guerre, du non-amour entre les sexes** ²⁰⁶ ". Dans *Tunisiennes* ce " non-amour " est parfaitement illustré dans la relation tumultueuse entre Majid et Amina. Il atteint son point

²⁰⁵ M. Vernet, *Narrateur, personnage, spectateur, doctorat de 3e cycle, Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle et EHSSS, 1985, p. 220.*

culminant dans le domaine du sexuel. Comment *Tunisiennes* aborde-t-il la sexualité au sein du couple? Comment décrit-il la sexualité féminine et masculine? Quels sont les "codes" qui règlent cette sexualité?

III. Sexualité, corps et culture dans l'idéologie du couple

Les productions cinématographiques jouent un rôle important dans la définition de l'identité féminine et le partage des rôles sociaux. L'apprentissage du statut de l'individu dans la société maghrébine est conditionné par l'appartenance à un sexe déterminé. Il s'agit de la définition d'une norme par rapport à laquelle il ne peut y avoir déviation. L'image de la femme se construit à partir du présent mais aussi à partir d'un legs du passé. Grâce au cinéma et à la littérature en Tunisie, la femme devient comme un outil de dérangement, un agent de rupture et de libération par la fiction. En outre, il y a rapport entre la sexualité, la fertilité, et le statut social. En effet, la société tunisienne, même actuellement, n'admet pas le renoncement au mariage ; la destinée de toute femme est d'être épouse et mère, indépendamment du fait qu'elle exerce une profession ou qu'elle étudie. Même dans le cas légal du mariage, la sexualité féminine en tant qu'activité autonome est ignorée, bannie, elle n'est principalement reconnue que comme activité de l'enfantement.

Bien que plusieurs critiques insistent sur l'aspect pudique et l'absence de sexualité du cinéma tunisien, mais cela ne signifie pas absence de sexualité, au contraire, celle-ci est vécue sous un mode doucement paroxystique et s'inscrit dans les interstices du récit. La sexualité est l'implicite qu'on absentifie pour mieux le faire émerger. Par exemple dans *L'Homme de cendres*, l'existence marginale et minorée des personnages féminins parasite la trop grande présence masculine et la perturbe. Dans les films du corpus, la sexualité ne s'expose pas de façon bruyante, elle se situe à côté et se tient un discours parallèle qui fait parfois exploser le caché et le retenu. Une analyse attentive montre qu'il n'en est rien et que la sexualité et l'érotisme sont bien présents. Cependant, ils mobilisent des éléments différents de ceux auxquels les autres cinématographies nous ont habitués ; leur stratégies n'étant pas les mêmes. La spécificité du cinéma tunisien est de mettre en relief la sexualité tout en la biffant : plus il la couvre, plus il la découvre et plus il montre qu'il la recouvre. A cet égard, et tout en jouant sur le seuil, la musique et le chant sont le lieu où se dit le surgissement du désir. Dans la musique, on trouve la surveillance des jeunes femmes par leur père, leur frère, leur mère ou leur beau-frère, qui signale la prégnance de la peur des rencontres entre les deux sexes et le potentiel érotique et, par définition, subversif du corps féminin.

²⁰⁶ A. Djebbar, *op. cit.*, p.14.

III.1. Le code de la religion

Le texte filmique appartient à un contexte et à un référent culturel et sociologique. Dans cette partie, Nous analysons brièvement la représentation de la femme dans la tradition musulmane. Nous examinons le rôle des traditions et des coutumes dans l'évolution progressive de la femme tunisienne au fil des événements socio-historiques. Dans la tradition maghrébine et musulmane, la séparation entre les deux sexes découle de deux codes: le code de la religion et le code de l'honneur. Nous étudions brièvement le statut de la femme tel qu'il est déterminé par les textes religieux, notamment le Coran, la Sunna et quelques textes des érudits musulmans ; en examinant quelques lois islamiques concernant la voix, le corps, le regard, la sexualité, etc. En effet, le corps de la femme y est soumis à des prescriptions rigoureuses, même en présence d'autres femmes. Nous étudions également le statut de la femme dans la tradition tunisienne, particulièrement dans les périodes concernant les films du corpus. En outre, nous nous intéressons à l'étude de la sexualité, du corps et de la culture dans la construction de l'identité féminine, identité tiraillée entre tradition et modernité.

Comme tous les discours sociaux tunisiens qui portent sur les rapports entre les sexes, le cinéma tunisien relève de deux codes culturels : la religion et l'honneur. Si ces codes sont des passages obligés pour tout discours sur ces rapports, c'est parce qu'ils codifient la séparation des sexes. En effet, cette dernière obéit en fin de compte à des entités qui dépassent l'individu, comme le groupe/le collectif et le divin. Les deux codes mentionnés ci-dessus codifient et règlent, par le truchement de nombreuses prescriptions, l'univers féminin (surtout) et les rapports femme-homme. Parmi ces prescriptions, figure le principe de hiérarchie entre les sexes.

Il est courant, pour ceux qui font la comparaison entre la sexualité dans la civilisation chrétienne et la sexualité dans la civilisation musulmane, de tomber dans les généralisations trop hâtives et notamment d'affirmer que l'Islam a une attitude positive en ce qui concerne la sexualité. C'est le cas du sociologue tunisien A. Bouhdiba qui, dans *La sexualité en Islam*²⁰⁷, ne cesse de se féliciter en tant que musulman de l'attitude positive de sa civilisation envers la sexualité. L'Islam n'a pas une attitude positive envers la sexualité, ce qui le distingue c'est sa sophistication en la matière. La sexualité n'est pas globalement affirmée comme contraire à l'ordre mais sa composante humaine la plus contrôlable, le désir, est définie comme source et substance de l'illicite.

Néanmoins, l'Islam est considéré, comparé à d'autres religions, comme une religion pragmatique et terrestre. L'abstinence, idéal absolu du modèle chrétien, n'est pas l'adage du modèle islamique. L'abstinence sexuelle est assez relative en Islam qui conçoit la sexualité dans le cadre collectif et non dans le cadre individuel. Le concept chrétien selon lequel l'individu est déchiré tragiquement entre deux pôles - le bien et le mal, la chair et l'esprit, l'instinct et la raison - est très différent du concept musulman. ***“ L'Islam a une théorie sur les instincts plus proche du concept freudien de la libido : les instincts à l'état brut sont de l'énergie. L'énergie émanant des instincts est pure en ce sens***

²⁰⁷ A. Bouhdiba, *La Sexualité en Islam*, Paris, Quadrige/PUF, 3e éd., 1982, p. 69.

qu'elle n'implique aucunement l'idée de bien ou de mal²⁰⁸ ". La question de bien et de mal ne se pose que lorsque le destin social des hommes est pris en considération. L'ensemble des lois détermine dans quelle mesure l'utilisation particulière des instincts est bonne ou mauvaise. C'est l'utilisation qui est faite des instincts, et non les instincts eux-mêmes, qui profite ou nuit à l'ordre social²⁰⁹ .

En conséquence, dans l'ordre musulman, l'individu n'est pas tenu de supprimer ses instincts ou de les contrôler pour le principe, il lui est demandé seulement de les utiliser conformément aux exigences de la Loi religieuse. Les attitudes et comportements individuels sont soumis à la volonté du groupe car toute individualité constitue une menace à la cohésion du groupe. Toutefois, il est paradoxal d'une part de séparer les sexes, d'autre part de reconnaître et de glorifier la sexualité. Tel que nous le verrons à l'analyse des films du corpus, la prédominance du collectif sur l'individuel est interdépendante de la prédominance du masculin sur le féminin. La femme se définit par rapport au besoin du " croyant " (cf. *Tunisiennes*). Le croyant se définit par rapport au besoin de la collectivité et au besoin de Dieu. Chacun poursuit sa route au sein de cette trajectoire triangulaire où la soumission remplace la rencontre. La primauté de l'homme sur la femme reste indiscutable, totale et absolue. Dans le Coran, le Prophète s'adresse aux hommes uniquement, à l'exclusion des femmes qui ne sont jamais mentionnées que comme objets des actes des hommes. A travers les passages concernant les femmes, sont retenus deux aspects, exclusifs de tout autre : épouses ou génitrices.

La sexualité islamique obéit à des normes très précises. Le corps y est soumis à des contraintes éthique, morale et sociale. Le croyant doit obéir à la prescription qui ordonne de cacher *el aoura*, la partie borgne du corps, qui s'étend du nombril au genou pour l'homme, et qui s'étend sur tout le corps (même le regard et la voix) pour la femme, car le corps féminin est érogène dans son ensemble. La sexualité islamique ne s'exerce que dans le cas strict du mariage. La sexualité féminine est la plus sanctionnée en Islam car elle est considérée comme puissante et active face à la faiblesse masculine. Les restrictions furent prescrites pour départir la femme de cette puissance active, souvent assimilée à des pratiques de *cheitan*, des pratiques sataniques. En effet, dans l'Islam, un homme est sans défense devant un corps féminin.

La plupart des hommes tunisiens redoutent d'autant plus l'empire que les femmes peuvent prendre sur les hommes grâce à la sexualité, que l'idéologie religieuse encourage et même recommande l'exercice de la sexualité masculine. En effet, "**les hommes ne sauraient donc se passer des femmes et s'exposent ainsi à leurs artifices**"²¹⁰ ". La femme vit une situation contradictoire : valorisée socialement et

²⁰⁸ O. Chraïbi, *Le traitement du problème de la femme dans le cinéma marocain, Mémoire de DEA, DERCAV, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1988, p. 24.*

²⁰⁹ Selon Al-Ghazali, si le désir charnel est utilisé selon la volonté de Dieu, il sert les intérêts de Dieu et de l'individu dans les deux mondes, il ennoblit l'existence sur la terre et au ciel. Abu Hamid Al Ghazali, *Ihya ulum ad-din* (Revivification des sciences de la religion), Le Caire, Ed. " al-maktaba at-tijariya al-kubra ", 1987, p. 28.

²¹⁰ A. Bouhdiba, "*La société maghrébine face à la question sexuelle*", *Cahiers internationaux de sociologie, vol. XXVI, 1984, p. 91.*

idéalisée comme mère, méprisée et objet de défiance comme femme, n'incarne-t-elle pas la ruse, la tentation (*fitna*), la diablesse (*chitana*)?

Cette notion de *fitna*²¹¹ est en effet très importante dans les sociétés musulmanes. *Fitna* signifie discorde, querelle, guerre, désordre, chaos, ou... " une belle femme ", avec l'idée d'une femme fatale dont le pouvoir séducteur fait perdre aux hommes la maîtrise d'eux mêmes. Ce terme semble désigner ce qui motive la crainte des femmes qu'ont les hommes : le chaos, le désordre peuvent être développés par les femmes, si les hommes n'y prennent pas garde. Selon la sociologue marocaine Fatima Mernissi ainsi que Fatna Aït Sabbah, les femmes seraient plus que les hommes susceptibles de ce désordre (*fitna*), de cette subversion de l'ordre social, grâce à l'exercice d'une forme d'intelligence particulière, (*el Kayd*), qui serait essentiellement " **féminine et vouée à la destruction calculée, froide et permanente du système** "²¹² ". F. Mernissi donne de *Kayd* le sens de : " **pouvoir de tromper et de vaincre les hommes, non par la force, mais par la ruse et l'intrigue** "²¹³ ". C'est ce terme de *Kayd* qui est employé dans le Coran pour stigmatiser les " artifices " des femmes, comme on l'a vu plus haut. Le terme paraît vraiment exprimer dans les discours arabes tels que les rapportent Mernissi et Aït Sabbah, la crainte que les hommes ont des femmes, de leurs ruses.

L'attraction " fatale " exercée par les femmes sur les hommes est à ce point importante qu'elle est à l'origine de plusieurs règles de la jurisprudence islamique. Pour neutraliser ou réduire le danger que représente le corps féminin qui éveille chez l'homme des pulsions qui vont à l'encontre de la loi divine, il a fallu le voiler. Toute la surface du corps et surtout le regard et les parties génitales doivent être voilées. Dans la culture arabo-musulmane, la beauté physique de la femme est souvent vécue d'une manière tragique²¹⁴ . A l'instar du regard, le son est également soumis à des interdictions. Le Coran insiste sur les maléfices et nuisances que causent le son et la musique car ils peuvent stimuler et faire bouger le corps vers le désir. Il est donc interdit aux femmes de s'adresser aux hommes par l'entremise des sons.

Tous ces voilements construisent un ordre social qui affecte directement et indirectement les rapports femme-homme dans les sociétés arabo-musulmanes en général, et dans les sociétés maghrébines en particulier²¹⁵ . En effet, la conception islamique des rapports entre les sexes varie selon les données anthropologiques et les orientations politique et économique des pays musulmans concernés²¹⁶ . La ségrégation

²¹¹ *Fitna* provient d'une racine arabe F T N, qui, en arabe classique, a les sens fondamentaux de : mettre à l'épreuve, éprouver, tenter, chercher à séduire, exciter à la sédition, jeter le trouble dans les esprits par l'effet que produit la beauté sur un grand nombre d'admirateurs rivaux, séduire, charmer, tourner la tête à quelqu'un, tenter sa vertu.

²¹² F. Aït Sabbah, *La femme dans l'inconscient musulman*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 34.

²¹³ F. Mernissi, *Sexe et idéologie en Islam*, Paris, Eds Tierce, coll. " Femmes ", 1983, p. 55.

²¹⁴ M. Chebel, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, " Beauté et fascination arabes ", *Autrement*, n°9, juin 1987, p. 103.

²¹⁵ E. Lemoine-Luccioni, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, coll. " Le champ freudien ", 1983, p. 132.

par le truchement de ces voilements a pour conséquence une socialité fondée sur des rapports masculins exclusifs qui se déroulent dans des lieux situés en dehors de la maison (la rue, le café, le stade, le café maure, le bar).

Les films du corpus montrent que les rapports femme-homme se limitent dans ce cas à des rapports de séduction qui représentent la réponse à l'interdit qui sanctionne les rapports entre les sexes (cf. *Halfaouine*). La séduction et sa panoplie sont une subversion qui vise à bouleverser le système tout en se servant de ses propres lois²¹⁷. Le regard est investi d'un pouvoir immense car, à lui seul, il parvient à dépouiller la sexualité de son caractère sacré. En effet, le Coran interdit à la femme de lever les yeux et de soutenir le regard de l'homme. Pour subvertir ces interdictions coraniques, une vaste palette des subtilités du regard parvient à servir de réseau compensatoire. Ce sont les yeux qui interfèrent avec les systèmes complexes du licite et de l'interdit car ils ordonnent et établissent le rapport d'échange entre les deux sexes. Les yeux sont précieux dans la doxa tunisienne (en arabe, on dit de quelqu'un qu'on aime qu'il est " plus précieux que les yeux ").

La transgression de l'interdit établi par l'Islam se passe également par le biais de la langue. Dans l'éthique arabo-musulmane, la langue et le sexe sont étroitement liés. En effet, la rhétorique et la grammaire arabe puisent largement dans le répertoire du sexe²¹⁸. Cette interdépendance explique la grande capacité de la métaphorisation de la langue arabe. La métaphore devient une sorte de compensation, de sublimation. Ainsi, dans *Halfaouine*, la femme qui circule sans voile est dite *aryana*, ou *zonta* (littéralement : nue) ; dans *L'Homme de cendres*, la prostituée est dite *fasda* (littéralement : pourrie) car elle incarne le corps pourri, défectueux. Ce terme provient du champ sémantique de l'alimentation, un aliment *fased* est un aliment pourri, non consommable. Le corps *fased* de la prostituée est un corps pourri, non consommable ; il est consommable uniquement dans le cas illicite de l'adultère, *el zina*, interdit par l'Islam. Le corps pourri est dangereux pour la communauté car il ébranle le fondement de ses lois.

III.2. Le code de l'honneur

A la conception islamique du corps, s'ajoute celle qu'en donne l'honneur. A l'instar de l'Islam, l'honneur se fonde également sur le groupe qu'il exhorte à la cohésion²¹⁹. Cette cohésion vise à éviter le déshonneur qui peut surgir à tout moment et provoquer ainsi la

²¹⁶ A. Abou El Aazim, *La Femme dans la pensée arabo-islamique*, doctorat de 3e cycle, Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977, p. 507.

²¹⁷ A. Maake, *Les Interdits et les tabous du corps de la femme chiite au Liban-Sud*, doctorat de 3e cycle, U.E.R. Sciences Humaines et Cliniques, Paris III, 1972, p. 302.

²¹⁸ Pour n'en donner qu'un exemple, *el muzawaja* (accouplement) est l'opération qui accole le sens de deux substantifs ou de deux adjectifs.

²¹⁹ E. Fares, *L'Honneur chez les arabes avant l'Islam*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1985, p. 88.

mort sociale du groupe. Grâce à l'honneur, un groupe se distingue des autres groupes en établissant un ensemble de règles plus ou moins formulées dont se servent le groupe et l'individu.

Au Maghreb, et dans les sociétés arabes en général, l'honneur n'est ni politique ni social, il est avant tout moral. Les femmes contribuent à sauvegarder l'honneur moral dont les hommes sont exclusivement les principaux acteurs²²⁰. En Tunisie, les femmes sortent et côtoient les hommes, cependant il est strictement interdit qu'elles lient des relations étroites avec eux car la proximité est considérée comme une atteinte à l'intégrité sexuelle, à la virginité et à l'honneur de la famille ou du groupe. L'honneur est également au centre du contrôle sur les espaces, notamment l'espace féminin. D'un point étymologique, **“ l'honneur, hurma , vient de harem (l'interdit, l'inviolable). C'est cette autorité qui donne sens à la riposte, car plus l'interdit est contrôlé, plus le sentiment d'honneur et de prestige grandit. [...] La maison, espace intime des femmes, s'appelle aussi la hurma , c'est-à-dire l'espace sacrilège qui concerne l'honneur moral²²¹ ”.**

L'honneur est strictement lié à la sexualité féminine, à la protection de la *hurma* qui n'est pas restituable en cas de perte. Cette protection est vécue dans un espace extérieur, d'une manière active chez les hommes (riposte, activité défensive ou offensive) et un dans espace intérieur, d'une manière passive chez les femmes (pudeur, maintien de l'intégrité sexuelle, de la virginité). L'honneur fonctionne donc selon un schéma qui oppose masculin/féminin, extérieur/ intérieur, activité/ passivité. Le mode dichotomique structure la sexualité féminine et par extension l'ordre social. La femme doit être passive et occuper uniquement l'espace intérieur pour éviter les menaces contre son intégrité physique et sexuelle et pour ne pas entacher l'honneur de son groupe.

La dissociation est nécessaire entre sexualité et affectivité. L'exercice de la sexualité ne saurait s'encombrer d'une affectivité qui ne manquerait pas de menacer par ses errements possibles. C'est une affaire trop sérieuse, trop importante pour le patrilignage pour être laissée à la gestion, voire à la fantaisie individuelle (cf. *Tunisiennes*). Pas question entre homme et femme de laisser libre cours à des sentiments aussi désordonnés, aussi mal contrôlables que l'amour, le désir et leurs réalisations individualistes. **“ L'exercice de la sexualité libidineuse n'a pas de place hors les prescriptions du groupe. Puisque l'intérêt du groupe est le seul qui compte, la sexualité ne saurait être que sociable, au service du patrilignage²²² ”.** Davantage que la sexualité masculine, la sexualité féminine doit être contrôlée puisque, contrairement à la sexualité masculine, elle entraîne des conséquences sociales directes et peut nuire à la cohésion du groupe.

²²⁰ L. Chikhani-Nacouz, *Le Crime d'honneur au Liban. Etudes de psychologie sociale*, doctorat de 3e cycle, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1979, p. 7.

²²¹ R. Hadj-Moussa, *Le Corps, l'Histoire, le Territoire, Paris, éditions Balzac/Publisud, 1994, p. 38.*

²²² A. Bouhdiba, *“ La société maghrébine face à la question sexuelle ”, Cahiers internationaux de sociologie, vol. XXVI, 1984, p. 91-101.*

En effet, la sexualité féminine se confond avec l'honneur de la famille et du groupe. Même en cas de passation, de mariage, le corps d'une femme n'appartient jamais vraiment à sa famille d'accueil, celle du mari, mais à sa famille d'origine. Si la conduite de la femme est estimée incongrue, la honte et le déshonneur accablent aussi bien le groupe donneur, son père et ses frères (on dit souvent : " un tel a *donné* sa fille ") que le groupe receveur, le mari et sa famille (cf. *Tunisiennes*). Dans ce cas, la femme est jugée comme une marchandise à jamais *fasda*, défectueuse, qu'on retourne à son vendeur, le groupe familial d'origine.

Au départ le corps de la femme n'est qu'un corps " suspect " à forte potentialité reproductrice²²³. Grâce à de nombreuses maternités, le corps féminin s'affranchit, devient libre, et passe d'une position instable et précaire à une position stable, solide et même enviée. Cette lente mutation témoigne de la " **suractivation érogène**²²⁴ " du corps de la femme. Lors de ce déplacement, la honte et la pudeur, apanages de la femme maghrébine, expriment une *passivité active*, c'est-à-dire une prise active du rôle passif. La honte féminine est subie, est acceptée car elle se déroule dans le cas légal et institutionnalisé du mariage (*el nikah*). Cette acceptation est une manière de faire passer l'intérêt du groupe (la procréation) sur son propre intérêt, sur soi.

La conception spatiale de la sexualité féminine est étroitement liée au potentiel reproducteur. Dans les sociétés maghrébines en général, et tunisienne en particulier, la maternité est démesurément valorisée. Ainsi en mettant au monde des enfants, mâles, la femme contribue à assurer la survie du groupe. C'est la raison pour laquelle la femme stérile est exclue du groupe, de la société car elle met tragiquement fin à toute forme de reproduction et de prestige, ce qui a pour corollaire la mise en danger de l'existence du groupe. Dans la dialectique de l'honneur, la femme stérile, n'ayant aucun intérêt, est vouée à une mort sociale certaine (cf. *Les Silences du palais*). Au Maghreb, la femme existe et se valorise grâce à ses enfants, par procuration. Pour l'homme, le corps féminin renferme une puissance érotique et reproductrice qu'il faut maîtriser et surveiller.

Si nous avons insisté sur la religion et l'honneur, c'est parce qu'ils permettent de jeter un nouveau regard sur les différents discours formulés sur les rapports entre les sexes dans la culture tunisienne. En effet, la frontière entre les sexes, révoltante dans le cas des idéaux modernes, est la caractéristique la plus représentative de l'inconscient collectif tunisien. Cette caractéristique puise sa source dans un soubassement historique à triple dimension : méditerranéen, arabe et musulman²²⁵. Aussi bien en Italie ou Espagne du sud, qu'en Turquie ou qu'en Afrique du Nord, la séparation sexuelle régit la vie sociale et constitue le domaine le plus institué²²⁶. Malgré des bouleversements et des

²²³ D. Lebreton, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. " Sociologie au quotidien ", 1985, p. 186..

²²⁴ M. Chebel, *op. cit.*, p. 100.

²²⁵ C.-H. Breteau et N. Zagnoli, " Le statut de la femme dans deux communautés rurales méditerranéennes : La Calabre et le Nord-Est constantinois ", *Les Temps modernes*, n° 518, 1981, p. 1974.

²²⁶ G. Lebidois, *L'Espagne et le concept d'honneur*, Paris, Garnier-Frères, 1921, p. 215.

changements locaux, les divisions sexuelles restent puissamment présentes dans la codification des rapports entre les sexes. Le caractère arabo-musulman qui s'ajoute au caractère méditerranéen²²⁷ donne une coloration plus fortement particulière et complexifiée aux rapports entre les femmes et les hommes en Tunisie.

III.3. La solitude (sexuelle) des femmes et des hommes

Dans le domaine de la sexualité, comme ailleurs, la femme doit être entièrement soumise à son mari. Des initiatives féminines seraient considérées comme déplacées, un tel comportement est le propre des prostituées (au mieux des concubines). Aïda : **“ Moi quand je faisais un câlin à mon ex, il disait : “ qui t’as appris ça ? ”. Dommage, ils ne connaissent pas la tendresse ”**. Les femmes doivent se prêter aux rapports sexuels à l'entière discrétion masculine, être toujours disponibles et ne jamais se refuser. La jeune femme doit être soumise sexuellement comme on le lui a recommandé à son mariage. Elle ne doit pas être experte, sinon on peut craindre qu'elle ne souhaite aller chercher ailleurs d'autres expériences. Elle ne saurait donc être un véritable partenaire. **“ Pour un homme, une épouse c'est d'abord celle qui “ soulage ”, qui satisfait ses besoins sexuels²²⁸ ”**. Dans *Tunisiennes*, Majid est furieux, humilié car sa femme se refuse à lui sexuellement :

- Amina : Ne me touche plus !
- Majid (en criant) : Ne me touche plus ! C'est un nouveau langage ? Une humiliation, un manque de respect ! Dehors, c'est une chose, au lit c'est autre chose : un devoir, un droit.
- Amina : Bon je suis ta femme. Fais ce que tu veux. Mais ne crie pas, les filles dorment.

Dans l'univers patriarcal, l'acte sexuel n'est pas un acte qui unit deux partenaires également doués de volonté, seule la volonté de l'homme est prise en considération. La femme est souvent comparée à des objets inanimés et cataloguée comme un bien : **“ Vos femmes sont pour vous un champ de labour : allez à votre champ, comme vous le voudrez²²⁹ ”**. Dans le milieu tunisien, tout est mis en oeuvre pour nier la sexualité de l'individu. L'éducation basée sur la répression, est une institution destinée à dresser le sujet en vue de lui faire intérioriser les normes de la société dans la négation de sa personnalité et de son individualité, surtout quand il s'agit de la femme. Cette éducation a été si bien intériorisée par les mentalités que même Amina, malgré son dégoût vis-à-vis de Majid finit par admettre qu'elle est sa femme et qu'il a donc le droit d'user de son corps à sa guise.

²²⁷ C.-H. Breteau, N. Zagnoli, *op. cit.*, p. 1977.

²²⁸ K. Amrani, *Le Corps de la femme dans la société endogame : Le Maroc, doctorat de 3e cycle, Paris VII, U.E.R. Sciences Humaines et Cliniques, 1976, p. 200.*

²²⁹ *Sourate II, Verset 223 dans Blachère, R., Le Coran, Paris, Maisonneuve, 1957.*

Alors que dans les structures patrilineaires l'exercice devait être limité au sein des rôles sociaux imposés, les bouleversements actuels en introduisant l'individualisation ouvrent la voie vers l'exercice d'une sexualité personnelle privée, qui se trouve encore prohibée. Dans *Tunisiennes*, Aïda bénéficie d'une liberté toute temporaire liée à un statut très transitoire, celui de femme divorcée. Tout se passe comme si, un premier mariage ayant pris fin, elle se trouvait un temps, affranchie de la domination masculine, quasi égale de l'homme. Elle se dégage, provisoirement, de la règle patrilineaire. On serait tenté d'interpréter ce laxisme apparent, mais très limité, comme une soupape de sûreté permettant aux veuves ou divorcées, ces femmes sans hommes, d'assouvir un temps leurs désirs en bénéficiant des mêmes libertés qu'un homme et de jouer alors un rôle de femme indépendante. Il s'agirait ainsi d'une concession calculée, d'une entorse volontaire à la règle, écart salutaire à l'ordre social qui intègre ainsi en le canalisant, en lui assignant des limites, un désordre qui sans cela pourrait constituer une grave menace ; la sexualité féminine pourrait être redoutable voire subversive si elle n'est pas assouvie.

Aïda est une femme " omnisexuelle ²³⁰ " qui détruit impunément toutes les barrières sociales et érode avec succès les fondations de l'institution sacrée par excellence, la famille. Son ex-mari ainsi que son amant n'ont pas eu le courage, la témérité d'affronter le fantasme féminin, écrasant par sa force et débordant par sa sensualité, incarné par Aïda.

- Aïda : Avant le mariage, on a passé une année folle. Après il avait changé. Il est devenu quelqu'un d'autre. Il me reprochait d'avoir couché avec lui avant le mariage. Il s'est mis à douter et à être jaloux de tout. Il croyait que je le trompais.
- Amina : Et tu l'as fait ?
- Aïda : Si je l'avais trompé, je n'aurais pas divorcé. J'aurais aimé le faire mais je n'ai pas pu. Ça m'était difficile. Dans ma tête, je l'ai trompé ".

A travers cette femme omnisexuelle et " surpuissante ", ces deux hommes ont laissé resurgir leur peur du féminin qui enveloppe et engloutit, Ogresse qui dort profondément dans les marécages de la mémoire. La femme, faible, léthargique, à l'image d'Amina, n'est pas effrayante ; elle est à protéger, à enfermer, à voiler pour la marquer du signe de la possession et de la non-disponibilité. D'un côté, on aura un féminin vidé de son pouvoir, incarné par Amina, de l'autre un diable saturé de sensualité et de séduction, Aïda. Dans l'univers omnisexuel où le rapport est inversé, c'est l'homme qui est inertie, et c'est la femme qui est action. Ici, le rapport de force est toujours là, mais les rôles ont renversés, c'est la femme qui a un projet, celui de l'orgasme, dans lequel elle investit volonté et énergie.

La raison et le désir sont articulés dans un rapport de force où chaque renforcement de l'un est accompagné nécessairement par un affaiblissement de l'autre, impliquant une lutte constante, continuellement entretenue, qui n'est jamais réglée définitivement entre l'homme et la femme. L'identification désir-diable-femme est très claire dans la littérature religieuse. Ghazali, dont l'approche analytique est caractérisé par une rigueur admirable, résume clairement l'identification du diabolique et du féminin. Dans son ouvrage intitulé *Le*

²³⁰ F. Aït-Sabbah, , *op. cit.*, p. 85.

*livre des bons usages en matière de mariage*²³¹, Ghazali oppose la raison et le désir. Selon lui, la volonté de l'homme est réduite à néant lorsque le désir s'enflamme car la raison ne peut plus le contrôler. D'où la nécessité de contrôler la femme, de la neutraliser autant que possible, car elle est l'unique incarnation concrète du désir. Le personnage d'Amina, quel que soit sa complexité et son degré d'autonomie par rapport à la Loi patriarcale, se caractérise par l'effacement du désir, c'est-à-dire de la réalité féminine la plus terrifiante pour le pouvoir masculin, parce que la plus incontrôlable par lui. Le désir féminin met en péril toutes les images traditionnelles de la virilité. L'effacement des enjeux de désir sont une forme compensatoire de sécurisation pour l'identité masculine.

A l'inverse d'Amina, le personnage d'Aïda est tout sauf muet, et il est parfaitement clair que jamais elle ne se résignera aux insuffisances d'un homme qui ne peut la satisfaire. Aïda a refusé le refuge consolateur que lui offrait son ex-mari pour affronter toute seule la vie. Néanmoins, elle n'arrive pas à vivre librement chez elle. Elle est constamment espionnée par ses voisins. Un plan nous la montre rentrant chez elle avec ses deux amies et trouvant dans sa boîte aux lettres une lettre d'insultes. Son voisin se permet de la harceler avec ses avances déplacées sous prétexte qu'elle reçoit des hommes et que lui aussi " a droit à une part du gâteau ". Aïda finit par demander à son ami Slah de ne plus la visiter à cause de la pression de ses voisins.

- Aïda : Slah, ne fais pas croire aux gens qu'on vit ensemble. Ne viens plus tout seul. Il y a les voisins. Tout un immeuble me surveille. N'oublie pas que je suis divorcée avec deux enfants!
- Slah : Quel est le problème ? Je suis aussi divorcé et j'ai des enfants.
- Aïda : Non Slah. Tu n'es pas une femme.

Fatiha décrit parfaitement la situation quand elle dit à Aïda, qui lui reproche d'avoir fui l'Algérie par manque de courage, "**Toi tu n'as pas fui ton pays. Toi tu as fui ta vie. On rentre chez toi en douce. On a peur des voisins. Tu vis chez toi en clandestine !**" Aïda est devenue une cible facile à l'agression de son entourage sous prétexte qu'elle vit seule avec ses enfants et qu'elle reçoit des hommes. Elle paie le prix de ses choix personnels qui sont en porte-à-faux avec les codes d'usage de la collectivité. Son amant palestinien l'a également quittée car elle était " trop libre pour lui " :

- Aïda : Il [M'hamed] a eu peur de me le dire en face [qu'il avait l'intention de la quitter].
- Fatiha : Il ne te mérite pas je t'assure. N'en fais pas une maladie.
- Fais-toi une raison. Il est parti. Il est marié chez lui laisse-le.
- Aïda : Non !
- Fatiha : Que t'a-t-il dit ? Il t'a dit qu'il divorcerait pour t'épouser. Il ne le pensait pas. Tu as couché avec lui sans être mariée. Tu es bien trop libre pour lui.
- Aïda : Mais je ne lui ai rien demandé. C'est lui qui est venu chercher de la chaleur. Et

²³¹ M. A. M. Ghazali, *Le livre des bons usages en matière de mariage*, traduction Bousquet, G.H. et Bercher, L., Paris, Maitis, 1953.

quand il l'a trouvée il s'est rappelé son pays. [elle pleure] Tu as de la chance de voyager. Sans mes gosses je serais déjà partie !

Il faut lire dans l'histoire d'Aïda la culpabilité qui pèse sur une femme pour avoir tenté d'échapper au pouvoir patriarcal et de vivre son existence amoureuse et sexuelle, son existence de femme, en toute liberté. Il faut y lire plus profondément le désir des hommes de culpabiliser les femmes qui seraient tentées de vivre leur vie de façon autonome. Aïda a refusé le renoncement au désir, mais elle devra le payer en perdant par deux fois deux hommes qu'elle aimait : son ex-mari et son amant. Elle est " top libre " pour eux. Ce film revendique clairement le droit des femmes au plaisir sexuel. Le film montre l'incapacité de l'ex-mari d'Aïda, et de son amant par la suite, à lui donner ce plaisir, parce que la société n'imagine pas de réciprocité dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres.

Dans ce récit filmique, la faute est donc sanctionnée : Aïda est vouée à la solitude. La sanction suit sa trajectoire logique puisque Aïda d'homme en homme aboutit au même résultat : la solitude. L'indépendance et le Code du Statut Personnel ont arraché la femme tunisienne à une tradition archaïque pour la précipiter seule et sans défense en plein milieu du XXème siècle. La femme a acquis " officiellement ", constitutionnellement la liberté, mais cette liberté se paie malheureusement par une grande solitude. Ce film montre qu'une femme, Aïda, qui vit seule et qui désire s'occuper de sa famille et mener une sexualité autonome, se heurte à de multiples contradictions que le film ne résout pas. Le film soulève des vrais problèmes : le double standard sexuel et professionnel dont les femmes sont victimes. Elles n'ont droit ni à l'activité sexuelle des hommes (Aïda), ni au " cumul " du mariage et d'une activité professionnelle (Amina). Si elles désirent d'autres hommes que leur mari ou s'ennuient à la maison, c'est qu'elles sont malades, à l'instar d'Amina qui prend des tranquillisants qui l'aident à supporter sa décevante réalité.

La confusion des sentiments entre le désir de changement et l'obéissance aux valeurs traditionnelles est courante chez les femmes des couches populaires (Aïda) et des femmes des " élites " (Amina). Les Tunisiennes ont été nombreuses à tenter d'échapper à un statut familial ne faisant aucune place à leur désir d'autonomie. A l'instar des héroïnes de *Tunisiennes*, " **beaucoup d'entre elles ont divorcé d'époux incapables de les considérer comme des individus à part entière. D'autres se sont résignées au célibat faute de trouver un homme qui s'accommode de la vie qu'elles entendent mener. Loin d'être satisfaites, elles se sentent exclues d'une société que leur comportement agresse et se perçoivent comme des contre-modèles pour la majorité des femmes qui les plaignent de leur sort plutôt qu'elles ne l'envient** ²³² ". Condamnées pour la plupart, quel que soit leur âge, à partager le toit des parents qui ne peuvent concevoir qu'une femme célibataire vive seule, elles n'ont de fait aucune indépendance réelle. Dans *Tunisiennes*, Aziza malgré son âge et son indépendance financière (elle est professeur à l'université) vit encore chez ses parents. En effet, au Maghreb, " **il n'existe guère de foyers de femmes célibataires, le célibat étant proscrit tant par l'idéologie patrilignagère que par l'Islam** ²³³ ".

²³² *Ibid.*, p. 179.

²³³ C. et Y. Lacoste (sous la direction de), *L'Etat du Maghreb, Paris, Editions La Découverte, 1991, p. 216.*

Le sort de celles qui, à l'instar d'Aïda, ont tenu bon et occupent seules des appartements en ville, est à peine plus enviable, et elles estiment souvent qu'elles paient trop cher l'indépendance qu'elles ont choisie. **“ Le voisinage leur est en général hostile : une femme célibataire qui ne vit pas dans sa famille est toujours une suspecte et sa solitude est en soi la preuve de son immoralité. Une femme autonome sait que ses visiteurs sont surveillés et que la moindre entorse au conformisme ambiant lui vaudra la désapprobation générale ²³⁴ . ”** Il est hors de question dans un tel contexte d'avoir une vie sentimentale, à moins d'accepter d'être considérée comme une prostituée, d'autant que bien des hommes ne voient en elles que des femmes faciles. La séquence qui réunit Majid essayant d'“ acheter ” Aïda en est un exemple éloquent. Pour Majid, Aïda est une femme facile de par son statut de femme divorcée vivant seule. Il lui propose de coucher avec lui moyennant “ une garde robe signée ”. Outrée cette dernière rétorque : “ je ne suis pas à vendre! ”

Hors du mariage, toute vie sexuelle est facteur d'insécurité. A supposer qu'une femme ait assez de courage pour avoir un épisodique compagnon, elle devra supporter l'image bâtarde que celui-ci a d'elle, **“ ni prostituée, ni épouse, elle n'a aucun droit sur lui. Le fait de ne pas fonctionner à l'intérieur d'un couple légalement constitué est un signe d'anormalité. Une célibataire est un être à part que la société ne peut ni ne veut intégrer ²³⁵ ”**. Le conflit entre Aïda et son amant palestinien illustre parfaitement cette citation extraite de l'ouvrage *Femmes au Maghreb*. La célibataire est montrée du doigt comme un exemple à ne pas suivre. Il faut avoir l'énergie nécessaire pour mener chaque jour ces éreintants combats. Aïda, après avoir pris douloureusement conscience, encore une fois, de l'impossibilité de jouir librement de sa sexualité et d'avoir un compagnon en dehors du couple légal, s'exclame avec lassitude : **“j'en ai marre des hommes ! Je passe ma vie à attendre ”**.

Il ressort des images de *Tunisiennes* une solitude poignante, solitude de ces femmes et de ces hommes qui ne rencontrent pas. On parle souvent de la solitude des femmes. Il est vrai que c'est le bout du Ice-berg. Mais qu'en est-il des hommes? Les hommes sont aussi seuls et frustrés que les femmes. Ils sont tous les deux les victimes expiatoires d'une tradition, d'une culture, d'une religion qui ne laisse aucune place à l'individualité et encore moins au couple femme-homme. Il en résulte des âmes solitaires qui errent dans la tristesse et l'amertume, qui se croisent mais ne se rencontrent jamais. *Tunisiennes* dénonce le cloisonnement entre les sexes qui empêche la communication et le manque d'affection généralisé et la frustration dans les rapports sexuels y compris entre époux. Ce film parle de la “ misère sexuelle ” déplorant le malaise dans lequel vivent les femmes et les hommes. Les jeunes femmes surtout aspirent à associer affectivité et sexualité et ne veulent plus se contenter du seul exercice de cette sexualité sociale prescrite par la famille. L'épanouissement à la fois affectif et sexuel est encore un mirage en Tunisie, et au Maghreb, réalité seulement de l'autre côté de la Méditerranée.

²³⁴ *Ibid.*, p. 180.

²³⁵ S. Bessis, S. Belhassen, *op. cit.*, p. 131.

III.4. La violence sexuelle : l'homme-phallus et ses angoisses

Arrêtons-nous aux violences physiques et sexuelles. *Tunisiennes*, est consacré partiellement à la violence physique. Il évoque d'une manière directe ce phénomène, réellement présent dans la société tunisienne et fréquent dans les rapports entre les sexes. La manière dont le problème est ramené à ses conséquences purement individuelles, soulignent l'existence d'une autocensure dans les milieux du cinéma. Le repérage systématique du thème de violence physique et sexuelle, a pu ainsi fournir un aperçu de zones de silence et des plages de consensus, des questions permises ou interdites, en un mot des limites imposées par les producteurs et par le système politique.

La scène du viol est le seul moment où on voit Majid toucher sa femme. Elle est précédée par une situation d'impuissance résultant de sentiments de colère et d'humiliation. Le drame de ce couple est résumé dans cette scène de viol légalisé : une femme en pleurs recroquevillée sur elle-même, une femme qui se refuse, enfermée dans son silence, et un homme qui la prend de force. Cette séquence nous montre Majid en train de arpenter la chambre à coucher en criant : **“ Ma femme me dit ne me touche plus! Ne me touche plus! D'accord. Je ne vais plus te toucher. Tu as oublié que tu es ma femme! ”**. Il se jette ensuite sur elle et se met à la battre violemment : **“ tes sorties ne m'arrangent plus! Je veux savoir où tu vas et d'où tu viens. Et je ne veux plus que tu me tiennes tête. Je ne veux plus que tu sortes! Qui sait? Tu peux me souiller ”**. Amina subit les insultes et les coups en étouffant ses sanglots dans les coussins pour que ses filles ne l'entendent pas. Ensuite Majid se met à la violer. Durant cette scène, nous ne voyons que le visage d'Amina, avec la bouche grande ouverte dans un hurlement silencieux. Après quelques va et vient, Majid s'arrête dans un dernier spasme et se retire. Il jette un regard à la dérobée sur sa femme meurtrie, tourne sa tête et s'en va vomir dans la salle de bains où le poursuivent hors champ les sanglots d'Amina étouffés par les coussins. Cette séquence se termine par Majid qui quitte la maison en plein milieu de la nuit et Amina qui se console dans les bras de Hajer, sa petite fille.

Ponctué par des actes de violence, le mariage entre Majid et Amina se révèle une institution barbare qui ne laisse pas aux individus le choix de communiquer autrement que par des relations sexuelles. **“ Le viol légalisé accompli initialement pendant la nuit de noces cantonne les deux partenaires dans un type de rapports figé, mécanique où l'un joue inlassablement le rôle de violeur et l'autre de violée. En dehors de ces rapports, aucun échange, aucun dialogue ne sont possibles ²³⁶ ”**. Le fragile équilibre du futur couple est déjà entamé. Amina a subi pendant longtemps le “ viol consenti ”. Elle fermait les yeux sur le malaise au sein de son couple en attendant que les choses s'arrangent toutes seules. La crise atteint son apogée ce soir de “ viol refusé ” où Amina ose, pour la première fois, dire non à son mari et lui refuser l'accès à son corps. Elle refuse que sa sexualité soit régie par les règles sociales. Ce stade est celui de l'évolution. Pour Amina, il ne peut plus y avoir de “ viol consenti ”. Elle découvre la force de dire non.

²³⁶ A. Kassoul, “ *Hawa Djabali. Le couple en question* ”, dans C. Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, Enag/Editions, 1991, p. 173.

Dans cette scène de “ viol refusé ”, elle est paradoxalement très présente physiquement et sexuellement. Majid prend appui sur la religion pour lui rappeler qu’une femme ne doit jamais refuser l’accès de son corps à son mari, “ c’est un péché! ”. C’est une tentative de déposséder la femme de son corps.

Au moment d’une crise, la religion émerge comme une arme redoutable. Majid l’utilise pour justifier son acte de viol : “ **Dieu ne pardonne pas à la femme qui se refuse à son mari. C’est un péché. Une humiliation que je ne supporte pas** ”. La religion devient un moyen de soumettre Amina au choix de la conduite phallocrate majoritaire, impliquant le refoulement chez la femme des désirs individuels et des choix personnels. Dans une théorie musulmane, la religion n’est pas une mince affaire. Les recueils religieux sont des documents où sont consignées de minutieuses descriptions de ce qui doit être fait ou dit. La religion constitue à la fois source des lois, références et étalon pour repérer le vrai du faux, le permis de l’interdit, l’éthique et les valeurs. La religion a un étonnant pouvoir sur de modestes citoyens d’un Etat moderne.

Dans la religion musulmane, les *fuqahas* se sont assurés que l’appétit sexuel du croyant exceptionnellement puissant trouve satisfaction au sein du licite. Les *fuqahas* sont rentrés dans les détails de l’acte sexuel, minutieusement détaillé. Il faut qu’aucune entrave inutile ne vienne gêner les prouesses au lit de ce croyant super-sexué. Et que doit faire celui-ci lorsque la femme refuse de faire l’amour ? Le refus de la femme de s’engager dans l’acte sexuel devient un crime très grave, le crime du “*Nuchuz* ” (renier l’Islam): “ **Le Prophète a dit : lorsqu’un mari appelle sa femme pour qu’elle vienne dans son lit et qu’elle refuse de venir, les anges la maudissent jusqu’au matin** ²³⁷ ”. *Nuchuz*, nous expliquent les commentateurs musulmans, est une rébellion des femmes, un refus d’obéir au mari, lorsqu’il s’agit de l’acte sexuel. La plus grave, selon eux, consiste à se refuser tout simplement au mari : “ **Nuchuz , affirme Tabari dans sa tentative d’éclairer ce verset, veut dire que la femme le prend de haut avec son mari, refuse de le rejoindre dans le lit conjugal, expression de désobéissance (Al-ma’çia) et volonté manifeste de ne plus accomplir ce que l’obéissance (ta’a) au mari impose. C’est un moyen de témoigner au mari haine (boghdf) et opposition (l’rad)** ²³⁸ ”.

D’après l’imam Ghazali, “ **le mariage musulman n’est pas loin d’être pour la femme une sorte d’esclavage car elle est obligée d’obéir à son mari sans limite aucune, sauf dans le cas où ce qu’il lui demande constitue une violation flagrante des ordres d’Allah** ²³⁹ ”. Les rapports entre hommes et femmes sont donc marqués par l’inégalité : “ **Les hommes sont supérieurs aux femmes parce que Dieu leur a donné la prééminence sur elles**”, dit le Coran (IV, 38). Dans ces conditions, comment pourrait-il se constituer un couple, d’autant plus que mari et femme sont noyés dans la grande famille agnatique au sein de tout un réseau de rapports entre hommes et femmes ?

Mais le drame du couple Amina/Majid réside surtout dans un malentendu car

²³⁷ F. Aït Sabbah, *op. cit.*, p. 213.

²³⁸ F. Mernissi, *Le Harem politique. Le prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 198.

²³⁹ M.A.M. Ghazali, *op. cit.*, p. 52.

l'homme n'a pas le désir de la violer (il vomit après avoir effectué son acte de violence). Le lendemain, il essaie maladroitement de rétablir le contact mais cette confrontation se solde par un échec car le monde d'usages est trop puissant pour ces deux êtres séparés par un malentendu. La réaction féminine au viol n'est pas instantanée et apparaît comme un refus des conditions de vie et non comme une réponse à un geste déplacé et inacceptable. Néanmoins, cette scène de viol est en quelque sorte le point de non retour du couple. Tel que le démontre le dialogue entre eux le lendemain de l'incident du viol, le conflit conjugal est bien antérieur à cet incident. Le montage et la composition des plans traduisent la frontière entre eux. La consécution des plans, représentant séparément Amina dans la salle de bains communiquant avec Majid dans la chambre à coucher, fait écho au milieu de ce conflit, aux différents qui les opposent. La séquence suivante est un plan rapproché d'Amina, plan éloigné de Majid qui est situé derrière son dos dans le champ. Leurs regards ne se croisent jamais, juste leurs voix. Pour la première fois depuis leur mariage, Amina affronte son mari et exprime ses attentes et ses déceptions :

- Amina : Personne n'a jamais levé la main sur moi.
- Majid : J'ai perdu mon sang froid à cause de ton entêtement. Je n'ai pas dormi.
- Amina : Moi aussi je suis de chair et de sang. Pour toi seul le lit compte. On ne sort plus dîner ensemble. On ne se parle plus.
- Majid : De quoi veux-tu qu'on parle? Vas-y je t'écoute. [Amina quitte le champ] Je ne comprends plus rien! Je ne te comprends plus!
- Amina : Tu n'as jamais essayé. Pour toi je fais partie des meubles. Depuis 14 ans on n'a pas voyagé ensemble. Quant à voyager seule... je n'en rêve même pas. Mon lot ce sont les tâches ménagères. Et toi qui rentres après 9 heures du soir. Je ne sais d'où. Avec des odeurs choquantes, rassasié. Et moi qui n'arrête pas de réchauffer les plats. Tu t'endors devant la télé. Même lorsqu'il y a des invités, vous êtes entre hommes. Vous parlez de foot ou vous jouez aux cartes. Et moi comme une servante, je vous sers, bouche cousue.
- Majid : Et c'est ça ton problème? Mais c'est rien ça... Arrête tes balivernes et viens dormir. Tu te fais du mauvais du sang. Oublions le passé... Je te pardonne.
- Amina [se retourne, en face] : Qu'est-ce que j'ai fait pour que tu me pardonnes?
- Majid : Et ça recommence!
- Majid [Amina lui tourne le dos à nouveau] : Je ne te pardonne plus, ça te va? N'oublie pas que tu es une femme! Tu ne peux pas parler comme ça! Mais d'où tu sors tout ça? C'est ça l'éducation que j'ai reçue. C'est tout ce que je sais. Ton comportement est indigne d'une fille de bonne famille. Je t'ai beaucoup respectée mais je peux changer de ton.
- Amina : Je ne le mérite pas. Il vaut mieux qu'on divorce.

Il est en effet difficile pour Majid de remettre en question une institution millénaire, un mode d'usages dont les règles sclérosées vont provoquer une crise majeure au sein de son couple. Dès le début du mariage, ce couple n'arrive pas à dialoguer, à se comprendre, à cause sans doute du malentendu initial : leur union est arrangée. L'écart

préexistant pour ainsi dire à leurs relations se creuse au fur et à mesure que se déroule leur vie. Amina quelque part " croyait " sa mère : l'amour et la complicité viendraient après le mariage. Pour elle, le mariage signifiait non pas seulement union mais communion entre deux êtres, c'est-à-dire échange, dialogue permanent qui permet à chacun de se compléter à la source de vie de l'autre. Elle rêvait d'une vie de couple harmonieuse et amoureuse. L'aventure conjugale entre Amina et Majid n'est pas fondée sur une relation affective amoureuse profonde et durable. Il s'agit simplement d'une coopération, un simple échange de services dans la division du travail entre un homme pourvoyeur de ressources et une femme mère d'enfants et gardienne du foyer. Si la conjugalité de compagnonnage est plus conforme à l'idéologie de couple à l'occidentale, les réalisations maghrébines ressembleraient davantage à une forme de conjugalité qualifiée d'"instrumentale " par les sociologues anglo-saxons, orientation plus compatible avec l'idéologie patrilignagère.

Chaque séquence les réunissant fait ressortir le même problème de couple : la non-communication. Et même en cas d'échange, Majid écoute Amina mais ne la prend pas au sérieux. Il réutilise les mêmes procédés d'intimidation pour la ramener à son ancienne obéissance. Mais Amina qui a entrevu la lumière refuse de revenir à leurs anciens rapports inégaux. Devant l'impossibilité de communication, elle demande le divorce. Ce qui met Majid complètement hors de lui. Il ne supporte pas que sa femme ose outrepasser son autorité et demande le divorce. Dans leur " milieu ", une " bent familia " ne fait jamais ça. A chaque fois qu'il est renvoyé à son impuissance, il utilise la force et la menace :

- Amina : Il vaut mieux qu'on divorce.
- Majid (en hurlant) : Tu es devenue folle. On divorce. Je suis où, moi? Tu juges et tu prononces ta sentence. Tu veux faire la loi? Si tu veux vagabonder, ne sacrifie pas les enfants. Je ne suis pas un enfant de chœur. Je vais te tenir tête et installer ma mère avec nous. Si tu as quelqu'un oublie-le. Les sorties c'est fini.
- Amina : Emprisonne-moi c'est mieux.
- Majid : Où vas-tu aller? Dans la rue? Parmi les vauriens? Qui va t'écouter? Etre de ton côté?
- Amina : Dieu ne m'abandonnera pas.
- Majid : Je t'avertis : si tu sors sans ma permission, tu ne remettras plus jamais les pieds ici. Tu entends? Tu ne reviendras plus jamais ici!

Comparée à la première dispute, la seconde introduit une variation majeure, dans le regard et dans la parole. Au lieu d'endurer la violence du personnage masculin, le personnage féminin s'oppose à lui, verbalement, tout en baissant les yeux devant Majid (dans un seul plan). Dans cette scène, l'interprétation du regard baissé de la femme est renversée en acte de résistance. **" Refuser son regard à l'autre, c'est refuser d'entrer en contact et donc de communiquer. Il peut être un acte de défi ²⁴⁰ "**. Cette scène

²⁴⁰ S. Crosta, " Stratégies de subversion et de libération : l'inscription et les enjeux de l'auditif et du visuel " dans N. Sada, *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 59.*

réinterprète l'oppression du regard du mari " vainqueur " en montrant que baisser les yeux n'est pas uniquement signe de soumission mais aussi, parfois, d'affirmation de soi dans la mesure où le personnage féminin n'est pas passif mais actif dans ce choix. En outre, Cette prise de parole est d'autant plus importante qu'elle brise le silence déjà trop accablant de la soumission, et ouvre une alternative en renversant quelque peu les rôles. Cette fois-ci, Amina ne sort pas du plan et sa riposte finale " il vaut mieux qu'on divorce " est aussi rapide que déconcertante. Menacée dans la première dispute, elle devient menaçante dans la seconde. Amina est ici l'instigatrice de l'enchaînement logico-diégétique de plusieurs séquences consécutives. Le critère d'enchaînement est ici " le libre arbitre " qui montre la capacité de décision du personnage féminin. Dans la séquence où elle ose finalement demander à son mari le divorce, Amina va acquérir le statut de sujet sémiotique par la révolte qu'elle exprimera dans le film par un éclat de voix et un droit de parole qu'elle saisit, en regardant pour la première fois son mari en un face à face singulier.

Les dialogues et les déplacements des personnages dans les plans sont à ce titre révélateurs. La parole féminine est plus prolifique dans la deuxième dispute. Voulant comme dans la première dispute lui barrer le chemin, Amina réagit immédiatement " **Laisse-moi sortir. Je veux rester seule** ". Majid s'exécute. Lors de leur confrontation, Celle-ci se place au centre droit du cadre, et, de face, lui communique pour la première fois sa réelle frustration. Ensuite, elle sort par la droite du cadre en laissant Majid assis, terrassé par la parole de sa femme. Prise de parole, double renversement : Au lieu d'être renvoyée, Amina part de son plein gré. Elle peut, dès lors, sortir d'elle même du champ et suivre sa propre direction. La menace est rendue. Majid est ébranlé par la nouvelle force de sa femme : elle est en position de savoir et éventuellement de pouvoir (transformer les choses). Cependant, le " je " féminin est encore fortement modalisé ; le pouvoir du personnage étant incertain, elle délègue sa destinée à Dieu : " **Dieu ne m'abandonnera pas** ". Cette séquence assure une place au " je " féminin et dans le même temps réassure Majid dans son autorité ; dualité qui persistera tout au long du récit et qui aboutira à sa fin sur le triomphe d'Amina. Bien qu'elle soit l'amorce d'une transformation, cette deuxième dispute maintient *implicitement* l'équilibre dans la relation du couple.

Dans la dernière séquence du film, Majid redonne à Amina les clefs de sa voiture et ses papiers, symbole de sa volonté d'instaurer un dialogue exempt de rapports de violence et de force. Le dernier plan du film nous le montre vaincu, assis sur les escaliers de l'immeuble d'Aïda, attendant que Amina veuille bien le rejoindre. Nous voyons donc l'homme, Majid, qui essaie d'instaurer avec sa femme des rapports d'un autre type que ceux d'un corps mécanique, nécessité par des besoins d'ordre physiologique. Mais comment pourra-t-il communiquer à nouveau, communier, avec la femme qu'il a violée ? Comment établir avec elle des relations de confiance et de tendresse, si dès le départ il ne lui a pas manifesté un respect élémentaire ? Au terme de ce que l'on peut considérer comme la première véritable crise de ce couple, on assiste à une confrontation dont l'enjeu est la découverte de relations vraies, fondées sur une faculté réciproque de parole et d'écoute, sur un échange qui signifie compréhension, et peut être, amour. N. Bouzid privilégiait la plupart du temps le point de vue féminin, ce qui déjà le singularisait. A l'heure où la redistribution des positions des femmes et des hommes ébranle le pouvoir patriarcal et disperse les êtres, N. Bouzid choisit de rapprocher le Elle et Lui contre tous

les bouleversements qui les séparent. Sa réconciliation passe par le couple, phénomène récent dans le cinéma tunisien et dans la société tunisienne en général.

Tunisiennes évite le mélodrame, il effleure le pathétique sans tomber dans la caricature. Les actes de violence perpétrés contre les femmes prennent racine dans une violence ancestrale autorisée contre les femmes. Fatiha narre le cas de Teffaha “ une jeune fille folle qui errait, perdue, jour et nuit dans les quartiers d’Alger. La nuit les hommes la traquaient et la violaient. La nuit les hommes deviennent des loups. Ils enlaidissent ”. Cette violence a été préparée par une longue tradition du mépris des femmes. Dans le milieu bourgeois d’Amina (comme dans toutes les familles traditionnelles tunisiennes), l’autorité masculine est également liée à la violence et à l’honneur. La violence servant de prétexte à la sauvegarde de l’honneur. Cependant, *Tunisiennes* renverse la position respective entre les sexes. En ces temps modernes de débâcle de la virilité tunisienne, le patriarcat n’est plus de mise. Ce film est bel et bien la défaite du “ tyran ”, la chute d’une certaine forme archaïque du patriarcat, incarnée par le personnage de Majid. Ce qui est en jeu dans l’imaginaire patriarcal, à travers cette figure féminine de “ bent familia ”, c’est le contrôle, ressenti comme de plus en plus urgent, de la “ femme nouvelle ”, celle qui travaille et circule au dehors et qui risque ainsi d’échapper aux hommes. Ce film montre la mise en échec de la prérogative patriarcale, laquelle irait de pair avec l’inévitable transformation structurelle de la société qui rend incontournable l’accès de la femme au dehors.

IV. Le couple pris entre tradition et modernité

L’entourage social refuse d’admettre aux femmes leurs droits à l’évolution. Le refus ou l’acceptation de cette évolution est au coeur de la civilisation : il entraîne le débat central de la modernité et de la place de l’individu. Il en est une mesure imparable. La question des femmes est à la fois l’enjeu idéologique, éthique et politique qui articule le présent et le futur, et l’indicateur des mutations profondes, qui, en dépit des apparences agitent depuis plus d’un siècle les sociétés maghrébines. Ce n’est pas nouveau. Déjà au XII^{ème} siècle, le philosophe Ibn Rochd établissait un lien entre le déclin des états islamiques et le statut des femmes. Beaucoup d’hommes résistent aux changements sociaux en reprenant les vieux fantasmes de la femme bouc émissaire de l’anti-social et du désordre, et d’autres encore, peut être la majorité, ne sont pas clairs, veulent à la fois des changements et y résistent.

Majid dans *Tunisiennes*, en est un exemple représentatif, il veut une femme “ **moderne et vierge, cultivée, mais qui ne le contredit pas devant les gens** ”. Il appartient à cette catégorie d’hommes tunisiens “ modernes ” qui veulent et ne veulent pas que les femmes travaillent, ils ont même transformé le savoir et les diplômes en dot d’un nouveau genre. Ils veulent les rapports de la modernité, matériels essentiellement, mais sans en payer le prix de leurs privilèges et sans essentiellement toucher à l’essence de la condition féminine : une femme qu’on épouse doit d’abord être vierge et procréatrice après le mariage²⁴¹. La virginité de la jeune fille est son bien le plus précieux qu’elle doit

apporter intact au mariage. La virginité de la femme est un droit pour le mari ; ainsi en est-il dans la *Majalla*, le code tunisien de la famille. La " non-virginité " de la jeune fille est un cas d'invalidité du mariage. Dans une société étroitement patrilinéaire, le seul moyen de s'assurer de la paternité de la descendance est de contrôler strictement la fécondité féminine et d'interdire formellement tout rapport sexuel hors du mariage. Majid interdit à Amina de sortir car elle pourrait le " souiller ". Aussi la virginité est-elle institutionnalisée, elle est à la fois une valeur culturelle, religieuse et idéologique²⁴². La pureté d'après Abdelwahab Bouhdiba serait une obsession de l'Islam : "**Dieu n'a pas d'autres desseins que de préserver la famille des souillures du monde et de lui assurer une pureté parfaite**" (sourate des Coalisés, XXXIII, 33). La pureté de la jeune fille, sa virginité sont la sauvegarde de la famille. C'est un fait social. La jeune fille est en quelque sorte dépossédée de son propre corps dans ce qu'il a de plus intime puisque "**la sauvegarde de l'intégrité de son corps/hymen est l'affaire de toute la famille**"²⁴³.

Comme toute la sexualité, la virginité est placée sous contrôle social ; elle ne saurait être laissée à la gestion des individus, comme elle ne saurait être liée à l'affectivité. En contrepartie, la jeune vierge se voit extrêmement valorisée. Tout le discours de l'Islam contribue à faire de la vierge le prototype de la beauté féminine. La puissance de cette idéologie est telle que la plus grande partie des jeunes filles se conforment au modèle. "**Si le tabou de la virginité peut paraître aujourd'hui en passe d'être relégué à l'arrière plan des préoccupations conscientes des jeunes en milieu urbain, il n'en reste pas moins qu'il continue de peser d'un poids important sur leurs représentations inconscientes de la sexualité**"²⁴⁴. Les conduites de dénégation et de rationalisation qu'il persiste à produire dans leurs propos mitigés autour de cette question, ou le recours de plus en plus signalé à la chirurgie réparatrice de l'hymen indiquent, à ne pas s'y tromper, la persistance voire la résurgence du tabou dans les conduites et représentations collectives. "**Le culte de la virginité est tel que les médecins tunisois par exemple font fortune dans la réfection des virginités. Dans certains cas, dès les cérémonies du mariage terminées, l'époux évite de toucher à sa femme et la mène consulter un médecin qui atteste le certificat de virginité**"²⁴⁵.

²⁴¹ Dans l'imaginaire tunisien, la femme reste encore en seconde position, considérée comme un être biologiquement faible et moralement vulnérable. La femme-mère reste privilégiée par rapport à la femme citoyenne. Une série d'enquêtes effectuées par l'UNFT (l'Union Nationale des Femmes Tunisiennes) en 1992 sur *L'image de la femme dans la société tunisienne* montrent des résistances sociétales qu'il importe de vaincre : en 1992, 56,7 % des personnes interrogées ne connaissent pas le contenu du CSP et l'estiment même en avance sur les réalités, 39 % des hommes veulent encore des femmes au foyer, 78,6 % estiment que la femme doit assurer seule les travaux du ménage, etc.

²⁴² Dans la religion musulmane, la virginité est aussi pureté, celle des houris que le musulman trouve au paradis, à la virginité renouvelée pour le plaisir des croyants.

²⁴³ K. Zeghloul, "Hymen et tabou", *Algérie-Actualité*, n°983, 16-22 août 1984, p. 15.

²⁴⁴ L. Premare (de), *La mère et la femme dans la société familiale traditionnelle au Maghreb*, Paris, *Bull. de Psychologie*, XXVIII 314, 1973, p. 95.

²⁴⁵ C. Lacoste-Dujardin, *op. cit.*, p. 78.

Les observations de D. Jeambar pour la Tunisie montrent à quel point le tabou de la virginité a la vie dure : “ **Ni le facteur temps, ni les processus de changement socio-culturels qui travaillent le Maghreb ne semblent avoir réussi jusque-là à réduire la charge symbolique que ce tabou exerce sur les représentations collectives en Tunisie** ²⁴⁶ ”. Le discours de Majid est un bel exemple de discordance entre, d’une part la représentation culturelle de l’identité et la pratique et, d’autre part, de conduites de novation qui pour autant qu’elles sont réellement désirées sont inconsciemment verrouillées par une culpabilité sous-jacente de dénaturation identitaire. Aujourd’hui, la cohabitation schizophrénique entre le désir de changement et l’obéissance aux valeurs ²⁴⁷, provoque des dévalorisations, des culpabilisations et une sexualité mal vécue qui est un vrai problème collectif.

Dans *Tunisiennes*, les femmes paient le prix fort : Amina subit le viol conjugal et Aïda est quittée par les hommes à cause de sa “ modernité sexuelle ”. Les situations de crise dans lesquelles se trouvent les femmes de ce film montrent qu’elles ne supportent plus que leur corps ne leur appartienne pas, qu’il soit une marchandise vendable avec la dot, monnayable avec le viol légal de la nuit de noces et de l’après-nuit de noces, toute une vie ; encore qu’il puisse leur arriver de retourner à l’hypocrisie sociale pour survivre (Amina). Dans *Tunisiennes*, les femmes utilisent avec une ampleur nouvelle l’arme majeure de la séduction, et espèrent trouver dans la magie, la possession, les marabouts ²⁴⁸, un exutoire à leurs maux. En effet, ce film expose la solitude et la frustration des femmes dans leurs vies de “ couples ”. Leur désarroi les poussent, désespérées chez les marabouts. Au début du film, on entend une voix *off* qui marmonne. Une personne entre dans le champ : la voyante. Amina est en consultation chez un marabout dans l’espoir de résoudre ses problèmes conjugaux. La première partie du récit met déjà en place le problème : les difficultés dans les relations du couple. C’est là qu’elle rencontre Aïda qui accompagne sa soeur Mariam en consultation chez la même voyante. Mariam fait également appel à une voyante dans l’espoir d’engendrer un garçon.

Le recours aux voyant(e)s est assez courant dans le Maghreb. Des femmes, surtout, de tout âge, souches sociales confondues, consultant les voyantes. Toutes les pratiques de magie sont illicites, contraires à l’orthodoxie religieuse ; elles n’en existent pas moins

²⁴⁶ D. Jeambar, “ *La femme face au Coran* ”, *Le Point*, n° 893, Paris, oct. 1989, p. 47.

²⁴⁷ “ Dans cette Tunisie où tant d’efforts pourtant ont été faits, où la fécondité a régressé, portant atteinte à l’image de la femme mère-avant-tout, les attitudes masculines sont encore très ambiguës. D’après une enquête menée en Tunisie en 1993, une partie des citoyens, entre 20 et 40 ans et ayant poursuivi des études secondaires acceptent l’image d’une femme émancipée, apte aux mêmes responsabilités que les hommes, néanmoins la majorité d’entre eux s’accorde pour juger non souhaitable qu’elles accèdent aux mêmes statuts économiques et sociaux. Cette attitude quelque peu contradictoire est bien symptomatique du désarroi consécutif aux changements, aux remises en question actuelles. Si la jeunesse aspire aux changements, elle s’y engage prudemment et se trouve considérablement freinée par la résistance de la génération précédente, surtout de la part des mères doublement frustrées d’une vie de couple selon l’idéologie nouvelle, du rapport à leurs enfants selon le modèle patriarcal ” (S. Bessis et S. Belhassen, *op. cit.*, p. 231).

²⁴⁸ “ Le maraboutisme est intimement lié à des pratiques païennes, comme le fut aussi le christianisme des campagnes. Il est le dépositaire d’illusions et de refuge ” (C.-M. Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, Paris, Sindbad, 1988, p. 19).

encore, savoirs féminins essentiellement, techniques de contre-pouvoir de la part d'opprimées qui n'ont à leur disposition que peu d'armes pour lutter contre la domination masculine. Encore aujourd'hui dans la vie quotidiennes des villes tunisiennes, nombreux sont les rites propitiatoires de fécondité. Innombrables sont à travers toute la Tunisie (et le Maghreb) les sanctuaires : sources, fontaines, rochers, pierres, grottes, arbres, places et tombeaux fréquentés par les femmes, lieux de pèlerinage et d'accomplissement de rites : nouets accrochés aux arbres, bougies ou lampes allumées, encens brûlé, lustrations, incubations, bains, invocations, consommations diverses, etc., qui ont pour but de remédier à une stérilité temporaire ou durable et d'engendrer un garçon.

D'autres femmes se lancent dans la révolte individuelle, mutilante comme la prostitution, la chosification, à l'exemple d'Azza, la petite soeur d'Aïda (20 ans). Dans une séquence de confrontation entre Azza et Aïda cette dernière s'écrie outrée : **“ mais qu'est ce qui te prends? Tu sors avec un vieux père de famille pour avoir un “poste”. Tu fais des affaires avec ton corps! ”** Et Azza qui rétorque froidement : **“ pour moi l'homme est un portefeuille. ”** Azza incarne l'univers de la concupiscence et des moeurs dépravées. “ Petite poupée ”, elle est affublée d'une minijupe, d'un corsage moulant tenu par de minces bretelles. Par comparaison, les autres personnages féminins portent de longues robes ou des vêtements amples. Elle est figée dans une série de stéréotypes qui la démarquent nettement de l'image de la femme sérieuse. Elle se comporte comme un mannequin féminin en représentation en se dandinant dans un ensemble plus que seyant devant le regard gêné de sa soeur et de Fatiha. Le corps d'Azza est un corps qui parade, un corps qui s'expose et se donne à voir. Son parcours , du téléphone à la fenêtre, est souligné par un travelling d'accompagnement, comme s'il fallait accentuer encore plus sa démarche, l'accuser. Les déhanchements d'Azza, qui ne fait qu'une seule apparition, font d'elle un corps/parade. Ce corps ne saurait être assimilé au corps-labour qui est proprement transcendé par les valeurs positives, les valeurs d'un projet de société.

Dans *Tunisiennes*, nous constatons que leur condition de femmes empêche de nombreuses protagonistes “ modernes ” de s'insérer dans la collectivité où elles souhaitent s'intégrer. En effet, dans leur quête identitaire, elles ne peuvent s'identifier à l'image de la femme “ traditionnelle ” telle qu'elle est incarnée par les femmes de la collectivité et sont par conséquent rejetées à cause de leurs moeurs trop “ modernes ” car l'entourage du personnage féminin rejette toute revendication d'identité individuelle. *Tunisiennes* décrit la rupture douloureuse du personnage féminin avec les femmes de la “ tribu ”, de la communauté, de plus en plus rebutées par le mode de vie moderne ou “ occidentalisé ” de l'héroïne qui est ressentie par elles comme une étrangère. Le prix à payer pour sa libération est l'exclusion/expulsion du personnage féminin (ou masculin) du groupe social qui sèvre brutalement la protagoniste et la prive violemment de son affection et de sa chaleur. Ainsi ce que gagne le personnage féminin (ou masculin) en liberté du fait de son choix pour la “ modernité ”, il le perd en affectivité, en relations humaines. Le sentiment douloureux d'exclusion est vécue d'une façon encore plus déchirante quand le personnage tombe dans la désillusion. La désillusion d'Aïda, Amina et Fatiha dans *Tunisiennes* (et Alia dans *Les Silences du palais*) concernant les hommes est immense. Chacune, à sa façon, digère dans l'amertume l'échec de sa relation de

“ couple ”. En effet, la protagoniste quitte sa tribu en espérant trouver dans le monde extérieur un terrain plus propice à sa libre expression ; malheureusement elle rencontre à l'extérieur les mêmes obstacles et la même hostilité dont elle a souffert à l'intérieur.

D'autres personnages n'ayant pas le courage de lutter, à l'instar de Hachemi (*L'Homme de cendres*) ou d'Amina (au début de *Tunisiennes*), finissent par faire des concessions à l'entourage et à la société. Ces concessions sont vécues comme une atteinte à leur intégrité identitaire, comme un acte de trahison vis à vis de leurs convictions ; acte rendu parfois indispensable pour ne pas être physiquement et affectivement bannis de la collectivité. Dans *Tunisiennes*, nous constatons quela femme moderne est prise entre le besoin d'intégration par l'acceptation d'un statut commun et le désir d'émancipation. S'agit-il de revendiquer sa féminité dans le cadre du statut défini par la culture et les lois ou s'agit-il de s'opposer aux lois ou de les améliorer? Et même quand elle a l'illusion de s'être détachée du pouvoir de la collectivité ; “la jeune femme d'aujourd'hui” ne fait, en fait, que troquer la communauté ancienne contre un face à face souvent trompeur avec l'homme. Dans la société tunisienne contemporaine, la réclusion de la femme dans le béton anonyme des immeubles (Aïda), ou dans les luxueuses villas bourgeoises (Amina), succède à la claustration dans le gynécée. Ainsi, la plupart des protagonistes sont prises dans un éternel recommencement de leur condition de cloîtrées, et le progrès de la modernité n'a que peu de prise sur cette pérennité de la tradition. Seules les mères et les grand-mères ont le statut privilégié de celles que le désir n'atteint plus, et que le respect masculin entoure d'une vénération qui les rend inaccessibles aux regards concupiscent, même hors de l'enfermement imposé. En effet, malgré les vicissitudes de l'Histoire, la condition habituelle de la majorité des femmes tunisiennes reste encore défavorable.

Petite conclusion

Entre la tradition invivable désormais, la loi qu'on transgresse en se culpabilisant, les conduites interdites, le paroxysme des sentiments est porté à son comble. Et le couple meurt de ne pas pouvoir exister. La sexualité en général et celle du couple en particulier est au service du groupe, elle est socialisée. Il faut donc taire la sexualité spontanée, personnelle et surtout le désir. Amina l'explique avec amertume “ ***il y a longtemps que j'ai oublié ce que signifie le mot 'plaisir'*** ”. La sexualité libidineuse, biologique est prohibée et doit être obligatoirement asservie au social. Dans tout cela, le couple n'a pas de place, car il n'a de réalité que dans sa finalité procréatrice. Le couple n'existe qu'épisodiquement, sans l'idéologie du couple telle qu'on la connaît ailleurs, puisque mari et femme jouent essentiellement leurs rôles, dans la famille agnatique, chacun de leur côté, au sein de deux groupes séparés, distincts, celui des hommes et celui des femmes. En fait, le mariage ne saurait être en aucune façon la consécration d'un couple, ce qui est une vision européocentriste. Le mariage n'est pour la femme comme pour l'homme qui sont mariés “ par les parents ” qu'une étape qui permettra d'accroître la famille patrilignagère, et, pour la femme, un passage obligé pour atteindre la maternité.

Entre l'homme et la femme, à l'instar de Majid et Amina, ressentiments, griefs réciproques s'enchaînent dont ni l'un ni l'autre ne sont principalement responsables. Ils sont pris dans un véritable engrenage où, malgré le désir de l'un ou de l'autre, leurs comportements se trouvent inexorablement induits. Point de couple mari-femme, pas d'égalité possible entre deux personnes de sexe différent jusque-là inconnues l'une de l'autre, imposées l'une à l'autre par une volonté supérieure et qui partagent une seule tâche commune à eux deux seuls : avoir des rapports sexuels féconds de manière à assurer la reproduction sociale et la puissance du lignage. Dans le couple mari et épouse, l'incommunicabilité s'est établie dès les premiers instants de leur vie conjugale. Entre eux s'est amorcé un jeu de rapports de force, comme s'ils étaient d'emblée engagés dans une lutte, chacun redoutant la domination de l'autre. Aucune des bases sur lesquelles se fonde le couple ne peut exister : nulle intimité n'est permise. Avec le temps, la maternité de la femme suppléant la maternité de la mère souvent alors disparue, le fils devenu père peut parfois devenir plus proche de sa femme et une forme de couple peut exister qui lie les parents : un homme-père et une femme-mère et non pas des partenaires : point d'homme-mari et point de femme-épouse.

La ségrégation entre les sexes marque encore très fortement les comportements, car le monde social était représenté dans la société patrilignagère comme organisé autour de cette dichotomie et l'est encore dans la société maghrébine contemporaine. Dichotomie entre deux univers séparés, celui des hommes et des femmes. L'absence de communication entre les deux sexes revêt une valeur normative. Les mariages arrangés, à l'instar de celui de Majid et d'Amina, ne prédisposent pas les conjoints à une communication de qualité puisque l'intimité conjugale est réprouvée. Cette incommunicabilité commence dès l'enfance ; les mêmes conduites sont toujours prescrites aujourd'hui : réserve, évitement, chemins séparés, voile, voire enfermement des femmes. L'incommunicabilité entre les hommes et les femmes est notamment saillante au niveau de l'utilisation de la parole. La parole féminine et la parole masculine sont enfermées dans des mondes disjoints régis par des règles sociales hiérarchisantes dans lesquelles la parole des femmes et celle des hommes se croisent mais ne se rencontrent quasiment jamais. Quels sont les critères de découpage de la parole et de sa distribution dans les films du corpus? Comment s'exprime la parole féminine? Quel rôle joue la parole dans les rapports entre les sexes?

CHAPITRE V PAROLE D'HOMME, PAROLE DE FEMME

I. La parole socialisée

Le cinéma a un penchant presque “ naturel ” pour la délégation narrative, pour l'emboîtement de discours. La raison en est au fond bien simple, c'est que le cinéma montre des personnages en acte, qui imitent les humains dans leurs diverses activités quotidiennes, et que l'une de ces activités, à laquelle nous nous livrons tous, à un moment ou à un autre, c'est de parler. Et en parlant, bien des humains sont amenés à utiliser la fonction narrative du langage, à raconter, à se raconter. Or pour le cinéma, ce phénomène est encore accentué par le fait qu'il utilise ces “ cinq matières de l'expression ” que sont les images, les bruits, les mentions écrites (absentes dans les films du corpus), la musique et ... la *parole*.

La parole est le réservoir, le lieu du savoir des personnages et le filtre des évaluations normatives qui traversent le récit. Elle sert aux échanges, aux transactions et aux descriptions, discrimine les personnages, les distingue les uns des autres et fait émerger les codifications sociales. Le découpage de la parole et sa distribution mettent en scène la dialectique de l'honneur et caractérisent les personnages selon l'âge, le genre, la

langue et l'origine familiale. L'axe sexuel et l'âge sont globalement le point de départ des grandes distinctions. La parole distingue deux types de personnages : ceux qui en font usage (Cheick Mokhtar, Salih, Si Azzouz²⁴⁹ dans *Halfaouine* ; Majid, Si' M'hamed (le père d'Amina), Aïda dans *Tunisiennes*, Alia dans *Les Silences du palais*), et ceux qui parlent peu ou qui murmurent seulement (Hachemi dans *L'Homme de cendres*, Amina dans *Tunisiennes*, Khadija dans *Les Silences du palais*).

Le passage d'une séquence à une autre s'opère souvent par la parole. Par exemple dans une séquence de *Halfaouine*, Moncef dit à Noura : “ **Va chercher les bouteilles de vin vides sur les terrasses** ”. Le plan suivant, on voit Noura qui cherche les bouteilles. Dans ce cas, le dialogue prend plus d'importance que les actions visuelles représentées, c'est-à-dire que les informations narratives sont dans les mots avant d'être dans les images. Dans un autre plan du même film, on apprend par les conversations de Salih avec son interlocuteur fasciné, Noura, qu'il a visité des contrées lointaines (dont Singapour), mais on ne le voit jamais en voyage. La parole ou la “ partition ” verbale se substitue à la bande-image.

Le recours à une “ mise en case ” plus ou moins globalisante doit être poursuivie par l'analyse des lignes de mire, des miroitements à l'intérieur des cases d'une part, et entre les cases d'autre part. Les confluences de ces lignes mettent en lumière les distances, les rapprochements et leurs effets de sens sur le récit. En tant que porteurs de discours où se combinent et se confrontent divers niveaux de sens, les personnages sont leurs lieux de résonance privilégiés. La parole n'est pas une donnée monolithique et sans transmutations possibles. Son pouvoir et ses effets euphoriques sont tantôt détournés, tantôt objets d'interférences. Dans la mesure où elle est l'enjeu des transferts, des additions et des soustractions en opération dans un récit, elle est rarement décisive à l'intérieur d'une seule séquence narrative. Dans *Halfaouine* et *Tunisiennes*, les conflits sont essentiellement soutenus par la parole, qui est à la fois un acte de volonté, d'autorité et de conciliation. Le “ j'ai entendu ” et le “ j'ai dit ” prédominent sur le “ j'ai vu ”. La forme dialogique s'inscrit presque toujours dans un contexte socialisé : le café, les visites de voisinage, les repas de fête, le repas de famille etc. Dans *Texte et idéologie*, Ph. Hamon soutient que ces situations sont propices à l'analyse du *dit* et du *savoir-dire*. Le savoir-dire renvoie à “ **l'acte d'appropriation de la parole, qui est déjà un acte d'affirmation et d'installation du personnage qui en est le porteur** ”²⁵⁰.

L'une des séquences de *Tunisiennes* nous montrent un dialogue dans lequel s'inscrit clairement le *dit* et le *savoir-dire* de quelques personnages féminins et masculins. Il s'agit d'un contexte socialisé, un repas familial chez les parents d'Amina où la famille est rassemblée au complet pour décider du projet de mariage de l'un de ses fils : Moëz. Majid prend la parole et commence sa présentation par un compte rendu de “ l'enquête ” qu'il a ordonnée sur la famille de la “ candidate ” : “ **je me suis renseigné : famille sans problèmes : le père employé, la mère au foyer. Pas de notre monde. Le mariage n'est pas affaire d'individus mais de deux familles qui se fondent en une seule. Qui**

²⁴⁹ Le *Si* qui précède le nom de certains personnages est une marque de respect et signifie Monsieur.

²⁵⁰ J.-C. Coquet, *Le Discours et son sujet*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 92.

tient le doigt tient toute la main ! ” Les proverbes, les constats, les aphorismes enracinent le texte filmique dans un monde de référence et le transforment en dépit de son autoréflexivité en “ traducteur ” du réel. Et l’une des femmes du groupe qui enchaîne : ***“ Inutile d’en discuter, elle n’est de notre lignée ! ”*** ; et La’ Fatma, la mère d’Amina : ***“ On ne s’apparente pas à ces gens là ! Des Bédouins ! On sera la risée de notre milieu ! ”***

Les règles fondamentales de l’hypogamie qui orientent les allégeances matrimoniales ne font pas de cette fille une candidate idéale car ***“ la règle d’hypogamie veut que le mariage soit avec une femme de rang social non supérieur ni inférieur ”***²⁵¹. Cette stratégie des alliances veut que l’on ne s’allie qu’à un égal. Sur ce point, la parole des hommes et des femmes de la tribu, à part celle d’Amina et de sa soeur Aziza, convergent : le mariage est un rapport entre familles et non entre deux individus. En effet, avant même de commencer à exister, le couple est assujéti au groupe familial ! Il n’existe pas ou n’existe que très fortement intégré au groupe, car la communauté prime sur l’individu. Il est d’ailleurs significatif de constater qu’aucun plan de la séquence du repas familial ne montre le couple Amina-Majid ensemble.

Une fois le repas achevé, les femmes se mettent en cercle ensemble et les hommes pareillement (photos n° 6,7). Contrairement aux discussions centripètes et convergentes de la scène des hommes (les affaires), les discussions féminines se concentrent dans des îlots distincts, les uns silencieux, les autres “ bavards ” : la femme d’Adel : ***“ celle [la femme que Moëz veut épouser]qu’il veut nous amener ne sait ni s’habiller, ni marcher, ni se maquiller. Sa bouche est énorme quand elle rit ”***. La’ Fatma : ***“ Elle a la poitrine trop plate. Trop maigre. Si elle grossit elle sera mieux ”***. Néanmoins la nouvelle candidate ***“ a la peau blanche, pour une fille du sud ”***. Cette remarque est à ranger dans la fantasmagorie, dans l’imaginaire social qui réfère au domaine du beau. Cette fantasmagorie est le substrat d’une idée, d’une “ présentation ” du Beau et de l’enviable : le Beau est Blanc ! Ces informations, qui sont circonscrites dans l’espace insulaire et fermé des femmes, sont déplacées lorsque Aziza (la plus jeune soeur d’Amina) devient l’objet de visée de celles-ci. Les femmes ne comprennent pas pourquoi elle refuse de se marier, et pourquoi elle s’obstine à rester célibataire : Salwa (la soeur d’Amina) : ***“ pourquoi tu refuses les prétendants ? Tu sors le soir. Tout le monde te voit. Tunis est tout petit. Notre réputation est en jeu. On a peur des racontars et des questions à son sujet. Tu n’es plus jeune ! ”***

La parole d’Aziza débute par un argument éthique, c’est-à-dire un argument de *savoir-vivre*, dont l’effet direct est de désorienter la provocation et de montrer son déphasage dans son contexte d’expression : ***“ vous devriez avoir honte. Vous ne la [la “ candidate ” pour Moëz]connaissez même pas. C’est une fille très bien ! ”*** La référence au code de comportement réduit à néant le dit des autres femmes, des “ papoteuses ”. Le discours d’Aziza dessaisit complètement les autres femmes de leur parole et déclenche un autre mode de filmage : l’échelle des plans qui était commune à tous les personnages change systématiquement en gros plan pour elle et en plan rapproché pour les autres femmes (photo n° 7). En tant que sujet, Aziza est liée (ou veut

²⁵¹ C. Lacoste-Dujardin, *op. cit.*, p. 94.

se lier) à un objet de valeur, l'instruction (elle est professeur), qui s'ouvre lui-même sur d'autres valeurs : la liberté et l'émancipation. Le gros plan qui la représente devient le *plan du tout dire*, le point de condensation d'un savoir qui se sait savoir : **“ ma mère a peur de tout, d'un homme au téléphone, d'un retard. Si je suis une charge, j'irai habiter seule ! ”** Aziza se positionne aussi comme sujet de *vouloir*, elle veut habiter toute seule. **“ le vouloir, écrit J.-C. Coquet, revient [...] à introduire un programme tourné vers l'avenir et à établir une vision prospective ²⁵² ”**. Or la réalisation de son programme connaît tout de suite un opposant et un anti-sujet. Son père lui rétorque furieusement en criant **“ Voilà qu'elle remet ça! Oublie ça ! Je n'ai pas de filles qui habitent toutes seules ! Quelle honte ! Si ça ne te plaît pas retourne à l'étranger. Au moins là bas personne ne te verra ! ”** Face à l'opposant (principalement le père et accessoirement la mère et le reste de la famille), Aziza cherche l'appui d'une alliée, sa soeur aînée Amina. Celle-ci essaie d'intervenir en faveur de sa soeur mais elle est tout de suite réprimandée et “ remise à sa place ” par Majid qui lui ordonne de se taire. De par sa situation de soumise, Amina n'est ni un allié potentiel ni un opposant effectif.

A hauteur de la séquence entière, la parole obéit à des gradations : au palier inférieur, se trouve la parole de la multitude féminine qu'un réquisitoire-sermon (d'Aziza) écarte et fait basculer ; au palier intermédiaire se trouve la parole d'Amina qui est à son tour évaluée-dénigrée par Majid et, enfin au palier supérieur se concentre la parole plurielle et hiérarchisée des hommes (Si M'hamed, le père, et ensuite Majid). Cette distribution et les évaluations qu'elle comporte “ campent ” les personnages et favorisent leurs mutations. Ceux-ci sont en effet disposés dans un espace transitoire, de stabilité relative et d'équilibre précaire.

La parole est constitutive des personnages et des hiérarchisations qui les définissent : les hommes ont le dernier mot. Les paroles des hommes clôturent les deux discours féminins : Aziza quitte la pièce après le discours de son père, Amina après celui de son mari. Néanmoins par leurs départs qui clôturent les deux scènes, les personnages féminins rendent leurs discours irrévocables et irréversibles, comme si désormais tout avait été dit. Les discours féminins font écran aux énoncés masculins, mais sans s'opposer frontalement à eux. Deux savoirs s'affrontent au nom de deux sexes. La distinction entre ces deux savoirs opposés inscrit le film dans la lignée générale des problèmes fondamentaux de la Tunisie contemporaine : le décalage entre deux générations (fille et père), et le décalage entre les femmes et les hommes de la même génération (mari et femme).

Dans *Halfaouine*, la parole est aussi séparatrice et hiérarchisante et enferme les personnages dans des mondes disjoints et “ étagés ”. La séquence de la fête de la circoncision en est un exemple type. Elle décrit les mondes imperméables des hommes et des femmes. Le tracé des plans (le montage) épouse la description ethnographique de la division sociale des sexes : les plans des hommes qui dansent et chantent à l'extérieur, dans la cour, précèdent ceux des femmes rassemblées à l'intérieur, dans une pièce (photos n° 8, 9, 10). Par la suite, leur alternance est construite sur une structure dichotomique prononcée. La différence entre les deux groupes de plans transparaît moins

²⁵² J.-C. Coquet, *op. cit.*, p. 28.

dans la position des personnages (femmes assises/hommes debout et assis), leurs mouvements (immobiles/mobiles) ou encore leurs pratiques, que dans l'utilisation des sons (hommes chantent et parlent à haute voix/femmes sont silencieuses ou parlent à voix basse). Les sons dans les plans des femmes sont brouillés. Les chuchotements, et les rires étouffés parasitent la banalité de leurs commentaires. Comparée à la cacophonie féminine, la récitation masculine est harmonieuse et régentée. Les voix des hommes ne se mêlent pas et, quand elles le sont, elles forment une seule voix qui répète respectueusement le texte d'une chanson.



L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.





Procédé descriptif réduisant “ le réel ” à une garantie et plaçant le spectateur comme une tierce partie, la séquence de la fête de circoncision dans *Halfaouine* met bien en scène une division sexuelle qui sera reprise tout au long du film. Dans cette séquence, une série de plans alternés nous montre les hommes qui dansent et les femmes assises. Nous apercevons dans l’un des plans des hommes les traces des barreaux d’une fenêtre (photo n° 9) qui indiquent que cette scène est prise à partir d’un point de vue féminin : les femmes observent les hommes en cachette. Un autre plan de cette séquence transforme le savoir-dire en un jeu qui a pour acteurs et spectateurs tous les groupes sociaux du quartier. Il s’agit d’une joute oratoire entre Latifa et Salih. Dans une séquence précédente, ce dernier lui avait envoyé avec Noura une missive amoureuse. Elle a répondu par un refus : “ **Dis à ce fou - tu seras mon amant quand les poules auront des dents** ”. Dans la séquence de la fête, l’échange de paroles chantées entre eux est aussi bien le développement ludique d’un argument contre un autre que d’une mise en scène de forces sexuelles opposées.

- Salih chante : Quand j’ai aimé on m’a ri au nez. Pour avoir été parjure, je subis à présent la torture. Me voilà dans la détresse recevant la monnaie de ma pièce. Où est-il ce grand amour dont je rêve jour et nuit?
- Latifa lui répond en chantant (tous les hommes se retournent vers la pièce occupée par des femmes) : Non, non je ne t’aime pas. Non tu ne fais pas le poids. Même si mon coeur voulait s’adoucir, je l’empêcherai de faiblir (youyous et rires des femmes).

Le chant transperce donc les espaces visuellement interdits, d'où la primauté du son sur la vue. **“ C'est que la frontière des sexes, écrit A. Bouhdiba, peut être franchie même si la frontière visuelle est limitée et réglée par l'audition de la parole, du chant ou même par un simple bruit des hanches. D'où cet amour à distance fondé presque exclusivement sur l'ouïe ou l'ouïe-dire et qui se nourrit des fantasmes de l'imaginaire [...]. Il arrive à l'oreille d'aimer à la folie avant l'oeil ²⁵³ ”.** Suite à cet échange de chants, Latifa change d'opinion à propos de Salih : elle accepte de le rencontrer, et s'offre à lui dans l'intimité de la petite chambre qu'il habite sur les toits. Ce dernier ne s'adresse jamais directement à Latifa (excepté une seule séquence), mais passe par Noura qui joue le rôle d'un “ agent doué d'initiative ²⁵⁴ ” car il met en contact les deux personnages. Le triangle est la figure qui représente le mieux le rapport “ dialogique ” de ces derniers, et le champ contrechamp, la forme de leurs échanges. Noura prend le temps d'échanger avec Latifa des regards complices, il est généralement surpris par la voix *off* de son père qui surgit dans le champ et qui l'en expulse promptement. Par rapport au personnage principal, Noura, Latifa est le pendant féminin de Salih, elle est son double. Ce sont les seuls personnages auxquels Noura confie ses états d'âme. Leur couple sert de transit aux mouvements de la dynamique des rapports femme-homme. Vers la fin du film, ils deviennent des amants et envisagent de se marier.

La description donne un poids particulier à l'ensemble des connotations qui entourent le personnage de Latifa. Elle est l'étrangère, le véhicule du trouble porté par son propre nom : Latifa signifie douceur et finesse, **“ que Dieu nous protège de sa douceur, de sa beauté et de sa fitna! ”** s'exclame le boucher du quartier. Ses origines, ses attributs vestimentaires, son statut de femme divorcée, ses attitudes l'éloignent de la société d'accueil. Ph. Hamon note que “ lieu d'un effet de personne ”, le personnage est, par excellence comme un “ être social ” en relation avec autrui, le lieu du texte où se produit un “ effet de morale ”, un “ effet éthique ²⁵⁵ ”. Sur l'axe vestimentaire par exemple, Latifa est la seule femme qui ne porte pas totalement le “ safsari ” (voile traditionnel). Elle circule librement dans la rue, à “ moitié nue ” avec le safsari enroulé négligemment autour de sa taille. Elle est la seule qui ait des robes saillantes et sans manches, dans des couleurs éclatantes. Elle prévarique ainsi au code vestimentaire de cette **“ société dans laquelle le vêtement, instrument de pudeur, doit dissimuler le corps et, en même temps, refléter la dichotomie sexuelle du monde ²⁵⁶ ”.** Les caractères ataviques, la prédisposent au “ délit ” et la fixent dans le stéréotype divorcée = traînée. La tension suscitée chez Si Azzouz par sa présence, **“ Pas de ça chez moi! ça va jaser dans le quartier! Une divorcée! Et sans le sous en plus! ”**, est révélatrice de la peur de la profanation du seuil de la maison par l'autre, l'étrangère divorcée. Néanmoins, le père de Noura ne se gêne guère pour séduire, agressivement, Latifa. Dans l'imaginaire masculin,

²⁵³ A. Bouhdiba, *La Sexualité en Islam*, Paris, Quadrige/PUF, 1982, p. 53-54.

²⁵⁴ C. Brémond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 55.

²⁵⁵ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. “ Ecritures ”, 1984, p. 185.

²⁵⁶ A. Bouhdiba, *op. cit.*, pp. 49-50.

une divorcée est accessible contrairement à la vierge car “ **qui touche une vierge est foudroyé** ”. La' Jamila recourt à un stratagème pour amadouer son époux. Elle lui lave les pieds et le supplie de garder Latifa à la maison.

Deux scènes dans deux films, *Les Silences du palais* et *Halfaouine*, filmées en gros plan, représentent les mains des femmes lavant les pieds des hommes. Leur remplacement dans le contexte montre que ces scènes dépassent leur simple fonction ou utilité : ces plans ne visent pas à montrer des scènes banales (laver les pieds), ils insistent plus sur la symbolique de ces scènes : la soumission des femmes aux hommes. Les plans suivants les gros plans des mains montrent ces femmes agenouillées devant ces hommes. Ces scènes sont d'ailleurs des moments de tension : dans *Halfaouine*, La' Jamila supplie Si Azzouz, son mari, de ne pas renvoyer sa cousine Latifa de la maison car ce dernier juge qu'une femme divorcée entacherait sa réputation. Dans *Les Silences du palais*, Khadija supplie Sid'Ali de ne pas mêler sa fille aux soirées nocturnes d'“ en haut ”. Dans les deux séquences, c'est la parole de l'homme qui l'emporte.

Le stéréotype amalgame des systèmes d'évaluations antithétiques et joue sur l'ambiguïté des fonctions conférées aux objets. Son efficacité idéologique se loge dans sa capacité d'adaptation. L'image de la mère, La' Jamila, s'oppose à celle de la séductrice, sa cousine Latifa. Celle-ci est en plus “dangereuse”. Le stéréotype de “ la femme serpent ” opère à la fois sur la puissance de la beauté tentatrice, comme polarisation de l'incontrôlable. Un plan en contre-plongée nous montre Si Azzouz qui arrive dans la cour de la maison et s'arrête brusquement à la vue, de dos, de Latifa habillée en une moulante robe rouge. Il se jette sur elle et l'enlace. Celle-ci le repousse : “ **Si Azzouz tu te trompes de chemin. Le patio c'est de l'autre côté. Tu as compris?** ”. Elle n'ose pas le remettre ouvertement à sa place. La crise est évitée et le geste déplacé de Si Azzouz est passé sous silence. Le code de la religion opère à nouveau : en tant que femme, Latifa a parfaitement intériorisé le stéréotype de la femme séductrice responsable des égarements masculins. Dans l'Islam, la sexualité féminine est la plus sanctionnée car elle est considérée comme puissante et active face à la faiblesse masculine. En effet, l'homme, à l'instar de Si Azzouz, est considéré sans défense devant le corps féminin, surtout si ce dernier “ s'exhibe ” comme celui de Latifa.

Latifa partage avec Salih l'expérience de la vie. Plus que toute autre expérience, sa connaissance des hommes est l'origine la plus sûre de son savoir-dire. Etant la seule femme à outrepasser la frontière des sexes, elle peut évaluer les hommes. Ce faisant, et dans la mesure où elle est leur pendant positif, elle permet d'amoindrir leur description visuelle et sonore négative. Une séquence montre une bagarre entre les hommes du quartier. “ Leur blanchissement ” passe par le personnage de Latifa qui met brusquement fin au conflit par son rire cristallin dont le son mélodieux, sur un fond musical joyeux, s'oppose à la cacophonie des hommes.

La séquence de la fête de circoncision dans *Halfaouine* présente en blocs distincts et hiérarchisés les mondes féminin et masculin. Elle décompose chacun d'eux et en offre une vision détaillée aux subtils rebondissements. Les différences des deux groupes de scènes (au sens large) doivent moins à la spécificité figurative des plans qu'à l'emprise de la parole dotée de mouvements contradictoires et traversée de signes multiples. Les rapports dialogiques et la forme de l'échange sont triangulaires chez les hommes et

dyadiques chez les femmes, et les thèmes recourent une division fréquente dans les films tunisiens, c'est-à-dire les questions matrimoniales pour les femmes et la politiques pour les hommes.

II. Le “ sérieux ” de la parole masculine et le “ banal ” de la parole féminine

Dans *Halfaouine*, la parole divise les deux groupes selon l'axe ordre/désordre, et partant de celui-ci, selon l'axe sérieux/futile. Elle inclut le discours du texte filmique dans une dimension sociale et mythique dans laquelle les femmes sont considérées comme les génératrices du désordre et du futile. Dans une autre séquence, celle chez le coiffeur Abdelwahab, la forme triadique de la parole masculine est modulée par l'affrontement de savoirs divergents et variés. Lors d'une manifestation anti-gouvernementale dans le quartier, des policiers rouent de coups et embarquent certains manifestants. Un plan d'ensemble montre un groupe de personnages masculins chez le coiffeur qui commentent l'événement :

- Abdelwahab (le coiffeur) : Après ils viendront pleurnicher et demander pardon.
- Client n°1 : Voyons Abdelwahab. On dit qu'il y a même eu des morts.
- Client n°2 : Moi je n'ai confiance qu'en la Presse. Or tous les journaux disent que le calme règne dans le pays.
- Abdelwahab : Un ou deux morts, c'est rien. Vous oubliez les victimes du diabète? Il y a une et mille façons de mourir. [...]

Le coiffeur est au centre d'un système paradoxal et au carrefour de détermination contradictoires. Personnage ambigu, il repousse par demi-teinte les critiques politiques des citoyens, mais il ridiculise un policier , “Si Hamadi le con” :

- Abdelwahab : Je tiens à vous parler de cet honorable citoyen dénommé Hamadi “ Le Con ”. Dieu dans son programme avait prévu d'en faire un rat, mais les anges ayant intercédé voyez le triste résultat.
- Le policier : Je m'appelle Hamadi “ Le Bon ”. Respecte au moins mon uniforme S'il te plaît! ”

Le coiffeur se trouve, pour ainsi dire, exclu des rapports femme-homme. Seule la politique l'intéresse. Mais là, le système qui le sous-tend est duplice et rend difficile son “ quadrillage ”. Son ambiguïté s'accroît lorsqu'il est en même temps avec les miliciens et les citoyens. Il s'adresse sur un ton ironique à Colombo, le chef des miliciens, haï par les citoyens de Halfaouine : “ **Quel bon vent t'amène? Tu veux un rasage gratis? Qu'y a-t-il? Un méchant complot contre votre régime?** ”. Dans le plan suivant, le ton de sa voix change et devient mielleux : “ **Passe le bonjour à ton patron et dis-lui que tous les coiffeurs partagent son combat. Nous sommes prêts à tondre tout citoyen qui**

relève la tête ". Une faille se loge dans le discours du coiffeur. Ses répliques contradictoires ébranlent son discours. Mais ce procès est une des caractéristiques du "genre dialogique" dont "**le côté réciproque, antagoniste, ou simplement alternatif et réversible [est] un élément privilégié d'introduction dans la fiction de plusieurs opinions ou "points de vue" contradictoires, donc d'une 'polyphonie' axiologique bien apte à désorienter le système de valeurs de l'oeuvre**"²⁵⁷ ". Les miliciens sont iconiquement et dialogiquement des paliers transitaires, des points d'appui au discours du coiffeur. Les ambiguïtés qui le traversent ont un effet direct sur le discours du texte filmique. "Le système des valeurs de l'oeuvre" se trouve ainsi débordé et réorienté par les diffractions locales contenues dans les échanges dialogiques et le montage visuel.

Notre interprétation pose ici le problème de savoir si cette distinction est intrinsèque au texte ou si elle se situe à la limite du texte et d'une codification sociale. Quels sont les présupposés qui fondent une telle analyse? Comparé au texte filmique, le texte écrit offre une meilleure prise à l'interprétation. En effet, l'insertion d'adjectifs, de formes adverbiales, et l'intégration d'un narrateur commentateur, quelles que soient ses formes et ses modalités d'émergence, permettent d'isoler les niveaux de langage et de "pointer" le ou les personnages qui les sous-tendent. Le syncrétisme des matières filmiques n'offre pas autant de précisions pour le repérage des différents types de narrateurs et l'établissement des systèmes de différences et de complémentarités. Le problème devient plus complexe lorsque la narration repose sur les personnages et que la présence du narrateur est "neutre" ou ne fait que "suivre" les dialogues des protagonistes. Dans ce cas, supposer que le discours des personnages comporte une ambiguïté préalable avant toute appréciation des places occupées par les personnages diégétiques, revient à reconnaître le procès de la codification sociale de la langue et du savoir spectatorial qui en est le filtre. Le spectateur tunisien sait que la cause du langage métaphorique des femmes et des hommes est le contenu de leurs interprétations et non la langue elle-même.

L'efficacité du regard neutre du narrateur consiste à situer le spectateur dans une position de témoin et de juge. Sans perdre sa fonction de témoin, le spectateur est relayé par un témoin interne au texte, Salih en l'occurrence. Ce dernier est embarqué par les miliciens à la fin du film car il a effacé un slogan pro-gouvernemental écrit sur un mur du quartier : "Une seule pensée pour tous, celle du "Père de la Nation"²⁵⁸ ", et l'a remplacé par : "Notre pensée à tous : plus de Père de la Nation". Parce que son départ clôture le discours politique du film, il rend sa parole irrévocable et irréversible, comme si désormais tout avait été dit. Deux savoirs s'affrontent : celui de Salih et celui des miliciens. L'hypocrisie des miliciens est déplacée pour mieux montrer le savoir de Salih. Son savoir-dire se fonde sur la légitimité de sa parole. Son expérience de la vie et son savoir sont immenses et il est le seul parmi les hommes à pouvoir tempérer la parole de "l'indic" des miliciens, à la rendre moins intempestive. Sa vraisemblance puise dans le "réel", comme le montre la profusion des proverbes populaires qui annotent ses actes et les événements de sa vie. Personnage collectif, Salih sert de biais à la critique du discours

²⁵⁷ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 143.

²⁵⁸ Bourguiba était surnommé "Le Père de la Nation".

politique. La cible de la critique n'est pas directement le gouvernement mais les citoyens du quartier qui deviennent " indicateurs " de la police et sèment ainsi la terreur parmi la population de Halfaouine. " L'éclaircissement " de Salih au boucher qui proteste contre son arrestation s'adresse au fait plus aux citoyens qu'aux miliciens : " Laisse tomber sinon ils fermeront ta boutique ". L'argumentation filmique fait alors l'économie de l'impuissance du peuple et vise directement les personnages connotés négativement.

L'exacerbation des contradictions tend à évacuer le ou les termes " en trop ", à réduire la " polyphonie axiologique ²⁵⁹ " propre à tout acte dialogique. Le montage et la répartition des personnages dans l'espace répondent à la division contenue dans les dialogues : d'un côté il y a le chef des miliciens et de l'autre côté se tient Salih tenu par deux miliciens (photo n° 11). Il se confond avec les habitants du quartier (cf. les plans distincts qui regroupent les uns et les autres). Ces répartitions spatiales figurent la proximité et la distance politique des deux principaux groupes de cette séquence.



A l'instar du coiffeur Abdelwahab, Cheikh Mokthar le guérisseur-magicien est un autre personnage ambigu. En marge de la religion officielle, ses pratiques sont l'objet d'une parodie tranchante à effet ironique. En effet, " **les pratiques sacrificielles et de magie sont discrédité par l'islam officiel** ²⁶⁰ ". Sa barbe noire, son sévère regard noir et sa gandoura noire lui valent le surnom de " croque-mort ". L'accumulation des objets et des signes, leur surabondance le figent dans le cliché et le fixent dans le stéréotype : ses

²⁵⁹ Ph.Hamon, *op. cit.*, p. 143.

²⁶⁰ F. Oussedik, *Culture et fécondité, thèse de Magister, Département de sociologie, Université Paris X, 1985, p. 164.*

aiguilles dorées, ses encres, ses ambres, ses incantations, ses formules d'exorcisme, ses bouts de papier qu'il distribue aux femmes, en l'occurrence Salouha, pour chasser les " mauvais génies " et enfin sa cupidité (cf. séquence où il soustrait au nom de " Dieu le miséricordieux " de l'argent à Si Azzouz ou la séquence où il déplace une dalle dans la maison de Noura à la recherche d'un trésor enfoui dans le sol). L'hypertrophie des traits transforment les pratiques magiques en stéréotype. L'excès, la surqualification de Cheikh Mokhtar, défie l'enseignement du Coran et la parole de Dieu. Mais le savoir de Salih est là pour contrer cette offensive incantatoire.

La parole de la loi et les paroles religieuse et politique, sont toutes des paroles d'hommes. La première est enracinée et séculaire. Cheick Mokhtar (*Halfaouine*) en est le principal porteur. Il trouve réponse à tout. Il est le porte-parole de la loi religieuse, une loi dont le principe ne faillit pas, seuls les hommes succombent. Sa parole est inflexible et stigmatisante : **" Ivrogne! C'est à toi de te repentir mécréant! "**, dit-il à Salih qui tente de protéger Noura du pouvoir du Cheick. La parole de la loi se sert de la parole religieuse pour s'imposer. Sa parole est une injonction, une tentative de restitution de l'ordre troublé et dévié. Sa fonctionnalité est entièrement tournée vers le social. Quant à " l'indic " des miliciens, il se sert de la parole de la loi politique pour terroriser les habitants et s'ériger en caïd dans le quartier. Suite à un conflit avec Ali " le Costaud " qui l'a ridiculisé devant une foule, " l'indic " le dénonce comme un " agent de subversion politique " à la police qui ordonne la fermeture de sa boutique. Pour avoir osé ridiculiser " l'indic " et s'opposer à la terreur qu'il installe dans le quartier, Salih subit, à la fin du film, le même sort que Ali le Costaud. Il est emmené en prison et sa boutique est scellée à cause de la parole " l'indic ".

Alors que les hommes se consacrent à parler de politique ou de religion, les femmes se perdent dans des plaisanteries sexuelles. La scène féminine qui rassemble les femmes un jour avant la fête de la circoncision oppose au " sérieux " de la parole des hommes la " futilité " de la parole des femmes. Les jeunes femmes discutent en buvant le café. Contrairement aux discussions " graves " des hommes (cf. séquence chez le coiffeur), les discussions féminines sont enjouées et frivoles, ponctuées de rires (photo n° 12) :

- Latifa : Zakia qu'est-ce que tu as aujourd'hui? Tu as l'air déchaînée! Ton mari te délaisse? Sa boutique l'occupe trop? (rires)
- Une autre femme : Zakia la femme du légumier manquerait-elle de concombres? (éclats de rires). Avis aux hommes dévoués!
- Zakia [se lève et commence une danse suggestive en chantant une chanson grivoise] : Le soir de mon mariage pour être restée bien sage, mon mari est venu dans mon lit, ô ma cousine, et m'a offert une belle aubergine.
- Les autres femmes en chœur : Zakia la reine du verger aime les fruits en grand nombre mais elle préfère les concombres. Zakia est généreuse et aime partager, elle propose à qui veut prendre des morceaux de chair bien tendres "

La voix *off* de Si Azzouz appelant sa femme pour annoncer son arrivée arrête les femmes dans leur élan. Elles se taisent brusquement et Zakia se dépêche de s'asseoir. Un gros

plan sur le café qui déborde symbolise les débordements féminins (photo n° 13). Un plan rapproché sur le couffin amené par Si Azzouz relance les rires hilares des femmes : il contient des légumes de forme oblongue : aubergines, concombres et carottes (photo n° 14). L'allusion sexuelle est implicite. Pour mieux comprendre ce discours, on verra comment la métaphore sexuelle renvoie au blocage et au désir de la femme. La femme est paralysée, elle ne peut rien faire, elle ne peut que dire, grâce au discours métaphorique. G. Deleuze note que “ **les métaphores sont des esquives sensi-motrices qui nous inspirent quelque chose à dire quand on ne sait plus que faire** ²⁶¹ ”.



²⁶¹ G. Deleuze, *L'Image temps*, t. 2, Paris, Minuit, 1983, p. 32, je souligne.



La parole des femmes est souvent refoulée dans la dérision. En effet, dans la tradition arabe et musulmane, quand une femme parle, c'est sans importance, " *Klam n'sa* " (parole de femmes) comme dit Majid dans *Tunisiennes*. La parole féminine est associée à la futilité, vanité, nullité. En présence des hommes, les femmes n'ont accès à la parole que dans des circonstances bien déterminées, où leur voix est sévèrement codifiées. Cette interdiction de la parole *sérieuse*, plus l'accès à l'école bien après les hommes, explique peut-être pourquoi les femmes n'ont produit qu'assez tardivement et

très timidement des textes de réflexion, des films, etc. En sortant des domaines permis pour aborder des sujets réservés, sinon interdits, les femmes sortent du silence et de l'ombre.

Le banal de la parole féminine se manifeste aussi dans le personnage de la femme folle ou de la femme hystérique, représenté par Salouha (*Halfaouine*). Celle-ci est montrée au spectateur à plusieurs reprises en pleine crise d'hystérie en train de hurler et d'injurier. Dans une séquence, une séance d'exorcisme, elle se débat furieusement contre Si Azzouz et Cheick Mokhtar qui la tiennent fermement et essaient en vain de la calmer. Salouha hurle sa frustration et sa solitude car elle n'est toujours pas mariée. Elle crie : “ **les Esprits ont ravi mon fiancé! Ils l'ont enfermé dans un puits** ”. Dans la culture du Maghreb, le fou est privilégié parce qu'il détient la sagesse alors que la folie des femmes est clinique. La voix féminine acquiert alors un pouvoir libérateur car l'hystérie de certaines femmes est en réalité une échappatoire cathartique qui les aide à se libérer de l'oppression en laissant éclater en public, notamment en présence des hommes, leur colère ou leur violence.

Dans *L'Homme de cendres*, la parole féminine quotidienne est banale. Celle de la tante de Hachemi est accusatrice, médisante et censurante. Elle est la première qui accuse Hachemi de manque de virilité : “ **Hachemi a la peau blanche il aurait dû être une fille** ”, “ **Souris un peu pour dérider ton visage. La mariée te fait peur à ce point? Dès la première nuit tu la mets dessous et c'est fini** ”, “ **je crois que Hachemi a une autre femme** ”. La parole de Néfissa, la mère de Hachemi est incantatoire et répétitive. Néfissa n'est laudative que pour son fils et exclusivement dans les situations où il est mis à mal par d'autres personnages, essentiellement la tante et le père. Lorsque ce dernier flagelle Hachemi à coups de ceinture, elle récupère la violence du père et la banalise en disant : “ **Oh! Ce n'est rien! Tu n'aurais pas dû crier devant ton père** ”.

III. Accusations et inquisitions : la parole néfaste

Le texte de *L'Homme de cendres* n'enferme pas l'accusation dans la parole féminine, il l'embraye sur de nouvelles données en projetant le cas Farfat/Ameur sur la place publique, chez les hommes. Sur l'un des murs de la Médina, il a été écrit : “ **Farfat n'est pas un homme** ”. Cet incident sera à l'origine du renvoi de Farfat du domicile familial :

- Le père de Farfat devant une foule qui s'est rassemblée : Fils maudit! Je t'ai assez supporté, fils indigne! Tu ne mettras plus les pieds chez moi. [...] On ne m'a jamais manqué de respect et tu viens toi pour salir mon nom, me ridiculiser devant les hommes. Tu deviens la risée de tout le monde. Tu es incurable.
- Mère de Farfat : Arrête, tu n'as pas honte devant les gens?
- Le père : Moi, honte? C'est à lui que tu dois dire ça!
- La mère : Va dormir et arrête tes scandales. Tu veux me tuer avec tes scandales?
- Le père : Le scandale c'est moi? Tu oses encore le défendre? Il m'a ridiculisé devant

les hommes!

Quand le père accuse, on ne sait ni où il se trouve par rapport à Farfat, ni ce qu'il regarde. Mais cela ne bloque ni la progression du récit, ni sa compréhension, car le spectateur se charge de suturer les séquences et de leur donner une suite logique et chronologique. Le plan suivant nous montre Hachemi parmi la foule qui assiste au spectacle donné par le père de Farfat. La caméra se focalise sur lui, en gros plan. Un flash-back défile sur la musique diégétique, air de violon accompagné d'un son des battements. Il s'agit du viol de Farfat, petit, par Ameer. Le thème du viol ponctue tout le récit filmique. Ce viol est à l'origine des rumeurs et des accusations concernant la " non-virilité " de Farfat. Résurgence de la problématique de l'honneur : l'image du père est atteinte à travers la mise en cause de la virilité de son fils aîné. La valeur de Farfat, représentant premier et ultime du père, s'expose davantage que celle de son petit frère Anis au monde du dehors. Sa renommée dépend de la parole qui la fait et la défait. Comme l'écrit J.-C. Carron, "**Le renom [est] l'écho du nom, résonance dans l'oreille du public, de la voix qui le profère. L'honneur dépend de cette réputation que toute voix, toute parole est capable de faire, dire, ou de défaire, dé-dire ; l'honneur, c'est ce qu'illustre, orne le nom**"²⁶². La parole accusatrice transfère l'accusation de Farfat vers la famille et ébranle le statut du père devant les hommes.

La même accusation de " non-virilité " est à l'origine du drame qui a lieu à la fin du film. Pour enterrer la vie de garçon de Hachemi, les quatre copains, Hachemi, Farfat, Touil et Azaïz se rendent dans une maison close tenue par une ancienne prostituée, la vieille Sejra. Un plan rapproché nous montre Farfat et Hasna, l'une des prostituées, nus, copulant dans une chambre. Un autre plan nous montre Azaïz les regardant par la fenêtre. Celui-ci est furieux car il voulait " consommer " Hasna le premier. Il veut pénétrer dans la chambre et interrompre leur accouplement. Néanmoins, Touil l'en empêche en lui barrant le chemin et en le tenant fermement :

- Azaïz : Tu passeras ta vie à protéger les gamins, les gamins.
- Touil : Farfat montre-lui que tu es un homme.
- Azaïz : Il n'y a que les femmes qu'on défend! Tout le monde connaît son histoire avec Ameer.

Suite à la parole accusatrice d'Azaïz, Farfat quitte la maison de Sejra pour aller tuer Ameer. Le narrateur force l'événement en montrant ce que les autres personnages masculins n'ont pas vu (les séquences du viol de Hachemi et Farfat enfants). La parole est le principal attribut des personnages accusateurs ; leur voir et leur savoir sont non-situés. Ces personnages accusateurs ne sont jamais montrés en situation d'écoute et de voir. La confrontation et l'écart des savoirs des personnages accusateurs et du narrateur, le partage de ces savoirs avec deux personnages, Hachemi et Farfat, les affrontements et les oppositions entre les personnages sont les grandes lignes d'approche de la procédure de ce récit filmique. L'accusation par un tiers extérieur au

²⁶² J.-C. Carron, " Les noms de l'honneur féminin à la Renaissance. Le nom tu et le non-dit ", *Poétique*, Paris, Seuil, n° 67, septembre 1986, p. 274.

noyau Hachemi/Farfat constitue la publication (rendre public) d'un acte jugé contraire aux règles prescrites. D'une part, l'instance narratrice confirme l'accusation masculine par le biais du montage (insertion des flash-backs de viol dans la diégèse) ; d'autre part elle la défait : en fait comment pourrait-on reprocher à Farfat d'avoir été la victime d'un viol quand il était enfant? Malheureusement, ce dernier a repris à son propre compte la souillure qui lui a été infligée dans son enfance.

Sa tenue vestimentaire qui rappelle celle du " Kid " de Charlie Chaplin, son corps frêle, sa fragilité malade font de Farfat un personnage anti-viril qui évolue dans un monde masculin qui le confronte dans sa virilité. En tuant Ameer, il passe finalement à l'acte et se conforme à la loi des hommes. Il parvient à trouver une place dans leur monde grâce à la violence comme imposition de l'autorité. Hachemi décrit ainsi l'acte de Farfat : **" c'est lui qui a raison. Moi je n'ai jamais rien fait jusqu'au bout "**. Son acte n'est nullement sanctionné par la loi puisqu'il parvient à échapper aux agents de la police qui le poursuivent. La parole de l'honneur prévaut sur la parole de la loi. Dans la dernière séquence du film, Farfat libéré du poids des accusations, saute joyeusement sur les terrasses de la médina. Le générique de la fin défile sur l'image de Anis, son petit frère, effaçant l'inscription accusatrice du mur : l'honneur de Farfat est rétabli.

La circulation de la parole dans la famille de Hachemi bannit la réciprocité. Dans tous les cas, elle est à sens unique, qu'elle ait une portée ou pas. Elle est soit une parole qui se perd, comme le sont les évocations et les incantations de Néfissa, la mère, qui désire que son fils se marie, soit une parole incertaine et très laconique, comme celle de Hachemi, soit une parole performante et sans appel comme celle du père de Hachemi : **" Le mariage c'est mardi. On a décidé ainsi entre hommes. "** L'institution familiale et son système hiérarchique légitime cette dernière. La parole laconique de Hachemi ne veut rien dire, ne peut rien dire, écrasée qu'elle est par le poids de la hiérarchie familiale. Elle s'oppose à la parole prolifique et parfois délirante de Farfat. Ph. Hamon²⁶³ a montré que le rapport du personnage au langage est un des principaux traits d'identification. La parole boulimique de Farfat compense les autres manques dont il souffre. Tout est en effet dans l'ajustement, car l'excès de la parole, surtout métaphorique, est fatal. La parole de Farfat est désavouée, non reconnue (trop reconnue peut-être), parce qu'elle est subversive et provocante. Dans une séquence, Farfat provoque Hachemi :

- Farfat : Ne prends pas la mouche. Je ne suis pas Ameer.
- Hachemi : Je n'ai pas peur de lui.
- Farfat : Ne le fuyons-nous pas quand il rôdait autour de nous?
- Hachemi : Arrête de parler de ça!

La limite proclamée par la parole se prolonge dans les gestes gênés et pudiques des deux personnages amis qui évitent de se regarder. Ce film se développe autour d'un secret cruel, qui n'est d'ailleurs qu'un secret de Polichinelle, parce que tout le monde sait et en même temps refuse de savoir. Si Hachemi ne peut pas communiquer, c'est parce qu'il a été d'une part traumatisé au point d'en devenir renfermé et taciturne ; et d'autre

²⁶³ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 125.

part parce que les autres lui opposent un refus ou un rejet. Il a tenté de parler de son lourd " secret " à Mr. Lévy mais ce dernier s'est opiniâtement refusé à entendre la moindre critique concernant Ameur : **" C'est un homme bon. Il a fait beaucoup pour toi "**. Et quand finalement Hachemi se jette à l'eau et commence à raconter l'incident au vieux juif, il réalise que celui-ci s'est endormi. Il s'agit d'un monde où personne ne veut entendre parler de différence individuelle, parce que ce serait aussi inutile qu'inconvenant. Ce refus est la seule solution que la société connaisse pour traiter des différences internes, et elle a évidemment pour effet de renvoyer les êtres problématiques à leur solitude, irrémédiablement.

La virilité constitue un enjeu dans le monde des hommes. Comme si parler du viol réveillait une peur qui ne se dit pas, comme si la socialité du groupe et sa cohésion interdisaient de penser l'abus sexuel et l'homosexualité. L'évaluation finale que Farfat fait de lui-même est très significative : **" Tu veux savoir? C'est moi l'auteur de ce qui est écrit sur les murs. Mets-moi en pièces. Qui est la honte des amis? C'est Farfat. La cause du mal? C'est Farfat. Qui fout la merde? C'est Farfat. L'insolent qui dévergonde les gosses? Farfat. Toujours Farfat! (Il pleure et crie) Pauvre Farfat, ils t'ont eu, tu as été naïf. Tu es fini Farfat. Ils t'ont enterré vivant. Je n'ai pas de père! "** Les convictions négatives profondes que Farfat tient à propos de lui-même proviendraient du viol dont il a été la victime dans son enfance. En effet, **" l'enfant violé grandit avec le sentiment d'être une non-valeur, une nullité et il continue à se dévaster lui-même ²⁶⁴ "**. Contrairement à Farfat qui exprime son malaise et répand sa parole un peu partout, Hachemi la retient. La rétention de la parole indique l'importance du regard chez lui. Il apparaît initialement comme un personnage regardant.

Dans les films du corpus, la parole néfaste est exprimée de deux manières : elle est soit accusatrice chez les hommes, soit inquisitoriale chez les femmes. Dans les films analysés, la parole féminine, outil d'une grande envergure, sert souvent à rendre publique la voix des femmes et à transmettre les traditions et la culture. Néanmoins, la voix féminine incitative à l'évasion, à la protection de l'identité menacée par la modernisation, peut être néfaste et avoir une connotation négative. La parole féminine néfaste est en général la voix de la femme qui a été conditionnée depuis sa tendre enfance à sa fonction de gardienne de l'honneur et de la tradition. On voit dans les films du corpus que l'enfermement des femmes est imposé par les hommes, mais exécuté par les femmes qui relaient et exercent à chaque instant la domination patriarcale sur les femmes (surtout les jeunes filles et les jeunes femmes). C'est la raison pour laquelle la figure de la femme-mère (cf. La' Fatma dans *Tunisiennes*) est parfois associée à celle de l'homme-père car elles servent toutes les deux à opprimer le personnage féminin (Amina dans *Tunisiennes*). La parole féminine concourt à opprimer les femmes quand ces dernières s'en servent pour maintenir l'ordre établi à leur propre détriment.

La parole féminine est donc un glaive à deux tranchants : d'un côté elle permet de libérer les femmes, qui en s'exprimant oralement et publiquement dénoncent le silence ancestral dans lequel elles sont murées ; d'un autre côté elle sert à étouffer tout désir d'émancipation. Par ailleurs, la parole féminine concourt à opprimer les femmes quand

²⁶⁴ Ch. Beerlandt, *La Clef vers l'Autolibération, Ostende-Petiet, Tiel, Editions Altina, 1998, p. 626.*

ces dernières s'en servent pour maintenir l'ordre établi à leur propre détriment. Dans *Les Silences du palais*, Khadija et Khalti Hadda, la vieille servante, sont les gardiennes de l'ordre dans le palais, Khadija pour l'éducation de sa fille et Khalti Hadda pour gérer la vie domestique du palais. Quand Khadija, livide, vient lui annoncer que Si'Bécher " désire " que Alia lui rende visite dans sa chambre, la vieille servante lui répond gravement et froidement : **" Tu n'as pas le choix. Tu ne peux pas le contrarier "**. Selon Khalti Hadda, Khadija n'a pas d'autre choix que d'offrir sa fille comme objet de plaisir aux seigneurs du palais.

Khalti Hadda relaie la domination patriarcale dans la surveillances des servantes du palais. Celle-ci ne peuvent s'arrêter pour prendre une pause ou relâcher leur corps sans que ne survienne la parole inquisitoriale de Khalti Hadda pour les rappeler au travail et rétablir " l'ordre ". Ce réglage donne sens à la présence permanente de Khalti Hadda, représentante privilégiée de la Loi. Les déplacements et les relations des personnages définissent un ordre du monde. Dans ce film, les femmes sont en général occupées, excepté les femmes " d'en haut " qui sont oisives. La pause, le relâchement de leur corps ne sont-ils pas les signes du désordre qu'il faut à tout prix bloquer et juguler? Une seule servante, Chema, ose finalement prendre la parole pour critiquer l'attitude conservatrice de Khalti Hadda : **" La vieille m'énerve. On ne va pas être esclaves toute notre vie. [...] Elle nous croit aveugles? J'en ai marre j'étouffe, je veux mon indépendance "**. Les autres servantes du palais n'osent guère prendre la parole pour exprimer leur souffrance. Néanmoins à leur parole défaillante se substitue un autre moyen de communication : le regard. En effet, l'absence et la rétention de la parole peuvent indiquer l'importance du regard.

IV. Le dire, le regard et le silence

Le procès du regard est avec la parole le deuxième élément de la mise en scène de la dialectique de l'honneur. Le regard domine chez les personnages qui parlent peu, comme Hachemi (*L'Homme de cendres*) : il y a les personnages porte-parole et les personnages " porte-regard ²⁶⁵ ". Le regard est de l'ordre de la distance et de la proximité. **" Il est dans le film de fiction un lieu ou un moment d'affrontement, l'objet d'un enjeu ²⁶⁶ "**. Il se forme et s'actualise grâce aux déplacements des personnages et au travail filmique sur l'espace du plan et dans le plan, c'est-à-dire sur les limites sélectives du cadre et sur les mouvements à l'intérieur du plan. Les personnages porte-regard le sont soit parce qu'ils se contrôlent (cf. Sid'Ali dans *Les Silences du palais*), soit parce qu'ils ne peuvent pas parler (Hachemi dans *L'Homme de cendres*, Noura dans *Halfaouine*). La parole de Hachemi est laconique et c'est l'expression de son visage qui " parle " au spectateur. Ce

²⁶⁵ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 141.

²⁶⁶ M. Vernet, *Narrateur, personnage, spectateur, doctorat de 3e cycle, Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle et EHESS, 1985, p. 126.*

dernier peut “ *suivre sur le visage transparent de Imed Maalel, le jeune acteur de L'Homme de cendres , toute la gamme des contrariétés et des blessures, légères ou graves* ²⁶⁷ ”.

Regarder signifie également accumuler des preuves, observer silencieusement l'autre, saisir ce moment infime où il ne sait pas qu'il est regardé, et lorsqu'il le sait il est déjà trop tard. Les parcours d'Alia et de sa mère (*Les Silences du palais*) se déroulent sur des chassés-croisés, des évitements et des feintes qui permettent au regard de se déployer. Alia est sous le contrôle constant des regards de Khadija, sa mère, que redoublent ceux de Khalti Hadda. La connivence mère/fille est consolidée par l'accord tacite et silencieux de leurs regards qui ne requiert pas toujours leur présence dans le même plan.

Le regard est essentiellement clivé. Celui de Khadija ne porte pas parce qu'il est inscrit dans un système structural dans lequel elle est dépendante des autres personnages. La systématité des regards dérobés et baissés indiquent *a contrario* la “ puissance ” du regard de Khadija. Cela signifie qu'on ne peut la saisir simplement sous l'unique angle des rapports de domination. Il suffit qu'elle lève une seule fois les yeux sur un personnage autre que sa fille pour que tous les regards se troublent, y compris celui du spectateur (cf. plan où elle exprime pour la seule et unique fois son ‘ras-le-bol’ à Sid'Ali). Quand elle s'adresse aux seigneurs du palais, Khadija se trouble et *ne sait plus où poser son regard* ni quoi faire de ses mains et quitte précipitamment le champ.

La connivence dans les regards échangés est désignée par D. Dayan comme “ *le lien phatique* ²⁶⁸ ”. Pour Dayan, ce lien est établi dès qu'il y a une “ pensivité partagée ” et un “ commentaire unanime ” entre les personnages qui échangent les regards. Au début des *Silences du palais*, Alia retourne au palais après 10 ans d'absence pour assister aux funérailles de Sid'Ali. Elle pénètre dans la grande salle où sont rassemblées toutes les femmes, dont La' Jnéina, la veuve du défunt, et La' Mamia, sa belle-soeur. La' Jnéina, qui n'a jamais pu enfanter, voue une haine farouche à Alia et à sa mère car cette dernière fût la courtisane préférée de Sid'Ali, et de leur union est née Alia. Dans cette séquence, la parole est absente, seuls circulent les regards échangés entre les trois personnages féminins. Le lien phatique s'établit surtout entre La' Jnéina et La' Mémia. Au *tu vois ce que je vois* succède *je la vois telle que tu la vois*, avec des alternances entre le je et le tu qui dépendent de la première d'entre ces deux personnages qui vient regarder Alia ou susciter le regard de l'autre.

Voyons un exemple type de la deuxième forme. Les deux femmes sont assises l'une à côté de l'autre au centre de la pièce, à leur gauche, Alia est assise au milieu d'une rangée de femmes silencieuses. Elle lève les yeux, regarde droit devant elle (ne regarde aucun personnage). La' Jnéina la regarde le visage dur et fermé (Alia est hors du champ). Elle tourne la tête et regarde en direction de La' Mémia. Cette dernière tourne la tête et regarde en direction d'Alia. Son visage est aussi dur et fermé que celui de sa belle-soeur.

²⁶⁷ D. Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb, Paris, Nathan, coll. Université, 1997, p. 107.*

²⁶⁸ D. Dayan, *Western Graffiti, jeux d'images et programmation du spectateur dans La Chevauchée fantastique de John Ford, Paris, Clancier-Guenaud, coll. “ Bibliothèque des signes ”, p. 119.*

Nouveau plan rapproché sur Alia qui regarde droit devant elle. Une tension est créée par le jeu du champ contrechamp. La saga des regards se termine par La' Mémia qui regarde de nouveau La' Jnéïna et par un gros plan sur le regard hostile que cette dernière jette à Alia. La complicité La' Jnéïna/La' Mémia se cristallise petit à petit, par le biais des regards, jusqu'au " renvoi " d'Alia qui préfère quitter la salle pour aller visiter Khalti Hadda. Face à cette hypertrophie du regard évaluateur et hostile, Alia n'offre que la variante du regard (du corps) qui fuit et " se dérobe ".

La force de la parole féminine peut également se dire grâce à la mutité. La " matrone " qui est à l'origine de l'expulsion de Noura (*Halfaouine*) du " paradis originel " du hammam des femmes est muette. A chaque visite de Noura au hammam, une masseuse, surnommée " la Muette ", surveille de très près le jeune garçon. En effet, elle désapprouve sa présence au hammam car selon elle il est assez grand pour rejoindre le hammam des hommes. Elle trouve sa présence au hammam des femmes suspecte. Dans l'une des séquences au hammam, on voit la Muette en train de " filer " Noura. Ce dernier erre en effet de salle en salle pour assouvir sa curiosité de voir un sexe féminin. Son choix se pose sur une jeune femme qui s'est isolée pour faire sa toilette intime. Noura exécute plusieurs regards, d'abord furtifs, ensuite prolongés, pour voir son objet de désir. En fait, il ne respecte pas la durée du regard qui doit être courte et conforme à l'interdit et à ses codifications. Autrement dit, Noura ne maintient pas la distance et n'obéit pas à l'écart réel des corps dicté par les règles sociales (cf. plan en question où il est montré accroupi aux pieds de la jeune femme). La Muette le saisit juste au moment où il regarde ouvertement l'entre jambes de la jeune femme. La Muette frappe Noura et le traîne en " grognant " dans tout le hammam où les autres femmes, déchaînées, lui jettent de l'eau et l'insultent. Cette violence féminine sur la personne d'un petit garçon n'est guère étonnante car selon l'anthropologue américaine Jean Liedloff, "**la violence génère une violence intériorisée et déchaînée par ceux ou celles qui l'ont vécue et subie**"²⁶⁹. Dans cette séquence, les femmes ne voient plus en Noura un petit garçon mais il prend à leurs yeux l'aspect menaçant d'un homme, d'où ce déchaînement de violence. C'est comme si ces femmes qui subissent régulièrement l'agression du regard masculin à l'extérieur, se vengeaient sur un enfant dont le seul crime est la curiosité (dans le regard), et l'appartenance au sexe masculin. A travers le regard de la Muette, ce film montre le regard de l'" épieuse ", de la " voleuse " qui se fait complice du statu quo de la société et perpétue, avec violence, la séparation des femmes et des hommes.

Malgré la perte de la parole, la Muette a un pouvoir sur les événements. La perte de l'usage de la voix annihile son savoir-dire mais point son savoir-faire. Il ne lui reste que la mouvance du corps (cf. plan où elle signifie à Noura par le biais de gestes assez brutaux et menaçants de ne plus jamais remettre les pieds au hammam). Selon M. Chion, "**le savoir du personnage muet est lourd de sens et de confidences. Parce qu'il peut tout voir et entendre, il est en mesure de " renverser " à tout moment les événements et de leur donner une nouvelle direction**"²⁷⁰. La Muette utilise cette force puisqu'elle parvient à faire expulser Noura, à jamais, du hammam des femmes, et à

²⁶⁹ J. Liedloff, *The Continuum Concept*, New York, Arkana, 1989, p. 84, notre traduction.

²⁷⁰ M. Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Eds de l'Etoile, coll. " Essais ", 1985, p. 9.

le précipiter ainsi dans le monde des hommes. Par son geste, elle fait basculer la vie du jeune garçon.

Dans *Les Silences du palais*, la parole féminine se dit non pas grâce à la mutité mais grâce au mutisme. Après avoir assisté en témoin impuissant au viol de sa mère par Si' Béchir, Alia tombe malade et se réfugie dans le mutisme. Le silence et le mutisme sont de signification très différente. **“ Le mutisme est la fermeture à la révélation, soit par refus de la recevoir ou de la transmettre, soit par punition de l'avoir brouillée dans le tapage des geste et des passions ²⁷¹ ”**. Certes une femme doit observer une extrême réserve, mais il semble que de la part d'Alia conformité aux usages ne soit pas la seule raison de cette attitude et que sa volonté de réclusion et de mutisme relatif - cette sorte d'excès de zèle traditionaliste - soit davantage une manifestation de refus, de mauvaise humeur, un moyen de s'affirmer en s'opposant. Ce conformisme de retenue de la jeune fille pourrait même procéder d'une sorte d'esprit de vengeance, de revanche vis-à-vis du système qui l'étouffe.

Dans le même film, il s'agit également de la parole d'une aveugle, celle de Khalti Hadda, la vieille servante du palais qui est devenue aveugle. Selon la catégorisation des personnages proposée par Ph. Hamon, l'aveugle rentre dans la catégorie des personnages embrayeurs qui est la **“ marque de la présence en texte ²⁷² ”** du narrateur. Les places que l'aveugle occupe dans ce film (ouverture et clôture du deuxième récit filmique dans *Les Silences du palais*) font apparaître les points de vue du narrateur. Khalti Hadda se trouve dans les deux récits, celui du “ présent ” et celui du “ passé ”, position qui lui permet de se prononcer sur la fiction du deuxième récit, celui du “ passé ”, et de porter un jugement sur les trajectoires des personnages. Elle ferme le récit par un discours “ didactique ” adressé à Alia qui s'interroge encore sur l'identité de son père naturel : **“ Tu crois qu'un père se réduit à un nom? Un père c'est de la sueur, de la douleur et de la joie. Toute une vie, une attention quotidienne. Ecoute ma fille, dans cette vie il y a des choses qu'il vaut mieux ne pas savoir. Ce qu'a subi ta mère et l'a rendu folle peut te rendre folle toi aussi. Dieu en a décidé ainsi pour elle ”**.

Le film de M. Tlatli plonge au coeur de la souffrance féminine, d'autant plus pathétique qu'elle est silencieuse. Seule Alia raconte sa souffrance alors que les autres femmes, et particulièrement sa mère, qui en sont les victimes à divers titres, n'ont pas le droit de dire la leur : elles se contentent de souffrir en silence, ou s'expriment dans un cri, ou par une syncope (c'est-à-dire en retournant la souffrance contre elles-mêmes). Alia revient au palais après la mort de Sid' Ali. Tout se passe autour de celle qui n'est pas reçue à bras ouverts : les tableaux se succèdent pour éclairer sa différence. Ce personnage se distingue des autres personnages féminins : d'abord par sa simplicité vestimentaire et sa grâce, ensuite, et surtout par sa parole. Tout au long de ses déambulations dans le palais, elle rencontre ses anciennes compagnes du passé qui sont toutes frappées par le sceau du palais, celui du silence et presque toutes voilées et

²⁷¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 883.

²⁷² Ph. Hamon, “ Pour un statut sémiologique du personnage ” dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. “ Points ”, 1977, p. 122.

vêtues de robes traditionnelles sombres et ternes. Elles n'ont que des vies tristes et ratées à lui raconter. Nous sommes plongés dans un monde de femmes par rapport auquel la narratrice-actrice se mesure pour imposer ses choix de parole, de modernité et d'amour face au monde du passé, celui de silence, de la tradition, de l'injustice et de la pénurie affective.

Il y'a d'un côté Alia, et de l'autre la masse anonyme des femmes humiliées et silencieuses, dont sa mère fait partie. Alia réalise également son propre anonymat en s'intégrant dans cette classe de femmes. Elle éprouve le besoin d'en sortir, le besoin de parler et de briser le silence des soumises du palais. La narration se fait essentiellement du point de vue du personnage principal, Alia. Celle-ci a une attitude double : elle fait partie du monde qu'elle décrit, ce qui facilite son introduction dans les harems et les lieux réservés aux hommes ; elle est aussi étrangère à ce monde, ne serait-ce que parce qu'elle le regarde et le juge. Elle est comme l'oeil de l'intrus, qu'elle fait rentrer avec elle dans cet univers dont elle se veut, en même temps solidaire, partie prenante.

Le savoir qu'elle offre est en quelque sorte un projet didactique qui nous renseigne sur les conditions de vie des femmes dans les palais des beys avant l'idépendance de la Tunisie. Ce savoir est également motivé par une douleur très ancienne, façonnée par l'incompréhension de la petite fille devant l'injustice. Il prend appui sur un voyage à rebours, à la recherche du temps perdu, celui de l'enfance. La douleur de l'enfance du personnage est relancée par la mort de son père naturel, Sid' Ali, et par la situation de crise dans laquelle elle se trouve. Elle se décrit comme une " chanteuse avortée " sur le point de se faire avorter. Son statut de jeune fille célibataire cohabitant hors-mariage avec un amant l'exclut socialement. De plus, elle est enceinte de cet homme qui refuse d'assumer ses responsabilités. Sachant parfaitement la position de paria dans laquelle Alia se trouve en choisissant de vivre avec lui sans mariage, Lotfi refuse aussi bien de l'épouser que de reconnaître l'enfant. Il ignore la crise par laquelle elle passe et la pousse à avorter. La solitude de la jeune femme est encore plus poignante et tragique que c'est une solitude à deux.

La scénariste de ce film exprime une féminité inédite et ose une thématique nouvelle non conforme aux normes attendues, celle de l'avortement. Dans ce film nous suivons l'itinéraire personnel d'Alia et nous découvrons son passage de la plainte informulée ou balbutiante à l'expression de soi. Au début du film, elle parle de subir, à nouveau, un avortement selon le désir de Lotfi, son compagnon. Ce n'est qu'à la fin du film, elle parvient à exprimer clairement son souhait de garder l'enfant qu'elle porte. En ce sens, le film symbolise la genèse et l'enfantement d'une femme libre de ses actes et de ses expressions. Cette femme renouvelle le miracle de toutes celles qui ont osé dire non : se battre contre l'injustice est pour elle une exigence vitale. Dans ce film, la voix silencieuse des femmes étouffées dans les harems est transmise de génération en génération : c'est cette parole qu'il faut donner à entendre à travers l'image-son. Celle-ci restitue le contenu des mots et les inflexions des voix, mais aussi les mimiques et les gestes qui montrent ce que les mots gardent dans le silence des non-dits. Tel est l'apport du cinéma que d'avoir donné un langage à ce que l'histoire avait tu.

Le titre du film, *Les Silences du palais*, a une fonction dénotative. Le thème du silence est omniprésent dans toute l'histoire et règle le mode de vie des femmes et des

hommes dans le palais. Les cycles répétitifs parole/silence produisent une temporalité circulaire qui " arrête " le déroulement événementiel. Le silence sert de prétexte à la dilatation du temps et de l'action, et la rotation et le déroulement du cycle parole/silence contribuent à la formation d'un temps qui couvre l'histoire racontée. Ce temps se fonde sur la répétition des silences et sur l'absence d'ancrage temporel. Il déborde la causalité chronologique et se loge dans les interstices de l'histoire. Le temps chronologique se fonde dans les actions des personnages et se confond avec les diverses occurrences du silence. Ce dernier a deux implications sur le récit. La première a trait à la description de la communauté féminine, d'une part, à la forme prise par la succession inexorable des différents cycles parole/silence, et, d'autre part, à leur contenu. La seconde implication concerne les attributions des personnages principaux. Leurs attributs se cristallisent au fil des cycles répétitifs du silence qui converge vers le centre de l'histoire pour contaminer et qualifier les événements et les personnages. La fonction dénotative du silence éclate et fait jaillir un faisceau de significations qui inclut les figures diégétiques dans la grande tradition maghrébine du silence des femmes.

Pour une femme au Maghreb, prendre la parole publiquement, est une transgression à la loi islamique qui considère que la voix de la femme est une *fitna*, c'est-à-dire une menace à l'édifice des valeurs de l'Islam. Déployer sa voix publiquement signifie la transgression d'une loi ancestrale : le culte du silence. La voix de la femme a été étouffée, usurpée par l'homme, même quand elle autorisée par la loi coranique. ***“ Dans la tradition musulmane, même le “ oui ” qui sanctionne l'acceptation obligée du mari et qui est imposé par le Coran, est rendu inaudible par les voiles qui enveloppent la mariée, et doit être prononcé par un mâle qui parle à sa place²⁷³ ”.***

La tradition patriarcale bloquant les femmes dans leur élan a été déterminante dans la fabrication du culte de la vertu féminine du silence et de la réserve. Dans *Les Silences du palais*, les femmes sont tenues prisonnières, réduites au silence pour qu'on ne les entende pas. Khalti Hadda déclare : ***“ Au palais, on nous a enseigné une seule règle, le silence ”.*** Le monde du palais est homogène, monovocal, une seule voix, masculine, domine. Les voix de femmes ne peuvent s'y faire entendre. Ni leurs corps. Les corps des femmes pour traverser l'espace clos du palais devaient se faire ombres furtives, anonymes, neutres. Inexistantes. Les femmes se limitent aux rôles autorisés, esclaves et courtisanes. A croire que leur parole peut être dangereuse, perturbatrice de l'ordre social. La majorité de la population du palais est constituée de femmes, une majorité réduite au silence. Elles subissent une double injustice de par leur statut de femmes et de part leur statut d'esclaves, à croire que le droit à la parole est une histoire de sexe et une histoire de classe .

V. La parole, une histoire de classe...

La vie de ces recluses atteste de la condition des femmes en Tunisie durant l'occupation

²⁷³ A. Djebar, " La femme arable ", *Dérives*, n° 31-32, 1982, pp. 16.

française. Ce film est en fait un merveilleux témoignage sur cette époque. Il montre avec une exceptionnelle lucidité comment les relations entre les deux sexes sont traversées par les rapports de classe. Il témoigne par exemple de l'esclavage des femmes, vendues comme enfants aux seigneurs du palais. Dans une séquence du film, le personnage féminin, Khadija, explique à sa petite fille Alia comment elle a été vendue à l'âge de 10 ans par ses parents, des paysans très pauvres, qui l'ont abandonnée pour une bouchée de pain aux bourgeois du palais. Depuis, elle est devenue l'esclave-propriété du palais, comme toutes les autres femmes-esclaves dont elle partage la destinée. Le milieu dénoncé dans ce film est un milieu archaïque, plus féodal que bourgeois.

En effet, malgré toutes les déclarations de principes clairement affirmées dans les versets révélés et les exemples que le Prophète donnât, la société musulmane va rester esclavagiste des siècles durant, et n'y renoncera que sous la pression des puissances coloniales en plein XXème siècle. Cette trajectoire de l'esclavage est importante à suivre pour comprendre l'attitude envers les femmes qui a été tenue jusqu'à nos jours. **“ L'histoire de l'esclavage se termine lorsque les colonisateurs ayant insisté énergiquement auprès des Etats musulmans, pour les amener à interdire définitivement l'esclavage, la Convention internationale de Genève du 25 septembre 1926 fut soumise aux Etats ²⁷⁴ ”.** On voit donc les musulmans, qui auraient pu, dès le VIIème siècle, amorcer l'élaboration d'une législation qui réalisait le rêve prophétique d'une société égalitaire, renoncer au XXème siècle avec beaucoup de peine, et sous pression des “ infidèles immoraux ” autrement dit les colonisateurs, à l'esclavage.

Vers 1930, période dans laquelle se situe historiquement *Les Silences du palais*, la Tunisie voit l'émergence de certains penseurs, à l'instar de César Benattar, El Hadi Sebai, Abdelaziz Thaalbi, Cheick Ben Achour qui font partie du “ **mouvement de la réforme** ²⁷⁵ ”. Ils réclament la suppression du voile et l'instruction féminine, soutenant que ni l'inégalité ni la soumission de la femme ne font partie des fondements de l'Islam. Dans cette conquête de la modernité, la nécessité d'une relecture du Coran par l'*Ijtihad* est un des thèmes majeurs. La femme est au coeur des débats. A cette époque, le réformiste Tahar Haddad se distingue par un texte qui, écrit en 1930, continue de faire autorité, *Notre femme dans la législation islamique et la société*. Il y fait le procès de la société traditionnelle et y dénonce plusieurs injustices abordées dans *Les Silences du palais* à l'instar de l'asservissement de la femme, des mariages forcés, de l'exploitation des fillettes, de la punition et de l'enfermement des femmes (notamment des révoltées à Dar Joued ²⁷⁶). T. Haddad s'élève également contre l'oppression des femmes rurales, le port du voile qu'il compare à une muselière, la répudiation et même contre le régime successoral qu'il considère comme inique. Il est le seul et il le restera longtemps, avec Mansour Fahmy ²⁷⁷ à oser écrire : **“ le devoir nous appelle aujourd'hui plus que jamais à sortir la femme de son obscurantisme, notre liberté et notre salut sont à ce prix ²⁷⁸ ”.**

²⁷⁴ F. Mernissi, *Le Harem politique. Le prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 191.

²⁷⁵ M. Morsy, *Essais sur les réformes nécessaires aux Etats musulmans*, Aix en Provence, Edisud, 1988.

²⁷⁷ M. Fahmy, *La condition de la femme dans l'Islam*, Paris, Allia, 1990, p. 154.

Sensible aux problèmes sociaux, Tahar Haddad, dans la lignée de l'*Ijtihad*, tente une distinction entre les lois immuables et celles qui ne le sont pas : polygamie, répudiation, contrainte matrimoniale. Il revendique pour les femmes le droit à l'instruction, l'apprentissage d'un métier. *Les Silences des palais* aborde également comment les femmes, dans les années précédant l'indépendance de la Tunisie, étaient tenues dans un obscurantisme total quant à leur droit à l'instruction. En effet, la première école pour filles musulmanes avaient ouvert ses portes à Tunis en 1900 avec une dizaine d'élèves. Les écoles religieuses fondées par des françaises sont prisées par la bourgeoisie tunisoise qui y envoie ses filles : une petite élite se dégage. Dans *Les Silences du palais*, Sarra la fille de Si Béchir a accès à l'instruction mais à domicile, en compagnie de son frère et sous l'oeil vigilant des gens du palais.

A cette époque, dans la majorité de la population urbaine, les résistances à l'éducation des filles sont toutefois très grandes. Non seulement les gardiens de la tradition veillent, mais la puissance coloniale ne fait guère d'efforts pour développer la scolarisation des autochtones, et seules les filles issues des milieux favorisés franchissent peu à peu les barrages placés sur le chemin de leur éducation. En effet, nous voyons dans le film de M. Tlatli que le personnage principal Alia, étant issue du milieu défavorisé des servantes, est privée d'instruction tandis que Sarra, qui est du même âge, y a accès. Alia finit par apprendre à lire, à écrire et à jouer au luth en cachette puisque l'instruction lui est interdite. Nous voyons donc que l'instruction des filles avant l'indépendance de la Tunisie était également une affaire de classe. La société tunisienne résistait de différentes manières à l'éducation des filles dont seule une petite minorité, les filles issues de la bourgeoisie à l'instar de Sarra, pouvaient accéder à l'instruction. En somme, **“ à partir de 1930, l'évolution féminine est jugée inéluctable, mais reste liée à l'évolution sociale. La bourgeoisie déteste la précipitation. Soit, si on ne peut faire autrement, mais contrôlons, pondérons²⁷⁹ ... ”**.

A partir de 1930, la naissance des mouvements de défense de la femme accompagne l'émergence de la contestation politique ; les caractéristiques de l'une et de l'autre étaient imprégnées par la situation tunisienne. Dès l'aube de l'émergence de la question féminine en Tunisie, le problème de fond est posé : la situation de la femme est l'enjeu incontournable de la lutte idéologique et un infaillible indicateur de mutations. Or la société tunisienne bouillonne. Comme on le voit dans *Les Silences du palais*, les

²⁷⁶ Trois institutions régissaient alors les conflits conjugaux outre la prison de femmes appelée *dar adel* (la maison de la justice) : sur plainte de l'un ou l'autre des époux, le juge pouvait installer à leur domicile une des auxiliaires, dite “ femme de confiance ”. Il pouvait aussi les contraindre à vivre dans une “ maison de confiance ”, *dar athiqa*, sous la garde d'un couple. Mais la sanction de la femme désobéissante à son mari, rebelle à son autorité, le châtement de celles qui étaient coupables de “ délits d'amour ou de désir ”, ou encore qui avaient osé demander le divorce, était *dar joued* institution de correction, de rééducation plutôt, où, par une vie humble, des visites contrôlées, une surveillance, on s'efforçait de vaincre leur volonté. Les plaintes et chants des femmes enfermées ont été conservées. (Dalenda Larguèche, “ Dar Joued ou l'oubli de la mémoire ” dans F. Colonna et Z. Daoud, *Etre marginal au Maghreb*, Paris, CNRS, 1993, p. 156).

²⁷⁸ T. Haddad, *Notre femme dans la législation islamique et la société, MTE, Tunis, 1930, p. 55.*

²⁷⁹ S. Bessis, S. Belhassen, *op. cit.*, p. 31.

servantes commencent à se rebeller quand elles prennent connaissance des mouvements de protestation à l'extérieur du palais contre l'occupant français et contre le bey qui le soutient. Ces esclaves du palais utilisent même des formules du genre " Je veux mon indépendance " pour protester contre l'esclavage dans lequel elles vivent. Elles ont en pris conscience grâce aux mouvements de révolte du peuple. Dans ce film, on voit clairement comment la révolte des femmes est intrinsèque à la révolte du peuple : la femme est associée à la lutte nationale.

En effet, *Les Silences du palais* montre que la conscience et la révolte des femmes, ou bien leur aliénation et leur soumission, sont fonction inextricable de leur position de classe, oppression sociale et oppression patriarcale sont les deux faces d'une même monnaie. Plus le rang social était élevé, plus l'honneur devait être respecté et plus les fréquentations féminines devaient être surveillées (cf. Sarra, encore enfant, est déjà fiancée à son riche cousin). A des niveaux sociaux supérieurs, la ségrégation de classe s'ajoute à la ségrégation sexuelle, mais les privilèges de classe sont partagés : aisance financière, agrément des demeures, service de domestiques et d'esclaves, oisiveté ou occupations d'agrément et de prestige, de fête et d'amusement, vie luxueuse. Le partage de ces privilèges conduit les femmes à en accepter les inconvénients : enfermement, concubines, qui n'excluaient pas l'acquisition d'un certain pouvoir au sein du monde des hommes par enfants interposés. La' Jnéina ne jouit pas de ce pouvoir car " la pauvre, son ventre l'a trahie " (elle est stérile). A travers les portraits des femmes d'" en haut ", grandes bourgeoises bien-pensantes qui se refusent de côtoyer " les domestiques ", le film règle son compte à la bourgeoisie.

Possédant toutes les jeunes femmes du palais sans se soucier du fruit de leurs amours, les seigneurs des *Silences du palais* sont des personnages abusifs par leur position de classe. Qu'il s'agisse de Sid'Ali qui refuse de reconnaître Alia comme sa fille naturelle ou de Si' Béchir décrit dans un plan comme un érudit raffiné (c'est un amateur des *Fables de la Fontaine*) et dans le plan suivant comme une bête sauvage qui viole brutalement Khadija en présence de sa petite fille. Khadija sait pourtant qu'il n'y a pas d'autres solution que celle de subir régulièrement, incessamment ces violents répétitifs. Comme le reste des femmes-servantes de la maison, elle devra subir la violence, tout comme lui, le seigneur, se fera un devoir d'être violent, car la morale sociale et la loi du " droit au cuissage " en ont décidé ainsi. **" Le sort fait aux femmes n'est pas pensé comme problème autonome. La femme serait d'abord le symbole de la question morale et sociale ... La dégradation de la position de la femme du peuple quand elle est obligée de travailler, la violence faite à son corps qui en résulte, conditions de maternité inhumaines [et d'avortements clandestins], réduction à l'état d'objet sexuel, représentant une dégradation de l'ensemble de la classe, atteignent les hommes à travers les femmes... Du corps de la femme dépend le corps de l'homme. Et le corps est un enjeu de classe²⁸⁰ "**

Dans *Les Silences du palais*, on voit que les rapports entre les sexes sont surdéterminés par la décomposition sociale qui est à l'oeuvre dans la classe dominante.

²⁸⁰ Ch. Dufrancatel, " La Femme imaginaire des hommes " dans Ch. Dufrancatel, A. Farge, Ch. Faure, *L'Histoire sans qualités*, Paris, Galilée, 1979, p. 167.

Ce film décrit l'oppression spécifique qui pèse sur les femmes pauvres, en tant que pauvres et en tant que femmes. Il privilégie le point de vue de l'héroïne, Alia, pour raconter des histoires d'exploitation sexuelle et économique. C'est la solidarité féminine qui permet à ces femmes de ne pas sombrer dans le désespoir. Tel que nous le montre ce film, la sororité peut s'établir entre la protagoniste et les femmes opprimées. Cette solidarité lui permet de partager leur claustration, malgré la libération personnelle accomplie, et d'épouser aussi leur impuissance verbale. Le regard jeté par Alia sur ses semblables, les servantes, est soit constatation soit contestation, mais dans les deux cas, il perd l'hostilité qui le caractérise quand il est jeté sur des hommes. Ce regard est singulièrement sensible à la solidarité entre femmes.

On peut lire dans la fiction de ce monde féminin qui trouve son salut en s'entourant d'un cordon sanitaire aussi étanche que possible, une critique radicale du caractère répressif et injuste de la Loi patriarcale. La composition exclusivement féminine du personnel du palais met en évidence le renforcement de la domination de classe par la domination de sexe, et les constants glissements de la sphère publique à la sphère privée renforcent la suprématie masculine. M. Tlatli utilise à la fois la sensualité et les qualités dramatiques d'Alia pour construire un personnage féminin moderne pris entre des modèles d'identité de sexe et de classe aliénants, et un désir d'émancipation qui émerge maladroitement. Condamnée à la solitude et à la culpabilité, elle annonce les continuelles luttes des femmes pour échapper à la Loi patriarcale. Ce film montre avec une exceptionnelle lucidité comment les rapports hommes-femmes sont traversés par les rapports de classe. Les femmes sont contraintes de réintégrer la règle d'un jeu que leur désir avait un instant dérangé.

VI. Ces voix venues d'ailleurs : la voix radiophonique et La voix en-chantée

Dans *Les Silences du palais*, la radio, comme les hommes (Houssine, le fils de Khalti Hadda), est le seul objet qui relie les servantes au monde extérieur. Ses emplois illustrent les diverses formes de prise de pouvoir sur la parole, les correspondances entre les contenus et les personnages qui les véhiculent, la spécificité de chacun des contenus et, enfin, la place qu'ils occupent dans l'ordre général des voix. Les voix féminines et masculines radiophoniques occupent deux pôles opposés. Pour monter ces différences, nous prendrons comme exemple les cinq séquences qui utilisent la voix-radio. Deux d'entre elles contiennent des commentaires journalistiques (voix masculines), les deux autres une chanson révolutionnaire (voix masculine) et une seule séquence contient une chanson d'Oum Kalthoum. Les commentaires journalistiques à la radio indiquent très précisément la période sociohistorique où se déroule le second récit du film sous forme de flash-backs. Ils ouvrent la diégèse sur le politique, qu'ils exposent brièvement mais très clairement dans un cérémonial communautaire (cf. les servantes qui se rassemblent dans la cuisine pour écouter la radio). La chanson est un appel à la révolution et à l'indépendance de " la verte Tunisie ". Elle est diffusée dans l'espace masculin de l'étage

supérieur, et dans l'espace féminin, celui des servantes. Il y a deux attitudes féminines face à la radio. L'attitude qui prépare à une écoute maximale (cf. commentaires politiques) et l'attitude qui mêle l'écoute au travail (Oum Kalthoum).

Parce que ces séquences sont essentiellement des séquences d'écoute et que les personnages principaux n'échangent jamais entre eux, la manipulation de l'objet-radio et la circulation libre de la voix radiophonique ou son arrêt sont centrales dans le procès narratif et déterminantes dans le positionnement des personnages. Deux plans qui contiennent la voix radiophonique s'enchaînent. Dans l'espace masculin, celui des seigneurs, Si' Béchir éteint la radio et ordonne à son fils de ne plus écouter la chanson révolutionnaire. Dans l'espace féminin, celui des servantes, Khalti Hadda tente d'accomplir le même geste. Elle veille à l'application de la loi d'"en haut" dans l'espace d'"en bas". Néanmoins, son pouvoir est affaibli par les protestations des servantes. La voix radiophonique finit par lui échapper. Ces échappées font cependant système avec les transformations des personnages et les arguments idéologiques privilégiés par le récit. Quels sont les effets de l'utilisation de la radio sur les personnages?

Une voix radiophonique masculine annonce que des soldats français ont tiré sur les grévistes nationalistes provoquant plusieurs morts et blessés et que des manifestants se sont dirigés vers le palais du Bey. La radio est coprésente aux personnages féminins présents dans la cuisine. Elle représente un ensemble diffus qui balaye tout le champ et force l'écoute du personnage féminin Khalti Hadda qui a perdu son pouvoir sur l'objet-radio (la servante refuse de l'éteindre). Les écarts spatio-temporels entre l'espace du haut et celui du bas sont colmatés par le déversement du même contenu radiophonique.

La voix radiophonique féminine est diffusée dans la cuisine où les servantes attablées discutent du prochain avortement de Khadija. La forme filmique privilégiée fait apparaître le contraste entre le contenu "euphorique" de la chanson d'amour d'Oum Kalthoum et la situation désespérée des personnages féminins notamment celle de Khadija. Ce contraste est accentué lorsque les voix autorisées se superposent au dit féminin radiophonique. Ce dit est brusquement interrompu par une voix masculine qui annonce un communiqué important : les Français en accord avec le Bey proclament l'état d'urgence et le couvre-feu. Le récit filmique rejoue sur le contraste des situations. Le chant langoureux d'Oum Kalthoum reprend, dans un plan en plongée surplombant les personnages féminins cloués dans le silence. Deux servantes finissent par réagir, sur le fond sonore du chant amoureux, sur l'inexorable du communiqué radiophonique :

- Habiba : Toute notre vie est un couvre-feu.
- Chema (en pleurant) : On n'a rien à craindre nous. Je ne m'appartiens pas moi-même. J'ai envie de sortir dans la rue, nue, pieds nus, courir sans que rien ne m'arrête... Crier, hurler à pleine voix (elle crie). Seules leurs balles me feront taire, me transperceront le corps comme une passoire.

Les spectateurs sont dans cette séquence fortement interpellés. Une place leur est réservée afin qu'ils se prononcent sur l'intolérable et l'insoutenable de la voix radiophonique masculine, et jugent la distance qui sépare le chant amoureux de la

situation dramatique des personnages. Ce contraste disqualifie le chant féminin et le rend dérisoire. Ce chant finira encerclé de part en part par les communiqués. La priorité donnée aux discours politiques relègue la voix amoureuse dans les confins de l'inutile. Les deux types de voix appartiennent à des mythes différents. Chaque genre (comme les genres grammaticaux) a une portée sur la connaissance/reconnaissance spectatorielle. Ainsi la voix radiophonique masculine est liée au combat, à la lutte, à la Tunisie et au " nous " collectif ; celle d'Oum Kalthoum, voix féminine, est plutôt liée à l'amour, au " tu " et au désir. La négation de cette voix amoureuse (une seule occurrence) entraîne la négation du tout qu'elle représente, c'est-à-dire l'amour éniyant, le désir, le relâchement et le laisser-aller. Cette voix-désir est encerclée et déniée par la voix-loi masculine.

Mais le processus de dénégation occasionne un retournement dont l'effet est la reconnaissance implicite de cette voix-désir, de cette voix-désordre qui sera " recadrée " et remplacée par une voix provenant du " bas " : la voix sublime d'Alia chantant aussi bien l'amour que la révolution. La voix du personnage féminin principal finit par s'aligner à la voix radiophonique masculine. Elle prend le relais du discours politique et relègue dans l'oubli le dit féminin du chant amoureux. Ce passage monnaie le passage des femmes du silence à la parole , d'un espace à un autre, de l'emprisonnement du palais à la participation à la lutte pour la libération.

En effet, la tradition du silence si bien intériorisée par les femmes elles-mêmes, les a privées de toute autre possibilité d'expression publique. La *voix* libérée à travers le chant (*Les Silences du palais*), la lamentation et l'incantation (*L'Homme de cendres*) permet aux femmes traditionnelles, " asphyxiées " par le voile et la claustration, de s'exprimer publiquement. L'exemple des pleureuses, dont l'émancipation officielle de la voix ne se fait que sous le sceau de la mort, est assez éloquent. Certaines scènes des films décrivent des réunions de femmes. Même dans ces réunions exclusivement féminines, la parole est soumise à une sévère réglementation qui impose le murmure, le choix de termes convenus et des formules toutes faites, l'usage d'allusions et de paraboles, etc. En présence des hommes, la voix féminine est rarement exprimée publiquement mais plutôt sous forme de bruissements ou de chuchotements assourdis.

La voix féminine s'assimile à la voix collective qui sert essentiellement à véhiculer la tradition. Dans *Les Silences du palais*, la voix féminine collective est récupérée par la protagoniste, Alia, qui se l'approprie et l'intègre dans une voix individuelle qui désire, par le truchement du chant, libérer la voix réprimée des femmes. On voit dans ce film que même dans les réunions exclusivement féminines, qui ont lieu dans la cuisine sous la surveillance de Khlati Hadda, la parole est soumise à une sévère réglementation qui impose le murmure, le choix de termes convenus et des formules toutes faites, l'usage d'allusions et de paraboles. Néanmoins, la parole des femmes peut parfois circuler grâce au chant. En effet, le chant est présent dans toutes les plans où les servantes forment un front commun et uni. Plusieurs séquences, construites sur l'alternance, les montrent chantant ensemble en parfaite harmonie (cf. l'accouchement de Khadija, le " baptême " de la petite Alia, les travaux ménagers). Dans la séquence du lavage de la laine, les personnages féminins vivent en symbiose, elles chantent la même chanson, leurs gestes obéissent aux mêmes rythmes. Le montage son/image, construit sur la fragmentation des gestes (plans très courts), associe et assimile les protagonistes. La plupart des travaux

domestiques se déroulent sur le son d'un chant commun (cf. le lavage de la laine, la distillation de l'eau de rose) qui rapproche les personnages féminins et crée une osmose et une solidarité entre eux. Ces chants content l'histoire quotidienne des femmes et servent d'intertextes au film auquel ils confèrent une structure musicale. Au début, le chant collectif, à l'occasion de la naissance d'Alia, évoque la naissance d'un être exceptionnel : " le prophète, que Dieu le bénisse ". En même temps, il confère son rythme à la quête initiée par Alia, être exceptionnel, pour se démarquer des autres servantes du palais, ce qui constitue l'argument du film.

Pour la protagoniste des *Silences du palais*, la voix féminine bâillonnée peut, en dépit de la loi du silence, de la bienséance, du voile, de la réclusion, s'exprimer et circuler grâce au chant. Pour pouvoir s'exprimer dans *Les Silence des palais*, Alia chante pendant les diverses cérémonies. La parole féminine est autorisée uniquement dans le cadre du chant : pour distraire les hommes. La femme intervient en tant qu'esclave-courtisane, sa parole ne relève guère du sérieux mais plutôt du divertissement. Et lorsque Alia décide d'intervenir dans le *débat d'idées*, le débat politique et national en chantant pour la liberté, c'est la surprise indignée et le scandale car elle outrepassse les limites du rôle qui lui a été assigné. Dans la séquence des fiançailles de Sarra, elle commence par une chanson d'amour qu'elle interrompt soudainement pour enchaîner sur une chanson révolutionnaire, " La Verte Tunisie ", entendue auparavant dans deux autres séquences à la radio. En effet, le texte de la chanson fait le parallélisme entre l'affranchissement de la présence coloniale et la liberté à conquérir. Il en est de la libération de la femme comme de l'indépendance nationale, elle est à conquérir.

Dans cette séquence, le chant *off* d'Alia se poursuit, transperce le champ en épousant les mouvements de la caméra (plusieurs panoramiques circulaires et travellings descriptifs) et confère une écoute sélective aux personnages. Une " proximité " préférentielle au son (au chant) enchaîne Alia et Lotfi. Le procès de la narration et le système de démonstration du récit réservent au spectateur un espace exclusif que soulignent, d'une part, le plan d'Alia qui chante, et, d'autre part, l'association son (le contenu du chant) et personnages représentés. Les formes d'injection du son (chant) dans l'image modulent la logique dilatoire du dévoilement du film puisqu'elles accélèrent l'ordre des choses de la fiction. Sous le couvert d'une " banale " chanson, le récit greffe des nouvelles données qui en complexifient la trajectoire. Cette séquence constitue le principal moment filmique où le récit supporte l'histoire et la dénoue en même temps. En effet, le chant d'Alia transperce les espaces et atteint les oreilles de Khadija qui sous l'effet du choc dû à l'audace de sa fille, s'écroule dans les escaliers menant à l'étage du bas. Le film se termine dans un ensemble de séquences qui alternent Alia en train de chanter l'indépendance et la libération, " en haut ", et sa mère, " en bas ", en train de se subir, sur un fond sonore de la voix de sa fille, un avortement qui lui coûtera la vie. Deux plans alternés (photos 15, 16) nous montrent le dernier cri d'agonie de la mère et la dernière phrase chantée par la fille. Cette fin symbolique marque la mort de la mère et la naissance de la fille. Le film s'achève par la mort tragique de Khadija, après l'avoir suivie dans un itinéraire investi par la solidarité féminine. Comme le précise le critique tunisien Abdelwahab Meddeb, "**Face à l'agression, la lutte des femmes est si absolue qu'elle doit basculer dans la folie ou dans la mort : il faut passer de l'autre côté**"²⁸¹ ".



²⁸¹ A. Meddeb, "L'oeil féminin de la ville", *Cahiers du cinéma*, n° 262-263, janvier 1976, pp. 103-108.



Petite conclusion

La thématique de la parole à la conception spécifique de la tradition et de la modernité. A un type traditionnel de parole construit à partir de la valorisation de la parole masculine et du dénigrement de la parole féminine, répond, dans le présent, un nouveau type de parole qui permet le déploiement de la voix féminine. Néanmoins, cette voix est un glaive à double tranchants : d'un côté elle permet de libérer les femmes, et d'un autre côté elle sert à étouffer tout désir d'émancipation. Dans ce cas, la parole féminine relaye la parole masculine pour condamner ou réprimer toute sorte d'émancipation chez les femmes ou les hommes qui ont choisi de se libérer du joug des traditions ancestrales.

La parole est également un outil efficace qui permet à la voix féminine étouffée de traverser l'espace clos et de transpercer les espaces interdits, aussi bien masculins qu'extérieurs. En effet, la parole est toujours, ou presque, reliée à la représentation de l'espace car qui dit circulation de la parole féminine dans l'espace interdit dit également présence féminine dans cet espace. Comment se manifeste cette présence dans l'espace filmique? Quels sont les critères de gestion de l'espace entre les hommes et les femmes dans les films du corpus?

CHAPITRE VI ESPACES PRIVILEGIÉS ET CORPS FÉMININS : ARABESQUES ET LIGNES BRISÉES

I. L'espace dans la tradition culturelle et religieuse

La problématique de la sexualisation de l'espace historique, culturel et religieux de la Tunisie apparaissent et transparaissent à divers degrés dans toutes les œuvres cinématographiques du corpus. Les images qui révèlent les instances et les tensions de pouvoir entre les femmes et les hommes sont transposées sur la représentation de l'espace. Le réseau d'images spatiales sert de support pour dévoiler les lieux interdits (la rue, l'espace public, le lieu de travail) ; les lieux de cloître (le harem, l'appartement, la maison) et les lieux d'ouverture (le hammam, les patios, le balcon, les terrasses). Les films sont truffés de ces images de claustration (physique et psychologique) où convergent le symbolique de l'éclairage, du décor, des couleurs et du mouvement.

Si toutes les sociétés monothéistes ont condamné l'acte sexuel hors mariage, seul l'Islam l'a " résolu " par une gestion rigoureuse de l'espace. Il aurait pu choisir d'autres méthodes de contrôle social, comme la notion de péché dans le Christianisme, fondant

celle de culpabilité. L'Islam a opté pour une territorialisation de la sexualité et l'a poussée à un point extrême : séparation des sexes, immobilisation des femmes à l'intérieur, et voile lorsqu'elles sont à l'extérieur. C'est pourquoi aujourd'hui les *imams* et *muftis* se trouvent face à ce problème déconcertant et difficile à résoudre : comment contrôler une sexualité qui n'est plus contenue spatialement. La croisade pour le voile essaie de masquer la mort d'un idéal que l'évolution économique et politique des pays musulmans a totalement sabordé.

F. Mernissi a fait une analyse judicieuse de la répartition de l'espace dans les cultures arabo-musulmanes : **“ dans le monde musulman, il y a la sexualité territoriale : un des mécanismes-clés qui en assure la régulation consiste en une distribution précise et significative des espaces entre les individus de sexe opposé n'appartenant pas à la même famille, associé à une ritualisation complexe de toute interaction exceptionnelle et inévitable. Tel est le cas lorsque la femme est obligée de traverser la rue, espace public et donc masculin par définition²⁸² ”**. Les frontières ne sont pas établies gratuitement. Les frontières institutionnalisées incarnent souvent une attribution inégalitaire du pouvoir qui lie dans un rapport hiérarchique déterminé une entité à une autre.

Toute transgression de ces frontières est un danger social dans la mesure où elle consiste en une attaque contre la répartition des pouvoirs exprimée par ces limites. Le terme “ *al-hudud* ”, les limites, est un concept qui est au centre de la vision coranique du monde et des relations qui s'y établissent. La transgression des “ *hudud* ” est synonyme de désobéissance à dieu. La relation entre les limites et le pouvoir apparaît clairement dans la dimension sexuelle de la société.

La symbolique sexuelle est un reflet et une expression des rapports hiérarchiques qui structurent l'ordre musulman. La division de l'espace social en espace domestique et espace public est une expression d'un rapport de pouvoir et de hiérarchie. Le monde musulman est minutieusement scindé en deux sous-univers : l'univers des hommes “ *umma* ” (nation), qui va de pair avec religion et pouvoir, et l'univers des femmes qui est celui de la sexualité et de la famille. La stratégie actuelle des islamistes remet à l'ordre du jour la séparation des espaces des femmes et des hommes. En effet, leur stratégie d'*infiçal*, de séparation des rôles et des espaces, est une coupure rigide des mondes masculin et féminin : les femmes sont cantonnées dans l'espace du *dedans* tandis que les hommes bénéficient de l'espace du *dehors*.

II. L'espace du *dehors*

II.1. La ville

²⁸² F. Mernissi, *Sexe et idéologie en Islam, Paris, Eds Tierce, coll. “ Femmes ”, 1983, p. 77.*

Le traitement de l'espace dans la tradition maghrébine se définit à partir de l'opposition : opposition entre l'intérieur et l'extérieur, la rue (ville) et la maison. Les films du corpus se situent essentiellement dans l'espace urbain où parfois la claustration est de rigueur. En ville, dans la société traditionnelle comme celle des *Silences du palais*, la claustration était de rigueur dans presque tous les milieux et l'enfermement était réservé même aux femmes des familles les plus riches. Dans le film de M. Tlatli, les citadines et les bourgeoises, à l'instar des " femmes du peuple " subissent également la réclusion. Le générique de ce film s'ouvre sur les images du personnage principal, Alia, en train de chanter, accompagnée d'un orchestre d'hommes. Dans la séquence suivante, on la voit monter dans une voiture avec son compagnon Lotfi et disparaître dans les rues de Tunis. Au début du film, la ville est connotée comme un espace d'ouverture et de liberté puisque la suite des événements nous apprend que la jeune femme y vit avec son compagnon, sans mariage. Le discours fluide de la ville se fait sur sa contrepartie, c'est-à-dire l'intérieur du palais avec ses isolements et ses désolations. La suite de la diégèse présuppose une position énonciative très marquée. Elle est insérée dans le flash-back, c'est-à-dire dans le parcours antérieur du personnage féminin. Ce flash-back, qui est constitué d'une " juxtaposition filée " de plans, oriente la lecture en accolant une valeur positive au dehors. En effet, **" la ville peut être le refuge des marginalisés, des célibataires soucieux d'indépendance, des femmes aussi, veuves, divorcées, trouvant dans la ville un moyen de subsister avec leurs enfants ²⁸³ "**. En Tunisie, le nombre des femmes chefs de famille dans les villes est assez important. N. Bouzid décrit avec justesse cette réalité dans son film *Tunisiennes* où Aïda, jeune femme divorcée, vit seule avec ses enfants. N. Bouzid montre également à quel point, dans ces grandes villes, les nouveaux habitants, et surtout les femmes seules à l'instar d'Aïda, perdent l'environnement sécurisant de la parenté.

Dans les films du corpus, l'espace urbain est composé de deux villes : la ville arabe, la " médina " et la ville moderne surnommée la ville " française ". *Halfaouine* est en fait un vieux quartier populaire situé dans la médina de Tunis. Il est le lieu d'une forme indirecte de critique sociale à plusieurs niveaux (moeurs, insuffisance de prise en compte par l'état des besoins sociaux, tensions que contiennent les rapports femmes-hommes, etc.), mais aussi d'une certaine manière *Halfaouine* est aussi un " coup de chapeau " à l'humour du peuple. L'humour est en fait à double sens car il semble un trait caractéristique du peuple, mais le cinéaste semble aussi l'utiliser et le considérer également comme un régulateur social. Sa mise en scène atténue les tensions et dans ce film elle atténue aussi la critique du cinéaste.

Dans *Halfaouine* et *L'Homme de cendres*, plusieurs plans sont de simples panoramiques ou travellings de la " ville arabe ". Le mouvement de la caméra est strictement descriptif sur un décor au sein duquel aucune action n'est menée. Les longues *pauses* descriptives de la ville ralentissent l'action principale. En littérature, l'exemple privilégié de cas de figure qu'est la pause reste ce que l'on appelle, précisément, la description **" où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle ²⁸⁴ "**. Dans le film de F. Boughedir, la deuxième séquence du film enclenche directement sur le générique qui se déroule sur un

²⁸³ O. Chraïbi, *op. cit.*, p. 72.

plan général inaugural de la médina et les inscriptions écrites (l'équipe de production et d'adaptation scénaristique) préparent le regard extérieur à se poser sur la communauté du quartier populaire Halfaouine et à suivre les événements de la fiction. Ces brusques changements temporel et spatial se font en l'absence de toute inscription. Après la première séquence du pré-générique qui se passe dans le hammam, le spectateur est propulsé brusquement dans l'espace du quartier de Halfaouine. Le passage du pré-générique (hammam/dedans) au générique (Halfaouine/dehors) repose sur une narration omnisciente et sur une vision panoptique et englobante. Le long panoramique, le travelling et les plongées du quartier de Halfaouine décrivent le début du récit. Autrement dit, les premières séquences annoncent déjà le régime de focalisation privilégié. Tantôt emphatique, notamment à l'intérieur de la maison et dans les ruelles de Halfaouine, tantôt parcimonieuse au hammam, la description d'un lieu est à la fois fragmentée et répétitive. Plus la description l'approfondit, plus elle fait de retours sur lui et le montre sous ses différentes facettes, et plus sa saisie devient difficile et ses connotations multiples. Le retour descriptif sur le même lieu le problématise et brouille le savoir qu'on a de lui. Donc la description suit rarement le sens d'une vectorisation linéaire, mais épouse plutôt un mouvement centrifuge.

Après la représentation emphatique du hammam du pré-générique et du panoramique de la vieille ville, le générique de *Halfaouine* s'achève sur un plan en plongée de la mosquée à l'heure de la prière. Ce plan est soutenu par les voix des croyants appelant Dieu à absoudre leurs péchés. Le thème du plan suivant se situe aux antipodes du thème religieux. Il nous montre deux jeunes gens, Moncef et Mounir, sillonnant le quartier et molestant les femmes voilées, entièrement enveloppées dans le *safsari*²⁸⁵. Le spectateur est introduit dans le quotidien de la communauté du quartier. Dans ce quotidien, on voit souvent le personnage principal, Noura, circuler dans les petites ruelles et les méandres de la "médina". Sa circulation, passant d'un plan à un autre, subsume en quelque sorte la distance séparant les différents segments spatiaux et tisse un lien entre eux. Les raccords entre les différents plans de la vieille ville ont une signification spatiale. Au plan narratologique, c'est par l'expression successive de ces significations que le grand imagier fait avancer le récit. L'un des rapports spatiaux est celui qui articule, par exemple, deux segments spatiaux d'une ruelle de la médina (deux segments de l'espace diégétique) en chevauchement partiel d'un plan à l'autre.

Dans les séquences où Noura traverse l'espace de la médina, le *cut in* ou le raccord se fait soit en plan rapproché (plan de la façade de la petite échoppe de Salih) soit en gros plan (détail de la façade : gros plan sur la pancarte accrochée au dessus de la porte de l'échoppe, " Chez Salih, chaussures, théâtre et chansons "). Il fait se répéter, à la faveur du passage entre deux plans, une portion du segment spatial vu dans un premier temps. Le plan qui vient en deuxième lieu montre ainsi un détail du premier. L'opération inverse, présente le passage du plan rapproché de la façade au plan moyen du même espace, qui montre le détail (la pancarte), pour revenir au plan initial (la façade), le détail

²⁸⁴ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128.

²⁸⁵ En Tunisie, le *Safsari* surnommé " le voile blanc " est un tissu dans lequel les femmes s'enveloppent pour se voiler quand elles sortent.

est montré avant l'ensemble. Les trois plans montrent, bel et bien, le même espace, mais ils le montrent dans des proportions différentes. De tels raccords, si on voulait les traduire en langage parlé, trouveraient leur équivalent approximatif dans l'"ici même" que pourrait dire le narrateur verbal : " Voyez, *ici même*, (dans l'espace de ce plan de façade), il s'agit d'une boutique de cordonnier".

Noura passe ses journées à déambuler dans la rue, espace exclusivement masculin, où le spectateur aperçoit fugitivement des silhouettes de femmes enveloppées dans un "safsari", se profilant dans les rues. La femme, même voilée, devient une rivale de l'homme dans la conquête de l'espace. Le voile est un premier pas vers la liberté et l'expression d'un progrès pour les femmes qui est en même temps un risque pour les hommes. Comme l'explique Assia Djebar, "***les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées, donc, que les femmes entièrement recluses... La femme voilée qui circule de jour dans les rues de la ville est donc, dans une première étape, une femme "évoluée"***"²⁸⁶.

Dans *Halfaouine*, entre les femmes confinées dans la maison (La' Jamila et Salouha), et les femmes voilées d'un safsari blanc dévalant à la hâte les ruelles de la Médina, l'espace extérieur semble être réservé aux hommes. La présence des femmes est entourée de divers justificatifs qui l'autorisent (nécessité de la vie pratique : faire le marché, etc.) L'interruption dans cet univers d'une femme non-voilée, Latifa, qui décide et maîtrise sa vie, et dont l'itinéraire s'apparente au trajet masculin est un événement qui bouleverse la conception de Noura lorsqu'il découvre cette femme rebelle. Le choc de cette découverte va profondément agir sur lui. On verra qu'il s'en suivra une prise de conscience de l'existence de la femme, en tant qu'individu.

Pour pouvoir circuler plus librement dans la Médina, Latifa opte parfois pour le port du voile qui lui fournit par son anonymat une protection. A l'opposé de Latifa, Salouha vit cloîtrée et n'ose guère s'aventurer, même voilée, en dehors de la maison. Ce n'est que dans la séquence finale du film qu'elle décide pour la première fois d'imiter Latifa. Elle se voile et part à la poursuite de l'homme qui fait battre son cœur, le Cheick Mokhtar, dans les ruelles étroites de la Médina. La décision de Salouha provoque la colère de son frère, Si Azzouz, qui essaie de l'empêcher de sortir car la menace est grande lorsque la femme sort, même voilée. Si Azzouz en sait quelque chose puisqu'il "reçoit" dans sa boutique des femmes voilées. Mais pourquoi l'homme craint-il à ce point la présence de la femme dans l'espace du dehors, même voilée? Pourquoi cherche-t-il à la limiter à l'espace confiné de la maison?

Dans la société maghrébine traditionnelle, l'homme astreint la femme à la réclusion afin de l'abriter des regards étrangers qui nuiraient à son honneur de mâle. Dans la tradition arabo-musulmane, le regard est investi de valeurs très puissantes. Dans ce cas, le viol *oculaire* ou *fantasmatique* subi par la femme touche également l'homme. Le rempart le plus sûr pour protéger l'honneur masculin reste la claustration mais également le port du voile. Les hommes se sentent menacés de perdre leur pouvoir sur le corps féminin dont ils se servent comme objet sexuel et comme instrument de fécondité. Ainsi, l'interdiction de voir et d'être vue cristallise la volonté de domination exclusive d'hommes

²⁸⁶ A. Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980, p. 191.

effrayés que leur privilège de regarder et donc de posséder l'espace et l'Histoire du monde ne leur soit enlevé par les femmes. “ **L'évolution du personnage féminin, en menaçant l'exclusivité des hommes, concourt à les déposséder d'un lieu d'exercice solitaire du pouvoir qui leur appartenait comme un privilège** ²⁸⁷ ”. Empêcher le corps féminin dans l'espace du dehors c'est empêcher donc l'existence de cet Autre féminin dont l'homme redoute obscurément la rivalité.

Dans *Tunisiennes*, en revanche, aucune femme ne porte le voile, sauf Mariam, la soeur d'Aïda. L'omission du voile est donc un premier pas vers la liberté et l'expression d'un progrès pour les femmes qui est en même temps un risque pour les hommes. Par l'omission du voile, la femme sort de l'anonymat et impose son existence. Son regard est à son tour dévorant, car la femme dont la révolte a été perpétuellement réprimée aspire furieusement à découvrir le monde et à le dévorer, à le "boire" avec son regard. Après avoir conquis l'espace du dehors, Amina s'exclame : “ **je veux voir la vie!** ”. Les héroïnes de *Tunisiennes* représentent une génération qui échappe, souvent pour la première fois, à ces voiles physiques : la réclusion, la pièce d'étoffe qui masque le corps et le visage, la stricte ségrégation sexuelle, etc. Cela ne signifie pas qu'elles puissent se dérober à d'autres voiles, invisibles certes, mais non moins effectifs : “ **le voile compact des convenances** ²⁸⁸ ” et le voile d'interdits affectant encore les femmes maghrébines qui croient l'avoir dépassé.

Toutefois, dans le même film, on observe que la femme se plie parfois volontairement au port du voile qui devient comme un bouclier qui la protège du regard avide et meurtrissant des hommes, et qui lui permet de circuler dans l'espace masculin. Dans le plan suivant la visite au Marabout, la caméra effectue un aller-retour entre le regard de la soeur d'Aïda (la seule femme voilée du film) et un homme dans la rue qui pose un regard avide sur sa jambe légèrement dévoilée, en descendant de la voiture. Dans un mouvement brusque, elle se protège de la “ brûlure ” de ce regard-agresseur en rabattant les pans du safari (du voile) sur sa jambe. Le voile permet, en effet, à la femme d'esquiver le regard masculin qui la surveille et qui lui garantit un anonymat sécurisant. Il n'est guère étonnant que le processus du dévoilement soit aussi paradoxal pour la femme. D'une part, il symbolise un acte courageux de révolte contre un asservissement ancestral, d'autre part, il représente la perte de la protection et l'exposition à l'agression oculaire (et parfois physique) des hommes.

La ville, toujours personnifiée au féminin, représente l'espace de la liberté de circuler, de voir et d'être vue, d'accéder à l'éducation. La féminisation de la ville est une façon de conquérir et de maîtriser un espace réservé aux hommes. La conquête de cet espace permet de circuler dans l'espace masculin, de parler avec et en face de l'homme alors que la femme vit habituellement cloîtrée dans la maison. *Tunisiennes* montre une prédilection pour l'espace citadin, sans doute parce que la ville est un lieu “ d'ubiquité ”, un lieu pluriel, “ polyphonique ”, où le sacré “ **découvre soudain qu'il a un corps, dans lequel le roi est nu** ²⁸⁹ ”. Dans l'espace de la ville moderne, la femme-regardeuse peut

²⁸⁷ J.-M. Clerc, *Assia Djebar. Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 40.

²⁸⁸ N. Fassi, *Le ressac*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 60.

circuler et conquérir visuellement et matériellement l'espace masculin ; dans ce cas, le regard est étroitement lié à la mobilité du corps. Cependant, on y voit que les lieux publics ne sont fréquentés par les femmes qu'en rapides passantes, elles ne peuvent ni flâner, ni guère s'attabler à la terrasse des cafés, à l'exception de quelques rares salons de thé, à l'exemple de celui où se sont rencontrés Majid et Aïda. Les nombreuses familles rurales installées dans les villes sont souvent d'autant plus rigoureuses sur la conduite des femmes qu'elles considèrent la ville comme plus dangereuse que le village. Et lorsque la mixité commence à faire sentir ses effets, ce comportement est encore l'objet de la réprobation d'une partie importante de la population. La délimitation du social et du sexuel et leur positionnement respectif se joue dans la rue, nouveau lieu de socialité hétérosexuelle et paradigme du progrès.

Dans *Tunisiennes*, les femmes occupent indifféremment les espaces clos et les espaces ouverts. La rue est un espace social que les femmes empruntent pour aller de la maison au travail. L'espace du dehors peut être également un lieu de plaisir et d'évasion. Pour Amina, la ville est connotée comme un espace d'ouverture et de liberté puisqu'elle peut y circuler librement. La ville lui permet de fuir l'espace de sa maison, une cage dorée où elle vit prisonnière de la violence de son mari. Les trois femmes du film peuvent se promener librement en ville, néanmoins leur présence reste toujours suspecte. La rue signe de liberté, zone de confluence hétérosexuelle, nouveau lieu de transit d'Eros, est ingénument écartée et évitée. C'est pourquoi une multitude de chaperons sont mis à la disposition de ce corps féminin, de ce corps séducteur dans lequel on ne peut *jamais* investir sa confiance. La peur de la rue et des lieux publics est omniprésente. La narration ne dément nullement cette peur ; la rue reste un lieu incertain, trouble, impossible à démarquer. Les trois personnages féminins décident de “ **faire comme les hommes mariés et de sortir en célibataires** ”. Elles se font harceler par deux hommes : “ **trois femmes seules, vous n'avez pas d'hommes pour vous faire sortir?** ” Un plan nous montre les deux hommes les poursuivant en voiture, les coursant, leur bloquant dangereusement la route pour leur faire peur. Fatiha n'ose plus sortir dans la rue et choisit de s'enfermer dans la maison d'Aïda, “ **quand je sors, dit-elle, les hommes me dévisagent comme si j'étais nue** ”. La diégèse confirme sa peur puisqu'elle se fait “ palper ”, par un homme qui lui saisit brusquement la main (cf. la séquence dans le Taxiphone).

La rue restaure l'érogénéité du corps féminin et reste encore une zone incertaine, susceptible d'être débordée (cf. plan de la main de Fatiha effleurée par un homme, plan de l'homme qui glisse un regard indiscret dans l'échancrure de la robe d'Aïda, plan d'un autre qui regarde fixement les jambes de la soeur d'Aïda, etc.). Le regard jeté sur la femme qui circule dans la rue est connoté négativement : les personnages féminins dans *Tunisiennes* et *Halfaouine* souffrent des regards masculins, agressifs et malfaisants. Le regard masculin y est décrit comme un regard avide, qui viole, dévore et souille la femme qui le subit, et qui se sent dépossédée de son propre corps (cf. Fatiha dans *Tunisiennes*). La femme est surtout la cible passive de ce regard car seuls les hommes y ont droit. Le thème du regard subi est habituel dans les films du corpus. Ce thème y est en fait

²⁸⁹ C. Bonn, “ L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin ”, *Peuples méditerranée (Villes tourmentées)*, n° 37, octobre-décembre 1986, p. 60.

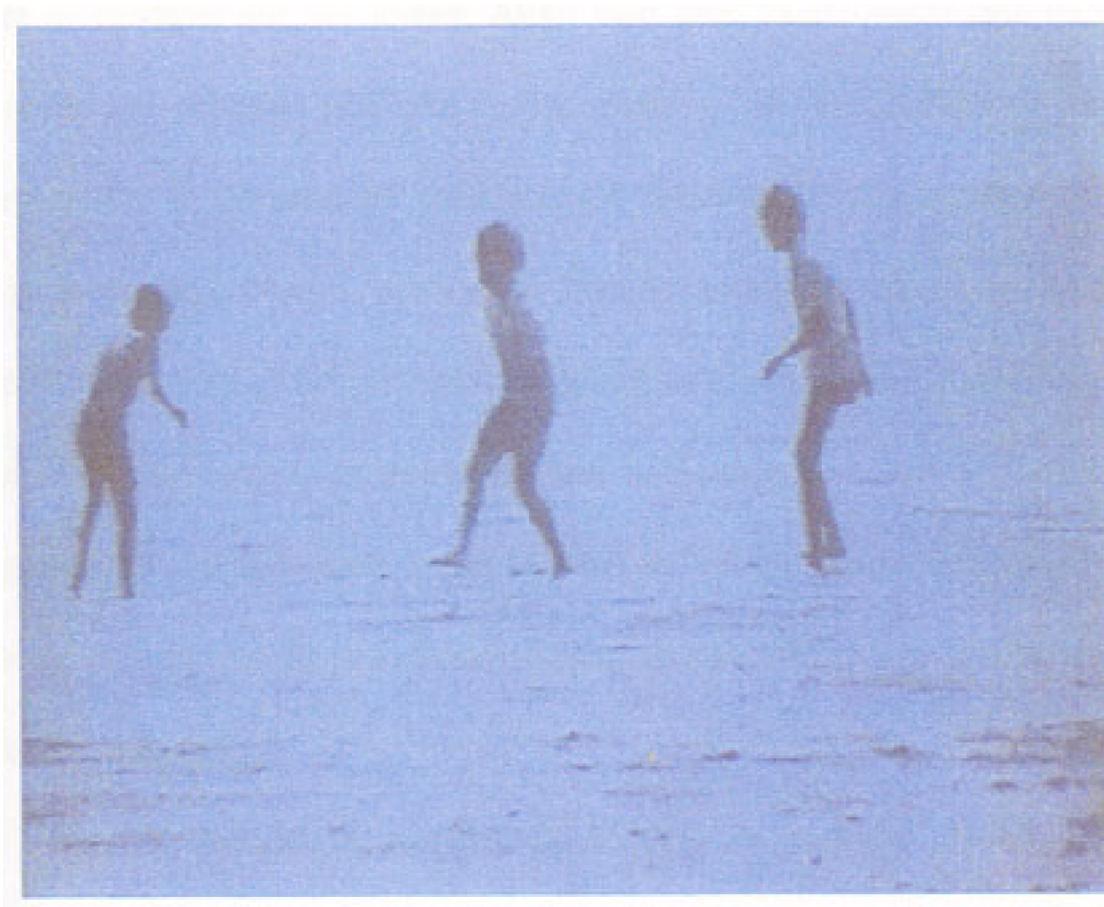
beaucoup développé, et son traitement est presque unanime, ce qui n'est pas surprenant, car il répond à une réalité sociologique du monde musulman et maghrébin. Et quand, par hasard, un corps concret investit un espace à majorité masculine, il est palpé, histoire de vérifier sa réalité (cf. Fatiha dans un café, dans un Taxiphone). Mais la présence des femmes ne parvient pas vraiment à envahir les nouveaux espaces. L'espace filmique qui en est le cadre traduit ce difficile passage. L'espace public est filmé par une caméra baladeuse. Les mouvements de caméra y sont nombreux et les angles de prises de vue multiples.

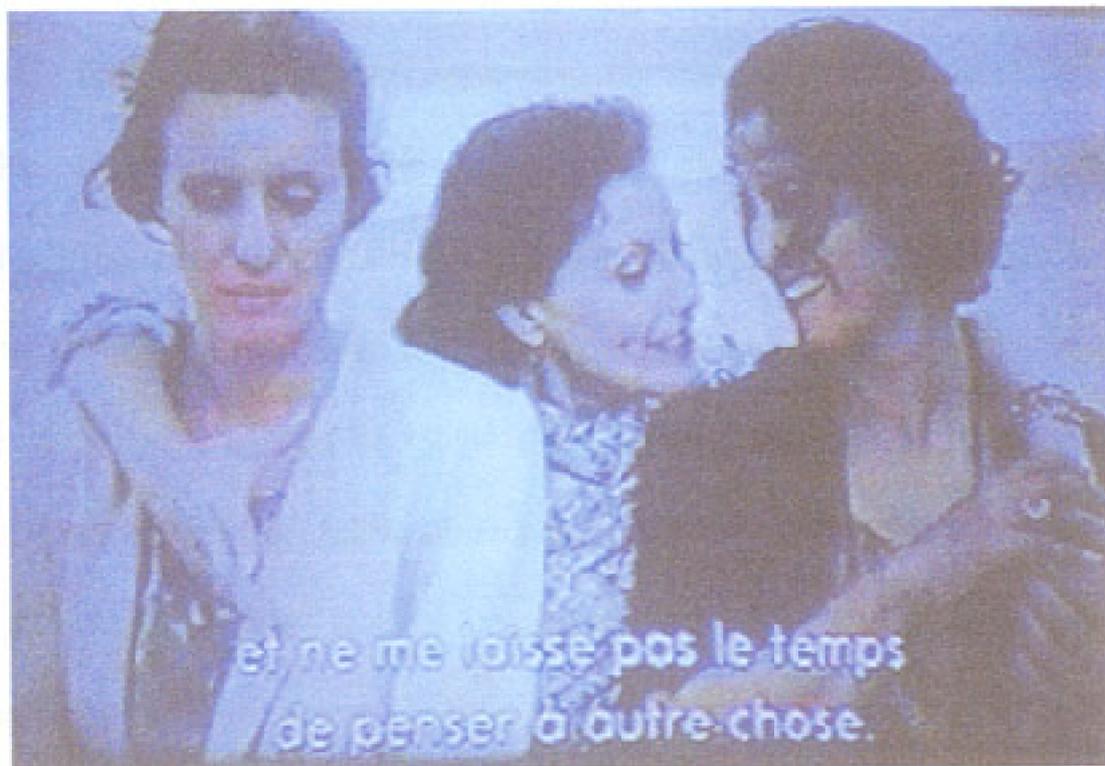
Alors que les femmes, dans *Tunisiennes* ou *Halfaouine*, sont présentées en tant qu'objets du regard, le réalisateur dans *L'Homme de cendres* s'en prendra au personnage principal pour le transformer en objet de spectacle, exposé au regard de tous, notamment à celui des femmes. Dans la maison familiale, plusieurs plans montrent comment Hachemi est constamment traqué par le regard de sa mère, de sa soeur ou des autres femmes de la maison. Dans la ville, il devient l'objet du regard d'une jeune femme qui essaie de le séduire, d'une autre, plus vieille, qui le fixe avec des yeux avides. Le récit reproduit la polarisation des regards pour ensuite analyser cette zone neutralisante où peuvent s'établir des ponts de communication entre Hachemi et les femmes. Cette zone sera la maison close où Hachemi parvient finalement, par le truchement de la jeune et douce prostituée Amina, à surmonter son blocage sexuel et psychologique ainsi que sa peur des femmes. Le stéréotype ou l'arbitraire du regard se glisse subrepticement dans l'écriture du texte filmique. Le regard se trouve souvent chargé de valeurs péjoratives ou amélioratives selon la position et le statut du personnage dans l'espace et dans la pyramide des structures sociales refigurées dans le texte.

Dans *L'Homme de cendres*, les deux espaces, la ville arabe et la ville moderne s'opposent l'un à l'autre, architecturalement et symboliquement, car le premier appartient à un passé riche événements, tandis que le second appartient à un présent sans intérêt. A un premier niveau, ce film réfère au cadre géographique, une ville du Sud, Sfax, où l'histoire se déroule. Cependant, une relecture à un deuxième niveau indique que le Sud n'est pas un espace physique ; mais un espace isolé, une société autarcique fonctionnant selon des règles particulières, contraires à celles en vigueur dans les lieux ouverts et urbains comme Tunis. Tout au long du film, Farfat ne cesse d'exprimer son souhait de quitter Sfax " ville maudite " pour aller à Tunis, " ville de la liberté ". Dans *L'Homme de cendres*, les plans de la ville reposent sur une stratégie déductive et comparative. En extrapolant un peu, on dira que le regard de la ville, comme origine du discours filmique et du savoir en impose à la maison. Son image dépasse ses cadres géographique, anthropologique et architectural (espace ouvert, liberté), et touche à des dimensions qui les surplombent et les supplantent. Autrement dit, le désir de Hachemi de se libérer du poids des traditions représenté par sa famille acquiert sa vraisemblance et sa vérité grâce à la visualisation de la ville dont la représentation outrepassa sa stricte signification géographique. Cependant, il existe un autre espace dans lequel Hachemi se libère, momentanément, des pressions familiales et sociales, c'est l'espace de la mer.

II.2. La mer, espace infini de liberté...

Dans *Tunisiennes*, *L'Homme de cendres* et *Halfaouine*, la mer est l'espace dans lequel se réfugient les personnages des agressions de leurs entourages. L'eau symbolise la libération possible, le grand large, l'océan qu'on franchit pour gagner l'"Ailleurs". Ces trois films sortent résolument des intérieurs clos des *Silences du palais* pour s'ouvrir à l'espace, pour s'ouvrir à la mer... La mer, encore et encore, est un élément de purification et de jouissance, un infini de liberté. Dans ces films, les plans d'ensemble de la mer montrent un paysage ouvert sous un ciel immense et dégagé, éclairé par une lumière solaire éclatante qui s'oppose au clair-obscur des espaces du dedans. Suivent des plans rapprochés des visages des personnages principaux dans chaque film. Visages détendus, joyeux, balayés par le vent, comme lavés de la pesanteur glauque du monde réel. Dans *Tunisiennes*, une séquence de la mer nous montre Amina, Aïda et Fatiha riant et dansant sur la plage (photo n° 18). Dans cette séquence, nous voyons Amina sourire et s'amuser pour la première fois. C'est comme si la mer lavait toutes ses blessures. Dans *L'Homme de cendres*, la séquence de la mer est une suite de flash-backs dans lesquels Hachemi se revoit, enfant, jouant avec Farfat et Jacko (photo n° 17). Plans alternés des flash-backs et d'images du présent où on voit le visage sombre de Hachemi se détendre et un grand sourire se dessiner sur ses lèvres. Aussi bien dans *Tunisiennes* que dans *L'Homme de cendres*, la mer a un pouvoir de purification et de jouissance sur le personnage principal. De même pour *Halfaouine*. Les trois amis du film, Noura, Moncef et Mounir se rencontrent dans deux séquences à la plage pour partager des moments d'amitié et de complicité, à l'instar de Hachemi et de ses amis dans *L'Homme de cendres*. La mer est également l'espace dans lequel Noura se réfugie dans les moments douloureux : son expulsion du hammam et l'arrestation de son ami et père spirituel, Salih.





Dans toutes les séquences de la mer, le cadrage montre les personnages des films, souriants, dans une lumière exceptionnellement claire ; tout donne à ces séquences de la mer une portée symbolique où l'idée du bonheur est associée à la fuite hors de la société. En outre, la mer est le symbole de la dynamique de la vie. **“ Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie ou celle de la mort²⁹⁰ ”**. Dans *L'Homme de cendres*, nous voyons Farfat qui, après une crise de désespoir, s'auto-interpelle ainsi : **“ Tu es fini Farfat! Ils t'ont enterré vivant! ”** Il se jette ensuite à la mer dans l'espoir de se noyer. Il est sauvé de justesse par ses amis.

Tel qu'on le découvre dans les films tunisiens, les lieux extérieurs nouvellement investis par les femmes et les comportements actuels portent encore les marques du code de l'honneur. Il est certain que la présence des femmes dans l'espace extérieur en a bouleversé la division originelle. Néanmoins, ce bouleversement n'est qu'apparent car l'espace extérieur, pour qui sait observer, nouvellement ouvert aux femmes, reste avant tout masculin. La conception de l'honneur canalise donc les pratiques quotidiennes. En fait, nous voyons dans les films du corpus que les femmes sont à peine tolérées dans l'espace du dehors puisque la société tunisienne, jusqu'à très récemment, ne reconnaissait aux femmes que l'espace du dedans.

²⁹⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 623.

III. L'espace du *dedans*

III.1. La maison

La ville est également condensée dans un espace beaucoup plus réduit, la maison. Dans le générique de *Halfaouine*, la caméra se détache de la rue vue en plongée grâce à un travelling arrière et un panoramique, et se fixe sur les toits de la ville. Nous apercevons ensuite l'architecture des maisons traditionnelles de la Médina. La caméra se fixe finalement sur l'une des maisons. Zoom, plan rapproché d'une maison. Celle-ci est construite autour de la cour intérieure, le patio ou *harim-ed-dar*, c'est-à-dire **“ la partie inviolable de la demeure, celle où la pudeur est préservée des regards. La notion générale de harem contenue dans la charia, en définissant à la fois le sacré et l'interdit, contient un principe d'intimité qui génère en matière d'organisation spatiale, en dehors de toute règle écrite et de tout dessin préétabli, des espaces clos, renfermés sur eux-mêmes, et dans lesquels le regard ne pénètre pas ²⁹¹ ”**. Si ce principe d'intimité est reconnu comme instaurateur de l'espace, on comprendra que la maison dans *Halfaouine*, *Les Silences du palais* et *L'Homme de cendres* n'ouvre pas ses fenêtres sur la rue, mais sur son espace intérieur et que certaines d'entre elles, à l'instar de la maison familiale de Noura ou du palais des princes, n'ont même pas de façade donnant sur la rue. Dans *Halfaouine* et *L'Homme de cendres*, la ville se dessine à travers les pérégrinations du personnage principal. On ne s'étonnera pas davantage que les rues et impasses qui bordent ou enveloppent le volume bâti de la ville soient considérées comme un espace résidentiel ne faisant pas l'objet d'une démarche préalable d'organisation mais seulement d'un accord consensuel d'utilisation. Alors que l'espace domestique est farouchement protégé, l'espace de la ville, accessoirement utilisé, n'est qu'un extérieur.

La maison est un “ lieu cybernétique ²⁹² ”, l'espace idéal de rassemblement et de concentration de valeurs, le cadre où les évaluations normatives éclatent, se neutralisent ou s'adaptent. Dans les films du corpus, excepté *Tunisiennes*, la maison est un espace hermétique où la femme vit recluse. La maison d'Amina est immense et luxueuse, mais néanmoins ressemblant plus à une prison dorée qu'à un havre de paix. La seule action qu'y mènent les personnages est ... se disputer. Tous les plans de l'intérieur de la maison sont associés aux disputes du couple. Dans la séquence de la première dispute, le premier plan montre Amina dans la salle de bain avec la voix *off* de Majid, le deuxième plan nous montre ce dernier assis dans la chambre à coucher, essayant de rétablir la communication avec sa femme. Les deux segments spatiaux sont donnés à lire, dans la

²⁹¹ J. Abdelkafi, *La Médina de Tunis, espace historique, Tunis, Presses du CNRS, 1990, p. 40.*

²⁹² Ph. Hamon, “ Du savoir dans le texte ”, *Revue des Sciences Humaines*, vol. 4, n° 160, 1975, p. 49.

diégèse, comme relativement proches (“ communicants ”, comme des vases communicants), mais disjoints (comme des conjoints disjoints). Il y a également une disjonction proximale, c’est-à-dire qu’**“ elle peut articuler deux espaces rapprochés [...] lorsque la caméra nous fait franchir deux espace adjacents séparés par un mur (et qui seraient contigus n’eût été ce mur) sans passer par l’intermédiaire d’un personnage menant de l’un à l’autre”**²⁹³. La maison d’Aïda s’oppose à celle d’Amina. Elle est située dans un quartier populaire de Tunis, dans un vieil immeuble. C’est un appartement d’une grande simplicité que la jeune femme partage avec ses enfants. La maison d’Aïda est connotée positivement puisqu’elle représente un espace intérieur où Amina et Fatiha se réfugient de l’agression masculine : Amina en quittant son mari s’installe chez Aïda et Fatiha a fui l’Algérie et ses frères pour se cacher chez Aïda. Cette dernière vit librement à l’intérieur de sa maison, car sans homme, et gère donc son intérieur, modeste mais chaleureux, à sa guise. Si la maison dans les films du corpus est fréquemment assimilée à une prison où la femme vit dans la claustration, elle est aussi parfois comparée à un espace sécurisant, une “ coquille ” dans laquelle le personnage principal se réfugie pour échapper aux changements du temps et de l’espace. C’est le cas de la maison d’Aïda mais également des chambres des servantes dans *Les Silences du palais*. Dans certaines séquences du film, cette partie de l’espace intérieur du palais est parfois connotée positivement quand Alia se remémore d’heureux souvenirs d’enfance, notamment les souvenirs évoquant la sororité féminine. Néanmoins, la connotation négative de l’espace du palais domine dans le film car le personnage d’Alia adulte se souvient surtout des femmes cloîtrées à l’intérieur de cet espace.

La maison est en général une enclave occupée à longueur de journée par les femmes. Fermée et encerclée par de longs murs, elle est un espace “ rentré ”, conçu pour dérober le féminin aux regards étrangers. L’ensemble du corpus y fait référence soit directement, c’est-à-dire comme “ cadre ” de déroulement ou de localisation d’un événement majeur, soit indirectement, comme annexe. L’architecture de la maison est étroitement liée à la division sexuelle de l’espace ; son caractère féminin sépare, marque et établit un seuil entre le dedans et le dehors. Hachemi (*L’Homme de cendres*) est mal à l’aise et à l’étroit chez lui (dans le sens littéral et figuré). Les femmes des *Silences du palais* occupent l’intérieur de l’intérieur, éloignées qu’elles sont du seuil de la maison. Elles n’ont même pas le droit d’aller jusqu’à la grille du palais. Toute effraction constitue une infraction à l’ordre préétabli. Quand Alia transgresse cette loi et s’approche de la grille (photo n° 19), elle se fait immédiatement réprimander par le gardien qui la menace d’en parler à sa mère. La maison est l’objet d’une codification serrée et s’ouvre avec une extrême prudence aux éléments du dehors. À défaut de cour intérieure, les terrasses des cités urbaine sont devenues plus que jamais un refuge féminin (la maison de Aïda dans *Tunisiennes*).

Cependant, la nouvelle architecture urbaine défait la constellation et les jeux d’opposition dont la maison “ arabe ”, la maison traditionnelle, était le pivot. La fenêtre qui donne ostensiblement sur le dehors traduit précisément cette cassure. D’où “ l’exposition ” d’une femme à sa fenêtre dans *L’Homme de cendres*. Dans une séquence de ce film, nous voyons une femme à sa fenêtre à qui Azaïz lance des regards furtifs. La fenêtre est

²⁹³ A. Gaudreault, F. Jost, *op. cit.*, p. 94.

ouverte, l'ob-scène, le cadre qui permet au regardé (la jeune femme) de faire face aux regards de l'autre (Azaïz). Un plan rapproché nous montre la femme qui se penche pour nettoyer le bas de ses carreaux. On aperçoit, en plan rapproché, le haut de ses cuisses avec en voix *off* Azaïz qui commente : **“ elle sait que je la regarde, elle fait exprès. Tous les jours c'est le même jeu. ”** A cause de l'interdit qui pèse sur lui, l'autre ne peut soumettre unilatéralement le sujet observé à la transparence de la ville et le transformer en spectacle, car celui-ci lui réfléchit son propre regard. Le renversement et l'inversion introduits par la fenêtre sont en même temps subversion de l'interdit parce qu'à **“ la discipline du regard qui consiste à ne pas voir s'ajoute la ruse de l'hyperactivité, l'hyperrapidité de l'investissement de ce même regard ”**²⁹⁴. La fenêtre déconstruit la séparation structurale des sexes en mettant en jeu une donation diurne qui l'éloigne de la conception des fenêtres urbaines arabes. Même si celles-ci donnent parfois vers l'extérieur, leur cadre épais et leurs barreaux font d'elles uniquement des points de lumière. des points de transit des bruits de la ville (le premier étage de la maison familiale dans *L'Homme de cendres*).

Dans *L'Homme de cendres*, l'espace intérieur est divisé en espace domestique (maison, cour, terrasse, appartement) et en espace public fermé (atelier, café, bar, etc.) Les deux espaces sont semblablement sur-occupés et encombrés. Mais l'un l'est en majorité par les femmes et l'autre par les hommes. Le premier est l'espace de la famille et des femmes cloîtrées auquel le spectateur n'accède que par intrusion, que par l'intermédiaire de Hachemi qui ne s'y attarde d'ailleurs pas. L'espace domestique est traité par une sorte de mouvement subreptice, fugace et parcimonieux. A l'instar de la littérature, l'espace intérieur maghrébin est devenu dans la cinématographie l'espace féminin par excellence. Dans ce film, l'encombrement dans la maison tue toute la famille et pose dans son acuité le problème de la promiscuité et de l'entassement des corps ; ces corps dont l'éventail va du corps désirant (Emna, la jeune soeur de Hachemi) au corps impotent (la voyante), en passant par le corps déchu (la vieille Sejra, l'ancienne prostituée). Dans ce film, l'instance narratrice décrit l'autorité du masculin (celle du père) qui s'étend sur l'espace intérieur, strictement féminin, le régente et le modifie selon les caprices du mâle. Signe de la division hiérarchique entre les sexes, l'ordre des repas : celui des hommes précède celui des femmes (cf. séquence du repas). En revanche, le pouvoir féminin ne dépasse guère les murs de la maison, et souvent la femme est incapable d'exercer pleinement son autorité dans l'espace qui lui est réservé.

L'autre espace clos est celui où l'on retrouve les copains, où l'on vit les fantasmes (café, bar) où la raideur et la froideur des corps s'estompent et où, enfin la tension s'exacerbe. Espace homosexuel où les femmes sont pensées strictement sous le mode de l'imaginaire. Dans ce film, le café par exemple est un lieu clos, non accessible aux femmes et est par conséquent rattaché à l'espace extérieur malgré sa fermeture et son apparence intérieure. Concernant la maison, le fait que l'homme travaille à l'extérieur, qu'il soit absent toute la journée, en fait un espace féminin. Dans les films du corpus, il y a reproduction dans le filmage des modèles culturels dominants car l'espace intérieur est à la fois masculin et féminin, mais par opposition à l'extérieur, il est considéré comme typiquement féminin, et la caméra qui médiatise la vision du cinéaste, assimile la maison

²⁹⁴ C.-H. Breteau et N. Zagnoli, *op. cit.*, p. 1974.

au féminin et par conséquent sa présence à une intrusion. Filmer le féminin, à travers le regard ou l'espace, semble encore être pour le cinéaste une effraction. Il "moralise" le regard qu'il porte sur les lieux et personnages féminins et lorsque la caméra se libère, elle choisit les lieux institutionnels de la maison close et ainsi... la "morale" est sauve. N'est-ce pas qui semble constant dans la mise en scène et la thématique de la séquence de la maison close dans *L'Homme de cendres*? En effet, ce film se caractérise par l'absence de la figure de la Femme (sauf celle de la mère de Hachemi). Les femmes sont "véritablement" montrées et dévoilées dans une seule séquence, à la fin du film. Il s'agit des prostituées dans la maison close de la vieille prostituée Sejra. Tout d'un coup, nous découvrons tout un monde jusque là tenu sous silence où les femmes dansent sensuellement, dévoilent leurs corps et s'adonnent à des jeux sexuels. Dans cette séquence, la vertu féminine est sublimée par la représentation du vice féminin fantasmé dans les inévitables scènes de danse, de buverie, et de luxure.

Dans *Halfaouine*, l'espace de la maison est pratiquement le seul à pouvoir réunir des femmes et des hommes. L'espace de la maison est en général l'espace des femmes. Il est celui de l'interdit, du caché, du difficilement accessible, sauf pour le personnage principal Noura. A travers le regard que ce dernier jette sur l'espace féminin, nous découvrons la façon dont le regard masculin perçoit l'espace féminin : c'est un espace prohibé mais également un espace obsédant. Les séquences qui réunissent les femmes (La' Jamila et Salouha) et les hommes (Si Azzouz et Cheick Mokhtar) dans le même espace offre une séparation sur l'axe de la verticalité : les femmes sont assises par terre sur une peau de mouton, alors que les hommes sont allongés sur des canapés. Une autre séquence, celle de la fête de circoncision, réunit les hommes et les femmes dans la même unité temporelle et dans des espaces voisins : les hommes dans la cour, les femmes dans une pièce donnant sur la cour. Les hommes sont complètement isolés du monde des femmes tandis que celles-ci regardent furtivement les hommes à travers les jalousies. Dans ce film, le regard féminin doit recourir à des subterfuges pour pouvoir s'exercer : regarder à la dérobée, au travers du voile ou de la jalousie, etc. L'image du personnage féminin qui regarde de façon occulte le monde extérieur et l'espace masculin est personnifiée par la figure de la *voyeuse*. Dans cette séquence de la fête, le regard "volé" des femmes qui observent les hommes par les jalousies, s'apparente à celui de "voyeuse" dans la mesure où le sujet-regardant se cache, n'établit aucun contact avec l'objet-regardé. C'est un regard à sens unique. Dans les milieux traditionnels, la voyeuse peut, par le biais du regard, s'échapper à sa situation de recluse en observant le monde des hommes.

Dans *Tunisiennes* la séquence du repas familial chez la famille d'Amina rassemble les femmes et les hommes à l'intérieur des mêmes plans. Aux coupes franches qui les isolaient dans *Les Silences du palais*, succèdent dans *Tunisiennes* les travellings liant les espaces respectifs. Or, leur rassemblement dans les mêmes plans ne signifie pas encore une véritable proximité. Le montage et la répartition des personnages dans l'espace répondent à la division contenue dans les dialogues : Majid est assis à droite de Si M'hamed, chef de la famille et père d'Amina, qui préside la table. Ces deux personnages masculins sont les deux figures d'autorité dans la famille d'Amina. Les autres hommes sont assis du côté de Majid. Les femmes sont toutes alignées de l'autre côté, en face des

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.

hommes (cf. les plans distincts qui regroupent les uns et les autres, photos 5, 6, 7). Ces répartitions spatiales figurent la proximité et la distance sexuelle des deux principaux groupes.





III.2. “ Femmes de Tunis dans leur appartement ”

La peinture orientaliste est l'une des conséquences les plus visibles de l'attraction que l'Orient a exercé sur l'Occident. L'intérieur, le harem, où vivaient des femmes recluses a nourri l'imaginaire et les fantasmes des peintres et écrivains occidentaux. En Occident, les représentations séduisantes des odalisques du Harem, aussi bien en peinture qu'au cinéma, dégagent une image où “ **tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté** ²⁹⁵ ”. Ces représentations sont une “ **emblématisation de la magie orientale [...] Signe d'un sens étiqueté, d'une arabité apprivoisée et consommable** ²⁹⁶ ”. *Les Silences du palais* se démarque nettement de l'héritage pauvre et stéréotypé des films coloniaux. point de mire du cinéma colonial, l'espace féminin était synonyme d'exotisme et d'étrangeté. “ **Davantage que les colonisés réduits en foules compactes et anonymes, les femmes et leurs espaces sont demeurés de véritables points obscurs** ²⁹⁷ ”. “ L'espace interdit ” (le *harem*) est transfiguré et entièrement enfermé dans une vision éculée. Le harem perd ses codes et glisse explicitement pour aboutir à la concupiscence et la perversion du désir arabe tel qu'on le voit dans la juxtaposition de quelques “ **figures de reconnaissance : les cheicks, les caïds et la favorite interprétée par une européenne** ²⁹⁸ ”. Un ondoisement de rideau ou l'apparition furtive d'une femme voilée suffisait à dévoiler le harem et à activer une imagination déjà fertile en mythologie orientaliste. Le film de M. Tlatli épure le visible des excès du fatras exotique des films coloniaux. En entrant dans l'espace du gynécée, le cinéma tunisien contribue à le démystifier tout en tenant compte de l'ordre du dicible.

Le Silence des palais reprend l'espace du harem pour le décrire de “ l'intérieur ”. Du coup le mythe du rêve orientaliste s'estompe, pour laisser entrevoir la réalité amère et désespérée des femmes du harem. Le masque des odalisques craque et à travers les fissures fines et capricieuses on aperçoit les visages meurtris des esclaves du harem. Visages marqués par la souffrance, la tristesse et la solitude. Ce tableau a pour fonction d'illustrer la vie réelle de ces “ Femmes de Tunis dans leur appartement ”.

A l'instar du tableau de Delacroix, il se dégage du harem peint par M. Tlatli “ **le mystère indéfinissable des douleurs secrètes** ²⁹⁹ ”, sauf qu'à “ la langueur de ces Orientales ” du tableau de Delacroix, répond la frénésie des esclaves-fourmis-travailleuses du palais. Le harem de Delacroix, peint en apparence comme un espace protégé, un cocon, est en fait chez M. Tlatli un espace étouffant : les femmes y sont cloîtrées, réduites à l'immobilité et au silence. Aux couleurs chatoyantes

²⁹⁵ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, p. 66.

²⁹⁶ Ch. Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998, p. 124.

²⁹⁷ A. Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 56.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁹⁹ Ch. Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, 1972, pp. 97-98.

de Delacroix, Tlatli oppose les couleurs sombres dans le monde des servantes. Seules les “ bourgeoises ” vivent dans un mode de couleurs qui nous rappellent la richesse de la palette de Delacroix : rideaux rouges, vêtements brodés au fil d’or, robes aux couleurs flamboyantes, etc. Le sous-sol, le ventre du palais, est également un endroit où s’exprime la joie de vivre entre femmes, délivrées du regard de l’homme pour raconter des histoires, rire et danser. Cette peinture des “ enfermées ”, ménagères actives mais aussi chanteuses, danseuses et conteuses fait échapper le film à la tradition des femmes recluses “ végétatives ”.

Les hommes du palais jouent dans ce film où la vision féminine est constamment privilégiée, le rôle non négligeable de médiateurs (cf. plans de Houssine qui décrit aux servantes les troubles politiques dans la ville). Les femmes enfermées dans les maisons, ne peuvent contempler les mouvements de protestation qui se passent à l’extérieur. Les rues de la ville, les bouleversements engendrés par le mouvement de libération, l’histoire elle-même du présent, ne sont connues des femmes que par les récits que leur en font les hommes. L’intérêt des *Silences du palais* c’est d’avoir mis l’accent sur cette solitude et en même temps sur cette dépendance des femmes, tout spécialement dans une époque de révolution. Le partage des espaces est caractéristique à cet égard. Les femmes sont confinées dans leurs chambres ou cuisine, dans l’espace du dedans, tandis que les hommes circulent librement entre le dedans et le dehors. Les déplacements d’Alia, de sa chambre à la cuisine et de la cuisine à la cour, l’espace clos de la chambre qu’elle partage avec sa mère, et les cadres de la fenêtre et du miroir qui l’enserrent, dédoublent le cadre de l’écran et accentuent son cloisonnement (cf. quatre occurrences de l’image d’Alia dans un miroir). A la différence des cinéastes masculins des autres films du corpus, M. Tlatli place la totalité de l’action de son film dans un espace clos, le palais, et la vision qu’elle offre de celui-ci est en quelque sorte “ intérieure ”. En effet, l’espace où se passe *Les Silences du palais* est surtout intérieur, soit celui de l’intérieur domestique, soit l’espace du dedans, de la conscience individuelle. Quand Alia, la protagoniste de ce film, fixe son regard sur l’extérieur, il s’agit notamment d’un regard critique et désabusé.

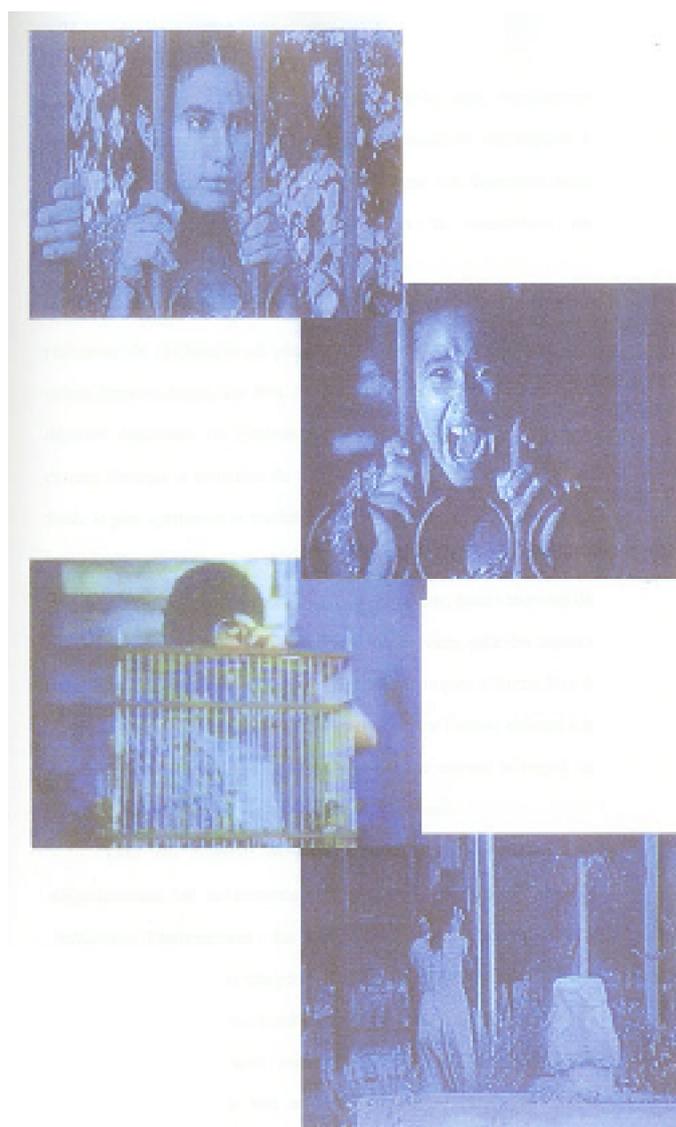
Le fragment qui montre l’arrivée d’Alia au palais est introduit avec liaison musicale et correspond à la découverte de ce lieu intérieur que le personnage féminin a fuit dix ans plutôt. La caméra suit les pas d’Alia pour arriver dans la cour attenante aux chambres des servantes. Le plan suivant est un flash-back dans lequel l’héroïne se remémore les travaux domestiques dans cette même cour. Bien que située dans un lieu ouvert, la cour appartient à l’espace intérieur parce qu’il est le lieu occupé par les femmes. A travers le flash-back, la caméra semble surprendre cette scène privée en se faisant la plus discrète possible : peu de mouvements de caméra ou changements brusques de focale, plan d’ensemble, plan moyen sur les femmes. Elles chantent tout en lavant la laine. L’une d’elle se dirige vers le puits d’eau, ce qui justifie le léger déplacement de la caméra et l’observation de ce lieu, au passage.

Néanmoins, nous n’avons aucune représentation de l’espace extérieur, en dehors des murailles du palais (sauf dans la première séquence du film, située dans le “ présent ”, où nous avons le plan d’une rue dans la ville). M. Tlatli a voulu dépeindre uniquement l’espace du dedans, univers de l’enfermement, pour mieux le comprendre de l’intérieur. L’espace qui est réservée aux femmes est donc bien délimité au sein de la

résidence patrilignagère. Exclues du pouvoir politique comme du pouvoir économique, leur rôle social est bien défini : elles sont astreintes, au bénéfice du patrilignage, à un service domestique et sexuel. Alia est une révolutionnaire en herbe, et sa révolution se manifeste en un ensemble de transgressions des lois sociales auxquelles on a essayé de l'initier depuis son plus jeune âge. La première transgression prendra forme quand elle décidera de quitter le palais. Par cette décision, elle quitte un espace qu'on lui a assigné (l'espace domestique) pour un espace qui lui est interdit et qui est réservé aux hommes, celui de l'extérieur.

III.3. Clausturation et liberté, fonctionnement ambivalent d'une métaphore : " les oiseaux en cage "

L'idée de l'enfermement est si prégnante que la réalisatrice des *Silences du palais* recourt fréquemment à la métaphore - trop didactique- des barreaux ou de la cage où sont enfermées des oiseaux. Deux séquences de ce film, montrent Alia regardant derrière les barreaux de la grille du palais (photo 19, 20), une autre la montre debout devant une grande cage d'oiseaux. Dans " la séquence du cauchemar ", Alia se voit derrière les barreaux de la grille qui sert d'entrée principale au palais, essayant désespérément de l'ouvrir (photo n° 20). L'oeil de la caméra avance de plus en plus vers elle, et finit par cadrer son visage déformé par une bouche grande ouverte d'où s'échappe un hurlement silencieux. Aucun son ne sort de sa bouche. Encore une fois, cette scène nous ramène à la thématique principale du film : la loi du silence. Cette scène est en fait une métaphore du silence imposé aux femmes du palais qui ont tellement bien intériorisé cette loi qu'aucun son ne sort de leur bouche. Même pas dans leurs songes. Cette scène est prise du point de vue d'Alia qui regarde vers l'extérieur. Ce plan renforce le sentiment d'emprisonnement, parce qu'il montre l'impossibilité du personnage féminin de s'enfuir du palais. Alia est enfermée dans ce lieu extérieur mais clôturé (jardin), qui constitue l'espace intérieur, l'espace féminin par excellence, mais toujours l'espace de l'enfermement qu'il soit dedans ou dehors. Un autre plan du même film montre Alia qui regarde fixement la grande cage d'oiseaux (photo n° 22). Ce plan connote encore l'enfermement, mais pour accentuer celui d'Alia qui a l'air de regarder à travers les barreaux de la cage, représentant symbolique, comme dans la séquence du cauchemar où elle regarde à travers les barreaux de la grille, la prison. Dans ces fragments, nous pressentons le symbole, la métaphore et la connotation de l'emprisonnement.



La métaphore de l'enfermement est également utilisée par le réalisateur de *Halfaouine* où plusieurs plans montrent des oiseaux qui volent libres au-dessus des flots. F. Boughedir tentera à la fin du film de déplacer finalement ce symbole initialement lié à Noura, surnommé comme l'indique le sous-titre du film *l'oiseau des terrasses*, au profit de Salih, le père spirituel et le confident de Noura qui est conduit en prison à la fin du film. Noura qui a la charge du canari de son ami, relâche dans un geste symbolique l'oiseau (photo n° 21). Dans ce film, nous observons de manière immédiate une double métaphore : la première, celle des oiseaux qui volent au-dessus des terrasses et des flots, compare l'oiseau libre à l'oiseau prisonnier dans la cage ; la seconde compare l'oiseau enfermé à la femme à l'intérieur de la maison puisque le plan suivant le regard de Noura se pose sur les femmes endormies dans la cour.

Dans *Les Silences du palais* et *Halfaouine*, ces plans sont diégétiquement liés au contexte : l'enfermement des femmes et dans *Halfaouine*, l'enfermement des femmes et des hommes. F. Boughedir utilise sa métaphore dans une portée universelle : l'enfermement de l'être humain en général. Si l'on considère la figure rhétorique

composée de la cage au(x) oiseau(x), nous constatons qu'elle renforce l'isotopie du contexte, que ces plans sont métonymiquement liés aux autres et se constituent en symbole, Liberté vs Prison. Pour éclairer le fonctionnement de ces figures, nous prenons un exemple, celui des *Temps modernes* de Chaplin. **“ Dans le film de Chaplin alternent à un moment deux plans célèbres: des animaux entrent dans un enclos puis des ouvriers arrivent dans une usine. Les sens de cette substitution métaphorique exemplaire résulte d'une construction, du montage comparatif de deux séquences juxtaposées³⁰⁰ ”**. Pour notre exemple des oiseaux enfermés = personnages (féminins) enfermés, nous pourrions à partir de l'exemple de Chaplin, superposer le même schéma en mettant les femmes (et les hommes : Noura, Salih) à la place des ouvriers, et les moutons à la place des oiseaux et avoir ainsi, entre le comparant (ca) et le comparé (cé) un même élément, celui de l'absence de liberté.

La séquence finale de *Halfaouine* nous montre les oiseaux en plein vol au-dessus des terrasses, jusqu'à un point précis de la chaîne filmique où ils sont immobilisés en un plan fixe tandis que se poursuit la chanson “ oiseau des Terrasses ” répétant le leitmotiv “ vole oiseau vole ”. Leur vol, entre ciel et terrasses, connoterait la liberté de mouvement, le déplacement que rien n'entraverait. Dans ce film, la cage aux oiseaux apparaît deux fois, une fois avec l'oiseau, une autre fois vide, avec comme explication : sa fuite, son évasion, donc le recouvrement de sa liberté. A l'instar de l'oiseau, Noura surnommé “ l'oiseau des terrasses ”, parvient à la fin du film à se libérer de l'emprise paternelle et à s'échapper à la violence de son père en “ s'envolant ” sur les toits.

Dans *Halfaouine* et *Les Silences du palais*, la maison, le palais et la cage possédant les mêmes éléments signifiants en viennent à connoter l'enfermement, avec toute la référence mythologique arabe à la femme et l'oiseau. Le fonctionnement-cliché de ces plans en vient presque à se fixer en une catachrèse tellement la métaphore est usuelle. Si certaines métaphores paraissent banales car attendues et pré-culturalisées par le contexte de référence, cela vient d'une simple substitution autonymique, mais d'autres substitutions surgissent par dérapages incontrôlés d'un imaginaire censuré, produisant ainsi cette faille dans laquelle s'engouffrent des données à décrypter. Parmi les censures, la femme, les rapports hommes-femmes sont métaphorisés. Si l'on prend, appui sur l'identité des signifiants de la cage et de la maison (sème commun les barreaux), cette co-possession des sèmes (prisons, absence de liberté, tristesse, désir de fuite, univers clôturé donc sclérosé) permet une formalisation ensembliste comme dans l'exemple du film de Chaplin cité ci-dessus. La métaphore ne se présente pas tant comme substitution de sens que comme modification sémantique d'un des termes. Nous constatons que la comparaison concerne les femmes et les hommes. Cette métaphore qui unit des éléments séparés, fonctionne bien comme un paradigme syntagmatisé qui accentue précisément l'idée d'enfermement, elle concerne l'enfermement des femmes et des hommes dans l'exiguïté de rapports féodaux. Ni l'homme, ni la femme ne peuvent s'épanouir dans de tels rapports devenus anachroniques par rapport au contexte. Mais initialement la femme les accepte parce qu'elle n'a pas d'autres perspectives.

³⁰⁰ J.-M. Adam, *Linguistique et discours littéraires*, Paris, Larousse, 1976, p. 151.

III.4. Le hammam, espace inédit de l'Eau et du Feu

Le premier plan de *Halfaouine* qui d'entrée trimbale le spectateur ... nous introduit, assez brutalement, dans le hammam. Celui-ci est, comme la maison ou les cérémonies festives, un des "**lieux cybernétiques**", **[un] endroit où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information**³⁰¹". La première séquence d'intérieur du film découvre rapidement le hammam (photo n° 24), un espace en profondeur, où la perspective s'appuie sur tout un réseau de chicanes pour l'oeil (passages en zizag qu'on doit emprunter). Tout se passe comme si la caméra, au cours de ces plans de découverte du hammam était derrière un des murs qui serait tout à coup devenu invisible ou transparent ; nous observons à travers une glace sans tain, et Noura prend garde de rencontrer notre regard (photo n° 23).



³⁰¹ Ph. Hamon, "Du savoir dans le texte", *Revue des Sciences Humaines*, vol. 4, n° 160, 1975, p. 49.



Après son renvoi du hammam des femmes, Noura y retourne, mais cette fois-ci il “ chute de niveau ”, il est dans le souterrain où se trouve le “ Maître du feu ” qui s’occupe de réchauffer le hammam. Sa chute de niveau serait comparable à celle de “ **Lucifer, porteur de la lumière céleste, précipité dans les flammes de l’enfer : un feu qui brûle sans consumer, mais exclut à jamais de la régénération. L’aspect négatif du feu réside dans le fait qu’il obscurcit et étouffe par sa fumée ; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtiment, de la guerre. [...] Il est également associé au bain et la fumigation** ³⁰² ”. En effet, Noura est à jamais exclu du hammam des femmes car il a essayé d’apercevoir un sexe féminin. Ce châtiment le bouleverse et le plonge dans une profonde tristesse teintée de mélancolie. Dans cette séquence de “ chute ”, Noura, pensif, se laisse glisser dans un songe, celui qui revient régulièrement dans ses cauchemars. Il s’agit d’un ogre/démon qui dévore les petits garçons. On notera dans cette séquence l’association feu/diable puisque le plan du cauchemar de Noura est inséré dans la séquence de la “ chute ” située dans le souterrain du hammam, auprès du Maître du Feu ”. Selon les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, l’aspect destructeur du feu comporte évidemment aussi un aspect négatif et la maîtrise de ce feu est aussi une fonction diabolique, “ **le feu est céleste et souterrain, instrument de démiurge et de démon** ³⁰³ ”.

³⁰² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 435.

³⁰³ *Ibid.*

Le Feu, dans les rites initiatiques de mort et de renaissance, s'associe à son principe antagoniste l'Eau. L'une des significations symboliques du feu est la destruction tandis les significations de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : **“ source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence ”**³⁰⁴. Dans la séquence du “ feu ”, Noura entend les voix *off* des femmes et le bruit de l'eau ruisselante dans le hammam. Sur ce fond sonore, défile la scène du cauchemar et de l'ogre-démon. Ensuite, un plan de l'eau est inséré sur un fond de musique diégétique (un air mélancolique joué au piano) : au visage de Noura assombri, éclairé par les flammes du feu, se superpose le plan d'un Noura heureux, entouré au hammam par des femmes qui le lavent et l'aspergent avec de l'eau. Dans cette séquence, l'opposition feu/eau, noir/lumière, tristesse/joie, sécheresse/humidité symbolise la “ perte du paradis originel ”, l'éjection du nouveau né de la chaleur et du bien-être de la matrice maternelle-hammam vers la froideur du monde extérieur. Noura est éjecté du monde des femmes vers celui des hommes dont il fait partie à présent. Dans ce cas, le feu pourrait symboliser un **“ rite de passage ”**³⁰⁵ de l'enfance vers l'état d'adulte, un passage qui se fait malheureusement dans la douleur (circoncision, expulsion du monde des femmes, etc.). L'eau symbolise aussi une **“ phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phrase progressive de réintégration et de régénérescence. [...] L'eau, possédant une vertu purificatrice exerce de plus un pouvoir sotériologique. Elle efface l'histoire, car elle rétablit l'être dans un état nouveau ”**³⁰⁶.

La purification par l'eau est complémentaire de la purification par le feu. Le feu est également, dans cette perspective, en tant qu'il brûle et consume, un symbole de purification et de régénérescence. On retrouve dans la suite du film l'aspect positif de la destruction : nouveau renversement du symbole. Dans la séquence suivante, Noura rentre à la maison et trouve un message amoureux de Leïla (la jeune domestique) sous son oreiller. C'est le commencement d'un “ état nouveau ”, d'une intrigue amoureuse entre les deux personnages qui finira par la consommation du désir entre eux. La signification sexuelle du feu est universellement liée à la première technique d'obtention du feu par frottement en va et vient, image de l'acte sexuel. En effet, la séquence du feu et de l'eau touche au contenu de la diégèse et présuppose une position énonciative très marquée.

Halfaouine a eu un succès international car il a plu au public occidental qui a accueilli avec sympathie une oeuvre qui parle des traditions et au besoin les bouscule. Le public occidental aime aussi être transporté dans les charmes du “ conte oriental ”, cette manière qu'a l'Occident de savourer les parfums de l'autre. Dès le pré-générique, le spectateur est immergé, pour la première fois, dans un espace exclusivement féminin, jusque là jamais exploré par l'oeil masculin, aussi bien dans la réalité que dans la fiction : le hammam. Enchâssé dans la diégèse avec laquelle il fusionne, le pré-générique montrant le hammam met en place les cadres de l'action. Les séquences dans lesquelles Noura

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 374.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 437 : “ Les innombrables rites de purification par le feu sont généralement des rites de passage ”.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 374.

pénètre au hammam fait émerger l'interdit du rapprochement des sexes et la tension générée par toute infraction aux règles sociales. La description des corps nus (cf. plan d'ensemble, plan américain, plan rapproché) est "retenue" par les gants de toilette et les casseroles utilisés par les femmes pour couvrir leurs parties génitales (gros plan). Choc. Noura reste médusé : il projette la pulsion voyeuriste de tout spectateur (tunisien) qui se trouve confronté pour la première fois aux corps "nus" d'actrices tunisiennes³⁰⁷.

L'exploration de l'espace féminin par la caméra relève à certains égards de l'effraction, voire même de l'infraction. Le film permet au spectateur (masculin) d'accéder à un univers domestique, dont il est habituellement exclu (notamment lorsqu'il s'agit de l'univers autre que celui du cercle familial). Dans *Halfaouine*, les scènes de femmes "nues" ou presque nues n'ont pourtant rien de particulièrement troublant, mais le paradoxe vient du fait, que tout en "consommant" les images du cinéma commercial (importé), où la femme est représentée comme "légitime" objet de désir, le spectateur tunisien surréagit à tout ce qui peut concerner la femme tunisienne.

Le hammam est un autre espace hermétique connoté positivement. C'est un espace extérieur-intérieur : il se situe en dehors de la maison mais reste exclusivement féminin. Il **"est un espace clos, sombre, humide et bas, attributs qui correspondent au "sacré gauche" ou féminin, en contraste avec le "sacré droit" masculin, caractérisé par le dehors, le pouvoir, etc."**³⁰⁸. Dans les sociétés maghrébines traditionnelles, le hammam est le seul endroit extérieur qui échappe à la règle de la réclusion. En réalité, sa justification religieuse empêche l'homme d'interdire à la femme de s'y rendre. Il est un lieu privilégié où la femme traditionnelle s'évade symboliquement de la maison-prison, et se soustrait ainsi à l'autorité de l'homme. Tel qu'il est décrit dans *Halfaouine*, le hammam est de plus un lieu social où les femmes se rencontrent, bavardent, échangent des nouvelles et des ragots, etc.

Cet espace est également le "royaume des corps" où la femme prend conscience de son corps nu et libre. La nudité intégrale des femmes entre elles est proscrite dans la tradition musulmane. En effet, tel que le prescrivent certains textes religieux, une femme est interdite de dévoiler son corps entre le nombril et les genoux en présence d'une autre femme. Dans *Halfaouine*, la nudité des femmes, entre femmes, au hammam représente donc une transgression à la loi musulmane qui considère également que la voix de la femme, tout comme son corps, doit être voilée. Dans cet espace, la femme transgresse donc un autre interdit : elle peut déployer sa voix hautement et librement. C'est la raison pour laquelle le hammam est un lieu bruyant, où les cris et les gémissements se mêlent au brouhaha. La promiscuité des corps nus, la clôtüre, la moiteur, la chaleur, la fluidité, la pénombre, les contacts corporels (massages, soins de la peau) créent des composantes sensuelles et sexuelles qui sont normalement absentes dans l'univers de la femme traditionnelle.

Le hammam est l'espace de l'eau ruisselante, symbole de pureté passive.
"L'eau-plasma, féminine, l'eau douce, l'eau du lac, et l'eau océane, écumante,

³⁰⁷ Filmer la nudité du corps féminin reste encore une question épineuse pour les cinéastes tunisiens.

³⁰⁸ M. Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 125.*

fécondante, mâle, sont soigneusement différenciées ³⁰⁹ ”. Dans le film de F. Boughedir, l'eau douce (hammam) est associée à la femme tandis que l'eau océane est associée à l'homme (cf. plans des réunions masculines au bord de la mer). Le hammam symbolise un retour à l'espace aquatique, à l'utérus de la mère. Dans l'imaginaire maghrébin, la femme est souvent identifiée/associée à l'eau. L'eau fumante du hammam associe deux éléments, l'eau et le feu, et symbolise une valeur purificatrice (spirituelle et hygiénique). Dans la culture maghrébine, se purifier à l'eau bouillante du hammam est un acte rituel accompli par la femme après un accouchement, après ses règles, avant le mariage, avant les fêtes religieuses, etc. (Avicennes ne prescrivait-il pas le hammam comme thérapeutique des maladies psychosomatiques ?) Cette fonction purificatrice marque le passage d'un cycle à un autre et permet à la femme de se ressourcer et de se régénérer entre deux temps. Le hammam détient **“ une temporalité propre, qui annule le passage chronologique habituel du temps pour lui préférer un temps cyclique [...] vierge de tout passé** ³¹⁰ ”.

Le hammam est donc un lieu magique, de répit où la femme traditionnelle échappe à sa condition de claustration. Néanmoins il n'est pas véritablement considéré comme un répit à l'enfermement car il est un espace aussi clos et hermétique que la maison où la femme traditionnelle a l'illusion d'échapper, provisoirement, à la réclusion. Il peut être connoté péjorativement quand il est regardé par les jeunes filles, comme le montre *Halfaouine*, car c'est un lieu où ces dernières sont jaugées physiquement par d'autres femmes qui choisissent des épouses pour leurs fils. Il devient alors une sorte de marché où les jeunes filles se sentent exposées comme de la “viande” étalée. Ce lieu n'est plus dans ce cas l'espace du plaisir et de l'évasion, mais plutôt celui de l'humiliation. Il n'en reste pas moins que c'est l'espace privilégié dans lequel se “ déploie ” le corps féminin.

IV. Espace et Temps au féminin et au masculin

Dans les films du corpus, l'écoulement du temps féminin est différent de l'écoulement du temps masculin. Dans *Les Silences du palais* et *Halfaouine* le temps des femmes traditionnelles est marqué par les travaux ménagers quotidiens, les croyances populaires, les fêtes religieuses, etc. Il se caractérise par un rythme cyclique, routinier et invariable qui crée une illusion sécurisante. Dans *Tunisiennes*, le temps des femmes “ modernes ”, est marqué par le travail quotidien aussi bien au dedans qu'au dehors. Le temps féminin présent, en l'occurrence le temps occidental, est divisé entre les mêmes tâches ménagères quotidiennes sur lesquelles vient se greffer l'école ou le travail à l'extérieur (*Tunisiennes*). Aux fêtes religieuses musulmanes sont venues s'ajouter les fêtes nationales, internationales, etc. Ces femmes se réfèrent donc au temps “ arabe ” et occidental. Le temps occidental a usurpé sur le temps traditionnel au moment de la

³⁰⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 436.

³¹⁰ M. Segarra, *op. cit.*, p. 125.

colonisation, surtout avec la fréquentation de l'école française. Le temps défini par les traditions ramène au passé, à une époque déjà révolue, et même parfois très reculée. *Les Silences du palais* se réfère à ce temps passé, appartenant à l'histoire ancienne, pendant la colonisation, qui coïncide avec l'enfance du personnage principal. Il se réfère également à un moment plus récent, celui de l'indépendance.

Le spectateur perçoit par rapport au temps, une gestion différente selon que le temps est vécu par un personnage féminin ou masculin. Cette différence s'exprime par une représentation parallèle du destin de deux personnages qui conduisent le récit de *Tunisiennes* : Amina et Majid. Le temps de Majid est partagé entre le travail, le retour au foyer et les soirées au café-bar. Celui d'Amina qui se déroule d'habitude dans la maison, donc dans un seul lieu, semble figé dans l'attente de son mari. Cette situation change au long du film puisque Amina commence à sortir et à déambuler dans la ville avec ses amies Aïda et Fatiha. En suivant ses déplacements, nous découvrons alors plusieurs temps (jour, nuit) qui se déroulent dans de nouveaux espaces.

Les Silences du palais décrit l'absence de tout changement dans l'espace qui entoure les personnages féminins, absence qui est réalisée grâce à la privation totale de la liberté de mouvement chez ces femmes cloîtrées, qui de plus cache tout signal du passage du temps. A cause de son manque de transformation, l'espace grossit jusqu'à annuler le temps, c'est-à-dire la perception de son passage. C'est bien connu que le temps ne peut être perçu que par l'espace, par le changement (qui est déjà un concept temporel) des objets qui le composent. Ce film décrit le temps qui se fige, qui immobilise et empêche tout changement. Par moments, on a l'impression que ce film souligne la volonté chez le personnage principal, celui d'Alia, d'arrêter le cours chronologique et de ne pas changer par rapport à l'ordre ancestral. Cet ordre ancien qui lui procurait une espèce de sentiment sécurisant car il la replaçait dans la matrice maternelle. Le désir d'immobiliser le temps est souvent accompagné du désir d'immobiliser l'espace. Cet immobilisme est en même temps caricaturé, condamné car il empêche toute évolution et finit par annihiler le personnage féminin comme Khadija qui a été anéantie jusqu'à la mort. Malgré une certaine nostalgie et fascination vis à vis de ce temps féminin du passé, la narratrice des *Silences des palais* reste tournée vers le temps féminin du présent et de l'avenir.

Dans *Les Silences du palais*, le temps du personnage féminin principal, Alia, n'est pas véritablement représenté puisqu'il ne peut se déployer dans l'espace. En effet, le réalisateur ne donne de déploiement temporel qu'à ce qu'il peut suivre dans l'espace. Alia n'a pas de temps significatif parce que son espace est limité à un seul lieu, celui de l'enfermement dans le palais. Lorsqu'elles sont suivies dans leurs déplacements, l'espace parcouru par les femmes d'un lieu précis (cuisine), à un autre (cour) est un espace qui rend compte d'une temporalité répétitive mais unique, c'est à dire pour le seul trajet autorisé, celui de l'utilité, de la nécessité : les travaux domestiques. Le statut des servantes n'autorise pas pour autant les femmes à maîtriser leur temps et leur espace. Elles sont dépendantes d'un tracé singulier et d'une gestion du temps qui ne permet aucune pause ou arrêt, faisant de leur itinéraire, non pas un chemin libre, mais "**une sorte de couloir c'est à dire avec un but défini, pas d'arrêts, trajectoires obligées**"³¹¹

³¹¹ C.-H. Breteau et N. Zagnoli, *op. cit.*, p. 1974.

”.

V. Les mouvements de l’œil-caméra au masculin et au féminin

Dans certains cas, le zoom ou le travelling coïncide avec la vision d’un personnage, même si l’opération est technique et ne relève pas de la performance d’un œil humain. Dans d’autres cas, il révèle une certaine appropriation de l’espace extérieur par une caméra familiarisée par le déplacement, et qui rend compte de l’aisance du réalisateur par rapport à cet espace. Dans *Halfaouine*, nous avons constaté la difficulté à filmer les femmes au hammam. Cette constatation nous conduit à reformuler l’hypothèse que la caméra filme à l’extérieur (le quartier de Halfaouine) sans avoir besoin d’un support diégétique justifiant ses mouvements parce que l’œil de la caméra coïncide avec une sorte d’œil masculin (de la ville) qui plane au-dessus de l’espace extérieur et auquel elle peut, comme le spectateur, s’identifier. Cette hypothèse vise également à répondre à une critique fréquente faite aux films tunisiens consistant à dire que lorsque la caméra filme en extérieur, elle abuse de travellings et de pano (panoramiques) non-justifiés, de zoom inconsidérés, sans support diégétiques aux différents mouvements qu’elle effectue.

Il est vrai que dans les films du corpus il y a beaucoup de plans en extérieur (pano et travellings). Ce recours aux mouvements de caméra “ non-justifiés ” diégétiquement tient selon nous à une appréhension culturelle de l’espace extérieur et à l’identification du réalisateur et spectateur à un point de vue masculin dans l’appréhension de l’espace. A. Robbe-Grillet signalait son étonnement devant la propension à chercher “ du sens ” dans tout procédé d’écriture cinématographique. Il signalait les remarques d’un critique qui disait d’un film : “ **il y a des travellings gratuits, ce qui signifie pour lui que ces travellings n’ont pas été justifiés par un apport précis au sens, par exemple un personnage qui se déplace** ³¹² ”. A. Robbe-Grillet précise, à partir de sa propre pratique cinématographique, que les diégétiques ne commandent pas l’écriture car l’utilisation du travelling, dit-il, “ **[lui] est apparu directement comme un matériau structural, c’est-à-dire un élément formel de l’architecture du film** ³¹³ ”. Il considère l’ensemble, forme et contenu, dans un rapport structurel de dépendance, pour lui “ **il n’y a pas un noyau de sens qui existe au départ et sur lequel on ajuste les formes les plus appropriées pour en rendre compte. L’idée matérielle “je vais faire un travelling” n’a pas pris naissance dans la nécessité d’exprimer le déplacement d’un personnage ou un regard ou une tension dramatique** ³¹⁴ ”. Il nous semble important

³¹² A. Robbe-Grillet, “ Des stéréotypes aux structures : Le sens en question ” dans D. Chateau, A. Gardies et F. Jost (éds), *Cinéma de la modernité*, Paris, Éditions Klincksieck, pp. 93-103.

³¹³ *Ibid.* p. 93.

³¹⁴ *Ibid.* p. 94.

de signaler la coïncidence d'un point de vue (caméra, réalisateur, spectateur) qui efface toute marque d'énonciation et est acceptée sans le recours à un point de vue focalisé (et justifié diégétiquement) parce qu'elle correspond à un oeil omniscient accepté comme tel parce que justifié idéologiquement. L'oeil masculin qui plane sur l'espace extérieur permet à la caméra de se superposer et coïncider avec lui, parce que antérieurement, le cinéaste masculin bénéficie lui-même d'une appropriation de l'espace qui lui est familier.

Cette appréciation non-normative de l'écriture, telle que la présente A. Robbe-Grillet, nous paraît fort utile et permet d'expliquer, ce que l'on enferme souvent trop vite dans le non-sens, et que l'on s'empresse de juger esthétiquement. Nous partageons l'avis de N. Cherabi-Labidi qui considère "***qu'inconsciemment la pratique cinématographique est déterminée par l'appréhension socio-culturelle de ceux qui réalisent et voient les films***"³¹⁵. Dans le cas qui nous intéresse ici, nous savons que le secteur cinématographique est en majorité occupé par des hommes ; que rares sont les films réalisés par des femmes dans l'histoire du cinéma tunisien et maghrébin. Comme nous l'observons dans les films du corpus, il y a donc dans la manière de filmer l'espace, de tenir la caméra, de mettre en scène personnages et objets une détermination socio-culturelle qui n'est pas forcément limitée à un territoire géographique.

M. Tlatli est la seule cinéaste à avoir fait un film sur l'appropriation de l'espace présumée par un " oeil féminin " auquel s'identifie la caméra au prix d'une grande tension et d'une représentation de lieu où la femme ne possède pas de pouvoir. Dans les films du corpus, la prégnance de modèles socio-culturels dans l'appropriation de l'espace se reflète dans le contenu et la forme des énoncés filmiques qui représentent le déplacement des femmes. Dans le film de F. Boughedir (*Halfaouine*), les femmes qui se déplacent dans l'espace extérieur sont filmées en groupe (comme un essaim de voiles blancs), de dos d'abord, de face ensuite ; tandis que les hommes se déplacent en solitaires ou en petit nombre (le trio Noura, Samir et Mounir). Lorsqu'elles sont filmées de face, on peut observer la répétition de plans où elles sortent du cadre vers un hors champ, qui n'est jamais donné en raccord. Le début du film s'ouvre sur une séquence où deux jeunes hommes, Samir et Moncef, sillonnent les rues de la Médina à la poursuite des femmes. Celle-ci se sentant agressées par leurs paroles crues ramassent autour d'elles les pans de leur voile et quittent brutalement le champ pour échapper à l'invasion de l'oeil et de la parole masculins. La multiplication des sorties de champ brutales finit par se singulariser en choix d'écriture, en option esthétique, sans que l'on parvienne à en saisir l'intention immédiatement. Ici, nous pouvons constater que ce n'est pas la caméra (donc l'espace de réalisation) qui a des difficultés à saisir le paysage, mais c'est bien le personnage féminin (les femmes au marché) qui a des difficultés à circuler avec aisance dans cet espace envahi par les hommes. Un jeu semble s'opérer entre l'oeil intrus de la caméra, et des hommes, qui filme les femmes en extérieur, et les femmes qui tentent hâtivement de se rendre d'un point à un autre comme traquées par cette observation du cinéaste, et des hommes, dans une attitude qui ressemble à celle d'un chercheur qui traque des êtres sous son microscope, comme si la caméra était ontomologique³¹⁶ et filmait ces groupes de femmes anonymes comme on filme des insectes. Leur échappée

³¹⁵ N. Cherabi-Labidi, *Les représentations sociales dans le cinéma algérien de 1964 à 1980, thèse de doctorat DERCAV (Département d'études cinématographiques et audiovisuelles), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 465.*

hors du cadre, comme pour fuir cette caméra, et l'homme, oeil invisible qu'elles sentent peser sur elles et dont elles se sentent éloignées, contredit la position d'adjuvant et la volonté du cinéaste de faire un film sur elles.

Mais comment comprendre les scènes au féminin, eu égard à l'insistance sur l'interdit qui pèse sur les femmes? Quels en sont les effets sur le spectateur si toute entrée étrangère dans le monde des femmes est jugée comme une infraction? Répondre à ce questions dépasse le cadre strict des récits filmiques et demande qu'il soit articulé à la place du spectateur dans la structure sociale. En tant que cadre et geste antérieur à l'appropriation spectatorielle, la caméra participe davantage que la fenêtre, élément figuratif et diégétique (voir *infra*, la maison), à la subversion du code de l'honneur. Son intervention fait ressortir deux aspects pertinents : l'ouverture inédite de l'espace féminin et la limite de cette ouverture qui demeure soumise à l'ordre de l'imaginaire social...

Dans un contexte où la séparation des sexes est une donnée fondamentale, le cinéma " viole " l'intimité en " s'installant " dans l'espace féminin (voir *infra* le hammam). Bien que difficile, souvent furtive et mal-aisée, cette entrée déplace l'ordre du visible. En effet, le cinéma dé-couvre l'espace féminin (voir ici " l'installation ", au sens artistique du terme, de l'appareillage cinématographique qui précède *la prise*), le propulse vers l'extérieur et le rend visible. La caméra est ce qui permet à la pulsion scopique de trouver un ancrage ; elle-même l'oeil, elle spectacularise l'espace féminin, l'offre au regard d'un spectateur essentiellement masculin. D'autre part, cette consommation publique du privé, déjà remarqué par R. Barthes à propos de la photographie, doit être pondérée parce qu'elle est bloquée et non totale (deuxième aspect).

La position générique du spectateur, qui se résume dans le dispositif " voir sans être vu ", n'a pas les mêmes incidences sur la spectatrice et le spectateur concrets. Connaissant les contraintes et les interdits qui pèsent sur son regard, celui-ci est témoin conforté dans sa position de voyeuriste, alors que celle-là " ne voit qu'elle même ", ou plutôt ne voit que le regard de l'autre (le réalisateur, sauf pour *Les Silences du palais* où il s'agit du regard d'une réalisatrice) posé sur elle et sur son univers intime. L'intimité ne renvoie pas ici à un sentiment individuel, mais à son expression sociale qui détermine les frontières mentales. Nos remarques interrogent l'hypothèse, soutenue par certaines théoriciennes féministes anglo-saxonnes³¹⁷, selon laquelle le dispositif cinématographique " masculinise " le regard féminin et l'inféoderait à la fiction. Or, malgré la différence de regards (masculin et féminin) qu'implique l'ouverture de l'espace féminin, il faut tenir compte des résistances des spectateurs, hommes et femmes, vis-à-vis de celle-ci. Autrement dit, nuancer l'hypothèse en y introduisant " la double contrainte (*double blind*)³¹⁸ " qui définit le dispositif cinématographique dans une culture donnée (la Tunisie dans ce cas).

³¹⁶ Expression de Odile Larère qui parle de caméra ontomologique, c'est-à-dire qui s'occupe des insectes (O. Larère, *L'imaginaire au cinéma*, Paris, Albatros, 1980).

³¹⁷ L. Mulvey, *op. cit.*, p. 13.

³¹⁸ B. Augst, " The defilement into the look ", *Camera Obscura*, n° 2, 1985, p. 13.

L'hypothèse de la caméra au masculin n'est pas dénuée de tout sens, notamment lorsqu'on compare l'ampleur de la multitude des mouvements de la caméra dans l'espace extérieur à leur minimalisme dans l'espace intérieur. Dans *Les Silences du palais*, seul film réalisé par une femme, nous constatons l'effet inverse : la présence de la caméra dans l'espace intérieur est dominante. Une seule séquence du film est située dans l'espace extérieur, celui de la ville. Dans *Halfaouine*, la description dilatoire de la maison ne sert qu'à exposer les places occupées respectivement par les femmes et les hommes.

En s'ouvrant à de nouveaux espaces, c'est-à-dire aux espaces intérieurs féminins (hammam, etc.), le cinéma agrandit l'ordre du visible, mais cet élargissement est conditionné par les types de filmage et de montage qui expriment à leur tour soit la difficulté de la procédure d'ouverture (l'exemple le plus typique est le filmage des corps à moitié nus des prostituées dans *L'Homme de cendres*), soit une dilatation qui prend la forme d'une intrusion (*Halfaouine*). L'élaboration d'une figure (des rapports entre les sexes) tient donc à la fois des procès d'écriture, de leur place dans une culture, et de leurs modes d'interprétation (positions spectatoriels). Les limites qui entourent l'ouverture de l'univers féminin se rapportent essentiellement aux règles qui régissent le corps et la sexualité. Aborder ces deux aspects dans la cinématographie tunisienne revient à analyser encore une fois le traitement des espaces, plus précisément la représentation de l'espace intérieur féminin sur lequel pèse plus fortement les interdits. Comment est abordé le corps féminin dans l'espace filmique? Comment est-il perçu par le regard féminin et par le regard masculin?

VI. Le corps féminin dans l'espace filmique

VI.1. La perception problématique du corps féminin dans l'imaginaire maghrébin et tunisien

La séparation spatiale qui touche dès un jeune âge les enfants des deux sexes marque l'entrée dans deux univers opposés. La petite fille subit dès lors une éducation très stricte qui règle le comportement vis à vis du corps et notamment des zones érogènes. L'honneur exige que le corps féminin soit pur et vierge. Le corps est clos, muré, fermé pour sauvegarder sa pureté. Il existe même des pratiques appelées *el kfel* (la fermeture) ou *tasfih* (la soudure) qui visent la fermeture symbolique et réelle du vagin des jeunes filles. *A contrario*, cette discipline draconienne, reconnaît et accroît la forte érotisation du corps. Comme le souligne K. Amrani, cette castration du corps féminin par la loi de l'honneur (honte et pudeur) aurait pour résultat “ **la suractivation de son pouvoir érotogène ressenti par l'homme comme une trop grande puissance féminine. D'où les tentatives de dénégation par l'homme du corps féminin susceptible de plaisir et d'orgasme ; [...] d'où une importante captivité maternelle de l'enfant et plus tard de l'homme ; d'où enfin, l'importance stratégique de la mère dans le groupe** ³¹⁹ ”. En

effet, plus le corps féminin est contrôlé et surveillé, plus il est sexuellement actif. Dans ses deux ouvrages consacrés aux rapports femmes-Islam, F. Mernissi³²⁰ postule que dans les sociétés où la surveillance des femmes est lâche, où les méthodes de surveillance et de coercition du comportement de la femme n'existent pas, le concept de sexualité est passif ; tandis qu'il est implicitement actif dans les sociétés où la surveillance et l'isolement des femmes l'emportent, à l'instar de la société tunisienne.

Dans la doctrine islamique, le corps féminin est astreint à des prescriptions très méticuleuses. Il est soumis à une considération ambivalente et conflictuelle : il est source de jouissance mais également de souillure. De plus, la loi islamique considère que le corps de la femme est fondamentalement impur, et son impureté est matérialisée par le sang menstruel qui symbolise le passage de la catégorie neutre d'enfant à la catégorie sexuée des femmes (cf. Leïla dans *Halfaouine*, Alia dans *Les Silences du palais*). Le corps féminin est *fitna*, un danger constant qui menace l'homme car, en cédant aux charmes malfaisants de ce corps, il contrevient à la volonté divine. L'arme principale pour combattre ce pouvoir est l'occultation du corps féminin grâce à la réclusion, qui favorise à son tour la sacralisation de ce corps considéré le " noyau de l'espace sacré qu'est la maison inviolable ". Cette sacralisation est la cause de tous les interdits et des préceptes sévères qui le concernent. Pour lutter donc contre le pouvoir de ce corps, l'homme a condamné la femme à la claustration, qui est souvent accompagnée d'une certaine violence masculine. La plupart de ces mesures défensives de l'homme comportent une certaine violence et sont donc ressenties par les femmes comme des agressions.

La prise de conscience de la réalité du corps physique est l'un des éléments fondamentaux dans les films du corpus où les protagonistes féminines partent, à la conquête et à l'affirmation d'elles-mêmes. Grâce au *langage du corps*, les femmes réduites au silence arrivent à s'exprimer. A. Djébar utilise à juste titre l'importance de la " langue du corps " en rappelant : "**Nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner. [...] La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi-émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour**³²¹ ".

Nous voyons dans les films du corpus que lorsque les femmes communiquent entre elles, elles le font dans un langage où s'affirme le corps, ses mouvements, ses bruits, à l'abri du regard, de la voix et du corps des hommes. Chez ces personnages féminins, l'indice vocal, (exclamations, soupirs, silences gémissants, ululements, youyous³²²)

³¹⁹ K. Amrani, *Le Corps de la femme dans la société endogame : Le Maroc, doctorat de 3ème cycle, U.E.R. Sciences Humaines et Cliniques, Paris VII, 1976, p. 136.*

³²⁰ F. Mernissi, *Sexe et idéologie en Islam*, Paris, Eds Tierce, coll. " Femmes ", 1983, p. 80.

³²¹ A. Djébar, *L'Amour la fantasia*, Paris, ENAL/Lattès, 1985, p. 203.

³²² Un youyou est une manifestation vocale féminine qui exprime une émotion intense.

produit d'une physiologie corporelle interdite de regard, informe sans dire, instaure une fusion entre personnages et ouvre les vannes du passé. Nous découvrons que la douleur intérieure ne se laisse pas saisir par les mots usuels mais ressentir par des petits cris étouffés, des geignements, des lamentations en chœur, des voix pleureuses. Le langage articulé sert à expliciter les mouvements, les gestes, les attitudes et les intentions des personnages. Cette constatation est particulièrement frappante pour ces femmes maghrébines issues d'une culture arabo-musulmane où le corps est tabou et où son conditionnement commence dès l'enfance de la petite fille.

IV.2. Le corps de la jeune fille

L'une des prescriptions les plus importantes concernant le corps féminin est la préservation de la virginité chez la jeune fille, et ce jusqu'au moment du mariage. Cette virginité est liée à l'honneur de toute la famille, et l'hymen sacralisé devient alors l'objet d'une protection obsessionnelle. Dans *Halfaouine*, La' Jamila transmet à son jeune fils l'enseignement suivant concernant la virginité de la jeune fille : “ **Qui touche une vierge est foudroyé! Qui la voit nue perd la vue!** ”. Cette protection maniaque de l'hymen conduit parfois à des pratiques “castratrices”, comme le rite du *nouement*, qui visent à faire du corps de la jeune fille un corps-forteresse. La perte de la virginité, même dans le cas légal du mariage, est intrinsèquement vécue comme une attaque à l'intégrité physique et psychique. Dans *Les Silences du palais*, une femme exhibe fièrement une chemise blanche tâchée de sang, preuve de la “ pureté ” de sa fille qui vient de se marier. Devant l'assemblée des femmes présentes qui se lancent dans des youyous stridents, Alia outrée quitte précipitamment la pièce. La défloraison, un acte très intime, devient presque publique. Son caractère public est peut-être ressenti par Alia comme une défaite de ce “ corps-forteresse ” qu'elle s'est bâti avec tant de peine, sous les prescriptions sévères de sa mère et de tout l'entourage. Dans ce film, le corps de la fille, Alia, rappelle à la mère, Khadija, son propre corps, sa propre incapacité, sa propre faiblesse, d'où la protection paranoïaque du corps de la fille par la mère. En effet, Khadija ne cesse d'assommer sa fille avec ses “ **fais attention à toi-même! Fais attention à ton corps! Ne laisse personne te toucher! Sinon tu es foutue!** ”

Dans *Halfaouine* et *Les Silences du palais*, nous découvrons tous les interdits qui se multiplient à l'adolescence de deux jeunes filles : Leïla, la domestique dont Noura est amoureux dans le film de F. Boughedir et Alia, l'héroïne du film de M. Tlatli. A partir des sévères prescriptions des mères, ces deux adolescentes doivent redoubler de discrétion dans tous leurs mouvements, leurs gestes et leurs paroles, se surveiller continuellement, comme si leur seule présence était une indécence. Comme nous l'observons dans les films, la pudeur féminine perdure dans la posture du corps, comme le maintien courbé du corps, le regard baissé, la gestuelle “ rentrée ”, le visage qui rougit, etc. La blancheur du visage et du corps témoigne également du sérieux des femmes, des jeunes femmes en particulier, qui ne sont jamais sorties de l'espace intérieur, celles qui n'ont jamais franchi le seuil de la porte de la maison³²³. Convaincues du danger qu'elles représentent plus que jamais pour toute la communauté, Leïla et Alia en sentent peser sur elles tout le poids de l'honneur. Tout dans leur attitude vient alors à exprimer cette honte pudibonde

paralysante, cette *hachma*, honte et pudeur, érigée au rang de vertu qui tourne à l'obsession.

Comme nous le montre *Les Silences du palais*, le passage d'un corps neutre, asexué de fillette à un corps expressif, sexué de femme engendre un changement de taille dans la vie d'Alia. En effet, dans la culture maghrébine et tunisienne, ce passage signifie fréquemment la préparation au mariage et l'isolation des autres mâles de la famille et surtout du père. Dans le film de M. Tlatli, la transformation du corps est éprouvée avec une véritable douleur et anxiété par la jeune Alia qui essaye de dissimuler son corps. Cette dissimulation du corps est une sorte d'automutilation car elle conduit, grâce à diverses stratégies, au reniement et à l'occultation de la féminité. Alia part en guerre contre son corps et décide de ne plus manger. Devant Khalti Hadda qui la supplie de manger car " aucun homme ne voudra d'une maigrichonne! Une femme doit être bien en chair ", Alia oppose un refus obstiné de s'alimenter. Son geste consisterait à empêcher l'épanouissement naturel de son corps adolescent, par des sacrifices divers, dont la privation de nourriture est le plus remarquable. Ne pas manger est un moyen très efficace pour empêcher cette efflorescence honteuse. Par la suite, Alia est atteinte d'une maladie " inconnue ". Rien n'y fera, elle continue à refuser de manger. L'anorexie, comme le savent très bien les médecins occidentaux, est un refus d'accéder à l'âge adulte, et par conséquent, sexuée. Non seulement le refus de s'alimenter fond les rondeurs féminines, mais produit aussi la suppression de la menstruation, signifiant donc un retour à la " pureté " de l'enfance. La restriction alimentaire est une des armes les plus radicales pour contrecarrer cet " ennemi doté d'une maléfique volonté propre ", le corps féminin.

L'adolescente part donc en guerre contre la servitude dans laquelle est emprisonné son propre corps, ce corps qui n'est plus le sien mais qui appartient désormais à la famille, à la collectivité. De plus, le corps d'Alia est destiné au même sort que celui du reste des servantes dont le corps est utilisé, sans leur consentement, par les seigneurs du palais. Le corps féminin dans ce film est meurtri et agressé soit par femme elle-même (l'automutilation) soit par l'homme comme par exemple le corps de Khadija agressé et violé par les hommes du palais.

VI.3. Corps féminin déprécié/Corps affranchi

Dans les films du corpus, la thématique de la mutilation est associée à l'image du morcellement du corps, c'est-à-dire du corps fragmenté car violé, blessé, explosé. Le malaise implicite dans la conception du corps féminin, caractérisé par sa fragmentation et même sa mutilation, apparaît à plusieurs reprises. Dans l'évocation des brutalités les moins supportables, on peut juxtaposer à une évocation forte mais plus " classique " d'une jeune femme assassinée par des islamistes, évocation que l'on trouve dans le récit de Fatiha (*Tunisiennes*). Dans son discours, elle décrit le meurtre de sa soeur Fatima en Algérie. Fatiha dépeint l'image de Fatima " égorgée, comme un mouton ", se vidant de son sang. A travers la souffrance et les sanglots qui ponctuent le discours de Fatiha, nous

³²³ Aussi bien dans les discours quotidiens, que dans les pratiques magiques ou dans les chansons et les poèmes, l'hymne à la beauté blanche domine.

découvrons les images inhumaines d'horreur et de sauvagerie qui accompagnent toute guerre. Dans *Tunisiennes*, Bouzid décrit la violence symbolique ainsi que la violence physique dont les femmes sont victimes au Maghreb. En égorgeant les femmes, on fait subir au corps féminin une affreuse mutilation, c'est également une autre façon de déposséder la femme de son corps et de la juguler, au propre et au figuré, dans ses désirs.

Dans *Les Silences du palais*, la thématique de la mutilation est associée à l'image du corps de Khadija qui subit et le viol et une série d'avortement sauvages. Dans l'une des séquences du film, Khadija est violée par Si Béchir, l'un des seigneurs du palais. Ce viol est vécu comme un acte tragique qui déchire et envahit le corps de la jeune femme et qui conditionnera péjorativement la façon dont elle perçoit son corps. Khadija assiste en témoin impuissant au viol légal de son propre corps dont elle se détache et se distancie. Cette distanciation conduit à la réification du corps féminin qui devient un objet manipulé par les autres. La mère d'Alia perçoit alors son corps comme un objet étranger à sa propre identité, un objet qui l'emprisonne et la condamne à être au service des seigneurs du palais. Dans une autre scène, cette dernière, sachant qu'elle est à nouveau enceinte, hurle en sanglotant et en pétrissant son ventre : **“ Je me déteste. Tout me dégoûte. Je déteste mon corps, il me dégoûte! ”** Le corps devient alors un poids aliénant et encombrant considéré par la femme comme son propre ennemi. Cette aliénation est vécue aussi tragiquement par la mère que par sa fille. Une autre scène du film nous montre Khadija se frappant violemment le ventre avec un bout de bois afin de provoquer une fausse couche. Chacune des protagonistes part en guerre contre son corps et pratique l'automutilation à sa façon : Alia en refusant de s'alimenter, Khadija en faisant subir à son corps des actes de boucherie. La scène finale du film nous la montre pâle, gisant morte sur son lit, entourée de partout par des draps et des serviettes tâchées de sang. Un gros plan nous montre les mains de la femme qui l'a avortée : des mains baignées de sang et tenant une serviette blanche trempée de sang. Sur ce gros plan, nous entendons les hurlements désespérés d'Alia. L'avant-dernière scène de ce film montre cette scène poignante : la mutilation du corps féminin, jusqu'au sang, jusqu'à la mort.

Comme nous l'apprenons dans *Les Silences du palais*, les servantes du palais ont recours régulièrement aux avortements “ sauvages ” puisque la société tunisienne musulmane n'autorise pas la présence de bâtards. Ce film démontre les conséquences tragiques de telles pratiques puisque Khadija en est morte à la fin du film. Sa fille Alia subit également plusieurs avortements mais à la différence de sa mère, les opérations se passent en présence d'un corps médical. En effet, depuis l'indépendance, les Tunisiennes n'ont plus besoin d'avoir recours aux avortements “ sauvages ”, pratiqués dans des conditions sanitaires déplorables, où souvent la santé de la mère est mise en danger. Seul au Maghreb, l'état tunisien ne reconnaît plus la procréation comme finalité exclusive du mariage (avec l'exercice d'une sexualité licite). Elle a même perdu son caractère d'obligation continue pour les femmes puisque l'avortement est autorisé pour des raisons sociales (depuis 1965). Avec la comparaison du destin de la mère et celui de la fille, le film montre clairement les changements opérés dans ce sens dans la Tunisie post-indépendante.

Dans le même film de M. Tlatli, certaines servantes sont décrites sans corps parce que leurs corps est “ pour autrui ”, pour les seigneurs du palais, jamais pour elle-même. Dans *L'Homme de cendres*, le corps de la femme-mère est souvent décrit par le personnage principal dans une posture de relâchement, de tassement et de rabattement sur soi, symbole de tristesse et de résignation. Dans *Halfaouine*, les corps féminins dénudés au hammam sont pour la plupart âgés et gâtés prématurément. Ils sont regardés par le personnage/narrateur avec curiosité ou avec dégoût. Dans ces films, nous voyons que le corps de la femme est quelquefois décrit comme étant “ déformé ”, prématurément usé par la maternité et le dur labeur et parfois aussi par les sévices infligés par l'homme.

Dans *Les Silences du palais*, le corps féminin est ignoré puisqu'il est nié, “ étouffé ”, car il représente un “ danger ”. Dans une séquence de ce film, Alia est montrée à l'image dans la salle de bain. Plan rapproché d'une très belle jeune fille dont on aperçoit distinctement les seins moulés dans un corsage transparent mouillé. Néanmoins, le regard de Khadija sur sa fille est un regard qui repousse le corps féminin de celle-ci ; il le dénie parce qu'il représente une corporalité pleine. Le corps désirable d'Alia évoque instantanément les frontières de l'interdit et du permis. La mère ordonne à la fille de ne plus circuler dans le palais car l'ordre symbolique qui sépare les hommes et les femmes est aussi de type spatial, concret. En outre, l'expression “ Dieu la bénisse ” qui ponctue l'ensemble des énoncés concernant la beauté d'Alia est quelque peu retorse dans la mesure où elle reconnaît “ le pouvoir ” du corps féminin mais le transfère ailleurs et l'édulcore dans une expression commune et galvaudée. L'usage de la parole quotidienne et banale constitue justement le point de fuite du personnage parlant. Dans ce film se dessine ce que nous appelons l'idéal féminin qui repose sur la fantasmatisation et l'irréalisation du corps des femmes.

Halfaouine nous offre une vision intéressante du corps féminin. F. Boughedir y juxtapose le corps ignoré et le corps idéalisé. Le corps ignoré serait celui par exemple de Salouha, la tante paternelle de Noura qui est une vieille fille, femme délaissée et laissée pour compte, qui n'intéresse plus. Elle se décrit ainsi “ **je suis maigre comme un clou. Qui voudrait de moi?** ” L'ignorance et la méconnaissance du corps et du vécu de Salouha indiquent la perte d'identité. A l'image, celle-ci nettoie et range la maison dans des gestes répétitifs. Elle est l'objet d'un regard spectatorial qu'elle ne rend, ni ne réfléchit. Par ailleurs, sa position dans le cadre (rarement de face), et l'échelle de plan (moyen ou général) l'englobent et font d'elle un élément de décor parmi tant d'autres. Au-delà même de la “ représentation humaine ” qu'elle figure, elle reste une entité commune, un “ objet ” parmi les objets. Mais ce corps n'est saisissable comme tel que lorsqu'on le compare avec le corps idéalisé de Latifa, la tante maternelle de Noura. Au corps féminin tantôt ignoré tantôt idéalisé, F. Boughedir juxtapose le corps inaccessible.

En effet, séparés des femmes par des barrières concrètes (cf. la division de l'espace dans *Halfaouine*), les hommes, et notamment Moncef et Mounir, sont refoulés dans un univers de plus en plus lointain et maintenus dans un onirisme constant. Malgré toutes les tentatives de racolage des deux jeunes hommes, ils n'arrivent pas à entrer en contact avec le corps “ concret ” des femmes. Ils essaient de pallier à leur frustration en caressent des photos de femmes nues dans des revues pornographiques et en nourrissant leur imagination des détails que leur fournit Noura sur l'anatomie des femmes presque nues

du hammam. Dans le récit premier (du film) le contact direct avec le corps féminin est impossible, il est remplacé par des succédanés, des *ersatz*, en l'occurrence les photos pornographiques ; il est également remplacé dans les récits seconds par les descriptions de Noura. Le corps ne se signifie que dans la distance et n'est accessible que par des substituts. Ces succédanés reprennent et prolongent l'impossibilité de la rencontre (surtout sexuelle) des femmes et des hommes. Dans l'échelle des valeurs, ces substituts n'égalent pas et ne sont pas comparables aux corps " concrets " que Noura découvre au hammam.

C'est dans cette opération que réside l'ordonnement de la voix comme métonymie du corps (cf. Chant de Salih et chant de Latifa). La voix devient une puissance évocatrice du corps " concret ", un moyen de ralliement et de rapprochement des protagonistes des deux sexes. L'ouïe devient alors un des sens les plus évocateurs des rapports femme-homme car c'est le chant qui intercède en faveur de l'imaginaire. Malgré leur force de suggestion, les descriptions de Noura et les effigies des magazines pornographiques n'équivalent pas la force de la voix de Latifa qui traverse les murs et provoque un émoi visible parmi les hommes. Pour ces derniers, sa voix est doublement imaginaire parce qu'elle évoque le corps absent et possède un pouvoir " acousmatisant ³²⁴ ". Elle est aussi mouvante et suscite un effet d'irréalité. Elle surprend les hommes car elle surgit dans leur espace et les trouble. La voix de Latifa devient l'objet d'une interrogation (cf. au boucher qui s'enquérirait de l'auteur de la voix) dont le but est de la fixer sur un corps, de " **[la] mettre sur un visage, car lorsqu'elle n'est pas localisée, la voix envahit tout le réel, et se voit prêter de terrifiants pouvoirs** ³²⁵ ". Dans la séquence le fête, la voix de Latifa est à la fois métonymie du corps absent et terme de liaison de deux espaces originellement séparés. Elle fonctionne comme le fétiche : elle désavoue le manque tout en le reconnaissant.

La curiosité obsessionnelle que manifeste Noura pour la sexualité et les corps nus des femmes au hammam est vécue d'une manière paradoxale. D'une part la sexualité est omniprésente et exhibée (tout le monde en parle, directement ou indirectement, autour de lui) ; alors que d'autre part, cette sexualité est tenue hors d'atteinte par un ensemble d'interdits complexes et pervers. Les scènes qui se passent au hammam traitent exemplairement de ce paradoxe. Noura est encore admis au bain des femmes, bien qu'il ait atteint la limite d'âge au-delà de laquelle il doit aller dans celui des hommes. " **Il y a chez lui plus de curiosité encore que d'émoi mais cet " à-peu-près " empêche sa curiosité de se satisfaire, tandis qu'il erre de salle en salle à la recherche de ce qu'il imagine comme une révélation** ³²⁶ ". A travers la déception de ce jeune garçon, F. Boughedir exprime le malaise des jeunes de son pays face à la sexualité. Le malaise de

³²⁴ M. Chion voit dans " cette voix sans corps " ou " en souffrance d'un corps " le prolongement de la voix des origines, de la mère. La voix est ce lien ténu qui s'instaure lors de la rupture ombilicale. Elle relaie imaginairement le rôle de l'ombilic, dans une fonction de lien nourrisseur, ne laissant aucune chance d'autonomie au sujet piégé dans sa toile ombilicale " (M. Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. " Essais ", 1982, p. 58).

³²⁵ *Ibid.*, p. 58.

³²⁶ D. Brahimi, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1997, p. 103.

Noura est également exprimé face à la manière paradoxale dont est traité le corps féminin en Tunisie. D'une part ce corps est inaccessible et ignoré, et d'autre part, il est affranchi et exhibé. Ce paradoxe est manifeste à travers l'opposition que le film nous présente de deux corps féminins : celui de Salouha et celui de Latifa. La dissociation des corps des deux tantes de Noura se fait sur cette ligne où se disent les réalités des femmes. Comme nous l'avons précisé ci-dessus, le corps de la tante paternelle de Noura, Salouha, est un corps ignoré et délaissé par les hommes. D'abord c'est un " corps-folie " (cf. Séquence de la crise d'hystérie ainsi que la séquence d'exorcisme de Salouha). Ensuite il est considéré comme un corps sérieux puisque Salouha est toujours montrée à l'écran effectuant des tâches ménagères : elle nettoie, range, lave, cuisine, etc. Le *sérieux* n'autorise ni les arrêts, ni la lascivité, ni le relâchement du corps ; ne tolère pas un corps comme celui de Latifa, un corps qui se laisse voir et admirer, un corps qui dit tout son potentiel érotique. Le sérieux n'accepte aucune forme d'exposition. Dans la dernière séquence du film, Salouha se métamorphose (sur les conseils de Latifa). Sous le regard incrédule de Si Azzouz, elle quitte la maison dévoilée, maquillée, les cheveux défaits, à la poursuite de l'homme qu'elle désire. Le corps sérieux de Salouha s'en va rejoindre le corps affranchi et suverif de Latifa. Celle-ci est montrée plusieurs fois à l'image. Plans rapprochés et gros plans de la jeune femme, en dessous féminins ou en robes moulantes. Elle trouble Noura (et le spectateur) parce qu'elle est, comme le précise Si Azzouz, "**une jeune femme belle et appétissante**", entendons un potentiel érotique. Noura délègue au spectateur son regard ou plutôt lui fait voir ce qu'il voit quotidiennement : un corps désirable et ... affranchi. Le film de Boughedir construit ainsi des règles de conduite qui exigent la compétence idéologique du spectateur.

La mutation de la Maghrébine moderne culmine avec la découverte de toutes les possibilités de son corps. Certains personnages/narrateurs décrivent le corps féminin libéré, épanoui, doté d'une sensualité puissante, à l'instar de celui de Latifa dans *Halfaouine* et de Aïda dans *Tunisiennes*. Néanmoins, Latifa représente le corps anémique, marginal et étranger, parce que son corps et son visage, trop sensuels, sont les stigmates de la confusion et du trouble ; "**que Dieu nous protège de sa douceur, de sa beauté et de sa fitna!**" s'exclame le boucher du quartier à son égard. Sa beauté est "**attaquée en tant qu'incarnation et symbole du désordre. Elle est fitna, la polarisation de l'incontrôlable, la représentation vivante des dangers de la sexualité et de son potentiel destructeur démesuré**"³²⁷. Ce potentiel subversif se trouve éventuellement dans tout corps dévoilé et déplacé (pas à sa place). Dans *Halfaouine*, la sensualité de Latifa est soit narcissique et solitaire ; une séquence la montre en soutien-gorge, se caressant distraitement le cou tout en se regardant lascivement dans un miroir ; soit partagée avec d'autres personnages féminins ou masculins, notamment Noura et Salih. Il s'agit néanmoins d'un long et coûteux processus pour la femme qui a été élevée dans l'urgence d'occulter son corps et de le renier. Latifa avoue qu'elle a tellement souffert des hommes, lors de son mariage et même après son divorce. D'où une méfiance toujours présente à l'égard de l'homme et le refus de se remarier. La composante narcissique qui

³²⁷ " Fitna signifie à la fois séduction, la tentation et le désordre et correspond au fait de jeter du trouble, du désordre dans les esprits involontairement et uniquement par l'effet que produit la beauté sur un grand nombre d'adorateurs rivaux (se dit de la beauté) " (G. Grandguillaume, " Père subverti, langage interdit ", *Peuples méditerranéens*, n° 33, 1985, p. 170).

intervient dans la façon dont elle regarde son corps est importante dans ce trajet allant du " corps pour autrui " au " corps-moi ". F. Boughedir parvient à montrer cette sensualité puissante du corps qui s'accepte et s'épanouit. En effet, la reconnaissance et la libération du corps mène à la renaissance au monde. La femme se réapproprie son corps, ce corps confisqué pour être consommé et utilisé par les autres : pour assouvir le désir du mâle ou pour porter les enfants. Néanmoins cette image du corps affranchi est réservée aux espaces exclusivement féminins, et se déploie rarement dans les espaces masculins. Dans ces espaces exclusivement féminins, le corps se relâche et se détend car il échappe à la pression et à l'agression du regard masculin. Ces élans du corps affranchis se produisent toujours dans l'intimité, intimité du couple parfois (Khadija/Sid'Ali, Alia/Lotfi dans *Les Silences du palais*) ou, plus souvent, dans l'ambiance très spéciale d'un lieu magique, le hammam. Comme le précise l'écrivaine tunisienne E. Bel Hadj Yahia, le hammam est le royaume des corps nus, il est la "**vengeance de la chair nue sur la pudeur, la décence et les scrupules**"³²⁸. Comme nous le montre *Halfaouine*, c'est un espace exclusivement féminin où la délivrance du corps ne se produit généralement qu'en compagnie d'autres femmes. Selon J. Still, le hammam lui-même peut-être vu comme un " corps métaphorique " qui rend sensibles les moments heureux de ce corps féminin réprimé et meurtri qui se laisse aller dans l'eau, élément féminin par excellence³²⁹.

Dans *Les Silences du palais*, *L'Homme de cendres* et *Halfaouine*, l'un de ces espaces féminins est également celui des fêtes organisées (fiançailles, mariage, circoncision). Il règne, dans ces fêtes, entre femmes, une connivence enjouée, chaleureuse et communicative. La cuisine en groupe est une corvée joyeuse, et les danses sont volontiers parodiques, en tous cas très sensuelles, véritables expression corporelle dans le contexte d'une fête. Danse du bas du corps, des fesses, soulignées par un foulard noué autour des hanches dont les franges s'agitent à un rythme très évocateur. Comme nous le découvrons dans les films du corpus, l'expression corporelle qui se donne libre-cours à l'occasion des mariages, fêtes, entre femmes démontre leur virtuosité dans ce domaine. Certes ce sont les seules occasions, rares, où elles peuvent enfin se libérer de tant de contraintes et de laisser leurs corps se libérer dans la danse. Une séquence dans *Les Silences du palais* s'ouvre sur un lieu de spectacle et de divertissement : la musique rythmée, gros plan d'instruments de musique, plan d'ensemble avec Khadija se déhanchant sur la musique. Des hommes seuls d'un côté, des femmes maquillées, richement habillées au regard triste, seules de l'autre côté, regardent le spectacle de Khadija en tenue exécutant " la danse du ventre ". La scène est axée sur un centre vers où convergent les regards, inclut celui d'Alia, le corps vibrant de la danseuse. La mise en scène alterne, comme pour assurer une rétention de plaisir spectaculaire, plans de la salle, des musiciens, d'Alia médusée, plans des hommes et des femmes, incapables d'être des couples car profondément solitaires dans un spectacle collectif. Le corps féminin de Khadija est l'objet à la fois des regards de l'assemblée et l'objet filmé par la caméra mais essentiellement pour un spectateur masculin

³²⁸ E. Bel Hadj Yahia, *Chronique frontalière, Paris, Noël Blandin, 1991, p. 77.*

³²⁹ J. Still, " Body and Culture : The Representation of Sexual, Racial and Class Differences in Lachmet's *Le cow-boy* ", dans M. Atack et Ph. Powrie, *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives*, Manchester, University Press, 1990, p. 72.

Ce corps n'est pas donné dans son unité comme un spectacle de danse, où l'harmonie entre les mouvements du corps et le contenu sémantique de l'expression corporelle participent autant l'un que l'autre aux plaisirs esthétiques. Ici, la mise en scène tourne autour de la jouissance que procure le regard qui détaille, qui morcelle le corps de la danseuse. En ce sens, les scènes de danses du ventre, rares dans le cinéma tunisien et inévitables dans les productions égyptiennes, sont une forme culturelle spécifique de sensualité. Culturellement cette danse, bien qu'ancrée dans les pratiques tunisiennes, n'est pas spécifique à la Tunisie. Elle semble plutôt correspondre à un vestige de la période ottomane, et est restée ancrée dans les habitudes culturelles de la Tunisie. Malgré tout elle connote une sexualisation des gestes corporels plus liés aux désirs masculins et aux plaisirs d'une collectivité masculine, qu'à un spectacle familial.

Dans *Halfaouine*, nous voyons plusieurs corps féminins dénudés aussi bien dans l'intimité du hammam que celle de la maison. Dans une scène qui se passe dans la cuisine, Noura "initie" la jeune Leïla au rituel du hammam à domicile. Il lui demande de s'allonger sur la table de la cuisine et la déshabille jusqu'à la taille. La jeune fille cache promptement ses seins avec ses mains. Cette scène est interrompue par l'arrivée de la mère de Noura. Le désir de ce dernier pour Leïla est instantanément neutralisé par la remarque maternelle " **Tu [à Léïla] n'es qu'une domestique! Va faire ta valise immédiatement!** " Mettre en rapport les rapports de classe, participent d'un mouvement d'ensemble dont la visée est d'absorber les contradictions générées par la redéfinition des rapports entre les sexes. Noura et Leïla établissent leur contrat sur l'émergence et l'assouvissement du désir, puisque la veille de son départ, Leïla l'attend toute nue dans son lit. Un fondu au noir laisse au spectateur le soin d'imaginer la suite, il ferme cette séquence et l'isole comme discours ultime et irréversible où deux réalités se confrontent. Le fondu au noir, qui est la marque de l'instance de l'énonciation, signifie clairement les orientations privilégiées par le récit. La rhétorique de classe n'arrive pas à faire écran au désir ni à nier la sexualité. Telle semble être la finalité du récit.

Petite conclusion

A partir des observations que nous avons pu relever de l'articulation des espaces pro-filmiques, nous remarquons que le critère de l'espace dedans/dehors recoupe empiriquement, dans l'imaginaire social, celui de traditionnel-moderne. Cette dichotomie a une charge morale, à partir de laquelle l'espace du dehors est considéré comme responsable de la dégradation et source de maux sociaux (divorce, abandon, etc.) L'espace du dedans est présenté comme protecteur des valeurs. A travers cette dichotomie spatiale dedans/dehors et les parallélismes qui l'accompagnent : maison/rue, traditionnel/moderne, conservation/ dégradation des valeurs, se profile une image de la femme où se mêle méfiance vis-à-vis de la femme du dehors et valorisation de la femme du dedans.

Les films développent l'image sociale valorisée de la femme sérieuse et travailleuse et neutralisent les lieux mixtes en les redéfinissant. Cette régulation de l'espace mixte et

sa neutralisation s'atténuent lorsqu'il s'agit des espaces occupés qui appartiennent initialement à chaque sexe. Si le bar, la rue, le café sont des espaces masculins où le filmage fait montre d'une certaine aisance, la maison, la cour intérieure et le hammam sont les lieux qui révèlent une certaine difficulté de mise en image. Ces difficultés sont visibles aussi bien dans la parcimonie et la brièveté des plans de l'espace intérieur (*Tunisiennes, L'Homme des cendres*) que dans la difficulté des films à montrer certaines choses, comme les plans des femmes " nues " au hammam.

Toutes ces entrées et ces opérations constituent une démarche nouvelle qui ouvre l'espace fermé et jusqu'ici secret des femmes aux regards extérieurs et étrangers. Il est clair que cette ouverture, dans le cinéma arabe et maghrébin en particulier, est tout à fait inédite. Or, dans la mesure où, au sein du corpus, la caméra est surtout masculine et s'adresse d'abord à une majorité de spectateurs masculins, elle fait de ces derniers des voyeurs de l'univers intérieur des femmes. Dans cet univers, tous les corps sont surchargés, investis de signes spécifiques qui les distinguent les uns des autres. En effet, **" le corps est au centre d'une précession de signes, un carrefour de correspondances et un lieu d'échange de divers codes, car à lui seul, il ne veut rien dire, ne signifie rien ³³⁰ "**. Ces correspondances, qui sont d'ordre social et symbolique, opèrent sur les zonages des corps, des corps du dedans et du dehors, et départagent ceux que la loi a déjà " consommés " de ceux qui lui échappent parce qu'ils portent en eux les stigmates de la subversion.

Par comparaison aux hommes qui dé-couvrent l'espace du dehors, les femmes ne font que l'entrevoir. Elles suivent les chemins déjà tracés, qui sont signifiés par la brièveté des plans et par un montage à coupes franches. Trois films du corpus se situent dans la société tunisienne contemporaine où la femme expose son corps de plus en plus au regard masculin. Elle est certes moins assujettie à la réclusion ou au port du voile, avatars de la société traditionnelle ; néanmoins, elle suffoque sous d'autres voiles métaphoriques, pas moins étouffants : le voile dense des convenances et des interdits. En effet, certaines ont intériorisé les interdits que le voile représente et s'entortillent dans d'autres voiles en raidissant leur corps désormais dénué. Comme on le découvre avec les films analysés, ôter le voile et accéder à l'émancipation, ne préserve pas la femme d'une intériorisation de l'interdit et du tabou, parfois plus perverse et périlleuse, peut-être, que l'acception extérieure du voile. De sorte que la prison du voile poursuit celles qui s'en sont évadées et maintient chez la femme libérée le sentiment d'enfreindre l'ordre social établi. La majorité des personnages féminins des films du corpus culpabilisent à cause de leur choix en porte à faux des moeurs de la société. Le personnage féminin est donc intérieurement divisé à cause d'une liberté culpabilisante qu'il a du mal à assumer au sein d'une collectivité qui l'accuse de nuire à la cohésion sociale. Mais cette accusation n'est pas le privilège exclusif des hommes.

Nous avons étudié la conception du corps féminin en suggérant que la vision de ce corps dans les films du corpus doit beaucoup à la conception de celui-ci en Islam, à cause des valeurs religieuses et sociales qui imposent au corps, masculin et surtout féminin, un grand nombre de prescriptions et d'interdits. La portée du corps dans ces films serait à

³³⁰ J. Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, Eds de la Différence, 1985, p. 94.

mettre en rapport avec l'accès des femmes à l'instruction, phénomène assez récent pour la société maghrébine. Mais il ne s'agit pas seulement de religion ou d'éducation musulmane ; un film signé par un auteur tunisien d'origine non-musulmane le prouve : *Le Nombriil du Monde*, un film français réalisé par deux juifstunisiens, Ariel Zeitoun et Michel Boujnah, décrit une communauté judéo-tunisienne avant et pendant l'indépendance de la Tunisie, c'est-à-dire dans la même époque que celle des *Silences du palais*. Nous découvrons ainsi que les mêmes prescriptions et interdits pèsent aussi bien sur la femme juive que sur la femme musulmane. Dans *Le Nombriil du Monde*, sont abordés des thèmes tels que le mariage arrangé, l'avortement "sauvage", le culte de la virginité, la domination des femmes par les hommes, etc. Et nous pourrions élargir ces comparaisons jusqu'au cinéma espagnol ou italien du début du XX^e siècle, dont certains films dénotent des préoccupations et des conceptions semblables. Cela montre que la présence extrêmement large et la valorisation/dévalorisation contradictoire du corps chez les cinéastes tunisiens répond à d'autres considérations que l'éducation, la religion ou les habitudes sociales uniquement, et qu'elle est partagée par des cinéastes appartenant à d'autres sociétés et à d'autres cultures, notamment du contour méditerranéen, qui se basent (ou se basaient) sur le système patriarcal.

En allant encore plus loin, on pourrait affirmer, avec F. Assouline, que " toutes les sociétés ont tenté, à une époque donnée de leur histoire, de déposséder les femmes de leur corps ³³¹ ". Il est certes difficile de changer cette conception réductrice du corps et de la sexualité féminins au sein de la société maghrébine, d'autant plus qu'elle est inculquée aux femmes et aux hommes à un âge où l'être humain est extrêmement malléable, celui de l'enfance. Et c'est à la mère et au père qu'incombe la tâche et la responsabilité d'éduquer leurs enfants dans ce sens. Comment le père et la mère contribuent-ils de leur côté à créer des rapports inégalitaires entre les deux sexes, tels que nous les connaissons dans la société tunisienne?

³³¹ F. Assouline, *Musulmanes : Une chance pour l'Islam*, Paris, Flammarion, 1992, p. 66.

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.

CHAPITRE VII AU NOM DU PERE, DE LA MERE...

Le père et la mère sont des personnages habituels dans la littérature maghrébine en général. Il en est de même pour le cinéma, non seulement parce que la plupart des films font référence aux origines - les familiales entre autres -, mais aussi parce que la littérature et le cinéma au Maghreb font la part belle à l'autobiographie. Les parents incarnent, dans les films, l'image, favorable ou/et défavorable (ce deuxième cas est le plus courant) du ménage traditionnel. Le cinéma rejoint "**la littérature maghrébine qui place le couple sous le signe de l'affrontement**"³³². Dans la majorité des films du corpus, le personnage/narrateur insiste parfois sur les aspects les plus sombres de leur relation : l'incommunication entre les conjoints, presque des inconnus, à cause d'un mariage forcé ou arrangé précoce (*Tunisiennes*) ; une sexualité dépendant exclusivement des caprices du mari ou de l'homme en général (*Tunisiennes*, *Les Silences du palais*) ; un rapport de pouvoir basé sur la violence, où l'époux a généralement le rôle de tyran et l'épouse celui de victime soumise ; les humiliations physiques et psychologiques infligées à la femme, etc. De brèves, et rares, scènes filmiques nous offrent une vision du couple beaucoup plus douce, et parfois édulcorée. Dans *Les Silences du palais*, une séquence nous montre la mère d'Alia, Khadija, et Sidi Ali enlacés et allongés sur un lit dans l'intimité d'une chambre. Cette image montre l'un des rares et brefs moments de tendresse, qui réunissent furtivement un homme et une femme dans ce film. Cette " parenthèse " de

³³² J. Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Khartala, 1994, p. 142.

tendresse et de complicité prendra assez rapidement fin pour rejeter la femme à sa réalité de solitude et de souffrance. En général, les rapports de " tendresse " entre la mère et le père se caractérisent alors par le respect et l'affection même si ces sentiments ne sont exprimés qu'à travers une tendresse muette et extrêmement pudique. L'image du père ou de la mère est perçue par le personnage-narrateur : Noura, Alia, Hachemi. Nous analyserons l'image du père et de la mère du point de vue des filles et des fils. Comment perçoivent-ils leurs parents? Quelles sont les caractéristiques qui marquent les rapports entre enfants et parents?

I. Les rapports Mère/fille

I.1. La mère d' " hier "

Les rapports de la mère à la fille sont éminemment ambivalents car continûment motivés par des motions antagonistes et donc à ce titre chargés d'angoisse. A la naissance de la fille, viendra s'imposer désormais à la mère l'idée obsédante de travailler au moins à la parfaite réussite de son éducation. Or celle-ci participe d'un ensemble normatif particulièrement rigide et dont la mère qui en fut hier l'otage et l'enjeu devient aujourd'hui en quelque sorte la police de la loi. Deux films du corpus montrent le " **dressage des filles** ³³³ ", dès l'enfance, par la mère. Dans *Les Silences du palais*, les recommandations de Khadija envers sa fille varient de " **les filles ne doivent pas courir** " (dans l'imaginaire collectif tunisien, courir causerait la perte de la virginité) à " **Fais attention. Ne laisse personne t'approcher. Si un homme te touche, trouve un prétexte pour t'enfuir. S'il t'arrive quelque chose, tu es perdue! Et personne ne pourra te sauver!** "

Dans *Halfaouine*, la mère de Noura, La' Jamila, prend en charge l'éducation de la jeune orpheline Leïla : " Elle sera comme ma fille. Je l'éduquerai et la préparerai à tenir sa future maison ". La suite des événements montre qu'il s'agit non pas d'une éducation mais d'un véritable dressage : " **Ici tu vas être dressée (La' Jamila frappe Leïla). Je vais t'apprendre à nettoyer (la frappe de nouveau)!** " Dans une autre scène, la mère de Noura, gifle la jeune fille car celle-ci a tâché un drap avec ses menstruations : " **Souillon! Apprends la propreté! Je te l'ai dit cent fois! Combien de fois dois-je te répéter qu'une fille " discrète " ne doit pas laisser de traces et ne laisse rien paraître!** " L'éducation de la petite fille comprend d'abord une contrainte du corps lui-même. Les fillettes doivent adopter un comportement fait de réserve, de retenue, de décence ; dans leur démarche, dans leur façon de se tenir, etc. La fillette doit surveiller son maintien, baisser les yeux, discipliner son regard. L'entourage s'emploie donc à mettre la petite fille à l'école de la soumission, à la contraindre, à contrôler son corps, à mater sa personnalité, à en briser toutes les velléités d'indépendance. Comme le remarque à juste titre M. Gaudry, c'est bien d'un véritable " dressage " qu'il s'agit. C'est donc par

³³³ L'expression est de M. Gaudry (*M. Gaudry, La femme chaouïa de l'Aurès, Paris, Geuthner, 1929, p. 67*).

l'entremise d'une démarche psychologique complexe où l'ambivalence joue à plein que la mère va devoir mener la périlleuse aventure d'identification de la fille en fonction d'attendus éducatifs conformes aux représentations culturelles de l'endogroupe, réfractaire en ce domaine et en d'autres à toute velléité réformatrice ou novatrice.

La leçon essentielle donnée alors par l'entourage féminin et notamment par la mère tient en un mot : passivité. Comme tant de jeunes femmes tunisiennes, Amina dans *Tunisiennes* a été si bien dressée à la passivité qu'elle a vécu son mariage dans une sorte d'inconscience, d'aveuglement commode, une inertie si bien inculquée qu'elle a pris la forme d'une démission devant les symptômes d'une affaire qui la concernait au premier chef. Tout a conspiré à donner aux jeunes filles l'horreur du scandale et à les priver de toute velléité de résistance. La passivité est l'alliée objective de l'inculcation de l'idéologie patrilignagère. L'honneur de la famille réclame la négation d'un éventuel désir individuel devant l'intérêt collectif. Dans *Tunisiennes*, Amina a été couverte de toilettes, cadeaux, bijoux, voiture, mais tout cela n'est sans doute qu'une compensation. Ayant échoué à ramener sa femme à la maison, Majid fait appel à sa belle-mère, La' Fatma, pour forcer Amina à revenir : “ **Lalla Fatma, fille de notables, il n'y a que toi pour nous réunir!** ”

L'étroite hiérarchie divise le groupe des femmes et permet de prévenir des coalitions qui pourraient menacer de subversion l'autorité masculine : l'ordre patriarcal y trouve son compte et tire profit des conflits entre les femmes dominées, selon le principe connu du *divide ut regnes*. La mère, en jouant un rôle d'organisatrice, de surveillante de la conduite de sa fille, à l'instar de La' Fatma, contribue à la puissance et au prestige du patrilignage pour le plus grand profit des hommes dominants. Car les mères exercent cette autorité domestique dans la mesure où elles respectent et font respecter l'ordre patrilinéaire et les règles de l'honneur qui le garantissent. Déléguées de l'autorité masculine, les mères sont faites complices de l'ordre patriarcal dont procède leur autorité. Les mères sont les alliées objectives du pouvoir masculins. Grâce à leur statut, les mères sont converties à l'ordre patriarcal qui leur fait alors une place de choix. Outre le pouvoir indiscutable sur les femmes plus jeunes, et notamment leurs filles, n'espèrent-elles pas aussi parvenir à s'introduire dans le groupe des hommes?

Une séquence nous montre une confrontation entre La' Fatma et sa fille Amina, chez Aïda. Les deux personnages féminins ne se regardent jamais, ou plutôt Amina évite de regarder dans les yeux de ses interlocuteurs, quand il s'agit de son mari ou de ses parents :

- La' Fatma : Qu'est-ce que tu as? Je ne veux plus parler de ça. Il ne s'est rien passé. Majid est le meilleur des hommes. Ta maison est superbe. Tes filles adorables, la voiture, l'argent. Que veux-tu de plus? Même ta belle-mère est loin de toi. Tu veux gâcher tout ça?
- Amina : Il se plaint à toi. Il ne t'a pas dit qui il fréquentait [d'autres femmes]. Il m'a même battue.
- La' Fatma : Et alors. Il s'est trompé. Tout ça ne compte pas. Ce n'est qu'un homme. C'est lui qui remplit la maison de ses colères et de ses rires. N'espionne jamais ton mari. Du moment qu'il rentre le soir. Tu abandonnes tes filles? Ne délaisse jamais ton mari. Prends-le par la douceur. L'homme aime la femme qui l'accueille avec le sourire

pour lui faire oublier ses soucis. [...] Je te signale, ton père n'accepte pas une fille révoltée. ça ne suffit pas le malheur de ta soeur [qui ne veut pas se marier]? Vous voulez me tuer? (en criant) va demander pardon à ton mari! Je ne veux plus entendre le mot de divorce. Quelle humiliation! Tu n'as aucune pudeur (Hachma)! Tu vas devenir une traînée! Qui voudra de toi? Aïda ne lui monte pas la tête! [...] Et d'ailleurs, que fais-tu chez une femme divorcée? Allez sors avec moi tout de suite! ”

Résurgence de la problématique de l'honneur : l'image de la famille se profile à travers la mise en cause d'Amina. Majid est épargné par la critique non seulement parce qu'il est un homme, mais aussi parce qu'il est riche. Tout se passe comme si tout était fait pour étouffer ou briser les sentiments qui peuvent lier les femmes entre elles. Si les liens entre mère et fille peuvent présenter quelque intensité, les mères ont davantage le souci de consoler leurs filles et de leur conseiller la soumission et la patience plutôt que la révolte. Mais si les mères, par une telle initiation à la servitude, peuvent espérer en toute bonne foi préparer leurs filles à supporter leur future condition d'opprimée, elles agissent de la sorte en agents de la domination masculine dont elles se font ainsi les complices. La Fatma fait partie de ces femmes qui veulent perpétuer la malédiction féminine jusqu'à leurs filles, et deviennent par là même aussi tyranniques que le père ou le mari. Dans *Tunisiennes*, l'attitude cruelle de la mère, consumée par le feu de la frustration et de la haine, peut-être expliquée comme une volonté de venger son destin misérable de femme en y soumettant ses filles Amina et Aziza. Comme le précise Ch. Olivier, **“une femme creuse pour une autre femme le sillon de la misogynie”³³⁴** . En effet, l'attitude de la mère creuse la distance entre sa fille et l'autre sexe.

La mère se transforme donc en l'un des moyens par lequel s'exerce la loi du père dont elle est pourtant la première victime expiatoire. C'est à ce niveau proprement sociologique et éducatif que nous avons réservé cette partie pour faire le point sur ce que nous appelons les modèles féminins de construction identitaire. Disons en gros que ces **“ modèles intègrent un code de valeurs formé autour de notions éducatives clés ayant pour objectif principal la reproduction d'un modèle féminin construit sur la base de pré-notions sociales et éducatives qui résument une certaine idée partagée de l'ontologie”³³⁵** . Nous illustrerons notre propos à partir d'une seule valeur éducative mais fondamentale en l'occurrence, la notion de pudeur (*hachma*). La Fatma fait des remontrances à Amina qui demande le divorce : **“ tu n'as aucune pudeur (hachma)! ”** La “ hachma ”, norme éducative très différenciatrice des sexes, signifie d'abord “ pudeur, modestie, réserve ”, et tient à la fois du sens mythique, **“ elle résume la qualité fondamentale de l'idéal féminin tel que collectivement fantasmé”³³⁶** , et de l'impératif religieux catégorique³³⁷ . L'éducation de la fille en milieu maghrébin s'instruit

³³⁴ Ch. Olivier, *“ Une femme creuse pour une autre femme le sillon de la misogynie ”* dans A. Dore-Audibert et S. Khodja, *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité*, Paris, Editions Karthala, 1998, p. 70.

³³⁵ R. Toulbi, *“ Mère et fille à l'épreuve de la norme familiale. L'exemple maghrébin ”*, dans A. Dore-Audibert et S. Khodja, *op. cit.*, p. 89.

³³⁶ J.-C. Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, coll. *“ Pluriel ”*, 1986, p. 39.

essentiellement de ces représentations normatives aux confins du mystique et pour autant que celles-ci font de la sexualité de la femme un élément essentiel dans l'organisation de la vie en société, on peut en déduire, en bonne logique, que la notion de *hachma* dont il fut question plus haut signifie d'abord pudeur et plus précisément *pudeur sexuelle*. Amina, prisonnière de la notion de *hachma* ne mentionne jamais la violence sexuelle qu'elle subit. Elle mentionne à sa mère que son mari la trompe et la bat mais passe sous silence l'incident qui l'a le plus meurtrie : le viol. A ses deux amies, elle se contente de préciser : **“ il n'y a plus de respect entre Majid et moi ”**.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, les signes indiciels de la réussite de cette éducation peuvent fort bien résumer chez la fille un tableau de nature phobique : **“ peur panique du père et du représentant de l'autorité en général, timidité excessive devant l'étranger et, surtout, angoisse expectante face à la perspective d'une faute toujours possible ³³⁸ ”**. On voit à travers le personnage d'Amina (*Tunisiennes*) que celle-ci ne regarde jamais dans les yeux son mari, de son père, ni même de sa mère. De son côté, Fatiha avoue n'avoir jamais regardé dans les yeux de son père. On aura compris que dans ce registre phobogène, mère et fille au Maghreb subissent de concert la permanence d'une violence symbolique, résidu normalisé de la culture phallogocentrique. Car si la mère est bien la force disciplinante en tant qu'elle est l'assignataire principale des normes éducatives de la fille, elle est aussi, et en contrepoint de cette fonction de pouvoir dont elle tire maints bénéfices secondaires, la première victime de la norme masculine face à laquelle pourtant son attitude paraît toujours paradoxale, mitigée : alors même qu'elle en conçoit l'abus et l'hégémonisme traditionnels, elle en devient le vecteur essentiel dans sa transaction éducative avec la fille, comme si sa propre identité ne pouvait finalement s'exercer que dans une forme socialisée et sexuellement différenciée d'identification passive à l'agresseur, soit aux normes sociales et religieuses, soit au mâle (père, mari, fils, etc.), et dont elle s'érige en police de la loi.

Dans *Les Silences du palais*, Alia reproche à sa mère de la “ jeter ” dans les bras des beys. En effet, Khadija sait pertinemment que Si' Béchir, en parfait seigneur féodal, veut exercer son “ droit de cuissage ” sur la personne d'Alia (qui est en fait sa nièce “ naturelle ”). Si' Béchir a donné l'ordre pour que Alia accompagne la famille des Beys à la campagne, sans sa mère. Tout en sachant pertinemment ce qui attend sa petite fille, Khadija décide d'obéir aux ordres masculins. Aussi la mère acquiert-elle en cette occurrence la fonction peu enviable d'instrument de la norme (*hachma* et notions corrélatives) et dont le véritable objet est de l'installer dans un mouvement dialectique d'échange et de reproduction symbolique (à travers l'éducation qu'elle reçoit et qu'elle donne à son tour) et qui a pour effet d'inhiber sa féminité c'est-à-dire, en fin de compte, de verrouiller sa sexualité. Dignité, honneur, pudeur et surtout respect absolu de l'ordre et de l'autorité masculine ne représentent-ils pas dans la culture maghrébine et tunisienne les principaux fondements d'un système éducatif dont l'objet véritable est d'inféoder la femme à l'homme ?

³³⁷ En particulier Sourate XXIX, Verset 31 ; Sourate XXXIII, Verset 57 (*Le Coran*, traduction Masson, Ed. Gallimard, 1982).

³³⁸ *Ibid.*

I.2. La fille d' " aujourd'hui "

Il est intéressant de confronter les images des femmes d'une génération à l'autre et de voir si l'image de la mère, reste la même avec la génération de la fille. Dans *Les Silences des palais*, l'image de la mère, Khadija, est tendrement terne ou parfois tout à fait " noire " : même si Alia exprime une affection à cette figure maternelle nécessaire pour sa construction identitaire, la mère n'est pas le modèle qu'on entend " consciemment " reproduire car elle est une figure qui prend en charge les valeurs d'un patriarcat provisoirement défaillant. L'image de la mère est reconstituée à travers les remémorations de l'enfance de la narratrice.

Les contraintes de la mère d'Alia renvoient à des stéréotypes et à des normes qui constituent le sentiment d'appartenance au groupe, qui déterminent le comportement de ses individus. Alia refuse d'accommoder son comportement à la position que le groupe veut lui imposer. Dans sa quête identitaire, Alia ne cherche pas à renier ses origines ni à effacer une mémoire collective. Ce qu'elle cherche, c'est une reconnaissance de son unicité et de sa spécificité. Dans sa tentative pour se reconnaître/être reconnue, Alia a tendance à exprimer sa volonté de faire comme Sarra : apprendre à lire, à jouer de la musique, etc. Comment produire une identité personnelle à travers des mécanismes d'imitation? dans la perspective d'Alia, l'imitation n'est pas négative. Elle est, au contraire, un moyen favorisant la production et l'affirmation de l'identité. A travers Sarra, Alia trouve son modèle et construit son identité à l'image de celle qui a exercé une action sur elle : action positive puisqu'il ne s'agit ni de contrainte ni de pression mais de choix. Alia choisit d'être comme Sarra, elle refuse également d'être comme sa mère ou comme les autres femmes du harem-palais.

Dans *Les Silences du palais*, la narratrice décrit des scènes où elle assiste en tant qu'enfant, impuissante et muette, aux sévices, parfois sexuels, subits par la mère. L'impact de cette violence sur Alia est très important car, avec la puberté, elle pénètre dans le monde des femmes, et découvre douloureusement l'oppression qui est le lot de ce statut nouvellement acquis. Elle ressent alors puissamment l'injustice et l'agression dont est victime la mère. Le statut d'enfant protège souvent la fillette de l'animosité du père en particulier et de l'homme en général, et permet même, une relation complice entre le père et la fille. Cette protection disparaît avec la puberté, car la fillette asexuée entre dans la catégorie féminine. Ce changement est vécu par Alia comme un abandon douloureux, car elle se voit confinée au monde des femmes et à ses usages. L'ayant aperçue, Si' Béchir décide de la rajouter à sa liste d'esclaves-courtisanes. Alia voit se profiler à l'horizon une vie semblable à celle de sa mère où elle serait tout simplement l'objet des maîtres du palais. Le passage à la puberté marque donc l'avènement de la servitude sexuelle et condamne toute manifestation affective envers le mâle considéré dorénavant comme un ennemi abusif. Comment espérer dans ce cas une relation harmonieuse basée sur le respect et l'affection dans les rapports entre les femmes et les hommes?

Dans ce film, le regard posé sur la mère exprime aussi bien la fascination et l'émerveillement que la souffrance et l'isolement. L'image de la mère est vécue par Alia

sous un double aspect. Elle est l'image sécurisante qui va se transformer en image conflictuelle ; ce qui provoque chez la jeune fille des difficultés d'identification à la mère. Dans la première période, la mère représentait une image gratifiante pour la jeune fille. Cette relation compensait celle absente avec le père. Plusieurs séquences du film montrent l'image sécurisante de la mère qui se précise quand cette dernière prend sa fille dans ses bras pour se consoler.

Dans *Tunisiennes*, l'image est inversée : c'est la mère qui se réfugie dans les bras de sa fille. Deux séquences dans ce film nous montrent Amina qui cherche refuge, suite à un conflit violent avec Majid, dans les bras de sa petite fille. Le geste de la mère (qui prend sa fille dans ses bras) accentue le gouffre qui existe entre la femme et l'homme. La relation mère/fille est épidermique et rappelle la relation symbiotique établie entre elles dans la première enfance. Le contact direct avec le " corps géniteur " empêche, momentanément, la destruction de la personnalité de la fille, la bonne mère étant celle qui protège et sécurise l'enfant. Il y a là identification (partielle) du sujet à la mère-nourricière par un processus de régression et de refoulement. Cette identification est née de la relation symbiotique prolongée entre la mère et son enfant au cours de laquelle la mère est perçue comme image identificatoire et objet pulsionnel.

Dans *Les Silences du palais*, le regard que la protagoniste pose sur la mère, figure rassurante et protectrice, est porteur d'une grande charge affective. Elle a de la compassion pour cette mère-esclave impuissante, ce qui veut dire à partir de là misérable et frustrée, maintenue dans l'ignorance et dans un infantilisme humiliant. Mais Alia éprouve également de la colère contre cette mère victime, soumise, qui subit passivement l'autorité abusive, voire tyrannique, des hommes. Elle essaie désespérément de la " réveiller " :

- Alia : " Tu t'en fais pour eux. Rassure-toi d'autres peuvent servir, danser. Te voir dire non, juste une fois! Dire : Non je ne vous servirai pas! Non je ne vous appartiens pas!
- Khadija : Alors à qui j'appartiens? Rends-toi compte, j'ai ouvert les yeux ici, passé ma vie ici, dans la peur de sortir. Je n'ai personne. Où veux-tu que j'aille?
- Alia : Et moi?
- Khadija : Toi tu me rends folle " .

La mère d'Alia s'érige également en gardienne de la tradition et s'oppose à la modernité en essayant de préparer sa fille à son futur rôle de femme au foyer, d'esclave du palais, comme elle-même toute sa vie durant.

- Khadija : Ta place est avec moi, à la cuisine.
- Alia : Je déteste les marmites!
- Khadija : Maintenant tu aimes et tu détestes? Ne me parle plus sur ce ton!
- Alia : Je veux apprendre le luth.
- Khadija : Avec quel luth?
- Alia : Je ne peux pas avoir celui de Sarra. Sa mère l'interdit.

- Khadija : Ne prends pas exemple sur Sarra!
- Alia : Alors sur qui? Qui est mon père?
- Khadija : Tais-toi! Ne parle plus de ça!

Quand Alia propose à sa mère se s'enfuir du palais, cette dernière recule, terrifiée, devant un projet qu'elle considère comme " fou ". Le recul de la mère ne semble pas tenir du blocage psychologique et individuel, mais d'un obstacle social et culturel, représenté par l'entourage. Si cet entourage représente le regard de la société et le poids de l'environnement, nul doute que le personnage d'Alia parvienne à les détourner. Les tentatives d'indépendance de la fille, en détruisant l'ordre auquel la mère se soumet, dans d'autres lieux, restent vaines. En effet, Khadija refuse de suivre sa fille : elle abandonne le combat sans avoir eu le courage d'essayer. On pourrait y voir un acte de lâcheté ou un acte d'impuissance. Selon O. Chraïbi, **" la femme maghrébine a abandonné sa " révolution ", elle ne réagit plus devant les actes hostiles dont elle est victime, elle les subit en essayant d'y laisser le minimum de plumes, elle a compris que le monstre était plus fort qu'elle ³³⁹ "**.

Par un processus de refoulement, Alia refoule son agressivité envers sa mère devant l'angoisse de perdre l'amour de cette dernière et finit par s'identifier à elle : identification primaire à la mère prégénitale et génitale. Dans *Les Silences du palais*, la première identification à la mère se fait sur un plan négatif : la mère incarne l'image de la passivité et de l'infériorité par rapport au père et à l'homme en général. Femme soumise, femme castrée, elle est le reflet de l'incapacité et de la servitude féminines. Une autre conséquence de l'assujettissement de Khadija est le silence dans lequel elle se réfugie souvent, et qui établit un mur d'incommunication même avec sa fille. C'est un silence différent de celui du père, fait de résignation, de peur et de soumission hébétée, et non de mépris et d'indifférence, comme celui de Sid'Ali. Mais il est parfois aussi angoissant car il empêche la fille de comprendre sa mère et de partager sa douleur. Dans le film de M. Tlatli, Khadija, la mère traditionnelle, est représentée sous les traits d'un personnage qui se résigne, abdique sa libération et porte tout son espoir sur son enfant, en espérant que le " destin " lui permettra d'échapper à son sort. Néanmoins cette mère apathique et impuissante, incapable de défier la figure du patriarche elle-même, se " révolte " secrètement par procuration et encourage sa fille, vers la fin du film, à apprendre secrètement à jouer de la musique, à lire et à écrire. Dans ce cas, la maternité devient alors une force motrice qui propulse une femme à la dérive vers l'avant et lui donne une raison de vivre et de lutter pour éviter à sa fille le même destin dans la société.

Toutefois, même si Alia réussit à s'échapper au sort de sa mère, elle réalise dans un sentiment de culpabilité qu'elle est impuissante à libérer sa génitrice des chaînes de la tradition. En effet, elle n'est pas parvenue à s'épanouir depuis qu'elle a quitté le palais car elle porte dans son coeur et sur ses épaules le lourd poids de la culpabilité. L'amour pour la mère peut donc prendre une tournure passionnelle, et basculer dans une relation douloureuse et culpabilisante d'amour/haine. Alia pense avoir provoqué la mort de sa

³³⁹ O. Chraïbi, *Le traitement du problème de la femme dans le cinéma marocain, Mémoire de DEA, Université de la Sorbonne Nouvelle, DERCAV, 1988, p. 190.*

mère et celle de son “ père naturel ”, Sid’ Ali, mort de chagrin suite à son départ du palais. La façon dont elle accomplit ses choix professionnels et personnels le démontre : elle se considère comme une “ chanteuse ratée ” puisque, malgré son immense talent, elle a fini comme chanteuse de cabaret à se reproduire dans des fêtes privées. Elle se considère également comme une “ femme ratée ” car sa relation avec son compagnon Lotfi ne la satisfait guère, leur couple est en fait en pleine crise à cause de la grossesse d’Alia. Dans la dernière séquence du film, l’héroïne des *Silences des palais* se compare à sa mère en se décrivant ainsi : “ **Comme toi j’ai souffert, j’en ai bavé. Comme toi, j’ai vécu dans le péché. Ma vie a été une succession d’avortements. Je n’ai jamais pu m’exprimer. Mes chansons ont avorté, et même l’enfant qui est en moi, Lotfi veut que je m’en sépare** ” Bref, le bilan qu’elle fait de sa vie est une suite de déceptions, d’“ avortements ”, comme la vie ratée de sa mère, une malédiction de mère en fille. La maturité d’Alia est incontestable, mais c’est si l’on ose dire une maturité abstraite, sans efficacité pratique, qui ne la met à l’abri d’aucune douleur ni d’aucun échec. Tout porte à croire qu’elle a été mûre très tôt, mais qu’à partir de là elle est restée bloquée dans son élan, parce que le reste dépend des autres plus que d’elle-même - ou que du moins, elle le sent ainsi. La culpabilité la freine dans son élan.

Au bout de son voyage rétrospectif dans le palais, à la recherche du temps perdu, à la recherche d’elle même, Alia resurgit, confiante en elle et optimiste. Ce voyage éprouvant l’a ressourcée et nourrie : elle en ressortie forte et déterminée. Cette détermination est traduite dans ses paroles quand elle décide, à la fin du film, de ne pas se faire avorter. En choisissant délibérément, héroïquement, le statut de jeune mère célibataire, elle se démarque de sa mère qui n’a pas pu choisir son statut de mère célibataire et qui n’a fait que le subir, dans la honte, la peur et la culpabilité. A l’opposé de sa mère, Alia fait fi d’une tradition millénaire et s’expose ouvertement à l’hostilité et à l’exclusion de la société. En effet, en autorisant la grossesse uniquement dans le cadre licite du mariage, et en excluant les femmes célibataires, la loi patriarcale entend mettre sous son joug les femmes en contrôlant leurs corps. Cette loi exhorte les femmes à avorter, au détriment de leurs vies, en cas de grossesse “ illicite ”. Elle ne tolère guère les “ bâtards ” qui menacent l’ordre social. Khadija a payé très cher sa soumission à cette loi implacable : elle est morte en avortant de son enfant. Alia choisit d’avoir un destin différent de celui de sa mère en relevant le défi et d’utiliser son corps comme elle l’entend. Elle décide d’être avant tout en harmonie avec elle même et avec son choix personnel. Son choix n’est guère déterminé par la peur du déshonneur et du scandale. Il est basé uniquement sur le libre-arbitre. Alia accomplit ses choix en tant que femme libre, libre de toute contrainte sociale. Ainsi ce voyage dans le paysage discursif et idéologique de la Tunisie pré-indépendante débouche sur une note d’espoir dans l’avenir, l’avenir des femmes. Cette confiance en l’avenir n’est pas un état de grâce, mais une conquête en devenir, par delà la souffrance injuste. Le film se termine par un hymne à la liberté des femmes de disposer librement de leur corps, de leur sexualité et de leur vie.

I.3. Une note d’espoir?

Certes la charge de la petite enfance des filles comme celle des garçons reste une prérogative maternelle. Mais aujourd'hui la prime éducation maternelle a tôt fait d'être complétée, relayée, voire remplacée par la scolarisation souvent obligatoire, dispensée et imposée par l'Etat ou des organismes privés. Les mères ne sont plus au même titre qu'auparavant transmettrices de savoirs. En outre, filles et garçons sont pareillement contraints à la même scolarisation extérieure. Une nouvelle mixité s'installe, sinon dans les salles de classe, du moins dans les cours de récréation ou sur le chemin des écoles, ouvrant une brèche dans la rigoureuse récréation. Le film *Tunisiennes* apporte un élément nouveau, non seulement dans les rapports mère/fils (Aïda/Mourad) mais dans les rapports père/fille/mère (Majid/Azza/Amina) en faisant basculer la fille entièrement du côté de sa mère et en effaçant l'autorité du père. Azza défend courageusement sa mère devant les remarques injustes de père qui se plaint des sorties de Amina. En fait, l'instruction des filles a, plus encore que celle des garçons, des effets tout à fait décisifs quant à la remise en cause des rôles féminins. La petite fille d'Aïda âgée d'à peine 8 ans dit à sa mère, " je vais habiter toute seule ", ce à quoi la mère et ses deux amies répondent par un grand éclat de rire. Vivre seule pour une femme ne serait donc plus tabou?

Cependant, on constate dans *Tunisiennes* que la scolarisation n'induit de véritable changements que lorsqu'elle atteint le niveau universitaire. Aziza et Aïda sont toutes les deux professeurs, et ont toutes les deux leurs destinées en main. Bien des parents redoutent la scolarisation universitaire (et même secondaire) de leurs filles qui risquent de revendiquer leur indépendance et de rejeter la soumission. Les parents d'Amina ont interrompu les études de leur fille après le bac pour la marier à Majid. Ils n'ont pas réussi à refaire la même chose avec leur fille cadette Aziza qui est devenue professeur à l'Université. Le film de N. Bouzid nous montre ces parents outrés et impuissants devant les incessantes revendications de leur fille Aziza qui désire vivre seule.

L'amélioration du niveau d'instruction des femmes contribue à changer les mentalités. Dans ce dernier domaine, les observations faites dans plusieurs enquêtes menées en Tunisie apportent des indications extrêmement intéressantes quant à la corrélation entre le nombre d'enfants et le degré d'instruction. Fait très intéressant, la fécondité ne subit que peu de variations selon que le père est illettré ou a suivi une scolarité primaire. Seuls les niveaux d'instruction supérieure atteints par les femmes sont accompagnés d'une moindre fécondité du ménage. On peut conclure qu'en matière de fécondité, seule est vraiment décisive la scolarisation féminine et plus précisément l'instruction supérieure, c'est-à-dire celle qui donne aux femmes l'accès aux lectures, à la réflexion, aux possibilités de choix de comportements.

La scolarisation des filles, surtout au niveau universitaire induit de profondes transformations au sein des familles et aboutit, à terme, à une remise en cause des rôles féminins. Elle pourra sans doute même conduire aussi vers des alternatives à la prééminence du rôle maternel³⁴⁰. Mais seuls des hommes-pères et quelques autres sont aujourd'hui sur ce chemin aux côtés de leurs filles. Les hommes-époux sont encore trop profondément des hommes-fils-de-mère-avant-tout, pour modifier leur comportement et favoriser un compagnonnage avec des épouses qui soient à la fois femmes et mères. Majid a en fait empêché Amina de poursuivre des études universitaires car selon lui une femme ne doit pas être " trop instruite ". Le développement de la scolarisation amène

dans les rôles féminins deux changements : les mères ne sont plus les seules responsables de l'éducation et l'école dote les futures femmes d'une instruction conduisant à des activités nouvelles. Néanmoins, les mères restent encore les principales responsables de l'éducation de leurs filles. Qu'en est-il de l'éducation de leurs fils? Quelle influence ont-elles sur la personnalité du petit garçon? Comment parviennent-elles, à travers l'éducation des fils, à déterminer les rapports des sexes?

II. Les rapports Mère/fils

II.1. Au commencement : la castration/circoncision

Que l'on s'entende bien : la castration n'a rien à voir avec la circoncision. Nous voulons parler ici de la castration psychique. Le seul lien qui puisse exister entre le complexe de castration, concept freudien, et la circoncision, ablation relevant autant du culturel universel que de l'organique, est un lien fantasmatique, celui de l'ablation totale du pénis. **“ Les psychanalystes estiment en effet que la circoncision est une sorte de “ castration a minima ”, quelque chose qui permet à la structure paternelle de se déployer sans beaucoup de frais, dans la mesure où le garçon se contente de perdre son prépuce au lieu de disparaître lui-même dans sa totalité ou de se voir châtrer par le père, au sens psychanalytique du terme³⁴¹ ”.**

Au commencement, le souvenir d'une paire de ciseaux qui “ taille dans le gland ”. La circoncision, souvent tardive, (pouvant avoir lieu jusqu'à l'âge de 7 ans), a toutes les chances de marquer la vie d'un homme. Lors de la séquence de la circoncision dans *Halfaouine*, des plans alternés nous montrent le petit frère de Noura hurlant, (gros plan sur les mains du barbier, muni d'une paire de ciseaux et s'appêtant à couper le prépuce) et Noura pleurant et se tortillant sur un lit, dans une autre pièce. A travers la douleur de son petit frère, Il revit la sienne. Dans la plupart des cas, la circoncision est vécue comme

³⁴⁰ M. Horchani, parlant des femmes tunisiennes, tente de saisir les rôles féminins entre les représentations traditionnelles et les pratiques novatrices et se demande comment apprend-on à devenir fille dans une société comme la société tunisienne caractérisée par la modernisation et ses corollaires en continuant à suivre les prescriptions d'un modèle inégalitaire devenu archaïque. Elle relève dans son enquête un changement très visible des mères vis à vis des enfants des deux sexes, qui ne cherchent plus à privilégier les garçons, sinon de façon très minime. L'enquête, menée en Tunisie en 1989 auprès de femmes et de jeunes filles, conclut que les mères font plus preuve de tolérance et d'ouverture vis-à-vis de leurs filles : 75 % d'entre elles pensent qu'une jeune fille doit arriver vierge au mariage, contre 90% en 1980. L'enquête montre également la corrélation entre le degré d'instruction des femmes (et non pas de leurs maris) et leur degré d'ouverture d'esprit (M. Horchani, “ Rôles féminins et identité de genre dans une société en mutation. Pratiques novatrices ” dans E. Ben Miled, A. Belkadi-Maouia, M. Horchani, *Education familiale et accès à la citoyenneté. La non-discrimination à l'égard des femmes entre la convention de Copenhague et le discours identitaire*, UNESCO-CERP, Tunis, 1989, p. 108.

³⁴¹ M. Chebel, *Histoire de la circoncision des origines à nos jours*, Paris, Editions Balland, 1992. p. 121.

le passage à l'âge d'homme : Si Azzouz tient fermement son fils cadet qui se débat et hurle devant les ciseaux du barbier. Il lui murmure : “ **Arrête de pleurer. Tu seras un homme après ça!** ” Le sang qui coule, la douleur de la déchirure, la lente cicatrisation de la blessure, tout cela se passe dans la fête. Comme la naissance du garçon, la circoncision s'accompagne d'une fête qui donne à cet événement toute la publicité souhaitable, marquant aussi nettement son caractère social.

Comme nous le montre le film de F. Boughedir, la circoncision est un moment fort dans la vie de Noura, un rite de passage marqué par la violence, le sang, la souffrance, le bruit. C'est en fait une épreuve à la fois redoutée et désirée, elle ouvre l'accès à la sexualité future mais paraît représenter le domaine sexuel comme redoutable, c'est pourquoi il est nécessaire de s'en assurer la maîtrise, comme celle de la douleur de la circoncision. Par la violence, le garçon entre dans l'univers des hommes, univers extérieur et social où la personnalité doit se couler dans un rôle à tenir, dans des rapports sociaux très codifiés à observer, si différent de l'univers maternel demeuré celui de la maison, de l'allaitement, des caresses, du corps à corps, de la chaleur et de l'amour. Grâce à l'étape de la circoncision, le nouveau circoncis partage les privilèges masculins ; il a désormais sur les femmes, autorité, prééminence. En outre, dès lors qu'il participe au monde des hommes, il doit observer la règle ségrégative entre les deux univers sexuels. Si Azzouz ne cesse de répéter à son fils : “ **maintenant tu es un homme. Tu ne dois plus traîner dans les jupons des femmes! Tu ne dois plus assister à leurs réunions!** ” En effet, la circoncision est une initiation à la différence sexuelle. On s'éloigne autant que possible du sexe féminin. M. Chebel a montré comment la circoncision détachait l'enfant mâle de sa mère en le débarrassant en quelque sorte de sa “ féminité ” pour l'introduire dans l'univers des hommes : “ **Le rituel de la circoncision se charge de le “ fixer ” dans son sexe. Il permet donc à l'enfant de rompre définitivement d'avec le monde du gynécée (c'est valable notamment pour les Arabes) et de se séparer de cet environnement**³⁴² ”.

Les ruptures se succèdent, s'accumulent d'un univers à l'autre. Autre rupture symbolique montrée dans *Halfaouine* : “ **l'exclusion du hammam des femmes**³⁴³ ”. Dès la circoncision, le jeune garçon se trouve exclu du hammam des femmes. Il accède, certes, alors au hammam des hommes, mais quelle différence entre les deux ! Comme on le voit dans le film de F. Boughedir, le hammam des femmes était pour Noura comme un prolongement de ce monde féminin qui l'entoure de sa sollicitude, un prolongement de la mère : domaine de l'humide, de la chaleur, des corps féminins longuement lavés, massés, les femmes y séjournent des journées entières dans une tiède atmosphère de détente tandis que les jeunes enfants jouent à leur guise. Le hammam des hommes est plus austère : on y demeure moins longtemps, l'animation y est tempérée, les corps sont pudiquement voilés, et la différence d'âge impose le respect aux jeunes.

Cependant, le hammam peut être considéré comme lieu de régression, d'évocation nostalgique du monde des femmes. A. Bouhdiba a longuement parlé de cet univers de

³⁴² Ibid. p. 109.

³⁴³ La scène où le garçonnet est expulsé du hammam parce qu'il a lorgné une femme avec “ un regard d'homme ” est usuelle, surtout dans les romans maghrébins écrits par des hommes.

nudités et de soins corporels féminins dans lequel s'éveille le petit garçon et qui le marque si profondément que le sociologue tunisien parle d'un "**complexe du hammam**"³⁴⁴ qui demeurerait dans chaque maghrébin ; prolongement de la mère, il participerait à une "fixation à la mère". *Halfaouine* montre avec justesse et sensibilité la blessure d'un jeune garçon expulsé du monde féminin du hammam et sa difficulté à s'introduire et à s'identifier au monde des hommes. Noura a du mal à se détacher du monde du hammam et revient plusieurs fois sur ce lieu. Une séquence le montre passant devant le hammam, une deuxième le montre assis au sous-sol, avec le "Maître du feu" du hammam. Dans une troisième séquence, on le voit marchant sur les toits du hammam. Ensuite il s'assied dans un coin et regarde avec mélancolie les terrasses. Une musique mélancolique accompagne ce plan. De toutes ces séquences se dégage une impression de nostalgie et de mélancolie. Dans le cas de Noura, nous pourrions parler du "complexe du hammam". Le film montre avec pertinence la difficulté de séparer l'enfant mâle du monde des femmes. La Jamila supplie à plusieurs reprises le père de laisser Noura auprès d'elle. Elle insiste également auprès de la gérante du hammam pour que celle-ci laisse entrer Noura qu'elle juge prêt à aller au hammam des hommes. Aussi bien la mère que le fils ont du mal à se détacher l'un de l'autre. Comment expliquer cet attachement/enchaînement?

Dans la tradition maghrébine et tunisienne, le mariage n'est pour la jeune fille personnellement, dans l'histoire de sa vie, qu'un passage obligé où elle se trouve toujours en attente d'un statut durable. En revanche, la naissance d'un garçon constitue le véritable tournant de sa vie, l'événement décisif qui lui confère le seul statut possible pour une femme, la seule identification permise. Le véritable commencement d'une vie de femme, c'est la maternité, d'un fils. La naissance d'un garçon, pour une femme maghrébine, c'est la possibilité de se libérer enfin des contraintes, de s'ouvrir à un épanouissement.

Pendant l'enfance d'un fils, le couple mère-fils vit dans un bain de contacts, de communications multiples et constantes qui comblent l'un et l'autre, établissant ainsi entre eux un lien très fort. Lien très fort entre mère et fils et beaucoup plus durable, plus étroit qu'entre mère et fille. Dans *Halfaouine*, Salouha lave avec révérence le petit frère de Noura. Elle joue avec son sexe qu'elle embrasse en s'extasiant : "**Tu grandiras mon beau petit bijou! Mes compliments à ta maman!**" Comme nous le montre cette séquence au hammam, les jeux de contacts corporels, touchers, effleurements, massages, mordillements, ne laissent à l'écart aucun endroit du corps de l'enfant et le sexe du petit mâle est tout particulièrement l'objet de multiples attentions et jeux de la part de la jeune maman qui, passant ainsi facilement du ludique à l'érotique.

On voit à travers le personnage de Noura souvent accroché aux jupons de sa mère, à quel point il est difficile pour un jeune garçon de se détacher d'une mère maternante, à l'affectivité investie exclusivement dans ce rapport à son fils (ou aux fils) en l'absence d'une relation satisfaisante au mari. Selon C. Lacoste-Dujardin, les risques encourus sont très grands : "**d'une part, régression préoedipienne qui maintient la dépendance à la mère ; d'autre part, l'individualisation de l'enfant est très difficile et il demeure immature affectivement**"³⁴⁵. Dès les premières années, les pères, absents, laissent les

³⁴⁴ A. Bouhdiba, *La sexualité dans l'Islam*, Paris, Quadrige/PUF, p. 207.

femmes, les mères principalement, assister de façon non seulement constante, mais encore exclusive, les petits enfants. Les mères favorisent alors la constitution d'une image paternelle floue, distante. La non-introduction du père est lourde de conséquences ; il en résulterait une carence paternelle grave pendant la période capitale de structuration de l'Oedipe. Pour que cette structuration ait lieu, disent les psychologues, pour que le petit garçon se situe en troisième dans la " triangulation oedipienne ", il faut que le couple parental soit perçu avant l'âge de cinq ans. Or le plus souvent les rapports entre père et enfant sont fort distants jusque vers l'âge de six à sept ans.

L'image maternelle est si forte qu'elle est la source de blocage. Blocage qui ne peut permettre une identification défensive que sous deux formes apparemment opposées, mais souvent conjuguées : de régression dans la dépendance maternelle ou maternante, et/ou de réaction de ressentiment, d'agressivité, voire d'hostilité, de type sadique disent les psychiatres, et ce, non seulement envers la mère, mais, ce qui est plus grave, envers toutes les femmes. Ainsi des femmes, les mères, construisent elles-mêmes la misogynie des hommes, les rendant incapables d'établir des relations d'égalité avec une femme. La réaction d'agressivité est amplement illustrée dans *Tunisiennes* et *Halfaouine* par les comportements masculins dans les villes : interpellations, propositions, injures, gestes déplacés des hommes envers les femmes, sont monnaie courante et entraînent en retour des comportements féminins défensifs : voiles, réclusion, ou parfois offensifs : provocation (cf. Latifa dans *Halfaouine* ; la soeur d'Aïda dans *Tunisiennes*). Cette agressivité prend aussi place dans la vie privée. La relation conjugale n'en est-elle pas souvent la meilleure illustration puisque le mari, à l'instar de Majid (*Tunisiennes*), agit parfois brutalement avec sa femme pour mieux prouver sa virilité ? Ces mêmes mères n'ont-elles pas depuis l'enfance encouragé les comportements violents de leurs fils, jugés par elles comme l'expression d'une virilité dont elles se sont faites les admiratrices ?

Certes, le fils a le privilège du sexe dominant, mais cette prérogative lui a toujours été reconnue par sa mère, complice des manifestations viriles de son petit homme. Sa revanche sur la domination masculine, la femme-mère l'a prise par son influence sur son fils dépendant. Car le lien de la mère à son fils s'est constitué dans la dépendance. Dépendance naturelle, biologique, depuis le don de vie fait par la mère : dette originelle dont le fils se sent redevable et qui lie de façon obligée et indéfectible l'enfant à sa mère. Cette dépendance du garçon est la rançon du dévouement maternel au fils-roi : le fils est à jamais débiteur de sa mère. Face au refus de Hachemi (*L'Homme de cendres*) de se marier sa mère lui rappelle sa dette : **“ C'est ce que je mérite après t'avoir porté pendant plusieurs mois ? Après t'avoir enfanté dans la douleur ? ”**

Pas plus que la mère de Hachemi n'a introduit le père auprès du fils, elle n'accepte de sacrifier la dyade mère-fils en introduisant le père pour constituer une triade mère-fils-père. Tout en faisant un enfant (mâle) à leur mari et surtout au patrilignage, les femmes se font elles-mêmes des fils, les seuls véritables hommes de leur vie. Quand Hachemi fuit la maison familiale, sa mère s'enferme dans sa chambre et refuse de boire et de manger. A son mari qui tente, tendrement, de l'attirer dans ses bras elle rétorque sèchement : **“ Je n'ai pas le coeur à ça. Je pense à mon fils ”**. Elle guette jour et nuit

³⁴⁵ C. Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes*, Paris, La Découverte, coll. " Textes à l'appui ", 1985, p. 90.

son retour. Une fois Hachemi rentré, au petit matin, sa mère se précipite dans ses bras, folle de joie, : “ **Mon chéri, mon chéri, tu m’as manqué! Comme si je t’enfantais de nouveau. Mais tu sens le vin! Ton père va nous tuer! Entre, il va nous voir** ³⁴⁶ ”. Le discours de la mère de Hachemi fait penser au fameux trio : la femme, l’amant et le mari. A travers son discours, le père devient un élément menaçant le couple mère/fils. En effet, les rapports entre les deux sexes sont sous forme de dyade (fils/mère, fils/père, fille/mère, fille/père) dont le couple mère/père est totalement absent.

La mère (son image) qui, du fait même de sa condition de femme qui n’a pas droit à la parole, du fait des silences qu’elle accumule et des désirs qu’elle refoule, a une forte présence dans la sphère affective de l’enfant-mâle, témoin-impuissant- de sa négation. La mère est “ abolie ” en tant que sujet qui parle, en tant que sujet qui formule un désir. Sa parole est dans la procréation. L’enfant mâle qui naît est une parole qu’elle gagne sur le système répressif ; en même temps c’est ce qu’elle perd, c’est-à-dire ce qui va s’éloigner de son propre corps, d’abord à la naissance, et ensuite au mariage. C’est la raison pour laquelle le mariage est un acte hautement symbolique dans la vie d’une mère de garçon. Selon La’ Néfissa, la mère de Hachemi, le mariage d’une fille que l’on “ donne ” est de moindre importance que celui du garçon qui doit “ emplir la maison ”. Or, bien d’autres femmes jouent ainsi des rôles déterminants dans le mariage de leurs enfants, de leurs garçons. Bien d’autres femmes exercent au sein de leur famille une incontestable prépotence par rapport aux hommes. Existerait-il un pouvoir des femmes qui demeurerait le plus souvent occulte mais qu’ici des circonstances exceptionnelles auront permis d’atteindre à la notoriété ?

Comme le montre *L’Homme de cendres* et *Halfaouine*, les rôles des hommes et des femmes sont nettement partagés dans les cérémonies du mariage et de la circoncision. Aux hommes est revenu d’accomplir toute la partie apparente, officielle, dans le champ public, social : accords “ officiels ” entre hommes, organisation des transports, organisation de l’espace extérieur de la fête, organisation des repas d’hommes. En dehors des manifestations extérieures, pour tout ce qui du domaine privé, du domestique, de l’officieux, mais aussi du réel, en commençant par l’initiative même de la fête, sa décision, le choix des invités, les conditions jusqu’aux rites, aux danses et aux réjouissances, les femmes sont reines : la conception et les modalités de la fête du mariage et de la circoncision appartiennent aux femmes, surtout aux mères de garçons, comme La’ Jamila (*Halfaouine*) et La’ Néfissa (*L’Homme de cendres*). Néanmoins comment réagissent les garçons, et notamment, face à la mainmise maternelle ?

Le héros de *L’Homme de cendres* est un jeune homme fragile qui sans doute a besoin d’amour mais qui ne supporte pas celui que sa famille, et notamment sa mère, lui propose, sous une forme envahissante et contraignante, à contre-courant de ses désirs, si incertains qu’ils soient. Sa mère, ainsi que tout l’entourage familial, le pousse à se marier, contre son gré, avec une jeune fille qu’il n’a jamais rencontrée. Ils restent sourds face à son désarroi devant la perspective d’un mariage imminent. Selon D. Brahimi, “ **L’Homme de cendres est un démenti constant de ce qu’on croit savoir sur le caractère douillettement enveloppant et chaleureux de la vie communautaire, là où la famille**

³⁴⁶ Soulignés par nous.

nucléaire n'est encore que faiblement implantée³⁴⁷ ". En effet, Hachemi ne supporte pas cette vie en groupe où chacun cherche à lui imposer sa pression. Ses rapports à sa mère sont partagés entre la tendresse (cf. plans où il se réfugie dans ses bras) et la violence (cf. plans où il la repousse). Cette violence est réciproque puisque La' Néfissa enferme Hachemi dans une pièce pour lui faire subir un acte " d'exorcisme " car elle est convaincue qu'il est possédé par les " djinns ", les mauvais esprits. Une fois la séance achevée, Hachemi parvient à s'échapper de la maison et se réfugie, dans son atelier. Comme Farfat, qui vit dans un recoin des remparts de Sfax, Hachemi entre dans une marginalité solitaire parce qu'aucune institution familiale ou sociale ne respecte leur individualité. La société tunisienne vit dans un consensus qui désavoue la différence. Hachemi est parvenu, pour la deuxième fois à déjouer les plans de sa famille qui désire le marier contre son grès. Nous pourrions y voir une sorte de triomphe, certes provisoire, sur l'institution famille en particulier et sur l'institution sociale en général. Cependant, il va sans dire que le " triomphe " de Hachemi peut être négatif, "**Le personnage du héros est toujours un antihéros puisqu'il doit éternellement échouer à quelques épreuves avant d'en triompher. Dans le film narratif, le héros est celui qui ne l'est plus tout à fait**"³⁴⁸ ". Dans *L'Homme de cendres*, Hachemi, échoue à se faire entendre par ses parents. Il quitte la maison familiale, son travail, et se réfugie dans une maison close. La fin du film nous montre un héros désemparé, ne sachant quelle issue prendre. Hachemi est toujours en fuite à la recherche d'une solution. Parviendrait-il à trouver une issue?

Depuis des siècles, on fait vivre les femmes collectivement, dans des harems, des gynécées ou des maisons très ordinaires, et surtout on les désigne collectivement, par cette catégorie de " femmes " que l'imaginaire féminin a fini lui aussi par intégrer. "**Mais s'il s'agit d'épreuves individuelles, il semble qu'elles soient réservées aux hommes, et caractérisées par le fait que l'homme doit y prouver, seul face à divers obstacles, son courage et sa virilité. La virilité se prouve en solitaire, la féminité est une qualité collective, ainsi va le patriarcat**"³⁴⁹ ". Il est vrai que dans *Tunisiennes* et *Les Silences du palais*, le personnage principal, le " je " féminin est souvent confondu avec le " nous " collectif des autres personnages féminins du film. Dans les deux autres films du corpus, *L'Homme de cendres* et *Halfaouine*, le personnage principal est masculin et se démarque nettement du reste du groupe. Dans ces deux films, il s'agit de l'aventure solitaire d'un jeune garçon (Noura) et d'un jeune homme (Hachemi), opposés à tout ce qui les entoure y compris leur propre famille.

Dans *L'Homme de cendres*, nous abordons les rapports des sexes d'un point de vue masculin. Le héros voit s'aggraver son déchirement entre son moi profond et son moi social. Tirailé entre ces deux instances, c'est lui qui semble souffrir le plus de cette situation d'enfermement installée par sa famille. Les violences qu'il subit répétitivement font de lui le pendant masculin des autres femmes des films du corpus. Lui aussi est

³⁴⁷ D. Brahimi, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, 1997, p. 106.

³⁴⁸ M. Vernet, " Personnage ", dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 179.

³⁴⁹ D. Brahimi, *Appareillages*, Paris, Editions Deuxtemps Tierce, 1991, p. 66.

victime du monde d'usages, le monde des obligations sociales. Ce film reconnaît à l'homme la liberté d'exister, en tant que tel. Il se place à contre-courant du conditionnement social et familial maghrébin qui fait de l'homme un animal de combat, un élément représentatif et défensif et non un être à part entière doué de sensibilité.

La figure féminine principale dont il est question dans ce film est la mère, sans doute parce que le personnage principal masculin connaît d'abord la femme comme mère. Dans la culture maghrébine traditionnelle, la figure de la mère l'emporte sur celle de l'épouse. En effet, l'identité d'épouse est inconnue de la société arabe patriarcale qui ne reconnaît à la femme qu'un unique statut : celui de mère. La mère de Hachemi est une mère égoïste qui utilise la religion pour asseoir son pouvoir sur son fils et l'amener, contre son gré, à satisfaire ses désirs personnels. Dans le Coran il est recommandé, ou commandé, d'obéir à ses parents³⁵⁰. La désobéissance aux parents, et surtout à la mère, est considérée comme un acte suprême de blasphème. La malédiction poursuivra à jamais celui ou celle qui ferait preuve d'un pareil acte de désobéissance. L'arme principale utilisée contre les enfants paraît être "*assahat*" (l'anathème). En effet, les parents sont investis du pouvoir d'Allah de faire porter leur bénédiction ou leur malédiction, sur leurs enfants. Le potentiel destructeur contenu dans cette malédiction parentale se traduit par une peur traditionnelle que l'on retrouve dans plusieurs adages et proverbes, l'un des plus courants est le suivant : "***quiconque reçoit la malédiction de ses parents ne peut être sauvé par les saints. Quiconque reçoit la malédiction des saints peut-être sauvé par ses parents***³⁵¹". C'est la raison pour laquelle les parents sont craints et les enfants acceptent, en silence, tels que soient leur âges, les comportements abusifs des parents. La plus grande intensité se trouve dans la séquence du retour de Hachemi à la maison familiale qu'il a déserté pendant quelques jours. Sa mère l'accueille les bras grands ouverts tandis que son père l'accueille avec ... une ceinture. Dans cette séquence, le père flagelle violemment le fils qui subit sans protester, en silence, les injures et les coups paternels. La mère assiste en silence à ce spectacle. Cependant, Hachemi ne semble pas blessé par la passivité de sa mère. Toute sa colère est dirigée vers son père. Hachemi craint sa mère, mais dans un autre domaine : celui de la sexualité. Pourquoi cette crainte? Comment la sexualité influence-t-elle les rapports mère/fils dans ce film?

II.2. Culpabilité et homosexualité

Dans son film, N. Bouzid a touché un des principaux domaines contre lequel sévit l'interdit : la sexualité. "***La sexualité dont il est question dans L'Homme de cendres est d'autant plus interdite de parole et d'images qu'il s'agit d'une sexualité différente et***

³⁵⁰ " Ton Seigneur a décrété que vous n'adoriez que Lui et marquez de la bonté à vos père et mère. Si l'un d'eux ou tous les deux doivent auprès de toi atteindre la vieillesse, ne leur dis pas : " Fi ! " et ne les brusque point, mais dis-leur des paroles vertueuses! Incline vers eux l'aile de la déférence, par mansuétude et dis " Seigneur! Sois miséricordieux envers eux comme ils le furent quand ils m'élevèrent tout petit. Le paradis est situé sous les pieds des mères!" (Le Coran, XVII, 23/24 et 24/25, traduction de Masson) ; " Nous avons commandé à l'homme le bien envers ses père et mère " (Le Coran, XXIX, 13/14).

³⁵¹ *ibid.*

non reconnue malgré sa fréquence, l'homosexualité masculine³⁵² ". Hachemi et Farfat ont été violés dans leur enfance par le patron auprès duquel ils étaient apprentis en sculpture sur bois. Le désir de cette pratique dite perverse leur en est resté, plus fort chez Farfat que chez Hachemi, maintenant qu'ils sont arrivés à l'âge d'homme. Hachemi, qui s'est déjà dérobé auparavant au mariage organisé par sa famille, fuit à nouveau devant la nécessité d'une hétérosexualité d'autant moins attirante que dans ce cas elle est imposée et contrôlée. L'exécution de l'acte de mariage est placée sous haute surveillance et fait déjà l'objet de tous les discours, de toutes les pensées, avant même que le moment ne soit venu. La mère de Hachemi anticipe déjà : ***" la nuit de noces, je ne dormirai pas. J'attendrai. Je ne serai tranquille que quand il aura 'consommé' "***.

Tout au long du film, nous constatons le malaise de Hachemi devant tout corps féminin désirable. Il fuit les femmes dès que leur regard exprime le désir. Son malaise se transforme en panique dès qu'il est confronté à une situation où il doit passer à l'acte de "consommation". Dans une séquence du film, Hachemi quitte en panique la maison de sa jeune et attirante voisine car celle-ci lui fait ouvertement des avances. Dans une série de plans alternés, nous voyons le visage paniqué de Hachemi, celui de la jeune femme en chemise de nuit qui se colle à lui en lui susurrant des paroles érotiques à l'oreille, et un plan intercalé de son bébé qui fait surgir l'adultère et la discrédite indirectement. Le drame de Hachemi vient de son impuissance sexuelle³⁵³ devant ce corps féminin qu'il désire mais qu'il est incapable de " consommer " à cause de son traumatisme d'enfance. Quelques séquences plus loin, Hachemi se rend dans son nouvel appartement, aménagé pour son futur mariage. Dans cette séquence, Hachemi s'allonge sur le lit nuptial et procède à un acte de masturbation. C'est comme s'il cherchait d'une part à assouvir le désir sexuel éveillé chez lui par sa voisine et d'autre part à se prouver sa virilité, à prouver qu'il est capable d'" acte sexuel ", même si c'est un acte solitaire. Le choix du lieu : le futur lit conjugal, laisse entrevoir l'importance de la virilité dans le cadre du mariage et renvoie à la pression exercée par la mère sur le fils qui doit prouver par l'acte de consommation, sa virilité à son entourage.

Suite à cet acte solitaire, Hachemi se redresse et s'enfuit précipitamment de l'appartement. A chaque fois qu'il est confronté au désir sexuel, il prend la fuite. Suite à cette scène, Hachemi court se réfugier chez ses copains. Telles que nous le montrent toutes les séquences qui réunissent le personnage principal avec ses copains, ce n'est qu'avec eux, et notamment avec Farfat, qu'il parvient à se détendre et à se sentir à l'aise. Jusqu'à la fin du film, nous nous posons la question : Hachemi serait-il homosexuel?

³⁵² D. Brahimi, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb, Paris, Nathan, 1997, p. 108.*

³⁵³ La psychologue Ch. Beerlandt analyse ainsi la personnalité de l'homme souffrant d'impuissance sexuelle : " l'homme souffrant d'impuissance sexuelle a un problème d'Autorité intérieure. Il tient trop compte des autres et du qu'en-dira-t-on. Au lieu de penser à lui, de jouir de la vie et de ne pas s'assujettir à " un fardeau " ou à " une tâche ", il se focalise anxieusement sur ce qui est " obligatoire ". Il vit et fonctionne selon un modèle fixé, qui devrait répondre à certaines attentes. L'être souffrant d'impuissance sexuelle est souvent d'une grande sensibilité " (Ch. Beerlandt, *La Clef vers l'Autolibération*, Editions Altina, 1998, Ostende-Petiet, Tiel. p. 623). Nous reconnaissons Hachemi dans ce portrait : il est assujéti à son entourage, et surtout à sa mère, il croule sous le poids de leur désir : il doit se marier et " consommer " pour prouver sa virilité à sa mère, etc.

L'homosexualité est un sujet tabou. Par crainte ? par pudeur ? Disons qu'on ne veut pas en faire un problème. Ce n'est pas un sujet de débat public. Tolérance ? Indifférence ou mépris ? L'homosexualité appartient à l'univers des silences. Comme le précise à juste titre T. Ben Jelloun " **d'une manière générale, c'est une pratique courante au Maghreb, mais jamais affichée** ³⁵⁴ ". Comme le montre *L'Homme de cendres*, on n'en discute pas vraiment, tout au plus on l'évoque par des métaphores et des jeux de mots (cf. au discours de Azaïz : " **tout le monde connaît son histoire avec Ameur** ").

Cependant, on ne peut pas dire qu'au Maghreb il existe une chasse systématique aux homosexuels. Y a-t-il pour autant tolérance. La question est ailleurs. Car le plus souvent ce n'est pas au niveau de la loi que la répression se manifeste concrètement mais au niveau social : être homosexuel est une honte, une faiblesse. Par contre, un homme capable d'avoir des rapports avec une femme ne subit pas de répression sociale si, en plus, il fait l'amour avec un autre homme. C'est la raison pour laquelle Ameur est épargné par la critique masculine non seulement parce qu'il est marié et père de famille mais aussi parce qu'il est " actif " ³⁵⁵ .

En fait, là où l'on constate une tolérance relative vis-à-vis de l'homosexualité, elle semble quelque peu suspecte. Considérée par certains comme une sexualité de substitution, l'homosexualité au Maghreb est une réponse à la répression qui sépare les sexes et surtout veille à ce que les jeunes filles arrivent vierges au mariage. Pour bien comprendre cette dédramatisation (ou tolérance) relative, il faut savoir que " **l'homosexualité est considérée dans bien des cas comme une preuve supplémentaire de puissance sexuelle, comme une performance virile de plus. L'homosexualité est ici parallèle à l'hétérosexualité : elle est considérée comme une étape rendue nécessaire par le manque de rapports avec l'autre sexe** " ³⁵⁶ .

Les termes pour désigner l'homosexuel sont nombreux et changeants. Ainsi, dans *L'Homme de cendres* le mépris de l'homosexualité se retrouve dans l'inscription sur le mur concernant Farfat " Farfat n'est pas un homme ", ou dans les injures que lui adresse son père : " **espèce de 'aïek ' (voyou)! Tu es un 'non-homme ' ('mouch rajel)! Tu n'as pas d'honneur!** " En Tunisie, on appelle indifféremment l'homosexuel " voyou ", " non-homme " (aïek, mouch rajel). Ces termes sont utilisés comme injures, indiquant la perte chez l'homme de sa fonction essentielle et par laquelle il existe : celle du mâle, ou détenteur de la virilité ; c'est aussi la perte de l'honneur. L'aspect péjoratif et méprisant qui entoure l'homosexualité se retrouve d'ailleurs un peu partout dans les pays méditerranéens. On notera par ailleurs l'absence de terme pour désigner l'homme qui fait l'amour à un autre homme, celui qu'on appelle " actif " : ni sa virilité ni son honneur ne sont contestés. Seul l'homme " passif ", dans ce cas Farfat, perd son identité et son honneur de mâle. On comprend alors aisément l'angoisse dans laquelle vit Hachemi de

³⁵⁴ T. Ben Jelloun, *La plus haute des solitudes*, Paris, Editions du Seuil, 1977, (coll combats), p. 69.

³⁵⁵ T. Ben Jelloun décrit ainsi l'homosexualité masculine : " Au Maghreb, l'" actif " est " celui qui donne " (son cul) et celui qui pénètre l'autre ", dans *ibid.*, p. 70.

³⁵⁶ *ibid.*, p. 71.

voir son terrible " secret " dévoilé à la face du monde et notamment à sa mère.

C'est peut-être parce que la mère est un être privilégié dans l'histoire de chaque Maghrébin que les blocages sont de deux sortes : l'un exprimé (verbalisé) ; l'autre non-dit. Dans *L'Homme de cendres*, il s'agit d'abord du poids de la culpabilité et de la honte d'avoir perdu la capacité sexuelle (à cause du viol subi en tant qu'enfant). Par cette défaillance, l'homme, Hachemi, pense avoir trahi le rôle qui lui était dévolu et que lui reconnaît sa famille. Alors il décide de ne pas en parler à ses parents. S'il est marié, la résistance est très grande car il n'a aucun moyen pour dissimuler sa défaillance. Il pense à la honte, sentiment très fort et inhibant, qu'il éprouverait si jamais sa dévirilisation/dévalorisation devient publique.

L'installation de Hachemi dans l'errance dans les ruelles de la médina de Sfax signifie la fuite. La fuite est l'un des traits qui caractérisent fortement son personnage, la fuite devant lui-même, la fuite devant les femmes, la fuite devant la famille et notamment devant la mère. La fuite de Hachemi pourrait être expliquée par son traumatisme d'enfance, le viol. En effet, d'après la psychologue Ch. Beerlandt : **" les victimes de viol sont comme des êtres qui sont anxieusement en fuite devant eux-mêmes ³⁵⁷ "**. La fuite devant la mère, élevée ici au rang d'une instance morale et psychologique concernée par le devenir sexuel de sa progéniture. Dans ce film, c'est elle qui marie son enfant ; tous les plans où elle apparaît la montrent en train de choisir, proposer, suggérer : c'est toujours son image qu'elle consacre dans la bénédiction qu'elle donne au mariage de son fils. On peut dire qu'à un certain niveau, c'est l'impuissance devant la mère qui est en cause, et c'est parce que Hachemi n'arrive pas à dépasser ce rapport conflictuel, à présent ouvert, que le trouble sexuel s'intensifie : **" le fils n'arrive plus à assumer le pouvoir sexuel que la mère a investi en lui. Il s'agit d'écarter la mère de toute information concernant la défaillance sexuelle de son fils, cet enfant dont elle a accueilli avec soulagement la naissance (une fille représente une quantité de problèmes en perspective), qu'elle a fêté, porté sur son dos, présenté à la circoncision ³⁵⁸ "**. Le grand refoulé qui semble se dégager chaque fois que la puissance sexuelle est atteinte est justement le désir de la mère ; sinon, pourquoi tant de résistance à la nommer, ou à la faire entrer dans le champ du conflit ? En effet, l'impuissance sexuelle de Hachemi remettrait gravement en question son rapport avec sa mère. Quelque chose ne passera plus entre elle et lui. Le dialogue restera possible entre sa femme et lui. Il pourra même prendre une autre femme, mais il ne peut pas prendre une deuxième mère. Avec la mère, le conflit est encore plus dramatique, car il n'est pas ouvert, alors pointe l'angoisse de la castration. Dans ce film, le fils subit la domination de la mère et vit dans la peur de la décevoir. Nous verrons que dans *Tunisiennes*, les rapports de force sont inversés. Comment une mère pourrait-elle subir la domination de son fils? Dans quel cadre se déploie cette domination? Quelles en sont les conséquences

³⁵⁷ " Les victimes de viol ont un traumatisme émotionnel profond qui empoisonne généralement leur vie entière, et on constate qu'ils ont beaucoup de difficulté à le résoudre. Elles sont souvent malléables et laissent déterminer leur vie. Elles croient qu'elles n'ont pas le droit de décider elles-mêmes de leur vie, elles manquent de confiance en elles et se rendent insuffisamment compte de leur propre valeur, de leurs propres droits " (Ch. Beerlandt, op., cit., p. 624).

³⁵⁸ T. Ben Jelloun, op. cit., p. 86.

sur les rapports mère/fils?

II.3. L'ingérence du " dauphin " sur sa mère

L'une des séquences de *Tunisiennes* nous montre un conflit entre Aïda et son fils Mourad. L'implacable loi patriarcale frappe de nouveau Aïda et cette fois-ci le coup brutal lui est administré par sa propre progéniture, son fils Mourad, un machiste en herbe, âgé d'une dizaine d'années. Ce dernier exige que sa mère se remarie car il ne supporte plus les commérages des voisins, en l'occurrence de ses copains de l'école, à propos de la conduite " libérale " de sa mère.

- Mourad : Maman, mes amis causent. Maman, je ne veux plus que des hommes viennent ici! [...] J'ai honte devant mes amis. Leurs clins d'oeil. Je ne peux rien dire. Et face à leurs illusions, je fais l'ignorant.
- Aïda : Ignorant de quoi? Pourquoi? Qu'y a t-il? Mourad ne me parle plus comme ça. Je ne veux plus que tu me surveilles, que tu m'espionnes au téléphone. S'il te plaît laisse-moi faire ma vie, me débrouiller toute seule. Plus tard tu vivras à ta guise.
- Mourad : Maman, il faut que tu te maries.
- Aïda (en criant) : Et puis quoi encore? Même mon père ne m'a jamais dit ça! Et si je divorce, tu m'en cherches un autre? C'est moi qui décide quand je me marie et quand je divorce et quand je me remarie. Je me marie pour clouer le bec aux gens?
- Mourad : Alors laisse-moi aller chez mon père.
- Aïda : Vas-y! Tu crois qu'il t'accueillera les bras ouverts? (en pleurant) C'est tout ce que je peux faire. Je n'ai même pas réglé mes problèmes avec mon propre père. [...] Pourquoi Dieu ne m'a pas faite homme? "

La dernière phrase d'Aïda est très significative. Dans la doxa tunisienne, cette expression est utilisée fréquemment par les femmes quand elles sont impuissantes devant le despotisme masculin. "**Se vouloir garçon c'est vouloir effacer l'humiliation de la castration, c'est désirer inconsciemment s'identifier au père**³⁵⁹", c'est vouloir échapper à l'infériorité sexuelle par rapport à l'homme qui peut circuler librement où il veut. Son statut de femme " moderne " fait ressentir à Aïda avec plus d'acuité la séparation et la ségrégation entre les femmes et les hommes. La révolte contre l'homme, le mari dont elle a divorcé, est explicable par une révolte refoulée contre le père.

Dans la tradition maghrébine, des jeunes garçons ont autorité sur leurs soeurs aînées. Les fils peuvent aussi être, à l'occasion, les tuteurs de leur mère (selon le droit musulman de rite malékite, le plus répandu au Maghreb). En effet, "**dans l'intimité des rapports au sein de l'espace domestique déserté par les hommes adultes, le petit garçon est l'homme de sa mère, il atteste de sa fécondité et lui donne son statut social, il est source de son autorité dans la maison, si bien qu'il a bientôt fonction**

³⁵⁹ A. Djebbar dans N. Sada, *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebbar, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 181.*

de protecteur de sa mère, fonction d'ailleurs entérinée par le droit musulman qui érige le fils en tuteur de sa mère en cas de remariage de celle-ci³⁶⁰ ". Comment, dans cette situation, Mourad n'userait-il pas lui-même de cette autorité masculine non seulement reconnue précocement mais aussi survalorisée par la société et qui dans cet espace domestique dont le père est absent, l'amène à occuper une place libre auprès de sa mère ?

En ce qui concerne les enfants mâles dans les sociétés maghrébines contemporaines, D. Morsly³⁶¹ relève une dérive dangereuse dans la relation avec leurs mères, le discours islamiste leur attribuant le rôle inversé d'éducateurs pour des mères indignes ou non complètement conformes. La contemporanéité de *Tunisiennes* est explicite : le spectateur reconnaît au discours de Fatiha l'Algérie contemporaine avec ses massacres sanglants et le problème des islamistes. Depuis 1987, La Tunisie assiste également, à moindre échelle, à la montée des islamistes. Certes la situation n'est pas aussi extrême qu'en Algérie, néanmoins la société tunisienne est de plus en plus infiltrée par le discours islamiste. Lorsque la mère est menacée de mort par la modernisation inéluctable au Maghreb, caractérisée par le sujet qui entre en conflit avec le nous collectif, la question qui se pose alors légitimement est bien celle de savoir si l'intégrisme n'aurait pas finalement comme objectif la restauration par le fils du pouvoir perdu par l'homme sur la femme dans la nouvelle famille conjugale? S'agirait-il alors d'une tentative de restauration ou de l'hypertrophie d'une forme dégradée de patriarcat dans lequel le pouvoir familial serait détenu par le fils redevenu l'ultime gardien de la tradition?

Il est contradictoire de voir que les apôtres zélés de la domination masculine, les artisans de son inculcation, de sa reproduction, se trouvent être femmes elles-mêmes : des mères. Comment se peut-il que des femmes soient " aliénées " à ce point ? Des apparences aussi paradoxales n'ont pas manqué de susciter bien des interrogations et des tentatives de réponse. Certains ont même cru y détecter à maintes reprises une sorte de " matriarcat " archaïque. Néanmoins il semble bien que ces apparences contradictoires ne soient, en fait, que les termes d'une véritable dialectique, d'une même logique patriarcale faisant place, en son sein, à un certain pouvoir ou contre-pouvoir des mères des garçons, ces productrices d'hommes. En vérité, ces contradictions inhérentes aux sociétés patriarcales n'apparaissent incompréhensibles et difficilement supportables qu'en raison des profonds changements qui affectent ces sociétés. Hommes et femmes en Tunisie viennent à ressentir des nouveaux inconvénients des rapport entre les sexes qui, autrefois intégrés dans un système cohérent de valeurs, sont aujourd'hui de plus en plus inadaptés, dans un nouveau contexte, à d'autres conditions de vie. N'a-t-on pas en Tunisie, dès l'indépendance du pays, mis en oeuvre une politique de limitation de la fécondité, mettant ainsi en cause l'image omniprésente et combien vénérée de la femme " mère-avant-tout " vouée essentiellement à la maternité, au seul rôle vraiment valorisé de productrice de mâles ? Ainsi ce sont les bases mêmes de la société tunisienne, la distribution respective des hommes et des femmes, les modalités de leurs rapports, les termes de leur entente, les finalités de leur vie commune qui se trouvent remis en cause.

³⁶⁰ A. Dore-Audibert et S. Khodja, *op. cit.*, p. 150.

³⁶¹ D. Morsly, dans *Ibid.*, p. 251.

Il en ressort de cette étude filmique des rapports mère/fils et mère/fille qu'en l'absence de toute idéologie du couple, les mères tunisiennes excluent tout mouvement vers le père. Que devient alors le père dans cette dyade? Quelle est sa relation avec sa fille et avec son fils? Quelle position occupe-t-il dans les rapports des sexes?

III. Les rapports Père/fille

III.1. A la recherche du Père perdu...

Un enfant connaît d'une façon différente qui est sa mère et qui est son père. La filiation à la mère est donnée " naturelle ", elle est une donnée biologique incontestable. Au contraire la paternité est un objet de croyance, elle peut laisser place au doute. Dans *Les Silences du palais*, Alia interroge inlassablement sa mère " **Qui est mon père? Quel est son nom?** " La réponse de cette dernière, " **ton père est mort** ", ne satisfait guère Alia. Elle continue sa quête du père même après la mort de sa mère. Pour Freud³⁶², la paternité est d'un autre ordre : la filiation à la mère est une donnée de l'expérience sensible, la paternité est de l'ordre de la réflexion, de la logique dit-il. Connaissance des sens d'une part, connaissance de l'intelligence, d'autre part. Il en résulte que si la place de la mère " va de soi ", celle du père est " à construire ", et elle ne peut l'être par la mère. C'est ce que tente d'expliquer Khalti Hadda à Alia " **Tu crois qu'un père se réduit à un nom? Un père, c'est de la sueur, de la douleur et de la joie. Toute une vie, une attention quotidienne** ". Dans le film de M. Tlatli, Sid'Ali n'a pas cherché à " construire " son image de père auprès de sa fille naturelle. Il a failli à son rôle, encouragé dans sa démission par la mère. En effet, Khadija refuse de dire à sa fille que Sid'Ali est son père. Tous les habitants du palais le savent mais ils ont décidé d'obéir à la loi du Silence, particulièrement la mère d'Alia.

En effet, le silence de Khadija est lourd de conséquences. Sa responsabilité vis à vis de sa fille est encore plus grande que celle du père puisque c'est à elle qu'incombe la tâche d'introduire le père auprès de la fille. Comme l'exprime en d'autres termes le psychanalyste A. Naouri : " **Introduit auprès de son enfant par la désignation fondamentale qu'en fait la mère, le père ne peut être qu'une fonction de parole. Parole qui se développe, toute condensée autour du nom qu'il transmet et qu'il a, sa vie durant, à soutenir**³⁶³ ". Dire du père que c'est une fonction de parole équivaut à dire que sa fonction est de l'ordre du symbolique, de la loi. Fonction différente de celle de la mère, mais qui lui est complémentaire. Cette fonction complémentaire ne va pas de soi. " **Pour l'humanité, l'une des grandes énigmes a toujours été de savoir 'comment un provient de deux ' : un principe difficile à comprendre et à admettre. D'où la**

³⁶² S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1975, p. 251

³⁶³ A. Naouri, *Une place pour le père*, Paris, Seuil, 1985, p. 125.

tentation de réduire le deux à un : soit du côté de la mère, soit du côté du père. L'enjeu ici est en fait la reconnaissance de l'autre³⁶⁴ ”.

Dans le film de M. Tlatli, il s'agit justement de cette problématique de la reconnaissance. Le père ne reconnaît pas sa relation avec la mère à cause de la hiérarchie sociale, ni il ne reconnaît sa relation avec sa fille puisqu'elle est née de ses amours interdites avec une servante. La mère ne reconnaît pas la figure paternelle pour les mêmes raisons que le père. Et c'est l'enfant qui paie le prix fort puisque nous découvrons tout au long du film les conséquences désastreuses de cette non-reconnaissance dans la construction de la personnalité d'Alia, notamment dans ses rapports avec la figure maternelle et paternelle et également dans ses rapports avec son compagnon Lotfi. En général, dans les films du corpus, nous réalisons que à cause de cette non-reconnaissance de l'autre dans les rapports entre le père et la mère, les enfants sont placés soit d'un côté ou de l'autre. Dans les rapports avec leurs enfants, les femmes et les hommes ne sont jamais montrés ensemble à l'écran.

Comme nous l'avons analysé ci-dessus, la relation mère/fils est fortement valorisée par la culture maghrébine. La mère est en parallèle avec l'épouse et doit lui être préférée : de nombreux proverbes le rappellent, disant que les épouses (possibles) sont innombrables, mais que la mère est unique. Cette attitude qui minimise le lien conjugal, redouble dans le même sens, celle qui ridiculise l'homme qui serait amoureux de sa femme, et ferait preuve ainsi de peu de virilité. Quant à la relation père/fille, elle est plutôt passée sous silence. La culture la marque d'un fort tabou : père et fille doivent se monter distants, plus particulièrement lorsque la fille devient pubère. Selon H. Bendahmen³⁶⁵, la force du tabou fait supposer l'existence d'une menace à conjurer, évoquant son contraire : un attachement de ce père pour sa fille. Le contexte laisse supposer que l'attachement qu'il a eu pour sa mère s'est transféré sur sa fille (et non sur son épouse, en raison des forts obstacles mis par la culture à cette relation). La relation père-fille serait ainsi une relation d'amour refoulée par l'interdit culturel de l'inceste, en plus de l'expression du rejet de la fille et de sa dévalorisation.

Dans *Les Silences du palais*, l'attachement d'Alia pour son père est aussi fort que peu affirmé. En effet, tout laisse comprendre que Alia est la fille naturelle de Sidi Ali, le seigneur du palais. La figure du père revêt des attributs antithétiques : Sid'Ali est adoré par Alia, bien que maintes fois il est absent ou lointain (et cette distance contribue peut-être à l'idéalisation de cet amour filial). Néanmoins, malgré la tendresse qui règne entre eux, père et fille sont socialement irrémédiablement différents, cloisonnés par les tabous dans des mondes qui ne communiquent pas. Bien qu'elle l'aime et qu'elle l'admire, Alia s'adresse à son père (naturel) comme " Sidi Ali " (Maître Ali), à l'instar des autres domestiques du palais car ce dernier refuse de la reconnaître comme sa fille. Son attitude envers Alia est un mélange de tendresse, de silence et d'indifférence. Seules demeurent pour Alia les apparences et ce rejet, cette condamnation à la solitude contre lesquels elle ne cesse de protester. Interdits et répression sont donc le fait et de la mère et du père.

³⁶⁴ G. Grandguillaume, " les relations père-fils et père-fille au Maghreb " dans A. Dore-Audibert et S. Khodja, *op. cit.*, p. 67.

³⁶⁵ H. Bendahmen, *Personnalité maghrébine et fonction paternelle au maghreb*, Paris, La Pensée universelle, 1984, p. 218.

Tout le film est marqué par l'idée d'une faute commise à leur égard, d'une désobéissance à certaines valeurs, et d'un châtement consécutif qui prend la forme d'une autopunition. En effet, Alia a transgressé toutes les lois du palais : elle apprend la musique, elle fouille dans le passé de sa mère à la recherche de l'identité de son père, elle espionne sa mère dans les couloirs du palais pour découvrir ce qu'elle fait " en haut ", elle se révolte contre les seigneurs du palais et la dynastie des beys en chantant dans la cérémonie du mariage pour la liberté et l'indépendance de la Tunisie, etc. Néanmoins, elle n'est pas parvenue à s'épanouir après qu'elle ait quitté le palais car elle porte dans son cœur et sur ses épaules le lourd poids de la culpabilité. Elle pense avoir provoqué la mort de sa mère et celle de son " père naturel ", Sid' Ali, mort de chagrin suite à son départ du palais.

A travers les films du corpus, nous découvrons deux figures principales du père : celle abusive et violente telle qu'elle est montrée dans *Halfaouine*, *L'Homme de cendres* et *Tunisiennes* (violence psychologique) ; et la deuxième figure qui se caractérise par l'absence telle qu'elle est montrée dans *Les Silences du palais* et dans *Tunisiennes*. Dans ce film, Aïda et Fatiha souffrent de l'absence de la figure paternelle dans leur vie. Cette absence ne fait que compliquer les rapports entre les hommes et les femmes puisque ces dernières projettent sur les hommes l'amour inassouvi pour leur père et une impossible communication avec les hommes. Dans *Les Silences du palais* la figure du père est également présente à cause de son absence. A travers tout le film, l'héroïne exprime sa souffrance face à la figure absente et défaillante du père. La dernière séquence de ce film s'achève sur un monologue d'Alia adulte qui décrit ainsi sa relation avec son compagnon : **" Je pensais que Lotfi allait me sauver. Je ne suis pas sauvée "**. Cette phrase est à mettre en relation avec une autre phrase d'Alia enfant. Cette dernière demande à sa mère qui la met en garde contre les hommes : **" Sid'Ali pourrait me sauver? "** On voit que depuis son enfance, le personnage féminin est à la recherche de la figure rassurante et salvatrice du père ; figure qu'elle pourchassera toute sa vie et qu'elle projettera sur son compagnon. A la figure paternelle absente Alia superpose la figure également absente de Lotfi. Sid'Ali a manqué à son devoir de compagnon auprès de Khadija, et à son devoir de père auprès de sa fille naturelle, Alia. L'histoire se répète puisque Lotfi manque à son devoir de compagnon et de père. Non seulement il refuse d'épouser Alia, mais il refuse d'assumer sa responsabilité paternelle et exige qu'elle avorte de l'enfant dont elle est enceinte. Tout laisse à croire que dans les rapports des sexes, le personnage féminin reproduit, consciemment ou inconsciemment, le même schéma relationnel qu'il a eu avec son père. Le personnage de Sid'Ali et de Lotfi se ressemblent curieusement.

Néanmoins, le personnage féminin semble finalement prendre conscience de cette " ressemblance " puisque Alia établit une comparaison entre son destin et celui de sa mère. Elle décide par la même occasion de réécrire l'histoire à sa façon et de " rectifier le tir " : elle garde l'enfant en dépit de l'avis de son compagnon. Elle fait le choix volontaire et courageux d'être mère célibataire et défie ainsi une loi archaïque. Elle réinvente les rapports entre les sexes puisque la femme n'est plus prisonnière du bon vouloir de l'homme pour avoir un enfant. Dans le schéma traditionnel, une femme doit d'abord se marier pour pouvoir être mère. Dans le film de M. Tlatli, le personnage féminin choisit délibérément le statut de mère célibataire. Ceci est un acte révolutionnaire dans une société régie par une culture arabo-musulmane. Alia pourrait-elle mener jusqu'au bout sa révolution et résister à l'hostilité sociale environnante? Ou serait-elle condamnée à la

solitude comme toutes celles qui ont osé et qui osent encore défier les diktats sclérosés qui gèrent les rapports des sexes dans la société maghrébine en général et tunisienne en particulier?

III.2. La passation de pouvoir : du père au mari

Dans la Tunisie contemporaine, certes, l'éducation des petites filles peut parfois être moins sévère que le reste des pays arabo-musulmans, il n'en reste pas moins que le "dressage" des fillettes continue. La fillette doit surveiller son maintien, baisser les yeux, discipliner son regard. Dans *Tunisiennes*, film contemporain, Majid ordonne sévèrement à sa fille cadette : "**Hajer! Baisse les yeux quand je te parle!**" La petite fille doit se conduire envers les hommes avec le plus grand respect, consciente de l'autorité et de la supériorité masculines. Dès l'âge de quatre ou cinq ans, la petite fille doit se tenir à l'écart des garçons et des hommes en général. Dès cet âge, la ségrégation lui est imposée avec fermeté. Dans les milieux conservateurs, elle ne doit plus jouer avec les garçons ni demeurer en la présence des hommes, exception faite de son père ou de ses frères.

Un plan dans *Tunisiennes* nous montre les conséquences désastreuses de cette éducation sur les petites filles. Lors d'un dîner chez ses grands parents, la petite Hajer est entrain de feuilleter une bande dessinée. Un petit cousin vient s'asseoir à ses côtés. Hajer se déplace brusquement sur le côté et lui demande sèchement : "**Ne me touche pas!**" Dans une séquence précédant celle du dîner familial, le père s'adresse à ses deux petites filles pour les mettre en garde contre le danger "des garçons". Il use même de la menace afin de persuader ses petites filles des risques qu'elles encourent ou plutôt qu'elles font encourir à l'honneur de la famille toute entière en fréquentant des garçons :

" Vous avez de la chance d'avoir un père libre comme moi. Avec un autre vous serez verrouillées. Je n'aime pas la fréquentation des garçons, c'est un péché. C'est une mauvaise éducation, pas digne de filles de bonne famille. Si jamais un garçon vous invite à jouer et vous l'écoutez, plus personne ne voudras de vous. Si un garçon vous touche, vous êtes foutues! "

Majid domine et règle la situation dans les rapports avec sa fille aînée :

- Majid : Montre-moi ce qui est écrit dans ta main.
- Azza : c'est rien.
- Majid : [il lui saisit brutalement la main où est marqué le nom d'un garçon de l'école] Sami! C'est qui ce garçon! Enlève-moi cette saleté! [il la secoue violemment] C'est ce qu'on vous apprend à l'école? Va te laver la main! Tout de suite!"

Cet ordre montre son autorité sur sa fille qui obéit à son injonction en suivant *exactement* la direction qu'il lui a indiquée. Cette domination est accentuée par le regard masculin qui prend en charge cette scène et par le retrait du personnage féminin qui l'évite, baisse les yeux et sort en silence.

On retrouve au sein du couple père/fille la même relation passionnelle, fascination/répulsion, qui caractérise le couple mère/fille. Dans *Tunisiennes*, Aïda se

confie à Fatiha : **“ Mon père me manque. Quelque chose m'éloigne de lui. Une cassure. ça fait des années. Tu sais il ne m'a jamais embrassée... ”** ; et Fatiha qui répond : **“ Quant à moi, je n'ai jamais regardé mon père dans les yeux ”**. Dans une autre séquence, Senda, la fille d'Aïda, demande à Fatiha si elle a un père. Cette dernière répond par un silence significatif : chez elle, la figure du père est inexistante. L'absence d'affection paternelle n'enchaîne nullement la fille à son père, de par un désir sexuel absent de leur relation. L'attitude du père fait donc échec à l'évolution oedipienne de sa fille en se posant comme instance insatisfaite et insatisfaisante à son propre désir et au désir de sa fille. **“ La dureté du mâle arabo-musulman en général renvoie à cette peur obsessionnelle qu'il éprouve quant à la sexualité féminine. L'horreur qu'une motivation incestueuse inspire normalise l'agressivité du père par rapport à sa fille. Maintenir la fille dans un état d'exclusion, c'est se protéger contre les tentations incestueuses qu'un corps jeune peut éprouver ou provoquer ³⁶⁶ ”**. Une fille est donc une source d'angoisse permanente car elle porte en elle la tentation du mal et du déshonneur. L'agressivité du père est une réponse à l'atteinte de son narcissisme ; la suspicion des frères, des oncles, des cousins sont une façon de faire détester le mâle à la fille et par conséquent de l'en éloigner. Dans les films du corpus, la peur que certaines filles ou femmes ont des mâles de la famille peut tourner à l'obsession (cf. Amina et sa petite fille Hajer dans *Tunisiennes*, Alia dans *Les Silences du palais*, Salouha et Leïla dans *Halfaouine*.)

Même après le mariage, la femme demeure sous la domination des siens qui ont autorité sur elle et peuvent la châtier n'importe quand et pour n'importe quoi. Aïda ne voulait pas dire à sa famille qu'elle divorçait de peur qu'ils ne l'en empêchent. Fatiha vit dans la peur de voir un jour l'un des hommes de sa famille débarquer à Tunis pour la ramener de force à Alger. Violent et frustrant, le père dans les films du corpus constitue une image négative et non identificatoire pour sa fille. Ce rapport, vécu sur un mode conflictuel, ne permet pas à la jeune fille de dépasser le conflit oedipien puisque la relation de base avec le père ne fut jamais possible, à cause de l'angoisse insupportable que vivait le jeune fille par rapport à l'image paternelle. Ce rapport ne permet donc pas d'intérioriser un idéal du moi solide et autonome.

Dans *Tunisiennes*, le père apparaît comme l'instance autoritaire et “ interdictrice ”. En effet, **“ le père individu d'honneur est une personne moralement responsable du contrôle de tous les sujets qui sont sous son autorité ³⁶⁷ ”**. Durant la séquence du repas familial chez les parents d'Amina, cette dernière intervient pour manifester son désaccord face à la volonté de sa famille de marier sa jeune soeur Aziza. Le père ne tolère guère ce genre d'intervention. Un gros plan nous le montre en train d'attirer l'attention de Majid sur les paroles d'Amina. Suite à un échange significatifs de regards, Majid intervient pour remettre sa femme à sa place. Par le biais du regard, le père demande à Majid de rétablir l'ordre car l'intervention d'Amina au milieu des hommes est jugée comme un manque de respect, surtout quand sa parole s'oppose à la parole masculine. Si M'hamed félicite Majid de son intervention et lui rappelle : **“ j'ai élevé mes**

³⁶⁶ A. Serhane, “ Le sillon de la misogynie ” dans A. Dore-Audibert et S. Khodja, *op. cit.*, p. 14.

³⁶⁷ H. Bendahman, *op. cit.*, p. 145.

enfants avec des principes. Je n'aime pas le manque de respect ”. Son honneur est menacé s'il n'obtient pas la soumission et l'obéissance que les autres lui doivent jusqu'à sa mort. Cette rigueur dans la conduite du père répond à une double nécessité : Amener la fille à occuper la place qui lui revient, à accepter son infériorité comme un fait naturel et nécessaire à la cohésion du groupe, à manifester sa totale soumission et dépendance aux mâles, à renoncer à ses instincts et à faire abstraction de sa personnalité.

En effet, le mariage est considéré comme une passation de pouvoir du père au mari. Ce dernier se substitue au père en tant qu'agent d'autorité. Cette substitution est définitive puisque son mariage fait de la femme la propriété de son mari. Dans *Tunisiennes*, l'image du père (et même celle de tous les mâles de la famille) est d'emblée projetée sur le mari qui représente la nouvelle image incarnant l'autorité, la force et la protection. Investi en tant que chef de famille, Majid devient le prolongement de l'image paternelle. Son âge lui confère l'autorité nécessaire au maintien de la supériorité masculine. Amina quitte donc l'autorité du père pour celle du mari qui doit assurer l'intérim en préservant l'idéal collectif par l'obtention de la soumission de son épouse aux valeurs sociales et familiales : c'est son rôle de chef de famille.

Néanmoins, comme le précise le psychanalyste Ch. Baudouin³⁶⁸, plus l'attitude hostile envers le père est restée à l'état inconscient, plus radical est le transfert sur toute autre forme de pouvoir. Le père terrible craint et admiré, menaçant et protecteur, est alors personnifié par le tyran. Cette prise de conscience peut entraîner une volonté compensatrice de puissance. En tant que mécanisme de défense la compensation aboutit à un excès. Ainsi, les héroïnes de *Tunisiennes*, Aïda et Amina, malgré le handicap de leur féminité, surpassent-elles le “ maître ” en courage, détermination, audace sexuelle et verbale et s'accaparent le devant de la scène, tout en sachant que leur attitude va leur coûter l'exclusion ou les conduire au divorce.

La révolte de toutes ces insoumises de l'histoire et leur audace à s'emparer du feu défendu rappelle l'aventure de Prométhée. Expliqué psychanalytiquement, le mythe présente en un premier temps l'admiration envieuse envers le Père (tout ce qui représente l'autorité, le pouvoir), en un deuxième temps, le désir de lui ravir son prestige -son feu- et en troisième lieu, le châtement pour avoir dérobé ne serait-ce qu'une étincelle. Ravir le feu, c'est ravir l'attribut viril du père pour se libérer de son emprise. Mais sous l'effet de la culpabilité s'élabore alors, selon la loi du talion, ce que la psychanalyse appelle “ la fantaisie de mutilation ”, complexe étroitement lié à l'Oedipe. En effet, toutes celles qui se dressent contre l'autorité, qui osent ignorer la loi du talion, subissent, physiquement ou psychologiquement, la castration (selon le mot de Freud) ou la mutilation (selon Baudouin). Nous découvrons à travers la galerie des portraits féminins des films que les héroïnes subissent toutes, chacune à sa façon, cette mutilation qui se manifeste notamment dans une douloureuse solitude. C'est le triste prix à payer pour leur liberté. Il est intéressant de se demander si les rapports père/fils souffrent de la même oppression de la Loi patriarcale? Les garçons, de par leur appartenance au sexe “ fort ” subiraient-ils moins que leurs soeurs le despotisme de la figure paternelle?

³⁶⁸ Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Lacan, 1929, p. 123.

IV. Les rapports Père/fils

IV.1. L'Oedipe et le blocage symbolique

La figure du père comme détenteur de pouvoir et incarnation de la Loi, telle que les films la présentent, peut se lire en référence au caractère patriarcal de cette loi. Dans la théorie psychanalytique comme dans le film, la Loi est en effet associée symboliquement au Nom du Père, le rapport de tout sujet à la Loi est donc un aspect de son itinéraire oedipien : très précisément, l'acceptation de la Loi du père, dernier stade de l'Oedipe, marque à la fois l'accession au symbolique, et est une des étapes du passage à l'âge adulte ; cette accession se fait au prix d'une castration symbolique (le sujet renonce à conquérir sa mère).

L'analyse découvre cette structure dans la représentation et la mise en scène de deux films du corpus. Dans *l'Homme de cendres* et *Halfaouine*, la figure du père, a une apparence particulièrement raide, il démontre, au long du film, un pouvoir de volonté qui se manifeste visiblement dans son regard castrant, et d'innombrables détails sont lus comme marquant son intime proximité à la Loi (à la justice, au droit, à la vérité) et son rapport à la castration, qu'il figure symboliquement. Une place spéciale est faite dans l'analyse au rapport du personnage principal, Hachemi ou Noura, à des figures de femmes, et notamment aux différents visages de la Mère. Ces deux films fonctionnent en fait selon le schéma oedipien : rapport de dépendance amoureuse avec la mère, conflit avec le père, puis finalement acceptation de la Loi du père au prix du renoncement à la mère et accession à l'âge adulte marqué pour l'abandon de la mère pour un autre objet de désir. Hachemi s'unit à Amina, la femme-prostituée à la fin de *L'Homme de cendres* et Noura à Leïla, la femme-domestique à la fin de *Halfaouine*.

IV.2. La violence du père et la complicité de la mère

Nous avons mentionné à propos de la figure de la mère que le regard posé par le personnage/narrateur sur la mère est le plus souvent porteur d'une charge affective tandis que le regard posé sur le père est plus critique. Dans *Halfaouine* et *L'Homme de cendres*, le père est représenté comme un despote qui règne sur la destinée des femmes de la maison, un personnage imprévisible dont on craint la colère et la punition. Dans *Halfaouine*, le personnage-narrateur, Noura, décrit le père comme un être tyrannique, qui entretient avec son fils une relation basée sur la peur et la violence. Cette relation dépend du bon-vouloir du père qui impose sa volonté aussi bien psychologiquement que physiquement. La première séquence qui réunit Noura et son père dans le film nous montre la violence de ce dernier qui se déploie au détriment du fils. Dans cette séquence, Si Azzouz accuse Noura : **“ Tu cours les filles à ton âge? Tu te crois sans père? Tu veux me tuer! Tu vas pleurer pour ça! ”** Il se met ensuite à battre violemment le petit

garçon fermement immobilisé par un autre personnage aussi violent et hypocrite que le père, le “ très religieux ” Cheik Mokhtar. Des plans alternés nous montrent en gros plans la mère et la tante de Noura, La' Jamila et Salouha, qui assistent impuissantes et silencieuses à ce déchaînement de violence qui s'exerce légitimement sous l'honorable prétexte de “ correction ”.

Hachemi, dans *L'Homme de cendres*, subit le même comportement abusif. Dans son cas, c'est encore plus choquant puisqu'il est adulte, sur le point de se marier. Dans une séquence du film, Hachemi manifeste son désaccord vis à vis de sa famille qui désire le marier contre son gré. Dans cette scène, le père se jette sur le fils et se met à le battre violemment avec sa ceinture (photo n° 25). Cette séquence nous montre Hachemi par terre, recroquevillé sur lui-même, le dos lacéré jusqu'au sang. Il subit en silence les coups et les insultes de son père et ne manifeste aucune rébellion. A l'instar de la même séquence de violence paternelle dans *Halfaouine*, des plans alternés nous montrent les femmes de la maison, notamment des gros plans sur la mère et la soeur de Hachemi, qui assistent impuissantes à ce spectacle d'une rare violence (photo n° 26). En effet, les femmes n'interviennent pas car il n'est pas dans les coutumes maghrébines et tunisiennes d'empêcher le père d'exercer sa violence sur les membres de sa famille. Cette violence revêt l'honorable nom de “ correction ”, et le père est donc autorisé, en tant que gardien de l'honneur, à corriger les membres de sa famille. Les brutalités physiques et psychologiques que Hachemi subit de la part de son père sont montrées en présence des assemblées de femmes. Ces assemblées ont le mérite de faire apparaître la complicité féminine, mais elles ne la créent pas ; elles ne sont que le lieu d'émergence, ou le résultat.





Dans le cas de la figure du père, Si Azzouz, dans *Halfaouine*, il y a un écart entre ce qu'il raconte et ce que nous voyons. Noura a pu se rendre compte que son père, sous des dehors furieusement rigoristes, est en fait aussi libidineux que ceux qu'il critique, en l'occurrence le doux et inoffensif cordonnier Salih qui reçoit des femmes à l'intérieur de son échoppe, toutes portes fermées. Dans la séquence qui se passe dans l'échoppe de Si Azzouz, Noura surprend ce dernier en pleine tentative de séduction auprès d'une " cliente ". Un gros plan montre la main du père caressant le bras de la jeune femme. Dans le plan suivant, le jeune garçon découvre que son père possède, à l'arrière de son échoppe, toute une collection de revues pornographiques. Noura se rend compte que son père n'a rien du personnage pieux et respectable qu'il prétend être et qu'il est, en réalité, hypocrite et libertin. Ici l'autorité du père est donc mise en cause : le *dit* encourt la contradiction du *montré*. Il n'est donc guère étonnant que Noura substitue à son père réel, dont l'image est défailante, une autre figure paternelle plus séduisante, celle du petit cordonnier Salih : poète, chanteur et musicien, amateur de la " Boukha " (eau de vie de figue) et des femmes. Il renvoie au jeune garçon une figure paternelle attractive et riche et l'initie au " monde des grands " avec sagesse et humour. La figure du père sort dans ce cas des sentiers classiques de rigidité et d'autorité et revêt une forme nouvelle et originale. Pour rétablir l'ordre, cette image séduisante du père se trouve mise en question par une répression sociale cruelle et aveugle qui fait que Salih est, à la fin du film, conduit en prison. Aux yeux de ses adversaires, son principal défaut est de ne pas se cacher et de dire ce qu'il pense ouvertement, avec humour et malice, dans un langage à double entente.

La dernière séquence du film représente Noura en fuite, et son père le poursuivant et le menaçant de “ le tuer ” à cause de l’incident avec Leïla. Les nouveaux rapports femme-homme (Leïla-Noura) s’imposent sur les “ anachronismes ” du père. La musique diégétique qui accompagne la fuite de Noura sur les toits, “ Vole oiseau des terrasses, vole ”, chanson diégétique composée par Salih, le père symbolique, ponctue cette séquence ultime du film, prolonge et finalise la victoire épique du fils sur le père, des forces du bien sur celles du mal, histoire de mieux achever l’ogre...

Petite conclusion

Le père et la mère donc, en tant que personnages de ces films, bien qu’ils soient valorisés ou dévalorisés de façons différentes et même opposées dépendant de chaque film, représentent presque toujours deux mondes distincts : celui du père, caractérisé par l’accès à l’espace extérieur et à une extériorité non moins importante ; et celui de la mère, représenté par l’intériorité de la maison familiale, les pulsions les plus primaires, etc. En définitive, il s’agit des deux compartiments étanches réservés par la tradition aux hommes et aux femmes, que nous avons étudié dans la partie consacrée au point de vue spatial. On ne peut pas d’ailleurs les opposer simplement, en faisant du père l’opresseur triomphant et de la mère la victime d’un système injuste. Comme nous l’avons vu, la mère a aussi très souvent “ les clés du pouvoir ”, et les utilise adroitement. P. Bourdieu affirme à cet égard : **“ La supériorité des hommes a pour conséquence paradoxale l’existence d’une société féminine relativement autonome qui, vivant dans un univers clos, demeurant exclue des responsabilités essentielles, et même, dans la majorité des cas, des enseignements religieux, exerce, sur la société masculine, une influence profonde, tant à travers la prime éducation qu’elle donne aux enfants et par laquelle se transmettent les croyances magiques et les pratiques rituelles, que par la résistance souterraine et secrète, mais non moins efficace, qu’elle oppose à toute modification d’un ordre traditionnel dont elle est apparemment la victime ³⁶⁹ ”.**

Telles que nous l’avons étudié dans ce dernier chapitre, les figures maternelles et paternelles sont pleines de contradictions. La conclusion générale est que ni les enfants issus du “ sexe fort ” ni ceux issus du “ sexe faible ” ne sont épargnés par les conséquences désastreuses de la Loi patriarcale. A travers cette étude, on a pu déceler les aspects du conditionnement des filles par des mères qui font perdurer les traditions en bloquant le processus égalitaire filles/garçons, on constate alors qu’un pouvoir qui s’appuie sur le traditionalisme ou le conservatisme, qui maintient les gens dans la continuité, bloque toute possibilité d’évolution. Face à ce type de pouvoir, l’homme et la femme ne pourront se libérer qu’en se tenant mutuellement la main, pour agir ensemble. Se pose donc le problème de la relation homme-femme, pour ou contre la société environnante, la tradition, la modernisation.

Tel que le précise A. Dore-Audibert dans une enquête exploratoire dans le but

³⁶⁹ P. Bourdieu, *Sociologie de l’Algérie*, Paris, P.U.F., 1985, 7ème éd., pp. 86-87.

d'appréhender la dynamique des changements intervenus dans le modèle éducatif tunisien à travers les pratiques éducatives des mères : **“ c'est à partir d'un constat où sont impliqués homme et femme, que doit être repensée la lutte pour le changement, et cela, dès la naissance au sein de la cellule familiale et même avant la naissance, afin de changer les structures mentales bloquées sur le sexe de l'enfant³⁷⁰ ”.**

Qu'elle soit fondée par la nature ou par la religion, qu'elle soit égalitaire ou inégalitaire, la dichotomie des sexes est une caractéristique commune à toutes les sociétés humaines. En effet, **“ le sexe, ou plut sa dimension sociale, le genre, organise toutes les institutions, qu'il s'agisse du mariage, de la religion, de la politique, du travail, etc. Toute organisation sociale implique, en effet, un ensemble de rôles plus ou moins différenciés qui constituent un système de contraintes normatives auxquelles hommes et femmes sont tenus de se conformer pour être socialement intégrés³⁷¹ ”.** En Tunisie, le système normatif dominant et les modèles d'action qui guident les conduites se réclament explicitement de la religion et de l'honneur. Ceux-ci définissent les rôles assignés aux hommes et aux femmes en fonction d'un critère ou d'un postulat consubstantiel au sexe : l'omnipotence des hommes et la domination des femmes. Or actuellement, grâce à la conquête de l'espace extérieur, les femmes échappent dans une certaine mesure au contrôle et à la domination des mâles. Celles qui ont, grâce à la scolarisation et à la formation professionnelle, acquis des compétences et des ambitions que leurs mères confinées à l'intérieur de l'espace domestique ignoraient, qui ont fait l'expérience du travail rétribué et de la marge d'autonomie qu'il confère, qui en contribuant aux ressources du ménage ont acquis un pouvoir de négociation non négligeable, ne peuvent répondre aux pressions de la conformité et se soumettre à la hiérarchie des statuts et des rôles avec la même rigidité que leurs mères ou leurs grand-mères.

³⁷⁰ A. Dore-Audibert, “ Conclusion et perspectives ” dans E. Ben Miled, A. Belkadi-Maaouia, M. Horchani, *Education familiale et accès à la citoyenneté. La non-discrimination à l'égard des femmes entre la convention de Copenhague et le discours identitaire, UNESCO-CERP, Tunis, 1989, p. 235.*

³⁷¹ M. Horchani, “ Rôles féminins et identité de genre dans une société en mutation. Pratiques novatrices ” dans *Ibid.*, p. 108.

CONCLUSION

L'analyse transversale que nous avons abordé dans ce travail envisage les films du corpus comme un seul texte dont la cohérence est relative. Elle ne vise pas à aplanir les textes singuliers, à liquéfier leurs variantes ou à les canaliser dans une dimension unique, mais tente d'établir des réseaux de correspondance entre les films et de les mettre en relation avec ce qui se joue dans leur société de référence, particulièrement les tensions entre les visions " moderne " et " traditionnelle " de l'univers féminin et des rapports hommes-femmes. Dans l'analyse des films du corpus, nous avons privilégié plusieurs aspects qui ont l'avantage d'englober l'ensemble des éléments de la représentation de la femme et des rapports entre les sexes.

Dans le premier chapitre, nous avons replacé le cinéma tunisien dans son contexte maghrébin, historique et sociologique. Ce chapitre, dans une perspective sociosémiotique, s'est attaché à l'étude des représentations sociales et de l'intertextualité en tenant compte du film et de son contexte. En effet, il était utile de montrer comment les films traitent-ils du contexte et comment y inscrivent-ils l'univers féminin et les rapports entre les sexes. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes intéressés aux interrelations entre littérature et cinéma. Notre propos a été de tenter de démonter les rapprochements entre les récits écrits et les récits filmiques à travers " la notion d'influence " la plus significative de la littérature sur le cinéma : la narratologie.

Dans le chapitre suivant, nous avons fait l'examen des niveaux narratifs. La narration fait appel aux personnages, féminins et masculins, qui, eux aussi, racontent. Elle nous a permis de repérer les positions et les places prises par ces personnages. Dans cette

perspective, les personnages sont des entités en perpétuelle transformation qui sont traversées par des faisceaux de contradiction. La modalité du savoir est le point nodal des distinctions qui sont établies dans le film entre, les personnages, les narrateurs et le spectateur. La notion de focalisation renvoie aux modulations du savoir entre ces trois unités. La superposition des trois pôles de savoir, personnage/narrateur/spectateur, montre que le savoir se partage, se diffracte et s'éparpille entre personnage et narrateur, narrateur et spectateur. Le savoir devient dès lors l'une des principales constituantes des systèmes évaluatifs à l'oeuvre dans le récit filmique. Dans ces systèmes se dévoile la compétence des personnages concernant le savoir-faire, le pouvoir-faire et le devoir-faire. La formation de ces micro-univers dans lesquels les compétences se confrontent règle l'univers féminin et les rapports femmes-hommes, ainsi que toutes les représentations qui leur sont adjacentes. Une telle analyse suppose la non-clôture du texte filmique et son ouverture aux autres textes de la culture. La lecture qu'en fait le spectateur dépend de sa compétence encyclopédique générale et du contexte socioculturel qui l'entourent. La construction d'une cohérence intertextuelle fait donc appel à la fois aux propositions que développe chaque film en rapport avec les autres films, et à la manière dont il cite son espace culturel.

L'analyse transversale du corpus des films tunisiens que nous avons présentée dans ce travail a révélé les différentes formes prises par la figure de la femme et des rapports hommes-femmes. Nous avons retenu la représentation du couple et la thématique de la parole comme deux éléments essentiels de ces formes. L'espace a également été une modalité définitoire fondamentale. Nous nous sommes concentrés sur les attributs typiquement " masculin " et " féminin " des divers espaces retenus. Nous avons abordé le traitement filmique du corps et de la sexualité en montrant les principaux enjeux sociaux qu'ils soulèvent. Enfin, nous avons terminé par le traitement des figures paternelle et maternelle dans la représentation de l'univers féminin et dans les rapports femmes-hommes.

Ces différentes formes sont tributaires des mises en passé/présent particulières à chaque film et renvoient, dans leur ensemble, à une conception spécifique de la tradition et de la modernité. Plus précisément, c'est à travers la combinaison de toutes ces formes qu'émergent les ambiguïtés et les blocages sur lesquels butent les propositions émancipatoires des textes filmiques. A un type traditionnel de rapports femmes-hommes, construit à partir de la prédominance masculine, répondent, dans le présent, les nouvelles responsabilités féminines. Or, celles-ci ne sont pas encore entièrement acceptées et font face aux résistances masculines. D'une part, ces résistances demeurent et sont confrontées dans le présent qui les a produites, d'autre part le récit filmique tend à les reconduire dans le passé. Il réalise ainsi une opération d'absolution du présent. Que peut signifier cette négation ou cet effacement partiel du passé, si ce n'est l'effacement progressif des deux logiques culturelles (la religion et l'honneur) qui fondaient les rapports entre les sexes et leur remplacement par de nouveaux rapports?

L'étude de la thématique du couple a fait ressortir le malaise qui caractérise le duo féminin/masculin. Ce malaise rend impossible la communication et le rencontre entre l'homme et la femme. Résoudre ce malaise, tel est le principal défi qui se pose à la nouvelle génération en Tunisie.

Tant que les femmes ne disposent pas d'accomplissements autres et complémentaires de la maternité, tant qu'elles ne sont pas considérées par les hommes comme des personnes aptes à exercer des rôles, des fonctions semblables aux leurs, tant qu'elles ne sont pas à la fois des femmes désirables, certes, mais aussi des compagnes partenaires d'une relation riche de communication, ce " décalage " générateur de malaise, dénoncé par les films, ne peut être aboli. Tant qu'aucun espoir de communication, d'épanouissement intellectuel et affectif n'existe dans le couple conjugal, tant que les femmes demeurent des mères-avant-tout, et la relation hétérosexuelle la plus satisfaisante, la plus profonde et la plus riche d'affectivité demeure toujours la relation mère-fils.

Le malaise dont souffre la relation femme-homme atteint son paroxysme dans le domaine du sexuel, domaine sur lequel pèse plus fortement les interdits. Nous avons vu que dans la conception islamique, même si la sexualité est glorifiée (elle répond à l'ordre du divin), les règles qui la déterminent soumettent paradoxalement à de fortes contraintes les acteurs sociaux qui la pratiquent ; parmi ces contraintes figure le principe de la religion et celui de l'honneur. Ces deux logiques réservent aux deux sexes, et particulièrement à la femme, des places précises. Selon l'acception coranique, la sexualité féminine est active et a pour corollaire la faiblesse masculine. Ce qui rend le corps féminin dangereux. A l'heure actuelle, ces deux logiques connaissent de profonds bouleversements en Tunisie. Elles ont été entamées par des interventions extérieures, notamment par celles des structures étatiques qui se sont substitués aux sages et aux instances traditionnelles (Bourguiba contre l'institution religieuse de la Zeitouna). Mais la religion et l'honneur sont comme un phoenix : leurs règles persistent encore. Ces deux logiques restent très vivantes, la première sous forme tacite, la seconde un peu plus bruyamment (cf. le renouveau du mouvement islamique). Leur persistance dans une Tunisie " moderne ", véritable porte ouverte sur l'actualité occidentale et sa nudité profane, constitue une source de tension considérable que le cinéma tunisien a tenté de reproduire en décrivant le malaise qui ronge la relation homme-femme.

Ce malaise entre les jeunes gens des deux sexes procède de l'insatisfaction, fort mal vécue, due à la trop grande distorsion entre les anciens modèles et les nouveaux modèles, les aspirations et l'impossibilité de les mettre en oeuvre. Le conformisme gagne souvent et les jeunes gens se (re)lancent rarement dans l'aventure du couple car il faudrait qu'il existe une réelle possibilité de communication entre hommes et femmes, un langage commun qui reste à inventer. Dans cette Tunisie contemporaine, les jeunes gens doivent renoncer à se couler dans les rôles préparés pour eux, il leur faut à présent adopter des rôles nouveaux, il leur faut innover ; ce qui implique de prendre des risques personnels puisque l'insertion sociale comme la destinée de chacun deviennent individuelles et doivent être à présent assumées isolément, sinon à deux. Devant une telle aventure, la plupart des jeunes gens retournent au confort de la règle patrilignagère sécurisante qui prend chacun en charge et se laissent marier selon la tradition. Cependant, le malaise ainsi dénoncé dans les films du corpus est le symptôme d'une sensibilité, d'une réflexion sur les problèmes, réflexion qui peut amener à une compréhension plus poussée et à des changements décisifs dans les représentations comme dans les comportements des femmes et des hommes en Tunisie.

La deuxième forme prise dans les films du corpus, la parole, renvoie également à la conception spécifique de la tradition et de la modernité. A un type traditionnel de parole construit à partir de la valorisation de la parole masculine et du dénigrement de la parole féminine, répond, dans le présent, un nouveau type de parole qui permet le déploiement de la voix féminine. Néanmoins, cette voix est un glaive à double tranchants : d'un côté elle permet de libérer les femmes, et d'un autre côté elle sert à étouffer tout désir d'émancipation. Dans ce cas, la parole féminine relaye la parole masculine pour condamner ou réprimer toute sorte d'émancipation chez les femmes ou les hommes qui ont choisi de se libérer du joug des traditions ancestrales. La parole est également un outil efficace qui permet à la voix féminine étouffée de traverser l'espace clos et de transpercer les espaces interdits, aussi bien masculins qu'extérieurs.

Une autre forme qui fait émerger qu'émergent les ambiguïtés et les blocages sur lesquels butent les propositions émancipatoires des textes filmiques est celle de l'espace et du corps. La construction particulière de l'espace dans les films du corpus renforce cette hypothèse. Plus précisément, c'est à travers la combinaison de l'espace et du corps féminin qu'émergent ces blocages. Tels que nous les avons conçus dans cette étude, les rapports entre les deux sexes interagissent avec la signification donnée au corps (féminin), la définition des espaces qu'il occupe et les frontières qui délimitent les ordres du permis et de l'interdit. Les films procèdent des distinctions spatiales. Dans la division dehors/dedans, le deuxième terme n'est pas seulement, comme le prétendent plusieurs personnages, l'espace des valeurs morales ; il est aussi dévalorisé. Le dedans cache en effet des détracteurs de la morale qui donnent libre cours à leur despotisme et à leurs pulsions les plus primaires pour asseoir leur pouvoir sur ceux qui sont placés sous leur autorité. L'espace du dedans est souvent décrit comme un espace inerte, sans véritable pôle mobilisateur. A l'opposé du dedans, le dehors est un espace qui propulse le personnage dans le futur. Le dehors est le lieu d'un enjeu majeur. En effet, le prétexte d'un dedans péjoratif facilite l'argumentation en faveur d'une modernité cohésive fortement soutenue par une vision ascendante de l'histoire. C'est dans la représentation filmique de l'espace du dehors que se déconstruit la division entre les hommes et les femmes. En effet, la représentation des lieux où la mixité est obligée, comme la rue, reconduit ce qui avait été critiqué à travers partisans de la tradition, c'est-à-dire la séparation rigide des sexes. Apparaît alors dans toute son ampleur la problématique du corps.

Les limites qui entourent l'ouverture de l'univers féminin se rapportent essentiellement aux règles qui régissent le corps et la sexualité. Aborder ces deux aspects dans la cinématographie tunisienne revient à analyser encore une fois le traitement des espaces, plus précisément la représentation de l'espace intérieur féminin sur lequel pèse plus fortement les interdits. Nous avons étudié la conception du corps féminin en suggérant que la vision de ce corps dans les films du corpus doit beaucoup à la conception de celui-ci en Islam, à cause des valeurs religieuses et sociales qui imposent au corps, masculin et surtout féminin, un grand nombre de prescriptions et d'interdits. Dans l'ensemble du corpus, nous avons constaté que tous les corps sont surchargés, investis de signes spécifiques qui les distinguent les uns des autres. En effet, le corps est un carrefour de correspondances et un lieu d'échange de divers codes.

Ces correspondances, qui sont d'ordre social et symbolique, opèrent sur les zonages des corps, des corps du dedans et du dehors, et départagent ceux que la loi a déjà " consommés " de ceux qui lui échappent parce qu'ils portent en eux les stigmates de la subversion. Les nouveaux espaces consentis au corps féminin, qui sont aussi des espaces de mixité, ne s'ouvrent pas n'importe comment et sont redéfinis sur la base de l'autorité de la loi patriarcale. Cette redéfinition est source de contradiction car d'une part on transgresse la loi des pères pour édicter de nouvelles règles ; et d'autre part on la reconduit pour redéfinir ces règles. Cette contradiction caractérise les discours filmiques du corpus sur la représentation de la femme et sur les rapports entre les sexes, et exprime un moment de transition par lequel s'effectue une redistribution des places des deux principales figures d'autorité, les pères et les mères.

Il serait en effet plus juste de parler d'une seule figure d'autorité, celle des pères, puisque les mères servent en fait de substituts paternels. Il est contradictoire de voir que les apôtres zélés de la domination masculine, les artisans de son inculcation, de sa reproduction, se trouvent être femmes elles-mêmes : des mères. Il semble bien que ces apparences contradictoires ne soient, en fait, que les termes d'une véritable dialectique, d'une même logique patriarcale faisant place, en son sein, à un certain pouvoir ou contre-pouvoir des mères des garçons, ces productrices d'hommes. Or, en dénonçant la complicité, et la responsabilité, des femmes, les films visent d'abord ceux qui le régissent, à savoir les hommes qui sont en même temps des pères. En effet, la façon particulière qu'ont ces films de faire référence au passé, privilégiant les nouveaux rapports sur les anciens, est renforcée par des connotations péjoratives qui entourent le dedans soumis à la loi patriarcale. Les pères, et les mères, du dedans, défenseurs de l'honneur et de la séparation rigide des sexes sont dépassés, littéralement et métaphoriquement par la nouvelle logique qui attribue une " nouvelle page aux femmes ", comme le dit si bien le personnage de Slah dans *Tunisiennes*. Lorsque les pères ne sont encombrants et contestés, ils sont absents.

A travers les hésitations et les résistances, les films du corpus, bien qu'ils ne parviennent pas à radicaliser leurs propositions sur la représentation de la femme et des rapports des sexes, ébrèchent la place des pères et des mères. D'où une reformulation implicite des rapports entre les sexes tels qu'ils sont définis par les pères ; d'où aussi le remplacement et le déplacement d'une loi par une autre qui décale les anciennes configurations au profit des nouvelles. Ce moment de transition peut être fatal aux pères et aux mères déjà menacés par les divers bouleversements (colonisation, indépendance, scolarisation). Les systèmes symboliques qui confèrent à leur place toute sa force et sa puissance ne semblent plus jouer comme naguère. Les films du corpus nous disent que, dans la Tunisie post-indépendante, le roi - le patriarche tout puissant - est nu, c'est-à-dire impuissant, indigne ou incapable, ils nous disent tout aussi brutalement et massivement que les femmes actives et libres sont un danger mortel pour la société patriarcale. G. Grandguillaume remarque, suite aux transformations dans les sociétés du Maghreb contemporain, que les langues maghrébines sont *prises dans leurs mots* et sont " **incapables de dire ce qu'elles ne disaient pas, [c'est-à-dire] la liberté du désir individuel** ³⁷² ", et conclut à une fracture du symbolique dans ces sociétés. Se pose alors

³⁷² G. Grandguillaume, " Père subverti, langage interdit ", *Peuples méditerranéens*, n° 33, 1985, p. 175.

la question de la légitimité de la place des pères et des mères en tant que désignation des mécanismes d'identité, " topos " où se fait la transmission et l'entrée dans la langue, autrement dit l'identification symbolique. La représentation de la femme et des rapports entre les sexes soulève la question fondamentale de la transmission et de ceux qui en sont les supports, le père et la mère. En raison précisément de son pouvoir d'évocation, l'écriture filmique intervient dans cette structuration et menace la place des pères et des mères et phagocyte leur dire.

Nous avons exploré tout au long de cette étude les différentes formes qui caractérisent les rapports entre les sexes. Au bout de cette analyse transversale, nous constatons que des tendances contradictoires et simultanées parcourent les films du corpus. D'une part les rapports femme-homme ne sont plus ce qu'ils étaient : une " nouvelle page " s'est ouverte aux femmes ; l'image des pères (et des mères), c'est-à-dire des représentants de l'ancien ordre, est entamée et affaiblie, et enfin, l'ordre communautaire est ébranlé par les velléités du couple moderne. D'autre part les nouveaux rapports homme-femme sont redéfinis sur la base du strict consensus de l'image sociale et valorisée de la femme sérieuse et traditionnelle, et inversement sur la marginalisation du " corps-désir ". Autrement dit, ces redéfinitions reconduisent les règles édictées par les pères (et leurs complices, les mères) qui sont *par ailleurs* critiqués négativement. La représentation des rapports femmes-hommes renverrait donc à la *contradiction*.

Que de contradictions apparentes dans les relations entre les hommes et les femmes de la Tunisie! Nous nous permettons pour conclure ce travail de citer longuement C. Lacoste-Dujardin qui place également ces rapports, au Maghreb, sous le signe de la contradiction : ***“ Contradictoire est l'attitude des hommes à l'égard des femmes, tantôt les méprisant, les bafouant, les opprimant, tantôt les encensant, révérent, adorant mais toujours les redoutant. Contradictaires, le souci permanent de la sexualité et la ségrégation rigoureuse qui sépare les sexes. Contradictoire l'extrême importance accordée à l'exercice de la sexualité masculine et l'étouffement de la sexualité féminine. Contradictaires aussi, l'extrême pudeur, le mustisme sur les rapports au sein des couples et l'écho public fait à la défloration lors du mariage. Contradictaires encore le silence des hommes entre eux au sujet des femmes qui leur sont proches, et la libre parole des femmes entre elles, sans ménagement pour les travers masculins. Contradictaires l'affirmation de la violence comme valeur virile, la mâle assurance d'une incontestable supériorité des hommes sur les femmes et le recours au giron maternel ; l'indépendance masculine proclamée, mais une dépendance à la mère toujours vivace. Contradictoire enfin que les apôtres zélés de cette domination masculine, les artisans de son inculcation, de sa reproduction, se trouvent être femmes elles-mêmes : des mères*** ³⁷³ ”.

En vérité, ces contradictions inhérentes aux sociétés patriarcales n'apparaissent incompréhensibles et difficilement supportables qu'en raison des profonds changements qui affectent ces sociétés. Hommes et femmes en Tunisie viennent à ressentir des

³⁷³ C. Lacoste-dujardin, *Des mères contre les femmes*, Paris, Editions La Découverte, 1985, p. 13.

nouveaux inconvénients des rapports entre les sexes qui, autrefois intégrés dans un système cohérent de valeurs, sont aujourd'hui de plus en plus inadaptés, dans un nouveau contexte, à d'autres conditions de vie. Les films du corpus baignent dans la contradiction, une situation qui favorise la redistribution et le renouvellement des ordres de pouvoirs ainsi que leurs transferts. Bien que les films soient réalisés à peu près exclusivement par des hommes, ils témoignent souvent d'une prise en compte souvent complexe de ce qu'on pourrait, culturellement parlant, définir comme un point de vue "féminin", c'est-à-dire des façons de penser et de sentir que l'universel masculin traite traditionnellement avec condescendance sinon avec mépris. Dans les films du corpus, les valeurs "féminines" sont utilisées dans une logique de régénération du masculin qui s'adresse à la société dans son ensemble.

Malgré les vicissitudes de l'Histoire, la condition habituelle de la majorité des femmes tunisiennes reste encore défavorable. Bien qu'elle ait réussi, depuis l'indépendance, à améliorer le statut de la femme par rapport au reste des pays arabo-musulmans, la Tunisie n'a pas su poursuivre ce processus de développement. Dans la Tunisie d'aujourd'hui les femmes sont réduites au silence différemment alors qu'elles représentent la majorité de la population, elles n'ont, politiquement, aucun poids. A l'aube de ce nouveau siècle, la conception du modernisme pour une femme de Tunisie est assez particulière : certaines conquêtes personnelles sont possibles, ce n'est toujours pas le cas pour les conquêtes sociales. Les femmes tunisiennes sont marginalisées à cause d'une nouvelle redéfinition des rôles sociaux et, phénomène insolite au Maghreb et dans le monde arabo-musulman, à cause de revendications sexuelles³⁷⁴. Les revendications des Tunisiennes n'ont donc fait que les marginaliser et creuser davantage le fossé qui les sépare des hommes dans une société tunisienne déjà caractérisée par la tension dans les rapports entre les femmes et les hommes.

Néanmoins, l'appel adressé aux femmes et aux hommes aujourd'hui indique que le nouveau modèle de féminité ne peut être réalisé par un seul individu ou par les femmes seulement, mais que tous les deux sexes devront travailler au changement de façon à concevoir à nouveau ce que sont féminité et masculinité. Ce nouveau modèle reprendra l'héritage culturel si précieux, mais il sera également construit par des femmes qui n'auront pas peur de faire entendre leur voix et de défendre leurs droits, et par des hommes capables d'abandonner leur pouvoir et de se rebeller aussi contre le système conventionnel des relations entre hommes et femmes. Comme on l'a vu, on peut

³⁷⁴ En 1985, la Tunisie est le seul pays du Maghreb à avoir signé et ratifié la Convention de Copenhague sur l'élimination de toutes formes de discrimination à l'égard des femmes. S'en est suivie une action des femmes tunisiennes qui s'est ordonnée autour de la lutte contre les violences conjugales : campagnes d'affiches, de presse, ouverture de centres d'écoutes, d'accueil, conseils juridiques, aides aux femmes battues. On va se consacrer à repenser les rapports entre les sexes. La famille, disent les militantes, fonctionne comme un frein, reproduit la culture dominante, survalorise les rôles de mère et d'épouse, la division sexiste du travail dans la famille, le masochisme féminin. Dans la foulée, les femmes revendiquent l'amélioration des droits sociaux (protection de la maternité et du droit à l'avortement, égalité dans le travail). Elles s'attaquent aux tabous et interdits sexuels, réclament les moyens contraceptifs pour les hommes, des cours d'éducation sexuelle dans les écoles, repensent le célibat féminin, revendiquent le droit à la libre disposition du corps... (dans E. Ben Miled, A. Belkadi-Maaouia et M. Horchani, *Education familiale et accès à la citoyenneté. La non-discrimination à l'égard des femmes entre la convention de Copenhague et le discours identitaire*, Tunis, UNESCO-CERP, 1989).

littéralement parler d'un " modèle imaginé ", puisque celui-ci relève d'un projet pour lequel il faudra se battre, d'un horizon à atteindre et non pas d'un fait accompli. Et malgré les ambiguïtés et les contradictions touchant à la féminité et aux rapports entre les sexes, le discours commun des films du corpus offre l'esquisse d'un projet féminin pour la construction d'une société tunisienne renouvelée. Imaginer cette société et la place qu'y occuperont les femmes, est plus que jamais au coeur du combat dans le monde maghrébin chambardé de nos jours.

Au terme de ce voyage plein d'imprévus à travers le cinéma tunisien, nous avons l'impression d'avoir découvert un continent d'une richesse inespérée : nous-mêmes formés par la cinéphilie, nous pensions que l'intérêt de ces films était surtout sociologique. Notre surprise aura été de prendre réellement goût à ce cinéma, non seulement grâce à l'extrême variété des figures d'acteurs et d'actrices qu'il nous propose (par rapport à la plus grande uniformité de types physiques et psychologiques du cinéma égyptien), mais aussi à travers les histoires qu'il nous raconte, issues d'une culture " adulte ", alors que le cinéma " tout-public " égyptien est souvent corseté par la censure infantilissante³⁷⁵.

On pourra peut-être nous reprocher un recours trop systématique aux analyses de scénarios, aux dépens des caractéristiques formelles des films, qui participent également à la production du sens. Notre approche relève en fait plus du littéraire/thématique que du cinématographique/formel. Notre travail est défricheur dans le domaine du cinéma tunisien. D'autres chercheurs devront reprendre le flambeau... Mais nous espérons surtout avoir contribué à élargir la brèche dans "**le mur du formalisme qui [nous] paraît aujourd'hui, enfermer dangereusement les études de cinéma en France. Les formes n'ont d'intérêt que parce qu'elles produisent du sens dans un contexte socioculturel qu'elles encourent à créer**"³⁷⁶". Notre goût pour les oeuvres, cinématographiques et littéraires, est fonction de leur capacité à nous faire comprendre d'où nous venons, de même que notre goût pour les cultures naît aussi de notre désir d'appréhender l'Autre comme un éclairage particulier sur nous-mêmes.

En l'occurrence, nous avons tenté d'acclimater, en prenant en compte les spécificités de l'héritage culturel français et tunisien, deux orientations venues des pays anglo-américains et qui nous semblent d'une grande fécondité : d'une part le "*cultural studies*" qui cherchent à appréhender le champ culturel en dehors des normes de la culture dominante ; en ce qui concerne le cinéma, il s'agit de dépasser " l'auteurisme " (qui a eu naguère un rôle de légitimation culturelle indispensable) pour étudier les représentations filmiques sans a priori esthétique, comme un ensemble de productions culturelles dont on tenterait de comprendre les enjeux pour la société.

L'autre courant anglo-américain dont nous éprouvé la pertinence dans notre champ de recherches, les "*gender studies*" est peut-être encore plus étranger à la tradition intellectuelle française (et maghrébine) : "**étudier les identités de sexe et les rapports entre les sexes, en tant qu'ils sont construits socialement**"³⁷⁷", voilà la périphrase à

³⁷⁵ Tout le cinéma arabe est dominé par le cinéma égyptien qui représente 90 % des diffusions cinématographiques et télévisées en Tunisie.

³⁷⁶ N. Burch, G. Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Editions Nathan, 1996, p. 309.

laquelle ont dû avoir recours N. Bürch et G. Sellier pour éviter les connotations biologiques ou égrillardes du mot “ sexe ” et expliciter le mot “ gender ” qui en français fait plutôt référence à la grammaire... Mais il ne s’agit pas que d’un problème de vocabulaire! Le véritable tabou qui se révèle à ce sujet en France est d’autant plus efficace qu’il se cache derrière une illusion de transparence : les rapports entre les sexes relèveraient de la nature, ils seraient toujours-déjà-là, comme un en-deçà de la culture et de la société. On voit bien, dès qu’on prend la peine d’y regarder de plus près en quoi ce “ naturel ” protège le système éminemment social de la domination patriarcale (et la position de la France en lanterne rouge des pays développés pour la participation des femmes au pouvoir économique, politique et culturel indique bien les enjeux de cette “ transparence ” proclamée. Alors que dire de la Tunisie...

Mais ce refus de plus en plus crispé, dans les pays du Sud de l’Europe et du Maghreb, de soumettre à l’observation les rapports sociaux de sexe (les Etats-Unis servant opportunément de repoussoir), a des effets néfastes aussi sur la recherche, en particulier dans l’étude des productions culturelles qui prennent les rapports interpersonnels comme matériau symbolique de base, le cinéma ou la littérature par exemple.

Nous espérons que ce travail, malgré toutes les maladresses et les insuffisances d’une première tentative, aura convaincu les lecteurs et lectrices de la productivité de ce type de démarche, d’autant plus que nous prenons nos distances par rapport aux dérives “ essentialistes ” qui ont tant de succès outre-Atlantique. Il nous reste donc à souhaiter que le lecteur et la lectrice, au-delà de l’intérêt qu’il a pu prendre, nous l’espérons, à ce voyage dans le passé récent et le présent de la Tunisie, trouve le goût de regarder les films tunisiens de cette époque, pour le plaisir...

Amsterdam, Septembre 2000.

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

ANONYME (Interventions), *Feminist dialogues on Third World Women's literature and film*, New York, Garland, Ed. by B. Gnosh & B. Bose, 1997.

ABDELKAFI, J., *La Médina de Tunis, espace historique*, Tunis, Presses du CNRS, 1990.

ACCAD, E., "The sexual oppression in the North African novel" dans BEEK, L. and KHEDDIE, N., *Women in the muslim world*, Cambridge Mass/London, 1978, pp. 617-628.

ACHOUR, Ch., *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, Enag/Editions, 1991.

KHEDDIE, N., *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998.

ARNAUD, J. et AMACKER, F., *Répertoire mondial des travaux universitaires sur la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Université de Paris XIII (Villaneuse), Centre d'études francophones, Ed. L'Harmattan, 1984.

- BALEGH, H., *Les Pensées de Tahar Haddad*, Tunis, Ed. Bilingue, 1993.
- BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES, R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BAUDELAIRE, Ch., *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1970.
- BAUDELAIRE, Ch., *Ecrits sur l'art*, Paris, Livre de poche, 1972.
- BAUDOUIIN, Ch., *Psychanalyse de l'art*, Paris, Lacan, 1929.
- BEERLANDT, Ch., *La Clef vers l'Autolibération*, Ostende-Petiet, Tiel, Editions Altina, 1998.
- BEGAG, A. et CHAOUITE, A., *Ecarts d'identités*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
- BEL HADJ NASSER, A., *Quelques aspects du roman tunisien*, Tunis, MTE, 1981.
- BEL HADJ YAHIA, E., *Chronique frontalière*, Paris, Noël Blandin, 1991.
- BEKRI, T., *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- BEN ABA, A., *Tunisiennes en devenir II. La moitié entière*, Tunis, Afturd/Cérés productions, 1992.
- BENSMAN, A., *Crise du sujet, crise de l'identité. Une lecture psychanalytique de R. Boudjedra*, Casablanca, Afrique-Orient, 1984.
- BESSIS, J., " Femmes politiques en Tunisie " dans SOURIAU, C., *Femmes autour de la méditerranée*, Paris, L'Harmattan, 1980, pp. 146-198.
- BESSIS, S. et BELHASSEN, S., *Femmes du Maghreb, l'enjeu*, Paris, Ed. Lattès, 1992.
- BLACHERE, R., *Le Coran*, Paris, Maisonneuve, 1957.
- BONN, Ch., *Le roman algérien de langue française : Vers un espace littéraire décolonisé?*, Paris, l'Harmattan, 1985.
- BOURDIEU, P., *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- BOURDIEU, P., *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, 1985.
- BOURDIEU, P., " La Domination masculine ", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 84, septembre 1990, pp. 17-40.
- BRAHIMI, D., *Appareillages*, Paris, Editions deux temps Tierce, 1991.
- BRAHIMI, D., *Maghrébines*, Paris, L'Harmattan-Awal, 1995.
- CHARNAY, J.-P., *Sociologie religieuse de l'Islam*, Paris, Sindbad, coll. " Islam ", 1977.
- CHATER, S., *Les émancipées du harem, regard sur la femme tunisienne*, Tunis, Ed. La Presse, 1992.
- CHERIF-CHAMARI, A., *La femme et la loi en Tunisie*, Casablanca, Ed. Le Fennec, 1990.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. " Bouquins ", 1982.
- COLLIN, F., " L'irreprésentable de la différence des sexes " dans DAUNE, A.-M., HURTIZ, M.-C. et PICHEVIN, M.-F. (éds), *Catégorisation de sexe et construction scientifique*, Toulouse, Université de Provence, CEFUP, 1989, pp. 125-141.
- COLONNA, F. et DAOUD, Z., *Etre marginal au Maghreb*, Paris, éditions du CNRS,

- 1993.
- DAOUD, Z., *Féminisme et Politique au Maghreb*, Casablanca, Eds EDDIF, 1996.
- DEJEUX, J., *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Arcantères Editions, 1993.
- DEJEUX, J., *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.
- DEJEUX, J. et MEMMI, A., *Anthologie du roman maghrébin*, Paris, Nathan, 1987.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DJEBAR, A., *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Editions des femmes, 1980.
- DJEBAR, A., " La femme arable ", *Dérives*, n° 31-32, 1982, pp. 11-29.
- DJEBAR, A., *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.C. Lattès, 1985.
- DJEBAR, A., *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- DUBY, G. et PERROT, M., *Histoire des femmes*, 5 tomes, Paris, Plon, 1991.
- DUFRANCATEL, Ch., " La Femme imaginaire des hommes " dans DUFRANCATEL, Ch., FARGE, A. et FAURE, Ch., *L'Histoire sans qualités*, Paris, Galilée, 1979, pp. 296-305.
- DUVIGNAUD, J., *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, coll. " SUP ", 1972.
- EL BERNOUSSI, N., " Les femmes et la modernité, Zohra, un cas de déséquilibre social ", *Peuples méditerranéens* n° 44/45, juillet/décembre 1988, pp. 56-68.
- ENGELS, F. et MARX, K., *Sur l'art et la littérature*, Paris, Eds Sociales, 1954.
- FAHMY, M., *La condition de la femme dans l'Islam*, Paris, Allia, 1990.
- FASSI, N., *Le ressac*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- FONTAINE, J., *Aspects de la littérature tunisienne (1975-1983)*, Tunis, Ed. Rasm, (s.d.).
- FONTAINE, J., *Ecrivaines de Tunisie*, Tunis, Ed. Le Gai savoir, 1990.
- FREUD, S., *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1973.
- FREUD, S., *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1975.
- FREUD, S., *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Ed. Gallimard, coll. " Idées ", 1976.
- Essais de psychanalyse*, Paris, Bibliothèque Payot, 1970.
- Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971.
- GAUDRY, M., *la femme chaouiïa de l'Aurès*, Paris, Geuthner, 1929.
- GHEZZI, C., " The Maghreb woman between reality and representation ", *Ponte*, jan.1998, pp. 80-90.
- GOLDMANN, L., *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- KANDIYOTI, D., *Gendering the Middel East. Emerging Perspectives*, London/New York, Tauris Publishers, 1996.

- KHAN, M., *Passion, solitude et folie*, Paris, Gallimard, 1983.
- KOFMAN, S., *Le Respect des femmes (Kant et Rousseau)*, Paris, Galilée, 1982.
- LACOSTE, C. et Y., *L'Etat du Maghreb*, Paris, Editions La Découverte, 1991.
- LARGUECHE, D., " Dar Joued ou l'oubli de la mémoire " dans COLONNA, F. et DAOUD, Z., *Etre marginal au Maghreb*, Paris, éditions du CNRS, 1993, pp. 156-173.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1971.
- LIEDLOFF, J., *The Continuum Concept*, New York, Arkana, 1989.
- MADELAIN, J., *L'errance et l'Itinéraire. Lectures du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.
- MARZOUKI, I., *Le mouvement des femmes en Tunisie au 20e siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1993.
- NAOURI, A., *Une place pour le père*, Paris, Seuil, 1985.
- NISBETH, A.-M., *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française*, Shebrooke, Naaman, 1982.
- ORY, P., *L'Aventure culturelle française (1945-1989)*, Paris, Flammarion, 1989.
- OTNER, S. B. and WHITEHEAD, H., *Sexual meanings. The cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge, 1981.
- POOVEY, M., " Recent studies of gender ", *Modern Philology*, may 1991, pp. 415-420.
- REYNAUD, B. et VINCENDEAU, S., " 20 ans de théories féministes sur le cinéma ", *CinémAction*, n° 67, 1993, pp. 29-41.
- SCOTT, J., *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press.
- SEGARRA, M., *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- VANDEVELDE, H., " Faut-il faire la chasse aux mythes? ", *Actes des journées d'études et de réflexion sur les femmes algériennes*, Eds. Cahiers du CDSH, univ. d'Oran, n° 3, 3-6 mai 1980, pp. 201-214.
- VATIN, J.-C., " Religion et politique au Maghreb : L' renversement des perspectives dans l'étude de l'Islam " dans *Islam et politique au Maghreb*, Paris, CNRS, 1981, pp. 15-43.

Famille, Corps, Religion, Honneur

- ABOU EL AAZIM, A., *La Femme dans la pensée arabo-islamique*, doctorat de 3e cycle, Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977.
- ABROUS, D., " Sortir travailler : Enjeux et compromis " dans DJAOUTI, F. et VIROLLE-SOUIBES, M. (éds), *Espaces maghrébins. Pratiques et enjeux*, Oran, ENAG-URASC, 1989, pp. 103-109.

- AÏT SABBAH, F., *Les Femmes dans l'inconscient musulman*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- ALGERIE-ACTUALITE, " Aujourd'hui le couple. Le face à face ", n° 962, 22-28 mars 1984, pp. 3-5.
- AMRANI, Kh., *Le Corps de la femme dans la société endogame : Le Maroc*, doctorat de 3e cycle, Paris VII, U.E.R. Sciences Humaines et Cliniques, 1976.
- ASSOULINE, F., *Musulmanes : Une chance pour l'Islam*, Paris, Flammarion, 1992.
- BAUDILLARD, J., " Le corps ou le charnier des signes ", *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 153-189.
- BENDAHDAN, H., *Personnalité maghrébine et fonction paternelle au Maghreb. Oedipe maghrébin*, Paris, La Pensée Universelle, 1984.
- BEN JELLOUN, T., *La plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1977.
- BENKHEIRA, H., " Machisme, nationalisme et religion ", *Peuples méditerranéens*, nos 52-53, 1990, pp. 127-143.
- BEN MILED, E., BELKADI-MAAOUIA, A. et HORCHANI, M., *Education familiale et accès à la citoyenneté. La non-discrimination à l'égard des femmes entre la convention de Copenhague et le discours identitaire*, Tunis, UNESCO-CERP, 1989.
- BEN SLAMA, F., " L'énigme du concept de sexe dans la langue arabe ", *Peuples méditerranéens*, n° 33, octobre-décembre 1985, pp. 155-162.
- BOLOGNE, J.-C., *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, coll. " Pluriel ", 1986.
- BOUHDIBA, A., *La Sexualité en Islam*, Paris, Quadrige/PUF, 1982.
- BOUHDIBA, A., " La société maghrébine face à la question sexuelle ", *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XXVI, 1984, pp. 91-101.
- BOURDIEU, P., *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972.
- BRETEAU, C.-H. et ZAGNOLI, N., " Le statut de la femme dans deux communautés rurales méditerranéennes : La Calabre et le Nord-Est constantinois ", *Les Temps modernes*, n° 518, 1981, pp. 1954-2007.
- BROHM, J.-M., " Corps et pouvoirs : L'emprise du corps. Incorporation, corps social et politique du corps ", *Actions et recherches sociales*, vol. 6, n° 1, mars 1982, pp. 113-132.
- BUCHER, B., " Vaillance et honneur, femmes et codes culturels dans une société atlantique (Vendée)", *L'Homme*, vol. XX, n° 3, 1980, pp. 5-31.
- CAHIERS INTERNATIONAUX DE SOCIOLOGIE, " Le corps ", vol. LXXVII, Paris, 1984.
- CENTRE NATIONAL D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION DES FEMMES ET DES FAMILLES, (CNIDFF), " Premières rencontres européennes des femmes de la Méditerranée ", Montpellier/Corum, 13-15 mai 1993.
- CHABANE, M., " Virilité et paternité : à propos des plaintes somatiques des hommes du Maghreb ", *Psychanalystes*, n° 12, juillet 1984, pp. 19-39.
- CHADDAR, S., *Sexualité et faute en Islam*, Tunis, Ed. Cérès, 1994.
- CHEBEL, M. *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984.
- CHEBEL, M. " Beauté et fascination arabes ", *Autrement*, n°91, juin 1987, pp. 100-103.

- CHEBEL, M. *Histoire de la circoncision des origines à nos jours*, Paris, éditions Balland, 1992.
- CHIKHANI-NACOUZ, L., *Le Crime d'honneur au Liban. Etudes de psychologie sociale*, doctorat de 3e cycle, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1979.
- CORRAZE, J., *Les communications non-verbales*, Paris, P.U.F., 1998.
- DEPAULE, J.-C., " Pourquoi les fenêtres? Les pratiques de l'ouvert et du clos au Caire ", *Peuples méditerranéens*, n° 37, 1986, pp. 33-39.
- DONZELOT, J., " Famille et pouvoir. Le corps politique " dans VERDIGLIONE, A., *La Sexualité dans les institutions*, Paris, Payot, 1976, pp. 131-150.
- DORE-AUDIBERT, A., " Conclusion et perspectives " dans BEN MILED, E., BELKADI-MAAOUIA, A. et HORCHANI, M., *Education familiale et accès à la citoyenneté. La non-discrimination à l'égard des femmes entre la convention de Copenhague et le discours identitaire*, Tunis, UNESCO-CERP, 1989, pp. 235-240.
- DORE-AUDIBERT, A. et KHODJA, S., *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité*, Paris, Karthala, 1998.
- DOUGLAS, M., *De la souillure*, Paris, F. Maspero, coll. " Fondations ", 1971.
- FARES, E. *L'Honneur chez les arabes avant l'Islam*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1985.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode (Vérité et Méthode)*, Tübingen, 1960.
- GHAZALI, M.A.M., *Le livre des bons usages en matière de mariage*, traduction Bousquet, G.H. et Bercher, L., Paris, Maisonneuve, 1953.
- GIL, J. *Métamorphoses du corps*, Paris, Ed. de la Différence, 1985.
- GRANDGUILLAUME, G., " Père subverti, langage interdit ", *Peuples méditerranéens*, n° 33, 1985, pp. 163-182.
- GRANDGUILLAUME, G., " Les relations père-fils et père-fille au Maghreb " dans DORE-AUDIBERT, A. et KHODJA, S., *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité*, Paris, Karthala, 1998, pp. 61-72.
- GUILLERAULT, G., *Les deux corps du Moi*, Paris, Gallimard, 1996.
- HADDAD, T., *Notre femme dans la législation islamique et la société*, Tunis, MTE, 1930.
- HORCHANI, M., " Les Tunisiennes, leurs droits et l'idée qu'on s'en fait " dans *Peuples méditerranéens*, n° 22-23, janv.-juin 1983, pp. 78-90.
- HORCHANI, M., " Rôles féminins et identité de genre dans une société en mutation. Pratiques novatrices " dans BEN MILED, E., BELKADI-MAAOUIA, A. et HORCHANI, M., *Education familiale et accès à la citoyenneté. La non-discrimination à l'égard des femmes entre la convention de Copenhague et le discours identitaire*, Tunis, UNESCO-CERP, 1989, pp. 107-128.
- JEMBAR, D., " La femme face au Coran ", Paris, *Le Point*, n° 893 oct. 1989, pp. 43-47.
- KASSOUL, A., " Hawa Djabali. Le couple en question " dans ACHOUR, Ch., *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger,

- Enag/Editions, 1991, pp. 153-173.
- LACOSTE-DUJARDIN, C., " Le Maghreb. L'oeuf entre les mains du père " dans *La Première Fois*, Paris, Ramsay, 1981, pp. 289-326.
- LACOSTE-DUJARDIN, C., *Des mères contre les femmes*, Paris, La Découverte, coll. " Textes à l'appui ", 1985.
- LEBIDOIS, G., *L'Espagne et le concept d'honneur*, Paris, Garnier-Frères, 1921.
- LEBRETON, D., *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. " Sociologie au quotidien ", 1985.
- LEMOINE-LUCCIONI, E., *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, coll. " Le champ freudien ", 1983.
- MAAKE, A., *Les Interdits et les tabous du corps de la femme chiite au Liban-Sud*, doctorat de 3e cycle, U.E.R. Sciences Humaines et Cliniques, Paris III, 1972.
- MARIN-MURRACIOLE, M.-R., *L'Honneur des femmes en Corse du XIIIe siècle à nos jours*, Paris, Cujas, 1964.
- MERNISSI, F., *Sexe et idéologie en Islam*, Paris, Tierce, coll. " Femmes et société ", 1983.
- MERNISSI, F., *Le Harem politique. Le prophète et les femmes*, Albin Michel, 1987.
- MIMOUNI, M., " La femme maghrébine, baromètre de blocage ou de libération ", *Les 2 écrans*, Alger, n° 30, 1982, pp. 10-17.
- MORSLY, M., *Essais sur les réformes nécessaires aux Etats musulmans*, Aix en Provence, Edisud, 1988.
- OLIVIER, Ch., " Une femme creuse pour une autre femme le sillon de la misogynie " dans DORE-AUDIBERT, A. et KHODJA, S., *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité*, Paris, Karthala, 1998, pp. 69-81.
- OUSSEDIK, F., *Culture et fécondité*, thèse de Magister, Département de sociologie, Université Paris X, 1985.
- PERISTIANY, J.-G., *Honor and shame. The Values of Mediterranean Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.
- PREMARE (DE), L., *La mère et la femme dans la société familiale traditionnelle au Maghreb*, Paris, Bull. de Psychologie, XXVIII 314, 1973.
- TILLON, G., *Le Harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966.
- UNION NATIONALE DES FEMMES TUNISIENNES (L'), " L'image de la femme dans la société tunisienne ", Tunis, publié par l'UNFT, 1995.
- RAMZI-ABADIR, S., *La femme arabe au Maghreb et au Machrek. Fictions et réalités*, Alger, ENAL, 1986.
- SERHANE, A., " Le sillon de la misogynie " dans DORE-AUDIBERT, A. et KHODJA, S., *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité*, Paris, Karthala, 1998, pp. 13-20.
- STILL, J., " Body and Culture : the Representation of Sexual, Racial and Class Differences in Lachmet's *Le cow-boy* " dans ATACK, M. et POWRIE, Ph., *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives*, Manchester, University Press, 1990, pp. 70-85.

TOUALBI, R., " Mère et fille à l'épreuve de la norme familiale. L'exemple maghrébin " dans DORE-AUDIBERT, A. et KHODJA, S., *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité*, Paris, Karthala, 1998, pp. 82-90.

VIGARELLO, G., *Le Corps redressé*, Paris, Jean-Pierre Delarge, coll. " Corps et Culture ", 1978.

WOOLF, V., *Une chambre à soi*, Paris, Eds. Denoël, 1992, coll. " Bibliothèques 10/18 ".

ZEGHLOUL, K., " Hymen et tabou ", *Algérie-Actualité*, n° 983, 16-22 août 1984, pp. 16-22.

ZERDOUMI, N., *Enfants d'hier. L'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*, Paris, F. Maspero, coll. " Domaine maghrébin ", 1970.

Cinéma maghrébin et tunisien

AL ARISS, I., " Le cinéma arabe, ce qu'il est, ce qui reste ", *Contact*, n° 27, Tunis, 1er octobre 1974, pp. 38-43.

ARMES, R., *Dictionary of north african film makers*, Editions ATM (l'Association des Trois Mondes), 1996, (anglais/français).

AS-SABAH, " Nidham as-sinema fi Tunis (La législation cinématographique en Tunisie) ", Tunis, 24 novembre 1975, p. 6. En arabe.

ASSOCIATION DES CINEASTES TUNISIENS (L'), " La taxation cinématographique en Tunisie et ses rapports avec l'exploitation, la distribution et la production des films ", publié par l'Association des Cinéastes Tunisiens, 1974. Document ronéotypé.

BEHI, R., " La femme dans le cinéma arabe ", *Film échange*, n° 3, Tunis, 1978, pp. 49-55.

BEN AISSA, A. *Tunisie, 30 ans de cinéma*, Tunis, EDICOP, 1996.

BEN ALI, A., *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Editions du Cerf, 1998.

BEN RAJAB, M., " Les étapes du développement du cinéma tunisien ", Tunis, *Le temps*, 10 octobre 1975, p. 12.

BEN SLAMA, M. et AZIZ, H., " Le rôle de la critique de cinéma au Maghreb ", *Afrique Asie*, n° 67, Paris, 7 octobre 1974, pp. 16-27.

BERRAH, M., BACHY, V., EN SLAMA, M. et BOUGHEDIR, F. (éds), " Cinémas du Maghreb ", *CinémAction*, n° 14, printemps 1981.

BERRAH, M., LEVY, J. et CLUNY, J.-C. (éds), " Les cinémas arabes ", *CinémAction et Grand Maghreb*, n° 43, 1981.

BOUDEN, A., " Pourquoi un cinéma amateur tunisien? ", *Nawadi-Cinéma*, Tunis, avril 1971, pp. 15-21.

BOUGHEDIR, F., " Où va le cinéma africain? ", *Contact*, n° 27, Tunis, 1er octobre 1974, pp. 12-22.

- BOUGHEDIR, F., *Cinéma africain et décolonisation*, thèse pour le doctorat de 3e cycle, deux vol., Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1976.
- BOUGHEDIR, F., " Interview sur *Halfaouine* ", Paris, *Libération*, 17/7/1990.
- BOUGHEDIR, F., CHERIAA, T. et HENNEBELLE, G. (éds), " Le cinéma en Tunisie ", *Le monde*, Paris, 30/31 mars 1975.
- BRAHIMI, D., *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1997.
- CHERIAA, T., *Cinema et culture en Tunisie*, Beyrouth, Ed. Unesco, 1964.
- CHERIAA, T., *Bilan du cinéma maghrébin en 1970*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique, 1970.
- CINEMARABE, " Spécial Carthage ", numéros 4-5, Paris, octobre 1976.
- CLUNY, C.-M., *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, Paris, Sindbad, 1978.
- DALDOUL, H., *Une stratégie de la décolonisation du cinéma africain*, Tunis, publié par l'Association des Cinéastes Tunisiens, 1974. Document ronéotypé.
- FARID, S., *Cents réalisateurs arabes et africains. Dictionnaire*, Tunis, STD, 1975. (en arabe).
- FEDERATION TUNISIENNE DE CINEMA, " Azmat al-'amal ath-thaqâfi li harakat nawadi as-sinema (La crise du travail culturel dans le mouvement des ciné-clubs) ", Sousse, le 18, 19 et 20 juillet 1975. Texte dactylographié, en arabe.
- GABOUS, A., *Culture et histoire dans un pays colonisé. Le cinéma en Tunisie (1887-1956)*. Mémoire de maîtrise à l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), Paris, 1979.
- GOHA, " Table ronde autour du cinéma tunisien ", n° 19, Kairouan, mars 1974.
- HENNEBELLE, G., *Le Tiers-monde en films*, Paris, F. Maspero, 1982.
- HENNEBELLE, G. et M., " Cinéma et société au Maghreb ", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XIII, Paris, CNRS, 1975. pp. 131-150.
- KHAYATI, Kh., *Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, coll. " Cinéma arabes ", 1996.
- KHLIFI, O., *Histoire du cinéma en Tunisie*, Tunis, Société tunisienne d'éditions, 1970.
- MARCORELLES, L., " Le pari de Carthage ", *Le monde*, 7 novembre 1974.
- MARCORELLES, L., *Pour une réforme des structures cinématographiques en Tunisie. Rapport de synthèse du comité cinéma du IVe plan de développement*, Tunis, Ministère des Affaires Culturelles, 1971.
- M'RAD, M., " Le cinéma amateur et les ciné-clubs ", *Contact*, n° 27, 1er octobre 1974, pp. 5-13.
- PAQUET, A., *Cinéma en Tunisie*, Montréal, Ed. de la Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal, 1974.
- PEARSON, L., " Four years of north-african film ", *Film Quarterly*, vol. XXVI, n° 4, New York, été 1973, pp. 29-53.
- SADOUL, G., *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949.

SADOUL, G., *Les cinémas des pays arabes*, Beyrouth, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, 1966.

SOUIBA, F. et EL ALAOUI, F.-Z., *Un siècle de cinéma marocain (1907-1995)*, Rabat, World Design Communication, 1995.

SULC, A.-F., " Le Festival de Kélibia ", *La Presse*, Tunis, août 1973.

TAMZALI, W., *Omar Gatlato (Regards sur le cinéma algérien suivi de introduction fragmentaire au cinéma tunisien)*, Alger, Editions En.A.P., 1979.

Cinéma, analyse de l'image

AGEL, H., *L'Espace cinématographique*, Paris, éd. Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1978.

ARISTARCO, G., " Marx, le cinéma et la critique de films ", *Etudes cinématographiques*, nos 89-92, Paris, Lettres Modernes, 1972.

AUGST, B., " The defilement into the look", *Camera Obscura*, n° 2, 1985, pp.13-19.

AUMONT, J. et LEURAT, J.-L. (éds), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. et VERNET, M., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1983.

AUMONT, J. et MARIE M., *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. " N Université ", 1988.

AZORIN, J.-L., *La représentation du couple chez Godard*, mémoire de maîtrise, Département d'études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988.

BAILBE, C., MARIE, M. et ROPARS, M.-C., *Muriel*, Paris, Galilée, 1974.

BARTHES, R., " Le troisième sens ", *Cahiers du cinéma*, n° 221, 1970, pp. 12-19.

BAUDRY, P., " Découpage plan par plan d'Intolérance ", *Cahiers du Cinéma*, n°s 231-234, 1971, pp. 264-273.

BAUDRY, P., *L'Effet Cinéma*, Paris, Ed. Albatros, 1978.

BAZIN, A., " De la politique des auteurs ", *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957.

BAZIN, A., *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague, 1945-1958*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. " Essais ", 1983.

BELLOUR, R., *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, coll. " ça ", 1979.

BELLOUR, R., *Le Cinéma américain*, t. 1, Paris, Flammarion, 1980.

BONITZER, P., *Le Regard et la voix*, Paris, Eds Cahiers du Cinéma, 1976.

BURCH, N. et SELLIER, G., *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1996.

CAHIERS DU XXe SIECLE, " Cinéma et littérature ", n° 9, n° spécial, 1978.

- CASETTI, F., *D'un regard à l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- CHATEAU, D. et JOST, F., *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.
- CHERABI-LABIDI, N., *La représentation féminine à travers le cinéma algérien*, mémoire de DEA, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983.
- CHERABI-LABIDI, N., *Les représentations sociales dans le cinéma algérien de 1964 à 1980*, deux vol., nouveau doctorat, Département d'études et de recherches cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987.
- CHION, M., *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. " Essais ", 1982.
- CHION, M., *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1985.
- CHRAÏBI, O., *Le traitement du problème de la femme dans le cinéma marocain*, Mémoire de DEA Paris III, DERCAV, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988.
- CINEMA 57, " Cinéma et littérature ", n° spécial, février 1957.
- CINEMA 70, " Cinéma et littérature ", n° spécial, juillet-août 1970.
- CINEMACTION, " Théories du cinéma ", n° 20, juillet, 1982.
- CINEMACTION, " Cinéma et psychanalyse ", n° 50, 1989.
- CLERC, J.-M., *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1993.
- CLERC, J.-M., *Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- COLLET, J., MARIE, M., PERCHERON, D., SIMON, P. et VERNET, M. (éds), *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. ça/cinéma, 1976.
- COMMUNICATIONS, " Cinéma et psychanalyse ", n° 23, 1975.
- CONNOLLY, C., " Le cinéma va tuer le roman ", *Nouvelles littéraires*, 17 juin 1948, pp. 25-40.
- DECAUDIN, M., " Roman et Cinéma ", *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 104, octobre-décembre 1961, pp. 78-102.
- CROSTA, S., " Stratégies de subversion et de libération : l'inscription et les enjeux de l'auditif et du visuel " dans SADA, N., *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 59-73.
- DAVIS, J. and SMITH, C.R., *Gender, ethnicity and sexuality in contemporary American film*, Edimburgh, Keele Univ-Press, 1997.
- DAYAN, D., *Western Grafitti, jeux d'images et programmation du spectateur dans La Chevauchée fantastique de John Ford*, Paris, Clancier-Guenaud, coll. " Bibliothèque des signes ", 1990.
- FELL, J., " Structuring Charts and Patterns in Film ", *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, n° 3, 1978, pp. 341-388.
- FLOCK, J., *J. Audry et l'inscription de la féminité dans le cinéma français*, mémoire de maîtrise, Département d'études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- GARDIES, A., *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1981.

- GARDIES, A., *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens-klincksieck, 1993.
- GAUDREAU, F., *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens-klincksieck, 1988.
- GAUTHIER, G., *Initiation à la sémiologie de l'image*, Cahiers de l'audiovisuel 2eme édition, 1979.
- GAUTHIER, G., *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, coll. " Médiathèque ", 1982.
- GOLDMANN, L., *Cinéma et société moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. " Médiations ", 1971.
- HADJ-MOUSSA, R., *Le Corps, l'Histoire, le Territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*, éditions Balzac/Publisud, 1994.
- IRIS, " Cultural studies, gender studies and film studies ", n° spécial, Paris, 1999.
- IVOR CASE, F., " Esthétique et discours idéologique dans l'oeuvre de Sembène et Djébar " dans Sada N., *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 45-55.
- JOST, F., " Discours cinématographique, narration : deux façons d'envisager le problème de l'énonciation " dans AUMONT, J. et LEURAT, J.-L. (éds), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 121-131.
- JOST, F., " Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation ", *Hors Cadre*, n° 2, 1984, pp. 67-84.
- JOST, F., " De la théorie à l'analyse textuelle ", *Fabula*, 1984, pp. 9-31.
- JOST, F., *L'OEil caméra, entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. " Linguistique et Sémiologie ", 1987.
- JOST, F. et GAUDREAU, A., *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. " Fac-cinéma ", 1990.
- KAPLAN, E.-A., *Women and Film. Both Sides of the Camera*, New York, London, Methuen, 1983.
- KERMABON, J., " Les théories du cinéma aujourd'hui ", *CinémAction*, n° 47, 1988, pp. 67-72.
- KUNTZEL, Th., " Le défilement ", *Revue d'esthétique*, n° spécial " Cinéma, Théorie, Lectures ", 1973, pp. 35-48.
- KUNTZEL, Th., " Savoir, pouvoir, voir " dans BELLOUR, R., *Le Cinéma américain*, t. 1, Paris, Flammarion, 1980, pp. 161-172.
- LABARTHE, A., *Essai sur le jeune cinéma français*, Paris, Le Terrain Vague, 1960.
- LAGNY, M., ROPARS, M.-C. et SORLIN, P. (éds), *Générique des années 30*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1986.
- LAURENTIS DE, T., *Technologies of gender, essays on theory, film and fiction*, Houndmills/Basingstoke, Macmillan, 1989.
- LEENHARDT, R., " Littérature et Cinéma ", *Le Monde* n° 8029 du 6 novembre 1970, p. 10.
- LOTMAN, I., *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977.

- MAGAZINE LITTERAIRE, " Cinéma et littérature ", n° spécial, juillet 1970.
- MAGNY, J., " Histoires des théories du cinéma ", *CinémAction*, n° 60, juillet 1991, pp. 3-11.
- MAURO, F., *La représentation de la femme dans les films de Michel Angelo Antonioni et de J Luc Godard*, mémoire de maîtrise, Département d'études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983.
- MEDDEB, A., " L'oeil féminin dans la ville ", *Cahiers du cinéma*, n° 262-263, janv. 1976, pp. 103-108.
- METZ, Ch., *Essais sur la signification au cinéma*, deux vol., Paris, Klincksieck, 1968 et 1972.
- METZ, Ch., *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- METZ, Ch., *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984.
- MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 vol., Paris, Ed. Universitaires, 1965.
- MULVEY, L., " Visual Pleasure and Narrative Cinema ", *Screen*, vol. 18, n° 3, 1975, pp. 6-18.
- ODIN, R. " Dix années d'analyses textuelles de films ", *Linguistique et Sémiologie*, n° 3, 1977, pp. 1-139.
- ODIN, R. " Il était trois fois, numéro deux. Approche pragmatique de trois débuts de films ", *Revue Belge du Cinéma*, n° 16, 1986, p. 78-90.
- PEREZ-VITORIA, B., " *Elisa, Vida mia* " de Carlos Saura, *Découpage et étude filmique*, Paris, éd. Hispanique, 1983.
- PIERRE, S., " Eléments pour une théorie du photogramme ", *Cahiers du Cinéma*, n°s 226-227, janvier-février 1971, pp. 9-31.
- REVUE D'ESTHETIQUE, " Cinéma : théories, lectures ", n° spécial octb.1973.
- ROBBE-GRILLET, A., " Roman et Cinéma ", *Roman*, n° spécial, septembre 1951, pp. 13-29.
- ROBBE-GRILLET, A., " Cinéma et roman. Elements d'appréciation ", *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, vol. V, été 1958, pp. 102-150.
- ROBBE-GRILLET, A., *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Ed. de Minuit, 1974.
- ROHMER, E., *L'Organisation de l'espace dans Faust de Murnau*, Paris, UGE, coll. " 10/18 ", 1977.
- ROPARS, M-C., *Octobre*, Paris, Ed. Albatros, 1976.
- ROPARS, M-C., *Le texte divisé*, Paris, PUF, 1981.
- ROPARS, M-C., " L'instance graphique dans l'écriture du film : A bout de souffle ou l'alphabet erratique ", *Littérature*, n° 46, mai 1982, pp.123-145.
- SADA, N., *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1996,
- SCHERER, M., " Nous n'aimons pas le cinéma ", *Temps modernes*, n° 44, juin 1949, pp. 11-16.
- SORLIN, P., *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. " Historique ", 1977.

- VANOYE, F., *Récit écrit-récit filmique*, Paris, Nathan, coll. " Université ", 1989.
- VANOYE, F. et GOLIOT-LETE, A., *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. " 128 ", 1992.
- VERNET, M., " Freud : effets spéciaux. Mise en scène : USA ", *Communications*, n° 23, " Psychanalyses et cinéma ", Seuil, 1975, pp. 17-33.
- VERNET, M., " Flash-back " dans COLLET, J. et al. (éds), *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. ça/cinéma), 1976, pp. 94-98.

Narratologie, analyse de discours

- ADAM, J.-M., *Linguistique et discours littéraires*, Paris, Larousse, 1976.
- BAL, M., *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BANCE, M.-P., " L'ironie, essai d'analyse pragmatique ", *Linguistique et sémiologie*, n° 2, 1978, pp. 61-83.
- BARTHES, R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964
- BARTHES, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1970.
- BARTHES, R., " Introduction à l'analyse structurale du récit " dans *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. " Points ", 1981, pp. 6-33.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1966.
- BERGALA, A., *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 1970.
- BONN, C., *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.
- BONN, C., " L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin ", *Peuples méditerranéens*, n° 37, 1986, pp. 57-65.
- BORDWELL, D., *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- BROWNE, N., " Rhétorique du texte spéculaire ", *Communications*, n° 23, Seuil, 1975, pp. 202-211.
- CARRON, J.-C., " Les noms de l'honneur féminin à la Renaissance. Le nom tu et le non-dit ", *Poétique*, Seuil, n° 67, septembre 1986, pp. 274-287.
- CHATEAU, D., " Diégèse et énonciation ", *Communications*, n° 38, Seuil, 1983, pp. 89-94.
- CHATEAU, D., GARDIES, A. et JOST, F. (éds), *Cinéma de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1981.
- COMMUNICATIONS, " Énonciation et cinéma ", n° 38, 1983.
- COQUET, J.-C., *Le Discours et son sujet*, Paris, Klincksieck, 1984.
- CROS, E., " D'un sujet à l'autre ", *Sociocriticism*, Vol. IX, 2 (n° 18), Montpellier, pp. 7-21.

- DELEUZE G., *L'Image temps*, deux vol., Paris, Minuit, 1983.
- DUCROT, O., *Le Dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, coll. " Points ", 1969.
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, coll. " Poétiques ", 1972.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. " Poétiques ", 1983.
- GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Seuil, 1966.
- GREIMAS, A.-J. et COURTES, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- HAMON, Ph., " Du savoir dans le texte ", *Revue des sciences humaines*, t. XL, n° 160, 1975, pp. 490-499.
- HAMON, Ph., " Pour un statut sémiologique du personnage " dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. " Points ", 1977, pp. 115-180.
- HAMON, Ph., " Sur quelques concepts narratologiques ", *Les Lettres romanes*, n° 1, 1979, pp. 51-59.
- HAMON, Ph., *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. " Ecritures ", 1984.
- IRIS, " Cinéma et narration ", n°s 7 et 8, 1986 et 1988.
- ISER, W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Paris, Pierre Mardaga éditeur, coll. " Philosophie et Langage ", 1985.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale, I, II*, Paris, éd. de Minuit, 1973.
- JAUSS, H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. " Librairie des Idées ", 1978.
- JOST, F., " Narration(s) : en deçà et au delà ", *Communications*, n° 38, 1983, pp. 192-212.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- LAFFY, A., *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.
- METZ, Ch., *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens-Klincksieck, 1991.
- PROPP, V., *Morphologie du conte populaire russe*, Paris, Seuil, coll. " Points ", 1970.
- ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. " Idées ", 1968.
- ROBBE-GRILLET, A., " Des stéréotypes aux structures : le sens en question " dans CHATEAU, D., GARDIES, A. et JOST, F. (éds), *Cinéma de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 93-103.
- ROPARS, M.-C., " Narration et signification " dans BAILBE, C., MARIE, M. et ROPARS, M.-C. (éds), *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, Galilée, 1971, pp. 70-81.
- ROUSSET, J., " La question du narrataire " dans DÄLLENBACH, L. et RICARDOU, J. (éds), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guenaud, coll. " Bibliothèques des signes ", 1982, pp. 23-34.
- SIMON, J.-P., " Enonciation et narration ", *Communications*, n° 38, Le Seuil, 1983, pp. 6-23.

SORLIN, P., " L'énonciation de l'histoire " dans MOTTET, J., *David Wark Griffith*, Paris, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984, pp. 165-173.

STIELE, K., " Réception et fiction ", *Poétique*, n° 39, septembre 1979, pp. 299-320.

VERNET, M., " Personnage " dans COLLET, J., MARIE, M., PERCHERON, D., SIMON, P. et VERNET, M. (éds), *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. ça/cinéma, 1976, pp. 170-180.

VERNET, M., *Narrateur, personnage, spectateur*, doctorat de 3e cycle, Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle et EHSSS, 1985.

ANNEXE I PETIT GLOSSAIRE DU CINEMA ³⁷⁸

ALTERNES (Plans)

Suite de plans donnant à voir alternativement deux ou plusieurs actions simultanées à distance. Chaque série d'images établit une consécution temporelle, et les deux prises en bloc une simultanéité.

ANGLE DE PRISE DE VUE

L'angle de prise de vue détermine la portion visuelle d'espace enregistrée par la caméra. Il varie en fonction des objectifs utilisés (du grand angle au téléobjectif) et de la place de la caméra : dans la plongée, la caméra est située au-dessus du sujet filmé ; dans la contre-plongée, au contraire, la caméra est située au-dessous de lui.

COUPE-FRANCHE

Passage brusque d'un plan à un autre, sans fondu ni autre effet optique. On l'appelle aussi " Montage cut ".

CADRAGE

Détermination du champ visé par la caméra. Le cadrage fixe les limites du champ (choix de l'angle de prises de vues et de l'échelle du plan) et l'organisation

interne du champ (mise en valeur dans un espace réduit des personnages et des objets). La mise en scène du cinéma s'exerce par le cadrage.

CADRE

Fenêtre de la caméra et du projecteur qui limite l'image.

CHAMP et CONTRE-CHAMP

Une caméra dirigée sur un sujet couvre une portion d'espace que l'on appelle le champ. Le contre-champ est la prise de vue faite dans la direction diamétralement opposée. Exemple : Deux personnes sont face à face dans une pièce. - Dans un premier temps, la caméra cadre de face la personne de droite : c'est le champ. - dans un deuxième temps, la caméra cadre de face la personne de gauche : c'est le contre-champ.

FONDU AU NOIR

Extinction puis suspension momentanée du continuum photographique par obscurcissement progressif de l'image. Marque en général un écart temporel entre deux séquences.

FONDU ENCHAINE

Court chevauchement d'images donnant à voir en surimpression la fin d'un plan et le début du suivant, le premier disparaissant progressivement au bénéfice du second. Marque le plus souvent une saute de temps entre deux épisodes narratifs.

OFF

(Mot anglais, abréviation de " off screen " : hors de l'écran ; en français : " hors-champ "). Tout ce qui est situé hors du champ représenté sur l'écran. Son ou voix off : son ou voix dont la source sonore n'est pas représentée. Espace off : espace hors-champ, espace latent, supposé par l'espace représenté, situé aux quatre bords de l'écran de même qu'entre la surface de l'écran et l'espace du spectateur.

PANORAMIQUE

Mouvement d'appareil, auquel l'opérateur fait effectuer une rotation autour d'un axe. Panoramique horizontal, vertical.

PHOTOGRAMMES

Images fixes dont le déroulement à une certaine vitesse donne l'illusion du mouvement. Actuellement, il y a 24 photogrammes par seconde. La durée d'un plan est donc liée au nombre de photogrammes qui le composent.

PLANS (Taille des)

- Plan général : Montre l'ensemble du décor dans lequel se déroule une action. Dans un plan général, les personnages ne peuvent pas être reconnus. Ce ne sont que des silhouettes. - Plan d'ensemble : Montre un groupe de personnages (reconnaissables) dans un décor. - Plan moyen : Cadre les personnages en pied. - Plan américain : Cadre les personnages jusqu'à mi-cuisse. - Plan rapproché : Cadre les personnages en buste. - Gros plan : Cadre le visage du personnage. - Insert : Cadre un détail du corps du personnage (main, bouche, etc.). Classiquement, on définit les différentes tailles de plan par rapport au personnage, mais il faut bien voir que ces définitions sont relatives,

particulièrement en ce qui concerne les plans d'objets.

PROFONDEUR DE CHAMP

Procédé optique permettant d'obtenir des images aussi nettes au premier plan qu'à l'arrière-plan.

SUSPENSE

Péripétie tendue dont la résolution est maintenue en suspens. Ou encore, suivant Jean Douchet : " dilatation d'un présent pris entre les deux possibilités contraires d'un futur imminent 379 J. Douchet cité dans M. Marie, " Analyse textuelle ", dans J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J.-P. Simon, M. Vernet (éds), Lectures du film, Paris, Editions Albatros, (coll. ça/cinéma), p. 225. ". Peut aussi se laisser définir, non plus d'un strict point de vue d'économie narrative, mais son rapport au spectateur, comme " moment ou passage de nature à faire naître un sentiment d'attente angoissée " (Le Petit Robert).

SYNOPSIS

Résumé du scénario, pour en donner une vue d'ensemble rapide.

TRAVELLING

Déplacement de la caméra sur un chariot sur rails, sur tout véhicule, ou à la main (caméra portée), permettant une prise de vues mobiles dans le mouvement.

ZOOM

Objectif à focale variable permettant de changer la cadrage sans bouger la caméra. Par exemple, dans un plan moyen la caméra se fixe sur un personnage, on fait un zoom sur ce personnage et l'on obtient un gros plan de son visage.

L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens.

ANNEXE II NOTICES SUR LES GENERIQUES ET LES REALISATEURS DES FILMS

L'HOMME DE CENDRES RIH AL-SAAD

Notice sur le film

- Réalisation et scénario : Nouri Bouzid.
- Photo : Youssef Ben Youssef.
- Décor : Claude Bennys.
- Musique : Salah Mahdi.
- Son : Faouzi Thabet et Mohamed Riadh Thabet.
- Montage : Mika Ben Miled.

- Interprètes : Imed Maalel, Khaled Ksouri, Mouna Noureddine, Yacoub Bhiri, Mustapha Adouani, Habib Belhadi, Mohemad Dhrif.
- Production : Ciné téléfilms - SATPEC.
- Durée : 109 min.
- Film en 35 mm, couleur.

TUNISIENNES BENT FAMILIA

Notice sur le film

- Réalisation et scénario : Nouri Bouzid.
- Photo : Youssef Ben Youssef.
- Décor : Claude Bennys.
- Musique : Hamadi Ben Othman.
- Montage et Son : Elisabeth Fernandez.
- Interprètes : Amel Hédili, Leïla Nassim, Nadia Kaci, Raouf Ben Amor, Kamal Touati, Wafa Salem, Hassiba Rochdi, Kaouthar Bardi, Nour Bouziri.
- Productions : Ciné téléfilms (Tunis) - Lucie Films - SFP Cinéma (Paris).
- Durée : 100 min.
- Film en 35 mm, en couleur.

Notice sur le réalisateur

Nouri Bouzid (1945). Né à Sfax en Tunisie, il étudia le cinéma à l'INSAS (Institut National des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion) à Bruxelles, à partir de 1968. Il y obtint son diplôme en 1972 avec son court métrage *Duel*. Il travailla comme stagiaire à Paris. De retour en Tunisie en 1973, il travailla quelque temps à la télévision tunisienne (RTT). Il fut arrêté et emprisonné pendant plus de cinq ans (1973-1979) pour avoir été membre du groupe radical Perspectives. Une fois sorti de prison, il travailla comme assistant-réalisateur sur plusieurs films dont *Aziza* (Abdellatif Ben Ammar, 1980), *Les aventuriers de l'arche perdue* (Steven Spielberg, 1981), *Mieux vaut être riche* (Max Pecas, 1981), *Par où t'es rentré?* (Philippe Clair, 1984), etc. Bouzid participa aux adaptations et aux dialogues de nombreux films-clés du cinéma tunisien des années 90 parmi lesquels *Halfaouine* de F. Boughedir et *Les Silences du palais* de M. Tlatli.

Les trois premiers longs métrages de N. Bouzid, produits par Ahmed Attia, en firent

l'une des plus grandes figures du cinéma maghrébin et abordèrent des thèmes et des questions longtemps ignorés ou éludés par le cinéma arabe en général. **“ Tous trois présentent en effet un ton très personnel, semi-autobiographique, qui est plutôt rare dans le cinéma arabe où il est plus courant pour des réalisateurs masculins de faire des films sensibles sur des victimes féminines plutôt que de traiter de certaines des contradictions inhérentes à la conception arabe de la masculinité ³⁷⁹ ”.** *L'Homme de cendres* (1986), dont l'action se déroule dans Sfax, la ville natale de N. Bouzid, remporta à jute titre “ le Tanit d'Or ” aux journées Cinématographique de Carthage. Suivant le même parcours autobiographique, *Les sabots en or* (1989) évoquait l'impossible réinsertion d'un prisonnier politique dans la société tunisienne. Le troisième long métrage, *Bezness* (1992), était tout aussi polémique puisqu'il avait pour thème un photographe occidental faisant un reportage sur les gigolos tunisiens qui se prostituent pour les touristes masculins ou féminins. En 1995, il commença le tournage de *Tunisiennes* qui sortit en salle en 1998.

HALFAOUINE, L'ENFANT DES TERRASSES ASFOUR STAH

Notice sur le film

- Réalisation et scénario : Férid Boughedir.
- Adaptation : Maryse Léon-Garcia, Nouri Bouzid.
- Dialogue : Taoufik Jebali.
- Photo : Goerges Barsky.
- Décor : Claude Bennys.
- Musique : Anouar Braham.
- Son : Hechmi Joulak.
- Montage : Moufida Tlatli.
- Interprètes : Sélim Boughedir, Mustapaha Adouani, Rabia Ben Abdallah, Mohamed Driss, Hélène Catzaras, Fatma Ben Saidane.
- Production : Ciné téléfilms (Tunis) - Scarabée films - France Média (Paris).
- Durée : 98 min.
- Film en 35 mm, couleur.

³⁷⁹ R. Armes, *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*, Editions ATM (l'Association des Trois Mondes), Paris, 1996, p. 115.

Notice sur le réalisateur

Férid Boughedir (1944). Né à Hammam-Lif en Tunisie. Il fit carrière à la fois comme critique, théoricien et historien de cinéma et comme réalisateur. Issu de la FTCA (Fédération Tunisienne du Cinéma Amateur) et membre du ciné-club de Tunis, il étudia la littérature à l'Université de Rouen. Tout en enseignant le cinéma à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle et à L'université de Tunis, il obtint son doctorat en 1986 en présentant une thèse sur les thèmes et l'économie du cinéma africain. Il publia de nombreux articles sur le cinéma africain et arabe dans divers magazines, dont *Jeune Afrique*, pour lequel il réalisa un numéro spécial sur " Le cinéma en Afrique et dans le monde " en 1984. Il participa aux collections reliées de la revue *CinémAction* (*Cinéma noirs d'Afrique* en 1984, *Les Cinémas du Maghreb* en 1987 et *Les cinémas arabes* en 1987), et publia seul un ouvrage intitulé *Le cinéma africain de A à Z* (1987).

Ses premiers courts métrages datent des années 60 : on compte *Paris-Tunis* (1963-67), *Riche pour un jour* (1965), etc. A la fin des années 60, il travailla comme assistant-réalisateur sur *L'eden et après* (Alain Robbe-Grillet, 1969) et *Viva la muerte* (Fernando Arrabal, 1970). Ses premières réalisations révélèrent un intérêt tout particulier pour les structures narratives modernes et un goût pour la farce et le grotesque. Il participa par la suite à plusieurs longs métrages tunisiens de langue française et réalisa plusieurs documentaires sur le cinéma africain et arabe dont *Caméra d'Afrique* en 1983 et *Caméra arabe* en 1987 qui furent diffusés sur les chaînes de télévision internationales.

Halfaouine (1990), un portrait plein d'humour et merveilleusement filmé sur l'enfance, fut à la fois un véritable succès critique et le film national le plus populaire jusqu'à ce jour en Tunisie. En 1994, F. Boughedir tourna un second long métrage intitulé *Un été à la Goulette*. "**La manière dont le réalisateur pose côte à côte et fait revivre ensemble trois groupes familiaux, juif, chrétien, musulman, est dans la pure tradition voltairienne, à laquelle Férid Boughedir ajoute l'idée d'une communauté méditerranéenne qui sert de fonds commun aux trois groupes, avant même d'en invoquer le monothéisme, ou plus largement l'universalité du fait humain**"³⁸⁰. Ce film est un plaidoyer pour la tolérance dans une Tunisie contemporaine menacée par l'intégrisme.

LES SILENCES DU PALAIS SAMT AL-KOUSOUR

Notice sur le film

- Réalisation et scénario : Moufida Tlatli.

³⁸⁰ D. Brahimi, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Eds. Nathan, coll. " Université ", 1997, p. 111.

- Adaptation : Nouri Bouzid.
- Photo : Youssef Ben Youssef.
- Décor : Claude Bennys.
- Musique : Anouar Brahem.
- Son : Faouzi Thabet.
- Montage : Moufida Tlatli.
- Interprètes : Amel Hedili, Hend Sabri, Néjia Oureghi, Ghalia Lacroix, Kamel Fazaa, Hichem Rostom, Hélène Catzaras, Sonia Meddeb, Michket Krifa.
- Productions : Cinéféfilms - Magafilm (Tunis) - Mat Film (Paris).
- Durée : 127 min.

Film en 35 mm, couleur.

Notice sur la réalisateurice

Moufida Tlatli (1945). Née à Sidi Bou-Said, elle étudia le cinéma à l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) à Paris, où elle obtint son diplôme en 1968. De 1968 à 1972, elle travailla à l'ORTF comme scripte (1968-69) et puis comme directrice de production (1969-72). De retour en Tunisie, elle travailla comme monteuse sur de nombreux grands films arabes des années 70 et 80 dont *Omar Gatlato* (Merzak Allouache, Algérie, 1979), *Aziza* (Abdellatif Ben Ammar, 1980), *La mémoire fertile* (Michel Khleifi, Palestine, 1984), *Les baliseurs du désert* (Nacer Khemir, 1984), *Caméra arabe* (1987) et *Halfaouine* (1990) de F. Boughedir, etc. En 1994, elle réalisa son premier long métrage, *Les Silences du palais*, produit par Ahmed Attia. Ce film remporta " le Tanit d'Or " aux Journées Cinématographiques de Carthage en 1994. Elle commença en 1999 le tournage d'un nouveau film, encore en cours, *La saison des hommes*.

ANNEXE III TABLE DES ILLUSTRATIONS DES PHOTOGRAPHIES

- Photo n° 1 : Regard et oeil-caméra : le cadrage et le point de vue (*Tunisiennes*) - 127 (bis)
- Photo n° 2 : *Nobody's shot*, le plan anonyme et la répartition spatiale selon les sexes (*L'Homme de cendres*) - 128 (bis)
- Photos n° 3, 4 : Le fondu-enchaîné : le passage du présent au passé (*Les Silences du palais*) - 132 (bis)
- Photos n° 5, 6, 7 : Les répartitions spatiales : femmes/hommes au cours d'un repas (*Tunisiennes*) - 326 (bis)
- Photos n° 8, 9, 10 : La division sociale des sexes pendant une fête : hommes dansant à l'extérieur/femmes immobiles à l'intérieur (*Halfaouine*) - 252 (bis)
- Photos n° 11 : Le sérieux de la parole masculine (*Ibid*)- 262 (bis)
- Photos n° 12, 13, 14 : Le banal de la parole féminine (*Ibid.*)- 264 (bis)
- Photos n° 15, 16 : La parole en-chantée et la parole agonisante (*Les Silences du palais*) -. 298 (bis)
- Photos n° 17 (*L'Homme de cendres*) et n° 18 (*Tunisiennes*) : La mer, espace infini de liberté -.316 (bis)

- Photos n° 19, 20, 22 (*Les Silences du palais*) et photo n° 21 (*Halfaouine*) : Clausturation et liberté, fonctionnement ambivalent d'une métaphore - 331 (bis)
- Photos n° 23, 24 : Le hammam, espace inédit de l'Eau et du Feu (*Halfaouine*) - 335 (bis)
- Photos n° 25, 26 : La violence paternelle et la complicité maternelle (*L'Homme de cendres*) - 432 (bis)