

Université de Montréal

**L'enfermement des personnages féminins dans le cinéma tunisien :
évolution d'un thème, des années 1990 à aujourd'hui**

Par Sarah Belghiti

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention
du grade de Maître ès arts (M. A.) en études cinématographiques

Mai 2020

© Sarah Belghiti, 2020

Université de Montréal
Faculté des Études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé

**L'enfermement des personnages féminins dans le cinéma tunisien :
évolution d'un thème, des années 1990 à aujourd'hui**

Présenté par

Sarah Belghiti

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

André Habib, président-rapporteur

Marion Froger, directrice de recherche

Zaira Zarza, membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise étudie l'enfermement des personnages féminins dans le cinéma tunisien, sur une période allant des années 1990 à aujourd'hui. La notion d'enfermement permet d'articuler les relations de pouvoir à une dimension spatiale, tout en intégrant un rapport au temps et au corps. Pour cela, nous avons choisi un corpus composé de quatre long-métrages de fiction, tous réalisés par des cinéastes femmes : *Les Silences du Palais* (Moufida Tlatli, 1994), *Bedwin Hacker* (Nadia El Fani, 2002), *Les Secrets* (Raja Amari, 2009) et *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017). Nous pensons que ces films s'inscrivent dans une tradition cinématographique tunisienne féminine autour des oppressions subies par les femmes et leur désir d'émancipation. Cependant, nous observons des variations dans la manière dont est figuré l'enfermement des héroïnes. Cela passe notamment par la mise en scène ainsi que par le discours porté par les réalisatrices au sujet des personnages féminins et de leur émancipation. Ce corpus explore différentes échelles d'espace (domestique, public, global et virtuel) et montre diverses oppressions auxquelles les héroïnes font face. Nous commençons d'abord par étudier l'enfermement des personnages féminins à l'intérieur d'un espace domestique, en nous appuyant sur les notions d'hétérotopie et de harem. Ensuite, nous abordons la sortie de ces lieux et l'investissement d'espaces publics pour nous intéresser à la dimension plus institutionnelle de l'enfermement. Enfin, nous analysons la possibilité de dépasser cet enfermement afin de porter un discours d'émancipation.

Mots-clés : cinéma tunisien, femmes, espaces, corps, harem, hétérotopie, enfermement, émancipation, nomadisme, Printemps arabe.

Abstract

This master's thesis examines the imprisonment of female characters in Tunisian cinema from the 1990 until today. The notion of imprisonment articulates relations of power within a spatial dimension, while integrating the temporal and corporal dimension. For this, we chose a corpus of four long-feature films directed by women: *The Silences of the Palace* (Moufida Tlatli, 1994), *Bedwin Hacker* (Nadia El Fani, 2002), *Burried Secrets* (Raja Amari, 2009) and *Beauty and the Dogs* (Kaouther Ben Hania, 2017). We think those movies are part of a female Tunisian cinematographic tradition dealing with oppressions felt by women and their desire for emancipation. However, we observe some variations in the way the heroines' imprisonment is shown. This is emphasized by the *mise en scène* and the discourse of the directors about female characters and their emancipation. This corpus explores different spatial scales (domestic, public, global and virtual) and shows the diversity of oppression faced by the heroines. To begin with, we study the imprisonment of female characters in a domestic space, employing the notions of heterotopia and harem. Then, we examine the exit of those spaces and the occupation of public spaces to explore the institutional dimension of imprisonment. Finally, we analyze the possibility of overcoming this imprisonment in order to hold a discourse of emancipation.

Keywords: Tunisian cinema, women, spaces, body, heterotopia, imprisonment, emancipation, nomadism, Arab Spring.

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de recherche, Marion Froger, dont les précieux conseils, la sensibilité et la bienveillance m'ont accompagné et guidé tout au long de ma maîtrise et dans la rédaction de ce mémoire.

Luc Vancheri, avec qui j'ai partagé mes toutes premières idées, les germes de ce travail, et qui ont bien évoluées depuis.

Mes parents et ma famille qui ont toujours témoigné un soutien sans faille au long de mon parcours universitaire et professionnel.

Et en ces temps difficiles, un ultime remerciement à toutes celles et ceux qui font que la vie se poursuit malgré tout.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Remerciements.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre premier : <i>Les Silences du Palais</i> , l'allégorie du harem.....	6
La séparation des sexes dans l'espace.....	6
Un harem cinématographique.....	11
Le harem : une hétérotopie ?.....	12
Une architecture au service des relations de pouvoir.....	15
Vers une sortie du harem ?.....	23
Chapitre deux : Sur les ruines du harem, <i>Les Secrets</i>	29
Une ruine traversée par ses contradictions.....	31
Surveiller, fantasmer, se cacher : l'ambivalence du regard.....	35
Les corps retrouvés.....	37
L'enfouissement du trauma.....	40
D'un harem à l'autre.....	43
Chapitre trois : Sortir de l'enfermement domestique, <i>La Belle et la Meute</i>	46
Les femmes dans les espaces publics.....	46
De l'enfermement spatio-temporel à l'internement institutionnel.....	50
L'institution et l'intime.....	55
Après la nuit, le réveil d'une héroïne.....	60
La véritable « Meriem » et le contexte tunisien.....	62
Chapitre quatre : Traversée des frontières, ouverture des espaces, un rapport nomade au monde dans <i>Bedwin Hacker</i>	66
La figure du nomade.....	66
Espaces et mobilités.....	68
Subversion et transgressions.....	72
Deux représentations de communautés : l'État et les nomades.....	76
Nomadisme culturel et transvergence.....	82
Conclusion.....	85
Annexe.....	91
Bibliographie.....	93
Filmographie.....	99

Introduction

Ce travail de recherche a pour objectif de prolonger la réflexion de deux textes au sujet de la cinématographie tunisienne. Le premier est l'ouvrage *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres* écrit par Sonia Chamkhi, paru en 2002. Le second est la section « Tunisia: The crisis of the *auteur* and the dogma of female liberation », qui figure dans l'ouvrage *Arab Cinema. History and Cultural Identity* de Viola Shafik, initialement paru en 1997 et réédité en 2016. Dans son livre, Sonia Chamkhi propose une étude du cinéma tunisien dit de la deuxième génération. En analysant cinq films phares de la période 1980-1995 (*L'Homme de cendres* et *Les Sabots en or* de Nouri Bouzid, *Le Sultan de la Médina* de Moncef Dhoub, *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk et *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli), elle observe que les préoccupations de ces cinéastes se rejoignent dans la question de l'enfermement des personnages, qu'ils soient féminins ou masculins. Selon elle, ce thème constitue une « unité discursive et esthétique »¹ dans ces films, que chacun des cinéastes explore différemment et qu'elle explicite tout au long de son analyse. Dans les dernières pages, Sonia Chamkhi observe que « le thème de la condition de la femme dans une société musulmane demeure le cheval de bataille de toute une génération »² et se demande si le thème de l'enfermement, qui a nourri toute une génération de cinéastes, ne risque pas de devenir un lieu commun³.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de s'arrêter un instant sur ce qu'est l'enfermement. Selon le Trésor de la Langue Française informatisé, l'enfermement est l'action d'enfermer, c'est-à-dire « mettre dans un lieu fermé »⁴. Cela signifie donc, réduire la capacité de circulation d'un individu, le maintenir dans un espace limité. L'espace est donc « le moyen » qui permet l'enfermement. Néanmoins, si l'enfermement passe par une limitation spatiale, il se ressent notamment à travers la *durée*. La dimension temporelle s'articule donc à la dimension spatiale dans l'expérience de l'enfermement. Enfin l'enfermement, et notamment celui des femmes, dans l'espace et par la durée nous amène à considérer un troisième élément : le corps. D'abord, parce que c'est au nom des différences biologique et genrée du corps féminin par rapport au corps masculin qu'est imposé cet enfermement, mais aussi parce que c'est à travers le corps que la personne enfermée subit en premier lieu cette condition.

¹ Chamkhi, Sonia. 2002. *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*. Tunis : Sud Éditions. p.8.

² *Ibid.* p. 211.

³ *Ibid.* p. 213.

⁴ Trésor de la Langue Française informatisé.

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1336971630;>

Consulté le 05 janvier 2020.

Mais l'enfermement ne se limite pas uniquement à cela. Dans son ouvrage, Sonia Chamkhi explique que l'enfermement repose sur la tension des personnages pris dans une identité collective socioculturelle, qui découle de la société patriarcale tunisienne, et leur désir d'exprimer leur subjectivité et leur singularité⁵. En admettant cela, nous nous apercevons que l'enfermement dépasse l'idée d'un espace physique fermé. Sortir de l'enfermement, ce serait donc quitter le lieu d'où l'on est enfermé, mais aussi pouvoir exprimer sa subjectivité. Nous ajoutons également que l'enfermement suppose et implique des relations inégales. Effectivement, être enfermé, c'est aussi être maîtrisé, surveillé, contrôlé, et cela met donc en place un rapport de domination et de pouvoir entre celui qui enferme et le sujet enfermé. Ne plus être enfermé, c'est donc sortir de ces rapports de domination, et être reconnu comme un sujet disposant des mêmes droits que les autres.

Maintenant que nous avons dégagé les grandes idées au sujet de l'enfermement, voyons comment il s'inscrit dans les films tunisiens. En 1988, sort *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk. Premier long-métrage de fiction réalisé par une femme, il retrace le parcours de Sabra qui tente de s'émanciper en poursuivant ses études supérieures à l'étranger. Quelques années plus tard, en 1994, Moufida Tlatli réalise *Les Silences du Palais*, où les personnages féminins subissent des rapports de pouvoir dans un palais beylical que l'héroïne finit par quitter. Ces deux films représentent des héroïnes qui cherchent à sortir d'un enfermement et portent des revendications sur leur place en tant que sujet, confrontées à des normes sociales et patriarcales qui les oppressent. Dans la continuité de ces films étudiés par Sonia Chamkhi, de nombreux cinéastes tunisiens de la fin des années 1990 ont figuré l'enfermement des personnages féminins⁶. Cela passe notamment par l'intrigue et la mise en scène. L'intrigue met à jour les formes d'oppression des femmes dans un système patriarcal. Nous pensons que pour figurer un système de domination sur un *corps social*, les femmes, les cinéastes mettent en scène des oppressions spatiales des *corps* des personnages féminins. Au sujet de la mise en scène, nous observons que les cinéastes exploitent la dimension spatiale pour accentuer l'enfermement des personnages féminins (grillages, composition des plans qui réduisent l'espace, déplacements des personnages dans le décor...).

En s'appuyant notamment sur les conclusions de Sonia Chamkhi, Viola Shafik s'interroge sur le « dogme de la libération féminine »⁷ dans le cinéma tunisien. Selon elle, trois facteurs expliquent la récurrence de la question de la libération des femmes dans la cinématographie tunisienne : l'idéologie moderniste postcoloniale, les limites de la liberté d'expression sous le régime de Ben Ali et les coproductions européennes qui reposent sur ces différences culturelles⁸. De ces deux textes, nous pouvons tirer les conclusions suivantes : à partir de la fin des années 1990, le cinéma tunisien s'enlise

⁵ *Ibid.* p.8.

⁶ *Tunisiennes* de Nouri Bouzid (1997), *Keswa, le fil perdu*, de Kalthoum Bornaz (1997), *Miel et Cendres* de Nadia Fares (1996) et *La Saison des hommes* de Moufida Tlatli (2000) sont les plus souvent cités à ce sujet.

⁷ Shafik, Viola. (1997) 2016. *Arab Cinema. History and Cultural Identity. Revised and Updated Edition*. Le Caire : The American University in Cairo Press. p. 297.

⁸ *Ibid.* p. 304.

dans les mêmes thèmes. Si l'enfermement, de manière générale, a constitué un thème majeur pour les cinéastes de la deuxième génération, de 1980 à 1995, il y aurait depuis cette période une redondance, notamment au sujet de l'enfermement des personnages féminins. Enfin, les deux autrices ajoutent que les films tendent à s'écarter des préoccupations contemporaines de la société tunisienne pour se tourner davantage vers le passé.

Donc, à partir de la fin des années 1990, l'enfermement des personnages féminins serait le thème privilégié dans la cinématographie tunisienne. Soit. Mais comme en musique, ce thème est sujet à des variations, et chaque cinéaste se l'approprie d'une certaine manière pour porter un regard et un discours différents. C'est pourquoi nous proposons de changer notre regard. La persistance de ce thème ayant été largement observée et commentée, nous proposons de partir de là pour nous poser de nouvelles questions : Quelles sont les significations de cet enfermement ? Comment est-il mis en scène ? Que traduit-il ? Comment les cinéastes femmes se l'approprient ? Mais surtout, comment évolue-t-il dans les années 2000 et 2010 ?

Pour répondre à ces interrogations, nous procéderons à une analyse discursive et esthétique de films réalisés entre les années 1990 et 2010. Nous étudierons le traitement cinématographique de l'enfermement des personnages féminins pour comprendre ses évolutions. Nous pensons que derrière ce thème, il y a de multiples interprétations, et qu'à partir des années 2000, les cinéastes se détachent des oppressions strictement familiales pour explorer d'autres considérations ou alors en les abordant à travers de nouveaux angles.

Nous avons choisi pour cela un corpus composé de quatre films réalisés par des femmes⁹. Afin d'inscrire notre recherche dans la continuité des textes mentionnés, nous commencerons d'abord par revenir sur *Les Silences du Palais*. Avec cette œuvre, s'achèverait « l'âge d'or » du cinéma tunisien, porté par les cinéastes de la deuxième génération. Il s'agit d'un film dont l'intrigue se déroule principalement dans un espace domestique clos traversé par des relations de pouvoir entre la famille beylicale et les domestiques, mais aussi entre les hommes et les femmes. À notre sens, il s'agit de l'une des figurations de l'enfermement les plus évocatrices dans le cinéma tunisien. L'analyse de ce film et les conclusions que nous en tirerons nous permettront d'aborder ensuite des œuvres plus récentes. Le film *Les Secrets* de Raja Amari (2009) nous permettra de voir les évolutions esthétiques et discursives du thème de l'enfermement, par rapport au film précédent, dans la mesure où l'héroïne évolue également dans un espace de réclusion avec sa famille. Avec *La Belle et la Meute* de Kaouther Ben Hania (2017), nous sortirons de ces espaces domestiques pour nous interroger sur la manière dont le « dehors » peut enfermer, notamment par le rapport de l'héroïne aux institutions. *Bedwin Hacker* de Nadia El Fani

⁹ Cette raison s'explique du fait que même si des cinéastes hommes se sont intéressés à ces thèmes, qui sont parfois évoqués dans leurs films, cela n'a pas constitué l'essentiel de leurs discours, malgré quelques exceptions notables dans la filmographie de Nouri Bouzid (*Tunisiennes* et plus tard *Millefeuille*, sorti en 2012).

(2002) est une manière de déjouer l'enfermement. Nous analyserons comment l'héroïne cherche à revendiquer sa liberté, non plus dans la sphère familiale, mais à l'échelle mondiale et face aux États. En nous référant parfois à d'autres films, ce travail sera également l'occasion de proposer au lecteur une exploration de la cinématographie tunisienne des années 1990 à aujourd'hui.

Les films de ce corpus se répartissent en deux catégories. Par leur traitement de la temporalité, le déroulement de l'intrigue dans un espace domestique clos et leurs atmosphères, *Les Silences du Palais* et *Les Secrets* dégagent tous deux quelque chose de l'ordre du conte. *La Belle et la Meute* et *Bedwin Hacker* quant à eux, s'inscrivent plutôt dans un contexte actuel, ou du moins contemporain de leur sortie, et se caractérisent davantage par un traitement cinématographique plus réaliste. Cette distinction justifie à notre sens l'utilisation de différents outils d'analyse qui seront convoqués dans l'étude de ces films.

Le sujet de l'enfermement des personnages féminins ainsi que les films que nous avons choisis regroupent plusieurs thèmes : le rapport à l'espace et les relations de pouvoir qui le structurent ; la place des femmes dans le monde arabe et particulièrement en Tunisie ou encore le rapport au corps, à l'intime et au groupe. Outre les ouvrages sur le cinéma tunisien, les références sur lesquelles nous nous appuyerons principalement gravitent autour de ces thèmes-là. Afin de penser l'espace et les rapports qui s'y déploient, nous convoquerons des philosophes. Ainsi, les textes de Michel Foucault nous accompagneront dans ce travail, et dans une moindre mesure, ceux de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Nous nous servirons notamment du concept d'hétérotopie pour éclairer les enjeux des espaces domestiques. Les textes sur les institutions, notamment, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *Surveiller et punir* et *Naissance de la clinique* viendront également nourrir notre réflexion. Le « Traité de nomadologie » de Deleuze et Guattari servira ensuite à expliciter les rapports qui se jouent lors d'une confrontation entre deux visions antagonistes de l'espace.

Nous ferons également appel à des féministes arabes et tunisiennes, qu'elles soient historienne, sociologue ou juriste, afin d'inscrire notre travail dans le contexte de la société qui nous intéresse. Nous pensons notamment à la Marocaine Fatima Mernissi et à l'Égyptienne Nawal El Saadaoui, qui dès les années 1970, ont écrit sur la place des femmes dans le monde arabe et musulman. Les études de Fatima Mernissi s'intéressent tout particulièrement à la notion de harem, qu'elle développe dans plusieurs ouvrages. Nous nous en servirons pour définir les caractéristiques des espaces domestiques, comprendre leurs constructions historique et sociologique. La pensée de Nawal El Saadaoui nous permettra de comprendre les causes historiques et les conséquences actuelles du patriarcat dans les sociétés arabes. Des chercheuses plus contemporaines tunisiennes nous donneront des indications plus spécifiques sur la place et les droits des femmes en Tunisie, de l'Indépendance à aujourd'hui. Ainsi, les travaux de Sophie Bessis, Sana Ben Achour, Dorra et Amel Mahfoudh nous rappelleront l'évolution historique des mouvements féministes en Tunisie et leur place dans la société d'aujourd'hui.

Enfin, les questions autour de l'intime et du groupe seront étudiés à la lumière des travaux de psychanalystes, notamment ceux de Gérard Wacjman et René Kaës. Dans le cadre d'un environnement qui enferme, leurs textes fourniront un éclairage sur la possibilité de se créer une intimité en tant que sujet, ainsi que sur la manière dont les rapports de groupe s'imaginent ou s'actualisent.

Dans le cadre de ce travail, une étude chronologique des films nous a paru moins pertinente qu'une analyse en fonction de l'évolution de la figuration et du discours autour de l'enfermement dans les films étudiés. Notre réflexion s'articulera donc en quatre temps. Nous commencerons d'abord par revenir sur *Les Silences du Palais*, de Moufida Tlatli. Grâce aux outils de Michel Foucault, Fatima Mernissi et Nawal El Saadaoui, nous montrerons comment la cinéaste figure un harem allégorique, traversé par des relations de pouvoir. Notre deuxième chapitre sera consacré aux *Secrets* de Raja Amari. Cette proposition cinématographique, sortie plus d'une décennie après, réinvestit l'espace domestique pour y montrer un lieu de réclusion des femmes. Nous essaierons de voir dans ce film, comment la logique du harem est reprise et enrichie d'un nouveau discours. À partir du troisième chapitre, nous quitterons l'enfermement dans les espaces domestiques. Cela nous amènera à revenir sur les spécificités de la société tunisienne au sujet de la place et des droits des femmes. De là, nous étudierons les nouvelles oppressions des personnages féminins, lorsqu'elles quittent les espaces domestiques, pour le « dehors ». L'analyse de *La Belle et la Meute* de Kaouther Ben Hania nous permettra d'aller plus loin en mettant en lumière les rapports de pouvoir, et le basculement de l'enfermement familial vers un internement institutionnel. Pour finir, le dernier chapitre sera consacré aux stratégies mises en place pour se défaire de l'enfermement et revendiquer une émancipation, grâce à *Bedwin Hacker* de Nadia El Fani.

Chapitre premier : *Les Silences du Palais*, l'allégorie du harem

La séparation des sexes dans l'espace

Pour pouvoir penser l'enfermement de corps féminins dans un espace clos, il est nécessaire de revenir d'abord sur la conception spatiale qui régit la société qui nous intéresse, à savoir la Tunisie, dans une perspective genrée. Pour cela, nous allons nous appuyer sur des travaux d'ordre sociologique et anthropologique, qui nous permettront de comprendre sur quoi s'appuie cette conception spatiale. Les travaux de la sociologue et féministe marocaine Fatima Mernissi apportent un éclairage particulièrement intéressant sur la question. Nous nous appuyerons sur la première partie de *Sexe, idéologie, Islam*, paru en français en 1985 ainsi que sur les notes de son roman *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, traduit en 1996. Le premier ouvrage tente d'explicitier dans une première partie les relations entre les femmes et les hommes dans le monde musulman de manière générale d'un point de vue historique, en se référant notamment à des travaux théologiques et sociologiques ; puis dans une seconde partie, sur les particularités de la société marocaine contemporaine, en s'appuyant sur des enquêtes et des entretiens. Afin d'étudier la société qui nous intéresse, nous laisserons de côté la seconde partie du livre qui étudie uniquement la société marocaine, et qui nous écarterait de notre sujet. Le second livre est un récit largement inspiré de sa vie d'enfant dans un harem, dans le Maroc des années 1940, alors encore sous Protectorat français. Les notes de cet ouvrage reviennent de manière plus précise sur sa définition du harem, et c'est principalement sur elles que nous nous appuyerons. Nous convoquerons également la féministe égyptienne Nawal El Saadaoui, notamment son essai *La Face cachée d'Ève*, paru en français en 1982, qui traite de la condition des femmes dans le monde arabo-musulman.

Dans le premier chapitre de *Sexe, idéologie, islam*, Fatima Mernissi s'appuie sur les travaux de l'anthropologue américain George Peter Murdock, et particulièrement son ouvrage *Social Structures*, paru en 1965. Murdock explique que la sexualité est l'un des éléments qu'une société doit réguler pour maintenir son bon fonctionnement. Il faut donc trouver un équilibre entre les restrictions et les permissions, en mettant en place différents dispositifs. Ces dispositifs font partie d'un cadre qui permet d'assurer la perpétuation du groupe. Il existe deux tendances, les pratiques permissives, qui favorisent une sexualité expansive, comme le mariage hétérosexuel entre deux individus issus de cellules familiales différentes ; et les pratiques restrictives, qui sont donc interdites, comme l'inceste par exemple. Ces pratiques permettent de diriger les instincts sexuels dans un but de perpétuation et d'expansion du groupe et s'appliquent à tous les individus, femmes ou hommes. Mais pour dissuader les individus de se diriger vers les pratiques non-admises, il faut mettre en place un système efficace. C'est là que Murdock fait la

distinction entre deux types de sociétés, l'une qui fait respecter ses règles au moyen d'une « intériorisation des interdits sexuels au cours du processus de socialisation », et la seconde qui met en place des « barrières de précautions extérieures telles que les règles de conduites ségrégationnistes » comme l'imposition d'un « chaperon, ou [...] tout autre moyen extérieur, tel que le voile, la ségrégation dans les harems ou encore une surveillance constante »¹⁰. Par conséquent, si nous admettons l'hypothèse de Murdock, les sociétés issues du monde dit arabo-musulman – mais pas uniquement – dont fait partie la Tunisie, appartiennent à cette seconde catégorie.

Essayons à présent de comprendre pourquoi cette société fonctionne ainsi. Selon Nawal El Saadaoui, les penseurs musulmans ont donc dû mettre en place des règles pour encadrer la sexualité :

Les philosophes et les théologiens de l'Islam se voyaient ainsi confrontés à deux conceptions contradictoires et s'excluant logiquement l'une l'autre : 1) la sexualité est au nombre des plaisirs de la vie et 2) une société qui succombe à la sexualité devient la proie de *fitna* [terme qui désigne le chaos, le désordre sexuel, mais aussi une femme attirante] donc de la rébellion, la crise et l'anarchie. La seule façon de se sortir de ce dilemme, la seule voie permettant de réconcilier ces deux vues contradictoires était de réglementer la sexualité de manière à ce que l'on puisse parer aux dangers de la *fitna* tout en assurant la reproduction de l'espèce et en modérant un minimum les plaisirs accordés par Allah.¹¹

Fatima Mernissi nous rappelle que le monde dit musulman a une vision dite progressive de l'Histoire. Les traditions islamiques expliquent que l'avènement de l'Islam a permis de « civiliser » la sexualité, par rapport à la période préislamique grâce à des règles. Il y aurait donc une opposition entre la période préislamique et l'avènement de cette nouvelle religion :

Pendant la *Jahiliya* [période préislamique], promiscuité et laxisme étaient les caractéristiques d'une sexualité alors non-contrôlée ; sous l'Islam au contraire, la sexualité est présentée comme obéissant à des règles.¹²

Or, Fatima Mernissi explique que si l'Islam a permis de contrôler la sexualité, il s'agit en réalité uniquement de la sexualité des femmes. En effet, la sexualité des hommes demeure imprégnée de laxisme et de promiscuité, notamment avec des pratiques telles que la répudiation ou la polygamie. Nawal El Saadaoui soutient également cette idée et explique justement que les groupes dominants ont imposé des règles aux individus sur lesquels ils exercent un contrôle :

La virginité est une règle de morale que seules les filles doivent respecter. On pourrait penser que le premier critère d'une règle morale doit être qu'elle s'applique à tous sans

¹⁰ Murdock, George Peter. 1965. *Social Structures*. New York: The Free Press. p. 273 cité dans Mernissi, Fatima. 1983. *Sexe, islam, idéologie*. Paris : Éditions Tierce. p. 9.

¹¹ El Saadaoui, Nawal. 1982. *La Face cachée d'Ève. Les femmes dans le monde arabe*. Paris : Des femmes. p. 279.

¹² Mernissi, Fatima. 1983. *Sexe, islam, idéologie*. Paris : Éditions Tierce. p. 31.

exception et sans discrimination entre les sexes, les races et les classes. Il n'en est rien : dans nos sociétés [arabes], les codes de moralité sont rarement valables pour tout le monde - peut-on mieux dénoncer la profonde immoralité de ces codes ? Au cours de l'histoire, la classe dirigeante a toujours prôné l'abstinence, le stoïcisme et le renoncement aux plaisirs de ce monde devant ceux qui peinaient pour gagner leur vie, afin qu'ils se contentent de leur maigre paye et soient prêts à se battre pour défendre les privilèges des autres. Les classes supérieures avaient au contraire tous les droits et vivaient dans le luxe, l'abondance, l'extravagance et le plaisir que rendait possibles le dur labeur de leurs sujets. De même, les hommes régnaient sur les femmes, ils se sont accordé des droits qu'ils ont refusés aux femmes. Ainsi, la chasteté et la virginité étaient réservées aux femmes, tandis que la liberté, voire le libertinage étaient l'apanage naturel des hommes.¹³

Donc finalement, cet équilibre entre les permissions et les restrictions, essentiel à la régulation de la sexualité est en fin de compte instable, car il repose sur une considération inégale de la sexualité des femmes et celle des hommes. Cette considération inégale, découle elle-même d'une conception de la sexualité féminine *active* plutôt que *passive* chez certains penseurs de l'Islam, notamment chez Kacem Amin et Imam Ghazali. Une telle conception n'est pas admise de tous et reste sujette à débat, chez les penseurs musulmans. Néanmoins, Fatima Mernissi revient dans son chapitre sur ce qu'est une sexualité active des femmes et ses implications sociales, en s'appuyant sur les écrits de ces deux penseurs. Kacem Amin s'interroge sur la raison de la ségrégation sexuelle, particulièrement l'enfermement des femmes. Car au fond, ce ne sont qu'elles qui sont enfermées et pas les hommes. Comme nous l'avons expliqué, ce qui est craint en réalité c'est la *fitna*, le chaos sexuel. Or, selon lui, si ce sont les femmes sur lesquelles s'applique cet enfermement, c'est parce qu'elles sont plus susceptibles de contenir leurs élans sexuels, par rapport aux hommes. Au fond, la ségrégation sexuelle et l'enfermement des femmes permettraient de protéger les hommes qui ne sauraient contenir ces élans. Nawal El Saadaoui précise cela :

Il est aisé de comprendre pourquoi l'Islam n'a institué la ségrégation de la femme et le port du voile que lorsqu'il se trouvait à un stade avancé : l'objectif n'était pas la protection de la femme, mais celle de l'homme. Et la femme arabe n'a pas été cloîtrée entre les quatre murs de sa maison pour que soient sauvegardés son corps, son honneur, sa moralité, mais bien ceux des hommes. Si les hommes ressentent si fort le besoin d'exclure les femmes de la participation à la vie normale, n'est-ce pas détruire le mythe de l'homme fort et de la femme faible et sans défense ? La tyrannie exercée par l'homme sur la femme ne signifie-t-elle pas que, conscient de la force intrinsèque de la femme, l'homme n'a pas trouvé de meilleure solution que d'entourer la femme de hauts murs infranchissables pour que sa protection à lui soit assurée ? A mon avis, l'Islam pourrait tirer sa force justement du fait que la femme est forte et non faible, active, et non passive et dotée de pouvoirs subversifs, alors qu'il est difficile de l'ébranler. Et si quelqu'un a besoin d'être protégé, il me semble que c'est plutôt l'homme que la femme.¹⁴

¹³ El Saadaoui, Nawal. *Op cit.* p. 86.

¹⁴ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 217.

Le penseur Imam Ghazali va plus loin dans son raisonnement. Il explique que dans un rapport sexuel dans le but de procréer, les cellules femelles ont une importance égale aux cellules mâles :

Ce n'est pas le sperme mâle qui forme l'enfant mais bien ceux des deux époux conjointement, le sperme mâle et le sperme femelle... Quoiqu'il en soit, le sperme de la femme est un élément fondamental dans la formation (du fœtus).¹⁵

C'est important de le préciser, car d'autres penseurs qui soutiennent la thèse opposée¹⁶, celle d'une sexualité féminine passive, s'appuient généralement sur la caractéristique du sperme à être mobile, tandis que l'ovule est immobile. En attribuant ces caractéristiques biologiques aux comportements des individus, ils en arrivent à la conclusion que dans les comportements amoureux et sexuels, l'homme « chasse » et conquiert ; alors que la femme attend d'être conquise. Pour Ghazali, ces rôles ne sont pas fondés, et la relation sexuelle est simplement composée de « deux personnes qui coopèrent pour se donner mutuellement du plaisir »¹⁷.

Une telle conception de la sexualité féminine constitue alors, selon Fatima Mernissi, « un aveu bouleversant pour l'ordre social, avec des implications considérables pour l'ensemble de sa structure »¹⁸. Car si les femmes n'attendent plus patiemment d'être conquises, qu'elles ont une sexualité active, alors, la *fitna*, le désordre sexuel est possible. De cela découle donc une dimension « territoriale » de la sexualité dans le monde musulman :

un des mécanismes-clés qui [...] assure la régulation [de la sexualité] consiste en une distribution précise et significative des espaces entre les individus de sexe opposé n'appartenant pas à la même famille, associée à une ritualisation complexe de toute interaction exceptionnelle et inévitable.¹⁹

Cette distribution des espaces conduit finalement à une ségrégation sexuelle et exprime, toujours selon Fatima Mernissi, un rapport hiérarchique. Les espaces publics sont associés aux hommes ; tandis que les femmes se retrouvent dans l'espace domestique. Les hommes appartiennent donc à la fois à la sphère publique²⁰, et à la sphère domestique de la famille, et c'est à eux que revient l'autorité dans la famille. Les femmes se retrouvent donc à la fois exclues de l'espace public, mais en plus, dénuées de pouvoir dans la seule sphère sociale dont elles font partie, la famille.

¹⁵ Mernissi Fatima, *Op. cit.* p. 19. Le mot « sperme » pour parler de l'ovule pourrait interroger le lecteur, cependant l'expression qu'utilise Ghazali est *ma'* (goutte d'eau) pour parler des cellules masculines (sperme) et féminines (ovule). Voir Mernissi Fatima, *Op. cit.* p. 18.

¹⁶ Fatima Mernissi cite notamment Abbas Mahmoud Al Aqqad en tant que pourfendeur de la thèse d'une sexualité féminine ontologiquement passive.

¹⁷ *Ibid.* p. 20.

¹⁸ *Ibid.* p. 20.

¹⁹ *Ibid.* p. 153.

²⁰ Sphère dans laquelle nous incluons à la fois les espaces extérieurs, les espaces publics, mais aussi « l'espace public » au sens politique du terme, lieu du débat public. À ce sujet, voir Paquot, Thierry. 2015. *L'espace public*. Paris : La Découverte. p. 3.

Avant de poursuivre, il est important de rappeler que si la religion a pu permettre la mise en place de dispositifs favorisant l'enfermement des femmes dans les sociétés arabo-musulmanes, c'est parce qu'elles-mêmes s'inscrivent dans un système patriarcal. Autrement dit, ce n'est pas la religion en soi qui mène à cela, il faudrait plutôt la voir comme un outil au service d'un système qui favorise les hommes et soumet les femmes. Nawal El Saadaoui le rappelle dans son essai :

Souvent, on ne discerne pas les facteurs politiques des facteurs religieux, ou bien l'on masque les motifs économiques et politiques derrière des arguments religieux, afin de ne pas laisser paraître les véritables forces motrices de la société dans l'histoire. On a souvent dit que c'était l'Islam qui était à l'origine de la clitoridectomie et de la situation défavorisée et archaïque de la femme en Egypte et dans les pays arabes. Cette affirmation est fautive. A l'étude du Christianisme, nous nous apercevons que cette religion, en ce qui concerne la femme est bien plus stricte et plus orthodoxe que l'Islam. Plusieurs pays ont néanmoins réussi, malgré la présence du christianisme à s'engager dans la voie du progrès. Ce progrès a été et est toujours social, économique et scientifique, transformant également la condition de la femme. Je suis par conséquent tout à fait convaincue que ce n'est pas l'Islam en soi qui est à l'origine du retard qu'accuse la situation de la femme dans nos sociétés, mais plutôt la présence d'un petit nombre de forces économiques et politiques [...] [qui] se rejoignent pour interpréter la religion de telle façon qu'elle se mue en un instrument entretenant un climat de peur, d'oppression et d'exploitation.²¹

Les femmes se retrouvent alors enfermées dans un espace domestique, qui correspond le plus souvent, dans notre étude, au foyer familial, à la maison. En nous appuyant sur l'article de Jean-François Staszak²², nous appellerons espace domestique un lieu anthropique (un produit d'une société humaine), différencié (avec une séparation physique ou symbolique entre l'intérieur et l'extérieur) et familial (conçu d'abord pour un groupe social familial). L'enfermement des femmes dans un espace domestique nous amène donc à la notion de harem. En effet, si ce terme a longtemps été, et demeure toujours, associé à un certain exotisme oriental, il constitue un élément-clé dans la séparation des espaces et la ségrégation sexuelle. Fatima Mernissi explique que le harem est avant tout un concept autour de l'espace :

Ce qui définit le harem dans ce cas n'est pas tant la multiplicité des partenaires sexuelles que la ségrégation de l'espace en « dedans » et « dehors » et le confinement des femmes dans le premier. Le concept de harem est intrinsèquement spatial, c'est une architecture où l'espace public, dans le sens occidental du terme, est inconcevable, car il n'y a qu'un espace « intérieur » où les femmes ont le droit d'exister et un espace masculin extérieur d'où les femmes sont exclues.²³

Finalement, le harem est donc l'expression spatiale de cette conception des relations entre les hommes et les femmes, c'est justement l'outil qui permet d'enfermer les femmes dans l'espace privé et de les

²¹ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 111.

²² Staszak, Jean-François. 2001. « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur » dans *Annales de Géographie*, Tome 110, Numéro 620. p. 339-363.

²³ Mernissi, Fatima. 1996. *Rêves de femmes. Une enfance au harem*. Paris : Albin Michel. p. 239.

exclure de la sphère publique, c'est « le code sur lequel repose la structure du pouvoir inégalitaire, que ce soit dans les rapports de sexe ou dans les rapports politiques »²⁴. Mais si cette structure spatiale découle d'un système inégalitaire, elle le favorise en le maintenant et en perpétuant ces inégalités.

Un harem cinématographique

Après avoir donc éclairé les mécanismes historiques et sociaux qui expliquent la séparation des espaces, leur distribution selon les sexes, ainsi que les implications en termes d'oppression, essayons de voir ce que l'enfermement des femmes dans un harem peut donner d'un point de vue cinématographique. Traiter de ce lieu au cinéma n'a rien d'anodin. En effet, le cinéma en tant qu'art de la monstration nous donne à voir des images. Or, le harem est un espace dans lequel les femmes sont recluses, un lieu qui, par définition, se soustrait au regard étranger. Montrer le harem par les images, contrairement à la description littéraire par exemple, constitue donc déjà un acte subversif. Le cinéma, art des images en mouvement, nous permet non seulement de voir l'espace, mais aussi de le parcourir et d'en éprouver sa spatialité et sa temporalité particulières. Afin de réfléchir à cela, partons d'une proposition cinématographique et tentons de comprendre comment elle s'inscrit dans ces questionnements et quelles réponses elle est susceptible d'apporter. Pour cela, prenons l'exemple des *Silences du Palais* de Moufida Tlatli, sorti en 1994. Dans ce chapitre, nous montrerons comment la cinéaste met en scène un harem allégorique afin de comprendre les rapports de domination qui le parcourent et le structurent. Mais avant de poursuivre, il est nécessaire de rappeler que Fatima Mernissi opère une distinction entre deux types de harems, le harem impérial et le harem domestique :

Dans le harem impérial, les puissants personnages de la cour [...] disposaient d'assez d'influence et d'argent pour d'abord conquérir des territoires étrangers, réduire les populations conquises en esclavage, et les acheter et les vendre sur des marchés où ce genre de « produits » s'échangeaient. [...] On pourrait définir le harem domestique comme une famille étendue, où un homme, ses fils et leurs épouses vivent sous le même toit, mettant leurs ressources en commun et exigeant des femmes qu'elles restent chez elles et réduisent au strict minimum la communication avec l'extérieur.²⁵

Les Silences du Palais offre un regard sur un harem que Fatima Mernissi qualifierait d'impérial, au sens où il appartient à une grande aristocratie, et qu'il est habité par une grande famille et de nombreux domestiques. En plus des rapports de pouvoir entre les sexes, s'ajoute la domination d'une classe sociale sur une autre.

Dans ce film, la quasi-totalité de l'intrigue se déroule au sein du palais. Seules les premières séquences du film nous en éloignent (en montrant la salle de spectacle où Alia chante, ou encore son appartement),

²⁴ *Ibid.* p. 239.

²⁵ *Ibid.* p. 238-239.

mais à partir du moment où nous entrons dans le palais, nous ne le quittons plus. Tout au long du film, les femmes restent à l'intérieur du palais, et presque à aucun moment n'est évoquée une potentielle sortie²⁶. Lors des séquences de cuisine, les servantes se plaignent parfois de leur impossibilité de sortir. Plus tard, alors que Khédija et Alia se retrouvent toutes les deux dans leur chambre, Alia incite sa mère à se rebeller et à refuser de servir les beys. Cette dernière lui rétorque qu'elle ne peut pas sortir, et qu'elle n'a nul part où aller à l'extérieur. Dans cette situation, Khédija montre bien qu'une sortie du palais ne constituerait pas pour elle une libération. Ces différents moments témoignent bien de l'incapacité totale de ces personnages à sortir hors du palais. Enfin, si nous insistons tout particulièrement dans cette analyse sur les personnages des servantes, c'est parce que l'accent est mis sur elles par la cinéaste. Cependant, cet enfermement féminin concerne aussi les princesses et femmes de la famille beylicale. Certes, elles ne subissent pas l'oppression de classe que vivent les domestiques, mais elles sont toutes autant soumises à leur condition de femmes, ce sur quoi nous reviendrons.

Le harem : une hétérotopie ?

Le harem dans lequel se déroule l'intrigue est un lieu complexe, caractérisé par plusieurs éléments et où se jouent différentes choses. Cette partie a donc pour but d'explicitier cela, notamment à travers le concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault. Nous verrons donc comment une lecture hétérotopologique de ce lieu permet d'en éclairer certains aspects. Commençons par rappeler d'abord ce qu'est une hétérotopie et les principes qui la caractérisent. Foucault forge ce concept en l'opposant à celui d'utopie, ces « emplacements sans lieu réel »²⁷. Les hétérotopies, ce sont donc à l'inverse, ces « lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »²⁸. Ces lieux particuliers, les hétérotopies, ont six caractéristiques qui nous permettent de mieux les définir : elles sont présentes dans toutes les civilisations et à toutes les époques, leur fonction peut changer selon les époques, elles ont la capacité de juxtaposer plusieurs espaces contradictoires, elles mettent en place une rupture avec la temporalité de référence, elles sont des espaces à la fois ouverts et fermés et enfin, elles ont une fonction par rapport à l'espace de référence.

Reprenons donc ces principes pour les appliquer au harem de ce film. La première caractéristique de l'hétérotopie selon Foucault est donc l'universalité. Le harem en tant qu'espace et en tant que structure n'est pas spécifique au contexte tunisien de l'époque du film. C'est un schéma qui le dépasse et qui se retrouve dans d'autres sociétés et à d'autres époques. Passons maintenant à la dimension temporelle. Elle regroupe donc deux principes, le changement de fonction selon les époques et la rupture avec la

²⁶ La seule exception est la mention d'une sortie de la famille des beys au complet, accompagnée d'Alia à la ferme, mais Alia s'enfuit avant et le film s'achève avant qu'elle ne se produise.

²⁷ Foucault, Michel. 2004. « Des espaces autres », *Empan*, Numéro 54 (Février). p.14.

²⁸ *Ibid.* p. 14.

temporalité de référence. Dans *Les Silences du Palais*, Moufida Tlatli met en place un découpage temporel qui montre l'évolution du palais entre deux moments. Le premier, qui constitue la temporalité de référence, correspond à la vie d'Alia adulte après l'Indépendance de la Tunisie, entre l'ouverture où elle chante dans une réception mondaine et l'instant où elle s'apprête à quitter le palais, à la fin du film. Il s'y passe environ vingt-quatre heures. Le second moment, renvoie au passé de l'héroïne, de sa naissance au moment où elle quitte le palais, au milieu de son adolescence ; environ dix ans avant la temporalité de référence. La cinéaste choisit de passer rapidement sur les premières années d'Alia pour se concentrer davantage sur son adolescence. Cela se passe durant la période où la Tunisie est encore sous Protectorat français²⁹. Pour la réalisatrice, il s'agit bien de distinguer les deux moments pour les confronter. Dans ces deux temporalités, le palais n'a plus la même fonction, il passe d'un lieu de vie de la famille beylicale et de leurs domestiques à un lieu de recueillement à la suite de la mort de Sidi Ali. Nous observons cela à travers le vide des différentes pièces, ou encore par le regroupement des femmes endeuillées dans le salon. Cette confrontation des temporalités se traduit notamment dans le film par une construction narrative qui repose sur de longs et nombreux flash-back. La déambulation de l'héroïne dans les différentes pièces ainsi que la trouvaille d'objets, favorisent la résurgence de ses souvenirs dans lesquels elle replonge, en entraînant avec elle les spectateurs. Le mouvement temporel va donc du présent vers le passé, comme lors d'une enquête, pour faire émerger la vérité. Mais finalement ce mouvement fige les possibilités, puisque le passé domine le présent (ne serait-ce que par rapport à la durée des séquences qui se déroulent dans le passé, comparées à celles du présent) et les spectateurs connaissent déjà la fin.

Intéressons-nous désormais à un autre principe de l'hétérotopie, celui qui en fait un lieu qui s'ouvre et qui se ferme, « ce qui [l']isole et [la] rend pénétrable ». Dans *Les Silences du Palais*, le harem est montré comme un espace à part. Durant la période d'enfance et d'adolescence d'Alia, la caméra ne quitte jamais cet endroit. À plusieurs reprises, les grilles de la porte du jardin sont montrées, de manière à accentuer la fermeture de ce lieu. Ceci étant rappelé, le palais n'est pas non plus totalement fermé à l'extérieur. Houssine, le fils de Khalti Hadda, circule entre l'intérieur et l'extérieur, pour apporter des aliments, mais aussi des nouvelles de ce qu'il se passe à l'extérieur. Puisqu'il s'agit du seul homme issu du rang des domestiques, il a donc cette faculté de pouvoir sortir. D'autres personnages entrent aussi dans le palais, alors qu'ils n'y vivent pas, comme le photographe, ou Lotfi, le jeune instituteur, qui deviendra par la suite l'amant et le compagnon d'Alia. Encore une fois, ce sont toujours des hommes qui ont cette possibilité de circuler.

À présent, revenons sur les éléments de décor qui figurent la fermeture et l'ouverture du lieu, et auxquels la cinéaste accorde une grande importance. Dans ce film, la réalisatrice insiste beaucoup dans sa mise en scène sur les seuils, et leur franchissement par les personnages, notamment par l'héroïne. Au début

²⁹ La Tunisie proclame son Indépendance le 20 mars 1956. La période montrée dans les souvenirs du film devrait être autour de 1954-1955.

du film, lorsqu'Alia adulte se rend au palais, elle s'arrête un instant sur son seuil, avant de rentrer. Cette pause à cet endroit est fortement chargée symboliquement car l'entrée à l'intérieur du palais va confronter Alia à son passé, et rouvrir en quelque sorte cette temporalité, pour elle, comme pour le spectateur. Cette idée est également appuyée au moment où, quelques instants après, elle passe par la cour pour aller retrouver Khalti Hadda dans sa chambre. Nous la voyons s'arrêter brièvement sous une arche qui la fait passer de l'ombre à la lumière. Nous pouvons y voir une volonté de montrer visuellement, la dynamique qui va pousser Alia dans le reste du film à faire ressurgir les souvenirs d'un passé qu'elle avait justement tenté de dépasser.

Pour finir, le harem intègre aussi les deux derniers principes de l'hétérotopie : la juxtaposition d'espaces contradictoires et la signification par rapport à l'espace de référence que nous tenterons de réfléchir ensemble. *Les Silences du Palais* montre que le harem est un lieu équivoque qui porte en lui des espaces contradictoires. Son ambiguïté se révèle en fonction des personnages qui l'investissent : le harem n'a pas la même fonction et n'est pas éprouvé de la même manière selon le sexe, la classe sociale ou le statut dans la famille. Autrement dit, pour une servante ou un bey, l'expérience du harem est totalement différente. Et si cette expérience diffère, c'est parce que ce lieu constitue le prolongement de la conception spatiale que nous avons évoqué précédemment, dans laquelle les hommes, qui ont accès à la fois à la sphère publique et la sphère domestique, dominent dans cette dernière. Cette idée est figurée dès le début du film, dans le troisième flash-back.

La séquence s'ouvre sur un gros plan de la jeune Alia qui chante dans la cuisine. La caméra recule en un travelling arrière, afin d'intégrer les autres femmes qui chantent avec elle. Toujours dans le même plan, la caméra effectue ensuite un panoramique vers la gauche, vers le reste de la pièce, dans lequel apparaît le mari de l'une des servantes. Il s'approche du groupe des femmes, et la caméra l'accompagne, dans un panoramique vers la droite, jusqu'à ce qu'il s'assoit près d'elles, et se rapproche de plus en plus pour les toucher. Nous passons ensuite à un second plan, où la caméra suit dans le même mouvement panoramique l'arrivée de Houssine, dans l'espace où sont installées les femmes. Le dialogue qui s'en suit est découpé selon le locuteur. La caméra accompagne ensuite les deux hommes qui s'en vont, dans un mouvement panoramique vers la gauche ; et intègre en même temps Sidi Ali qui descend les escaliers et s'approche du groupe de femme, à son tour. La caméra suit son mouvement dans un panoramique vers la droite. De nouveau, le dialogue impose avec lui un découpage en fonction du personnage qui s'exprime. À la fin de ce dialogue, Sidi Ali quitte le plan par la gauche, tandis que Khédija sort par la droite.

Si nous nous arrêtons uniquement sur ces mouvements de caméra lors de cette séquence, c'est parce qu'ils ont pour fonction de suivre le déplacement des personnages masculins en direction des femmes. Par son mouvement, la caméra met en son centre les hommes qui se rendent dans cet espace qui était initialement exclusivement féminin. La récurrence de ce procédé (trois fois dans la même séquence qui

de dure environ une minute trente), montre que ce sont les personnages masculins qui dirigent la caméra et intègrent l'espace des femmes. D'une certaine manière, ils dominent spatialement les autres personnages, et en cela ils prolongent une conception spatiale dominante à cette époque en Tunisie. D'un autre côté, le palais se pose également en réaction par rapport à la société dans laquelle il s'inscrit, à savoir la Tunisie sous domination française³⁰. Différentes séquences évoquent la situation politique et la perte de pouvoir des beys, que nous mentionnerons par la suite. Si ces derniers n'incarnent plus une puissance politique dans le pays, le palais reste le seul lieu de leur toute-puissance³¹.

Finalement, une lecture du harem grâce au concept d'hétérotopie apporte un éclairage intéressant. Cela permet dépasser la conception du harem comme étant uniquement une prison pour femmes, mais plutôt comme une architecture complexe traversée par différentes dimensions qui fonctionnent ensemble. Elles viennent enrichir la dimension strictement spatiale et univoque du harem, pour déployer toutes ses significations à travers les différents éléments de narration et de mise en scène.

Une architecture au service des relations de pouvoir

Selon Nawal El Saadaoui, « la trilogie politique-sexualité-religion est l'un des points les plus sensibles de toute société, et plus particulièrement dans les pays en voie de développement qui possède encore une culture rurale et des rapports de féodalité »³². Effectivement, dans un contexte social qui demeure encore fortement imprégné de rapports hiérarchiques, ces trois sphères sont traversées par des relations de pouvoir, qu'elles propagent également. Après avoir mis en lumière les caractéristiques du harem grâce au concept de Foucault, essayons de voir comment la cinéaste utilise cet espace particulier pour figurer un système de domination complexe. En effet, dans la plupart des cas, les relations entre les personnages traduisent un rapport de pouvoir. Le plus évident est le pouvoir des hommes exercé à l'encontre des femmes, comme mentionné précédemment avec la séquence des hommes qui intègrent l'espace des servantes en « dirigeant » la caméra. Mais cela se complexifie, dans la mesure où ces relations de pouvoir s'appuient sur un rapport de sexe, de classe, et nous montrerons comment ces deux

³⁰ Des détails comme les vêtements que portent les princesses (« à l'Européenne »), les voitures que conduisent les beys, ou les poèmes lus par Sidi Béchir dans le jardin nous rappellent que la culture française et occidentale se diffuse dans les classes supérieures du palais. A ce sujet, voir Sherzer, Dina. 2000. « Remembrance of Things Past: "Les Silences du palais" by Moufida Tlatli », dans *South Central Review*, Volume 17, Numéro 3, (Automne). p. 50-59.

³¹ Cette toute-puissance est rappelée au moment où Houssine dit à Lotfi que les policiers ne viendront pas le chercher dans le palais. Il s'agit donc bien du dernier espace d'autorité totale, dans lequel même la police et les Français ne peuvent pénétrer, s'ils n'y sont pas autorisés.

³² El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 49.

dimensions se mêlent à travers une lecture intersectionnelle³³. Ainsi, les femmes sont soumises à l'autorité des hommes, quel que soit leur rang. Par exemple, lorsque Sarra, la jeune princesse, annonce qu'elle va se fiancer à son cousin, Alia lui demande si elle l'aime. Elle lui répond en disant que c'est son père qui a décidé de cette union, montrant bien qu'elle n'a pas son mot à dire dans cette situation, et qu'elle doit se soumettre aux choix de son père. En outre, une princesse comme Jneina, l'épouse de Sidi Ali incarne bien l'ambiguïté des rapports de pouvoir. Cette dernière est consciente de la relation entre son mari et Khédija ; mais est obligée de subir cet adultère en silence. Sa frustration et sa douleur se traduisent par une grande froideur et une arrogance à l'encontre des domestiques. C'est un personnage intéressant, d'autant plus que la réalisatrice en fait une femme stérile, ce qui affaiblit d'une certaine manière son statut social (et augmente sa jalousie à l'encontre de Khédija, sa rivale qui a eu la possibilité d'enfanter). Jneina est donc un personnage qui, en tant que femme, subit la domination des hommes ; mais qui en tant que princesse, exerce une autorité sur les domestiques. D'autres rapports sont également évoqués de manière moins forte dans le film comme lorsque l'un des domestiques fait des avances à l'une des servantes, par exemple, avant de se faire éconduire. Néanmoins, le film insiste particulièrement sur la domination des beys à l'encontre des femmes et *a fortiori* des servantes.

Même si cette autorité se diffuse partout dans le palais, son expression varie selon les pièces. C'est pourquoi nous proposons pour ce film une étude de ces rapports en fonction des pièces où ils ont lieu. Rappelons que le harem se divise en deux ailes : l'étage des beys, très décoré par le mobilier, les lustres, les tableaux ; et le sous-sol où se trouvent la cuisine et la cour, qui correspondent à l'espace des servantes, caractérisé par un fort dénuement matériel. Les décors de ces deux espaces traduisent bien la distinction de classe au sein du palais. Ils sont reliés par un escalier, permettant ainsi de passer d'un étage à l'autre, mais aussi d'un milieu à un autre. Sonia Chamkhi rappelle qu'« aussi différents et inégaux qu'ils soient, les deux étages sont régis par le même principe de stratification, à savoir celui de la famille patriarcale et du respect en fonction de l'âge. »³⁴. Nous nous promènerons dans le harem, en nous arrêtant dans quatre espaces pour y déterminer ce qui s'y joue en termes de relations de pouvoir. Nous commencerons par la cuisine, pour remonter ensuite dans le salon, avant d'entrer dans les chambres. Enfin, nous quitterons les murs du palais pour sortir dans le jardin.

La cuisine : des rapports entre horizontalité et verticalité

³³ Dans une moindre mesure peut être ajouté un rapport racial, avec les enjeux coloniaux qui sont évoqués tout au long du film, même si les femmes ne sont jamais directement confrontées aux Français. Ces derniers ont pour seuls interlocuteurs les beys.

³⁴ Chamkhi, Sonia. 2002. *Op. cit.* p. 74.

La cuisine est véritablement « le cœur spatial du film »³⁵ selon la réalisatrice. Les servantes sont majoritairement montrées dans cette pièce, qui se divise en deux zones : l'espace de cuisine, à proprement parler, avec les ustensiles et le matériel pour les tâches ménagères, et un petit séjour constitué d'une banquette et d'une table. La cuisine allie donc un espace de travail et un espace social. Entre les deux, se trouve l'escalier qui mène à l'étage des beys. Dans cette cuisine, les femmes sont souvent montrées dans des plans de groupe. Généralement, le plan s'ouvre sur un gros plan sur un objet ou un personnage et s'élargit progressivement pour intégrer le groupe de femmes dans son ensemble. Ces séquences de groupes sont souvent le moment où les femmes chantent ensemble ou discutent tout en accomplissant leurs tâches ménagères, et montrent une certaine horizontalité dans les rapports sociaux.

Mais si la cuisine est le lieu où les femmes se retrouvent le plus souvent entre elles, cet espace, comme quasiment toutes les pièces du palais, reste accessible aux beys. Ils ont la possibilité de descendre à tout moment, alors que les servantes ne montent que lorsque cela leur est demandé, le plus souvent pour accorder des faveurs sexuelles à leurs maîtres. Cela traduit bien la verticalité des rapports hiérarchiques, que nous voyons par le passage des beys d'un étage supérieur à un étage inférieur. Comme le résume Sonia Chamkhi, « la représentation de la cuisine oscille entre la froideur du rapport vertical avec l'étage et l'effusion qui marque de son sceau l'échange horizontal entre les servantes »³⁶.

Le salon : espace d'une aristocratie

Si la cuisine peut clairement être associée aux servantes et domestiques du palais, les salons sont quant à eux les lieux où se retrouvent les beys, avec leurs familles ou leurs invités. Les rapports de pouvoir sont présents dans ces espaces, qu'ils soient évoqués ou qu'ils soient véritablement établis. Ces rapports sont par exemple évoqués lors des discussions politiques où il n'y a d'ailleurs que des hommes. L'une d'entre elles, très brève, montre les beys qui reçoivent les Français pour parler des événements du pays. Deux beys, Sidi Béchir et un homme plus âgé que lui sont à table, avec deux Français. Ici encore, la dimension spatiale traduit les relations de pouvoir : le plan montre les beys assis confortablement au centre, et les deux Français sont aux extrémités de la table. Ce plan montre que les beys sont véritablement « encadrés » visuellement par les Français, alors qu'ils constatent que leur pouvoir est en déclin dans le pays. Le fait de voir les beys dirent que leur pouvoir s'affaiblit, s'oppose diamétralement à la toute-puissance dont ils jouissent à l'intérieur du harem, et nous fait bien prendre conscience que les femmes sont les « colonisée[s] du colonisé », pour reprendre les mots de la réalisatrice³⁷.

³⁵ Armes, Roy. 2005. *Postcolonial images. Studies in North African Film*. Bloomington : Indiana University Press. p. 163.

³⁶ Chamkhi, Sonia. *Op. cit.* p. 74.

³⁷ Lang, Robert. 2014. *New Tunisian Cinema: Allegories of resistance*. New York : Columbia University Press. p. 310.

Le salon est aussi le lieu de réceptions mondaines qui rassemblent une aristocratie tunisienne. La réalisatrice ne montre pas la socialité qui pourrait se déployer entre ces personnages, aucun élément ne nous renseigne sur leurs relations par exemple. Il n'y a pas de mixité sociale non plus, les personnages sont plutôt montrés comme un groupe aristocrate assez homogène, bien que les femmes soient d'un côté et les hommes de l'autre. Les seuls personnages qui sont présents sans appartenir à cette classe sont Khédija, puis dans un second temps, Alia, accompagnées d'un orchestre de musiciens. Dans les deux cas, leur présence est justifiée par une seule chose, le spectacle qu'elles donnent pour divertir l'audience et lui plaire, qu'il s'agisse de danse ou de chant. Il est intéressant de revenir justement sur la performance de Khédija. Elle danse au milieu entre l'espace des hommes et celui des femmes. La séquence ponctuée par des contre-champs sur les personnages qui la regardent : Alia et Sarra, le groupe de femmes, les groupes d'hommes. Il est intéressant de souligner que les seuls personnages filmés en plan rapproché en la regardant sont Sidi Ali et Sidi Béchir, deux hommes qui sont par rapport à elle en situation de domination de classe (comme le reste des invités), mais aussi de sexe. Le choix de cette échelle de plan pour montrer le regard de ces personnages sur Khédija qui danse n'est pas anodin. Moufida Tlatli n'utilise pas cette séquence de danse pour en faire un spectacle du corps de Khédija pour le spectateur du film, mais elle insiste plutôt sur le regard de ces hommes sur cette femme. Autrement dit, il y aurait pu y avoir un découpage sur les parties du corps de Khédija (jambes, hanches, bras...), mais la cinéaste préfère insister sur les visages de ces hommes en gros plan qui jouissent de ce spectacle. De plus, en filmant ces deux hommes les yeux rivés sur le corps de Khédija, Moufida Tlatli insiste sur la nature des rapports qu'ils entretiennent avec leur servante : Sidi Ali porte un regard tendre et affectueux à l'encontre d'une femme qu'il aime, alors que, de celui Sidi Béchir, se dégage quelque chose de beaucoup plus lubrique.

Le salon est donc avant tout l'espace d'une classe sociale, mais dans lequel commence à se dessiner les contours d'une domination sexuelle, qui s'actualisera à travers une possession du corps dans un autre type de pièce, les chambres.

Les chambres : une intimité au cœur des rapports de pouvoir

Encore une fois, les chambres se divisent en deux catégories, celles des servantes et celles des beys et de leurs familles. Le film montre à plusieurs reprises que les chambres des servantes ne leur appartiennent pas. Par exemple, Khalti Hadda, refuse d'héberger Lotfi au début en expliquant que ce n'est pas sa maison, et que prendre ce genre de décision (héberger quelqu'un sans l'accord préalable de ceux qui possèdent l'endroit, à savoir les beys), n'est pas de son ressort, même si elle finit par accepter. Il est donc rappelé que le pouvoir des beys surplombe l'ensemble du palais même dans l'espace censé être celui de l'intimité des servantes. C'est encore plus flagrant par rapport à la chambre d'Alia et de Khédija, puisque Sidi Béchir se permet d'y entrer, pour amener Alia évanouie, mais surtout parce que

c'est là qu'il viole sa mère (sous les yeux d'Alia qui reprend conscience à ce moment). Par ce viol, Sidi Béchir prend possession du corps de Khédija, et lui impose un rapport, conquérant ainsi sa dernière parcelle d'intimité. La chambre à coucher est donc elle aussi soumise aux rapports de pouvoir qui traversent l'ensemble du palais, mais en tant que lieu de l'intime, ces rapports de pouvoir se traduisent sous la forme d'une domination sexuelle sur le corps des femmes. Cette domination sexuelle s'actualise également dans les chambres de ceux qui l'exercent, en l'occurrence les beys. Les seuls moments où le spectateur a accès à ces espaces sont ceux où les beys convoquent les servantes et finissent par avoir des relations sexuelles avec elles. Nous ne voyons jamais les beys dans leurs chambres, dans leur intimité, si ce n'est pour voir la domination sexuelle qu'ils exercent sur les servantes.

Le jardin : illusion d'une utopie égalitaire

Le jardin, lieu d'une certaine insouciance, peut sembler au départ être un endroit en dehors des relations de pouvoir. L'amitié entre Sarra, la fille de Sidi Béchir, et Alia se déploie dans cet espace, qui peut paraître dépasser les rapports de domination. Elles s'y retrouvent pour jouer ensemble, et la complicité qu'elles partagent pourrait les mettre dans une relation d'égalité. L'idée de faire du jardin un espace à part, vient aussi du fait qu'il s'agit d'un espace extérieur, ouvert et lumineux ; en contraste avec le reste du harem. Cela ferait du jardin l'endroit du palais où les rapports de pouvoir s'effacent, devenant une sorte d'utopie égalitaire. Cependant, à plusieurs moments nous est rappelé le fait que les deux jeunes filles appartiennent à deux mondes différents, comme par exemple lorsque Sarra reçoit ses leçons de luth, dans le jardin, sous les yeux d'Alia qui en est écartée. Mais la séquence la plus éloquente à ce sujet est celle du photographe qui, au moment d'activer son appareil, demande à Alia de s'écarter pour ne pas apparaître dans la photographie. La caméra suit le déplacement d'Alia qui passe de l'espace social aristocrate à celui des domestiques, rappelant ainsi que les enjeux de classe sévissent dans l'ensemble du palais, tout en actant son statut ambigu dans la famille : celui d'une fille illégitime entre le bey et une servante.

L'ambiguïté face au corps : le bain au palais

Notre visite du palais s'achève donc ici concernant les espaces qui figurent des relations de pouvoir. Cependant, nous avons volontairement écarté une pièce, car elle est moins traversée par des rapports de domination. Mais en poursuivant une réflexion sur les corps dans les harems, il peut être pertinent de revenir sur une pièce qui y est dédiée, à savoir la salle de bain. En effet, la salle de bain est le lieu par excellence du corps : espace de solitude, de nudité, d'intimité ; mais aussi d'hygiène et de soin. Dans les foyers maghrébins, cette pièce est arrivée assez récemment car elle a longtemps été précédée par la tradition du hammam :

Dès avant la Seconde Guerre mondiale, la salle de bain gagne du terrain, déjà banalisée chez les élites, sinon dans les couches moyennes. Et puis, partout au Maghreb, même là où cette nouvelle pièce fait défaut, la progression de l'eau courante dévalorise le rôle de la fontaine et l'importance hygiénique de l'étuve.³⁸

Malgré cela, se rendre au hammam est une pratique qui demeure toujours aujourd'hui, en revêtant d'autres significations :

Pour cette nouvelle génération de femmes, massivement collégiennes et insérées dans le monde du travail salarié, la sortie au hammam reste une échappée ; mais elle a changé de sens. Le bain cesse d'être le havre d'un circuit balisé, ordonné par l'interdit et gouverné par la pudeur. Il n'est plus la halte bienheureuse d'un parcours obligé cantonnant les femmes sorties du gynécée dans la triple réserve du bain, du cimetière et du mausolée. Il garde sa fonction hédoniste d'autrefois mais est vécu sur un autre mode, au-delà même de sa vertu déstressante face aux triples obligations familiales, domestiques et professionnelles qu'elles doivent assumer. Son aspect compensatoire et ludique s'accroît. Les femmes y reconstituent une vie au féminin, une société féminine. Elles y inventent ou adaptent de nouvelles ou anciennes activités propres à leur sexe.³⁹

Cet espace a d'ailleurs été investi par le cinéma tunisien, dans des films comme *Halfaouine, l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir (1990) ou *Le Chant des mariées* de Karin Albou (2008) qui y montrent un hammam raconté au passé. Le rapport au corps est alors différent, puisque le hammam a longtemps été ce lieu du corps mêlé à un espace social particulier, de mixité sociale, générationnelle ou religieuse.

Dans *Les Silences du Palais*, deux séquences se déroulent dans la salle de bain, qui se trouve dans l'étage le plus bas du palais⁴⁰. Le bain n'est jamais une activité solitaire, un moment d'intimité où le sujet, par sa solitude et sa nudité, retrouve sa corporalité. Dans la tradition du hammam, il est montré comme une activité en duo, entre la personne qui lave et celle qui est lavée ; mais dans ce cas-ci, sans aucune nudité. Néanmoins, c'est dans cet espace dédié à l'hygiène du corps que sont évoquées ou suggérées des éléments qui auront trait à la sexualité.

Dans la première séquence, Khédija donne son bain à Alia. Khédija explique à sa fille qu'elle grandit. Son éducation sexuelle, à demi-mot n'explique finalement rien. Khédija dit uniquement que si quelqu'un la touche, elle sera perdue. C'est aussi dans cette séquence qu'Alia demande pour la première fois à sa mère qui est son père, question qui tente bien sûr de retracer sa généalogie pour comprendre qui elle est ; mais qui renvoie pour sa mère au tabou d'une enfant illégitime, issue donc d'une sexualité hors-mariage avec un homme de la classe sociale supérieure. Il y a dans le discours de Khédija une évocation

³⁸ Carlier, Omar. 2000. « Les enjeux sociaux du corps. Le hammam maghrébin (XIX –XX siècle), lieu pérenne, menacé et recréé ». Dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*. 55^e année. Numéro 6, 2000. p. 1311.

³⁹ *Ibid.* p. 1330-1331.

⁴⁰ Nous mettons à l'écart volontairement la scène de bain du début du film, qui consiste en un seul plan où Alia ressort sa tête de l'eau, car elle se passe dans l'appartement de Lotfi. La temporalité, la manière dont il est montré et ses significations s'écartent des scènes de bain qui ont lieu au sein du palais.

du corps d'Alia à travers la puberté qu'elle est en train de vivre, et une mise en garde de la sexualité dans son ensemble.

Dans la seconde séquence, Lotfi est lavé par Khalti Hadda, et Alia descend pour remercier cette dernière de lui avoir offert son luth. Il est intéressant de noter que malgré la distribution sexuelle des espaces, la salle de bain est montrée comme un espace mixte⁴¹. Certes, Khalti Hadda est un personnage d'un certain âge, une mère de surcroît, dont le potentiel érotique est évacué dans le film. Elle incarne la femme « post-sexuelle », d'une certaine manière, et c'est pour cela qu'il est possible pour elle de se retrouver dans la salle de bain avec Lotfi. Notons également qu'ils sont tous les deux habillés, et qu'il n'y a donc aucune ambiguïté sexuelle. Le geste qu'elle effectue en le lavant s'apparente plutôt à celui d'une mère qui lave son fils, dans la mesure où la tension sexuelle est évincée, ou d'une femme servant un « grand » fils. Par contre, l'arrivée d'Alia à ce moment-là n'est pas prévue, et contrairement à Khalti Hadda, c'est une jeune fille en pleine puberté. Les rapports entre Lotfi et chacune de ces deux femmes sont bien différents, et cela est montré par le découpage de la séquence. Les seuls gros plans de la séquence se font sur les visages de Lotfi et Alia qui se regardent. Ainsi, la cinéaste, par ce découpage, donne une proximité physique à ces deux personnages, tout en mettant à l'écart Khalti Hadda.

La salle de bain est donc montrée comme une pièce à part dans le palais. C'est véritablement le seul endroit où les beys ne vont pas, ce qui en fait donc le seul espace réservé aux domestiques. Les relations de pouvoir étant ainsi évincées, d'autres rapports s'y déploient. La rencontre entre Alia et l'homme qui deviendra ensuite son amant se fait donc dans cet espace dédié à la corporalité, ce même espace où sa mère l'avait mise en garde plus tôt. Mais finalement cette mise en garde s'avèrera vaine, puisque dès les premières minutes du film nous apprenons qu'Alia est enceinte de Lotfi, alors qu'ils ne sont pas mariés. Dans ces deux séquences, les choses ne sont jamais dites ou montrées clairement. Elles restent toujours suggérées, par le discours ou par la mise en scène, comme tout le reste dans le palais. Nawal El Saadaoui nous rappelle que :

Pour les femmes, ce culte de l'ignorance ne concerne pas seulement la sexualité et les hommes, mais aussi tout ce qui se rapporte au corps féminin. Tout ce qui touche le corps et ses fonctions est gardé *sous silence* pour les filles arabes. C'est pourquoi elles subissent un choc le jour où elles s'aperçoivent des tâches de sang entre leurs cuisses et sur leur drap.⁴²

Ce rapport trouble au corps est mis en scène de manière éloquente lorsqu'Alia atteint la puberté et qu'elle a ses premières menstruations. Elle court se cacher et n'en parle à personne, pas même à sa mère. Elle ne semble pas bien comprendre ce qui lui arrive, mais le garde pour elle⁴³.

⁴¹ Ce qui rappelle d'une certaine manière le hammam de *Halfaouine*, où le jeune Noura est emmené par sa mère. Mais dans le film de Moufida Tlatli, il ne s'agit plus d'un jeune garçon, mais d'un homme.

⁴² El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 114. C'est nous qui soulignons.

⁴³ Finalement Khédija finit par s'en douter, et ira rassurer sa fille, mais toujours à demi-mot.

Le rapport des femmes à leur corps est montré de manière ambiguë dans ce film. C'est un corps qui peut être mystérieux et incompris, dont les changements sont parfois effrayants pour les personnages. Mais le corps peut aussi être soigné et apprêté⁴⁴. Khédija est la figure qui incarne le mieux toutes ces tensions face à son corps. Lorsqu'elle danse pour ses maîtres, sa tenue vestimentaire change. Elle est habillée d'une tenue scintillante et danse avec grâce. Son corps est sublimé, il est rendu désirable pour les hommes qui la regardent (Sidi Béchir et Sidi Ali, notamment). Mais cela ne la rend pas forcément heureuse : elle explique qu'elle en a assez des fêtes organisées par les beys et durant lesquelles elle doit danser pour eux. À l'inverse, lorsqu'elle est dans l'intimité avec Sidi Ali, son corps, en plus d'être désiré, devient désirant. Elle se rapproche tendrement de son amant pour se glisser dans ses bras. Le corps de Khédija devient le lieu d'une intimité partagée avec son amant. Lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle est enceinte, Khédija adopte un autre rapport à son corps : elle dit qu'elle le déteste et qu'il la dégoûte, et nous la voyons plus tard s'infliger des coups de bâton sur le ventre. Enfin, le corps dans ce film est aussi montré comme une force de travail, usé par les tâches qu'il accomplit quotidiennement : à la fin du film Khalti Hadda est aveugle et alitée.

Comme nous l'avons vu, les enjeux de pouvoir sont différents selon les espaces dans lesquels ils se déroulent. Autrement dit, l'espace dans lequel se produit l'action va souligner un aspect plutôt qu'un autre de cette domination, même s'ils fonctionnent ensemble. Ces rapports s'appuient sur un système patriarcal et un système de classe, comme nous l'avons montré précédemment, qui se croisent dans les relations entre les beys et les servantes. Nawal El Saadaoui le précise :

[Les jeunes filles des classes défavorisées] quittent leur village natal pour aller travailler en ville, en général en tant que servantes dans les familles des classes moyennes et supérieures. Pour les hommes jeunes et parfois moins jeunes de la famille, ces filles deviennent souvent le seul objet sexuel dont ils puissent disposer. Les adolescents pensent qu'elles correspondent bien mieux à leurs besoins qu'une sœur, une cousine ou une camarade d'école. Ils ne se sentent pas très coupables d'avoir des relations sexuelles avec des servantes, car, comme elles sont d'une condition sociale bien inférieure, ils n'entachent pas l'honneur de leur propre classe sociale. En outre, elles présentent l'avantage, par rapport aux prostituées, de ne rien coûter et de ne pas transmettre à l'homme de maladie vénérienne. Le respecté père de famille, lui aussi, aura des relations avec la servante, si sa femme est absente, malade, indisposée ou enceinte - voire même si elle est frigide.⁴⁵

Or, de cela peut découler des événements qui viennent perturber l'ordre social. La venue au monde d'un enfant issu d'une relation (non-admise socialement) entre un bey et l'une de ses servantes en est un exemple. C'est le cas d'Alia qui est le fruit d'un rapport entre Sidi Ali et Khédija.

⁴⁴ Lorsqu'Alia tombe malade, Cherifa lui prodigue des soins. Cherifa est aussi appelée au palais pour des épilations et maquille les femmes, en leur dessinant des grains de beauté sur la peau. C'est aussi elle qui fait accoucher Khédija d'Alia et qui tente, à la fin du film, de la sauver de son hémorragie. Cela en fait une figure constamment rattachée au corps.

⁴⁵ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 80-81.

Vers une sortie du harem ?

Alia est consciente du mystère qui entoure sa naissance et tente tout au long du film de le résoudre. Elle cherche à connaître l'identité de son père, et cela arrive progressivement dans le film. Elle ne pose la question à sa mère pour la première fois qu'après la première demi-heure de film. La question revient une seconde fois, à la fin du film et demeure sans réponse. Lors des dernières minutes, dans la temporalité du présent, elle interroge une dernière fois Khalti Hadda, qui laisse encore une fois la question en suspens. Le fait que cette interrogation revienne à plusieurs reprises et dans des temporalités différentes témoigne bien de son importance pour Alia. Elle a le sentiment de ne pas être à sa place et semble « étouffée » par ce silence autour du nom de son père. Elle est enfermée dans cette condition d'enfant illégitime, d'autant plus qu'elle évolue avec Sarra (dont elle est finalement la cousine), et qu'elle sent bien qu'il y a un décalage entre elles. Cela finit par se ressentir dans la relation avec sa mère, car elle lui en veut de ne pas lui dire la vérité. Plusieurs raisons expliquent cette recherche identitaire. D'abord, en s'inscrivant dans un modèle patriarcal, la famille arabe se construit autour de la figure du père. C'est lui qui transmet son nom, sa religion et ses biens à ses enfants ; contrairement à la mère. Nawal El Saadaoui explique cela à partir de raisons économiques :

[La] famille patriarcale [...] s'était constituée autour du seul nom du père. En remontant le cours de l'histoire, on s'aperçoit que le père voulait être sûr de sa propre progéniture principalement pour des raisons économiques : il voulait lui transmettre ses terres. C'est ainsi que naquit la société patriarcale, obligée d'établir un système de valeurs morales et religieuses ainsi qu'un système de lois protégeant et pérennisant ces intérêts économiques.⁴⁶

Avoir une filiation paternelle établie permet d'avoir un statut dans la société. En effet, au début du film, dans la temporalité du présent, Lotfi explique à Alia qu'il ne peut pas l'épouser, malgré sa grossesse. Ce refus du mariage s'explique par le statut d'Alia. C'est une enfant illégitime, chanteuse, de surcroît. Une union maritale avec elle serait une source de déshonneur pour Lotfi.

Mais le malaise d'Alia par rapport à son identité remonte à son adolescence. Il se manifeste notamment lorsque Lotfi lui apprend à écrire. Très fière d'avoir réussi à écrire son prénom seule, Alia change radicalement d'expression lorsque Lotfi lui demande son nom de famille pour le lui écrire. Et cela montre bien qu'en dehors du statut social, le mystère autour de son père la trouble profondément. Si Alia insiste autant pour savoir qui est son père, c'est parce qu'elle a vu sa mère avoir (ou subir) des relations sexuelles avec les beys et qu'elle se doute que son père est l'un d'entre eux. Plus encore, tout au long du film, Alia ressent la profonde affection que Sidi Ali témoigne à son égard, et ne peut

⁴⁶ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 109-110.

s'empêcher d'y projeter (à raison) la figure paternelle qui lui manque. Mais comme il ne la reconnaît jamais comme étant sa fille, il la maintient dans ce trouble, qui nous est exposé dans le film à travers différents éléments. L'un d'entre eux étant évidemment celui où elle prend la photographie où elle apparaît aux côtés de Sidi Ali et Sarra et la découpe ; s'isolant sur l'image des deux membres de la famille beylicale.

Si ce malaise perdure, c'est parce Khédija sait qu'elle ne pourra jamais demander à Sidi Ali de reconnaître Alia comme étant sa fille. D'abord, parce qu'elle est issue d'une relation hors-mariage et adultère. De plus, son statut de servante la rend « indigne » de porter la descendance d'un bey⁴⁷. Et enfin, ce statut l'empêche de demander quoique ce soit à ses maîtres, puisqu'elle n'a pour rôle que de les servir. Nawal El Saadaoui rappelle que dans le monde arabo-musulman :

Aux yeux de la religion et de la loi, un homme sera toujours plus proche de la vérité, de la sagesse et de la justice qu'une femme, beaucoup plus susceptible de mentir, de feindre et de faire preuve d'inconscience. Et pourtant, nous l'avons vu, c'est l'homme qui dénote une étrange inconscience lorsqu'il s'agit de savoir s'il a le droit d'entretenir des relations sexuelles avec des femmes autres que son épouse et le droit de revendiquer ou de refuser la paternité d'un enfant né d'une union conjugale ou extraconjugale.⁴⁸

Et cette affirmation est d'autant plus vraie dans le cas d'un homme issu d'une classe sociale supérieure à celle de sa maîtresse, qui peut être accusée de mentir pour lui soutirer de l'argent. Ainsi, Khédija ne peut rien transmettre à sa fille concernant son père, si ce n'est son prénom, Alia, la version féminine du nom de son père Ali.

Malgré les tensions qu'il existe entre Alia et Khédija, à cause du secret sur l'identité de son père, leur relation est très forte. Et d'une certaine manière, la jeune Alia s'identifie sa mère. Cette identification est rendue visible par un objet particulier, le miroir. Il y a une progression dans les scènes où la jeune Alia se regarde dans le miroir. L'une d'entre elle se passe pendant la fête où sa mère danse. Alia descend dans la chambre de Jneina, l'épouse de Sidi Ali, allume la musique, se regarde devant le miroir, se maquille, porte une des robes de Jneina, et tente de reproduire les mouvements de danse de sa mère. Jneina la surprend et la met à la porte, en la comparant à sa mère. Alia tente de ressembler à sa mère en l'imitant d'un point de vue vestimentaire et des mouvements qu'elle tente d'effectuer. Plus tard, lorsqu'elle doit se préparer à chanter pour la première fois lors l'une des fêtes des beys, elle apparaît en train de se maquiller avec sa mère dans le reflet du miroir. La séquence s'ouvre sur Khédija qui se maquille dans le miroir, avec Alia derrière elle qui apparaît dans le reflet et s'achève sur l'image inverse : le reflet du miroir où nous voyons Alia se maquiller, avec sa mère se tenant derrière elle. Elles partagent toutes les

⁴⁷ Et ce, même si c'est sa seule descendance, car rappelons-le : Jneina, l'épouse de Sidi Ali, est stérile.

⁴⁸ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 133.

deux cet espace, au moment de la vie d'Alia où son destin rejoint celui de sa mère. La dernière occurrence du miroir, est lorsqu'Alia le brise, au moment où elle sait qu'on ne lui dira jamais d'où elle vient. Ainsi elle brise l'identification à sa mère pour se libérer de son destin.

Nous pouvons également penser que la relation entre Alia et Khédija est si forte, que certaines actions de cette dernière ont un effet direct sur le corps d'Alia. Vers la moitié du film, Alia surprend sa mère dans leur chambre avec Sidi Ali. Abasourdie par ce qu'elle vient de voir, elle se met à courir dans le jardin, jusqu'à perdre connaissance. Sidi Béchir la trouve évanouie. Un gros plan montre ses mains remonter légèrement sa robe, avant qu'il la porte pour l'emmenner dans sa chambre. À ce moment, Khédija entre dans la chambre. Alia reprend connaissance, au moment où sa mère se fait violer sous ses yeux par Sidi Béchir. Cela la trouble et provoque un cauchemar, qui est montré au spectateur. Dans l'obscurité, Alia court vers la sortie du palais, mais les grilles se referment sur elle. La caméra effectue un travelling avant, vers son visage encadré par les grilles, puis sur sa bouche grande ouverte, d'où semble sortir un cri qui reste silencieux. Cette séquence onirique est celle de l'enfermement par excellence dans ce film, car tous les éléments de sa mise en scène montrent une fuite impossible (l'obscurité de la scène, le travelling avant qui se resserre autour d'Alia, pour arriver sur sa bouche, le silence du cri qui accentue sa puissance d'évocation). À la suite de ce rêve, Alia tombe malade, et reste alitée pendant quelques temps. La découverte de la sexualité et de la vulnérabilité de sa mère affecte physiquement Alia : elle s'évanouit, puis tombe très malade, comme si ce que subissait le corps de Khédija avait un impact sur celui d'Alia. Encore une fois, cela montre bien la grande proximité qu'il y a entre ces deux personnages. Le décès de sa mère accentue également cette idée, puisque c'est l'événement qui provoque son départ du palais. Khédija décède après avoir tenté d'avorter, à la suite du viol qu'elle a subi. La mort de Khédija efface le seul attachement filial qu'elle n'a jamais eu dans le palais. Et c'est la suppression de cet unique lien qui va la détacher complètement du harem où elle est née et où elle a grandi, c'est ce qui la fait quitter cet espace, avec Lotfi. La cinéaste agrège ces deux moments, celui qui précède la fuite d'Alia et la mort de sa mère, en un montage parallèle très riche de sens. Mais la sortie du harem ne constitue pas pour autant une libération, car comme l'écrit Robert Lang, le système de domination qu'elle subit se poursuit d'une autre manière à l'extérieur du palais : « What we see in the film is the breakdown of the patriarchal extended family and its replacement by the neopatriarchal nuclear family »⁴⁹. Comme nous l'avons évoqué précédemment, sa relation avec Lotfi ne l'émancipe pas véritablement, elle ne peut pas aspirer à un véritable statut social, et est contrainte par son compagnon à de multiples avortements.

⁴⁹ Lang, Robert. *Op. Cit.* p. 127

Plusieurs analyses, notamment celle de Robert Lang⁵⁰, ont comparé l'évolution d'Alia et de la Tunisie de cette époque, en s'appuyant sur la remarque de Lotfi « Tu es comme le pays : un mot te réjouit, l'autre t'effraie ». Effectivement, un rapprochement peut s'établir entre les espoirs d'indépendance et la sortie du harem, d'une part ; et les désillusions d'Alia et l'enlisement progressif de la Tunisie dans un régime plus corrompu et policier, d'autre part. Ce qui nous amène à revenir sur la dimension politique du film. La cinéaste n'aborde pas frontalement la question de la colonisation, mais intègre par moments des éléments qui y font référence. Nous avons mentionné précédemment les rapports qui s'établissent entre les beys et les Français, par exemple. C'est d'ailleurs la seule séquence où ils sont montrés. Le reste du temps, leur présence est évoquée, par les nouvelles radiophoniques ou par le personnage de Houssine qui fait le lien entre le palais et l'extérieur. Plus tard, c'est le personnage de Lotfi, par ses aspirations à l'Indépendance, qui apportera dans une certaine mesure une dimension politique⁵¹. Nous pouvons penser d'ailleurs, que c'est à cause de lui (grâce à lui ?) qu'Alia interprétera un chant nationaliste lors de la fête de fiançailles de Sarra. Ce chant provoquera le départ de certains invités aristocrates hostiles au mouvement d'Indépendance. C'est d'ailleurs la seule fois du film où Alia affirme une position politique, et cela passe par le chant. Lors d'une séquence antérieure, la cinéaste montre les lamentations des domestiques par rapport à la situation coloniale. Même si elles ne la subissent pas directement, du fait qu'elles soient enfermées dans le palais, elles sont conscientes que les conséquences les affecteraient (« Le pays est perdu si le Bey s'en va » dit Khalti Hadda). Enfin, une séquence particulièrement forte établit un parallèle entre la situation des servantes dans le palais et celle du pays sous domination française. À la suite du décret de l'état d'urgence par les autorités, Habiba compare sa vie au couvre-feu imposé par les Français. Chema lui répond par une longue plainte « On n'a plus rien à craindre, nous. Je ne dispose pas de moi-même. Je ne m'appartiens pas. J'ai envie de sortir dans la rue, nue, les pieds nus... de courir sans que rien ne m'arrête, de crier, hurler à pleine voix... Seules leurs cartouches me feront taire me tailleront, me trouseront, me transperceront le corps ! », avant d'éclater en sanglots.

Catherine Slawy-Sutton, dans un article comparant le film *Outremer* de Brigitte Rouan (1990) à celui de Moufida Tlatli⁵², va plus loin dans son analyse politique du film. Selon elle, les trois personnages féminins principaux, Alia, Khédija et Khalti Hadda incarnent physiquement trois stades de la Tunisie. Khalti Hadda, par sa « résignation et [sa] servitude »⁵³ incarnerait l'ordre colonial. À la fin du film elle

⁵⁰ "The film's boldly conceived allegorical strategy, which designates Alia as Tunisia on the eve of Independence." Lang, Robert. *Op. cit.* p.135.

⁵¹ Cependant son rôle politique reste très limité dans le film.

⁵² Slawy-Sutton, Catherine. "Outremer and *The Silences of the Palace*: Feminist Allegories of Two Countries in Transition". *Pacific Coast Philology*, Vol. 37 (2002), pp. 85-104

⁵³ Slawy-Sutton, Catherine. *Ibid.* p. 91. C'est nous qui traduisons.

devient aveugle, ce qui aurait été la posture des Français, mais aussi celle des Beys qui leurs étaient soumis, à l'époque⁵⁴.

Khédija quant à elle, représenterait la « fin de l'obéissance passive »⁵⁵, elle tente de briser la perpétuation de son destin par Alia, mais ne dispose pas des moyens pour le faire. L'autrice précise :

Khedija, then, is Tunisia in the mid-fifties, pregnant with potential, but agonizing. Intimacy between Khedija and Sidi Ali is just like the internal life of the country under the French Protectorate. In such a relationship submission to power coexists with love, and Tunisia has a love-hate relationship with France, just as Khedija loves the prince and resents his omnipotence. Such a relationship is conditioned by Khedija's acceptance of a superior, paternalistic force that protects her, from which she cannot escape, as she is unable to know or imagine anything else. Here again, Albert Memmi provides an excellent text of reference for understanding this "portrait du colonisé" that Khedija embodies: distance from origins, acculturation, unconscious complicity with the dominant culture and power, a feeling of having lost one's soul (Memmi 108-43, and especially 122-26).⁵⁶

Khalti Hadda est aveugle et alitée, Khédija meurt en couche, finalement, il ne reste qu'Alia. Elle figurerait la Tunisie moderne des années soixante, « enceinte de possibilités »⁵⁷ :

Like Alia, Tunisia in the sixties is searching for its own identity, pregnant with hope. It must be carried to birth, even if that means single parenthood or isolation. Here, as crucially as ever in the film, a woman's body comes to "represent the problems that Tunisia wrestles with: liberation and self-determination" (Abu-Haidar and Steinberg 2)⁵⁸

Ainsi, en faisant de chacune de ces figures une incarnation de la Tunisie en transition vers l'Indépendance, Moufida Tlatli fait de son film une allégorie du pays et de sa situation politique :

As allegories, *Outremer* and *The Silences* portray in amazingly similar fashion three main protagonists embodying of a country's evolution: either the feeling that the one is locked up in history, tradition, and sexual hierarchy (Zon and Khalti Hadda just accept this order), or the budding revolt born out of the inability to imagine positive change or progress (Malene and Khedija) or finally the actual revolt against the status quo and its ambiguous consequences (Gritte and Alia).⁵⁹

Pour finir, notons que plusieurs éléments ressortent de ce film. D'abord, le fait que ce qui est montré, c'est finalement moins la véritable recherche du père d'Alia que la vie dans un harem tunisien, à la veille de l'Indépendance. Une atmosphère dense parcourt le palais et le film, à travers les décors et la musique,

⁵⁴ Lorsque Houssine raconte qu'il a été retenu par les autorités lorsqu'il est allé faire les courses, Khalti Hadda répond qu'ils doivent alors faire des provisions pour les fiançailles de Sarra, car les beys ont invité beaucoup de monde. Ce à quoi Houssine rétorque : « Le pays est en danger et elle se préoccupe de ses invités ! ».

⁵⁵ Slawy-Sutton, Catherine. *Ibid.* p. 89. C'est nous qui traduisons.

⁵⁶ Slawy-Sutton, Catherine. *Ibid.* p. 95.

⁵⁷ Slawy-Sutton, Catherine. *Ibid.* p. 97. C'est nous qui traduisons.

⁵⁸ Slawy-Sutton, Catherine. *Ibid.* p. 99-100.

⁵⁹ Slawy-Sutton, Catherine. *Ibid.* p. 102.

qui plongent le spectateur dans cette époque, et les relations entre les personnages dans cet espace. Le palais est traversé par les jeux d'Alia et Sarra, les chansons des servantes qui ponctuent le film, la jalousie de Jneina à l'encontre de Khédija... Nous pouvons par ailleurs retenir que peu de choses sont clairement explicitées, mais qu'elles passent plutôt par les regards, les silences et la mise en scène ; ce qui inscrit ce film dans la tradition du mélodrame. Avec ce film, la cinéaste nous donne à voir un harem qui raconte la Tunisie de l'époque à travers ses personnages féminins. C'est un regard tourné vers le passé. Le drame intime que vit l'héroïne s'inscrit dans un contexte politique en proie à de profonds bouleversements et les relations de pouvoir qui structurent le palais se prolongent dans l'espace (à l'extérieur, durant la période coloniale) et dans le temps (après l'Indépendance). La cinéaste dépeint des personnages féminins évoluant dans un système qui les oppresse, et dont elles n'arrivent pas à s'émanciper (le dernier plan du film montre Alia dans le jardin du palais, et s'achève avant qu'elle ne le quitte) ; mais une faible lueur d'espoir apparaît, lorsqu'à la fin, l'héroïne décide de ne pas avorter. Si ce choix ne témoigne pas d'un véritable optimisme de la part de la réalisatrice, il permet cependant à Alia d'envisager une nouvelle temporalité, le futur. De plus, le film s'ouvre sur une dédicace, « à ma mère », qui peut faire écho à la décision d'Alia de donner le nom de sa mère, Khédija, à son enfant. Enfin, si ce film souligne les troubles du passé qui pèsent sur le présent dus à l'absence de filiation patriarcale, il ouvre timidement la voie vers une acceptation de la filiation par les femmes.

Chapitre deux : Sur les ruines du harem, *Les Secrets*

En 2009, environ une quinzaine d'années après la sortie des *Silences du Palais*, une autre cinéaste tunisienne propose un étrange film, où les personnages féminins évoluent en réclusion dans un palais en ruine. Il s'agit des *Secrets*, second long-métrage de Raja Amari, après *Satin rouge* (2001). Il existe entre ce film et celui de Moufida Tlatli plusieurs ressemblances, bien que les sujets traités et les discours portés par les réalisatrices diffèrent largement. Revenons d'abord sur la « filiation » qui existe entre ces deux films, et qui justifie, à notre sens, cette comparaison. Avant de nous plonger dans une analyse de ce long-métrage, nous remarquons déjà qu'en dehors des films eux-mêmes, des signes de similarité surgissent. Les affiches des deux films baignent dans une atmosphère bleutée qui placent en leur centre les personnages féminins, vêtues et coiffées de manière assez semblable (robe claire et cheveux attachés). Notons également que les deux personnages sont placés dans un espace clos. Dans l'affiche des *Silences du Palais*, Alia se trouve au centre et descend les escaliers. Derrière elle, il y a une porte entrouverte d'où elle semble sortir, et sur les côtés, les murs obstruent l'image. Son visage se trouve dans l'obscurité, ce qui tranche avec la lumière qui éclaire le reste de son corps. Ces éléments graphiques favorisent une sensation d'enfermement. Dans l'affiche des *Secrets*, deux éléments de décor se détachent du fond : la chaise, sur laquelle Aïcha s'appuie et la fenêtre vers laquelle elle regarde. Une fenêtre qui, d'une part rappelle le motif de la porte de la première affiche, et d'autre part vient illuminer le visage de l'héroïne. Ici, Aïcha regarde vers l'extérieur ; une ouverture est possible. Au sujet de la distinction entre ces deux éléments architecturaux que sont les portes et les fenêtres, Gérard Wacjman écrit ceci : « L'essence de la porte, c'est le seuil ; pour ce qui est des fenêtres, c'est le cadre. »⁶⁰. Ce qui fait de la porte quelque chose à travers laquelle nous passons, tandis que la fenêtre et ce par quoi nous regardons. Traverser par le corps et par le regard, ont des conséquences et des significations différentes. Ouvrir une porte et passer à travers implique une mobilité physique, une capacité à se déplacer dans l'espace, sans que cela soit forcément synonyme de liberté ; cela peut évoquer par exemple une circulation dans un labyrinthe (ce qui est d'une certaine manière le cas dans ce palais, dans lequel Alia tourne en rond). Le cadre de la fenêtre quant à lui nous écarte physiquement de ce qui se trouve de l'autre côté et la relation qui s'établit avec le monde passe par le regard. La fenêtre crée donc des images pour l'œil (Wacjman évoquerait plutôt des tableaux), voire des fantasmes dans *Les Secrets*, sur lesquels nous reviendrons. En dehors des affiches, les prénoms des héroïnes se ressemblent beaucoup également, et les personnages masculins les plus importants dans les deux films portent le même prénom, Ali. Enfin, les titres des deux films évoquent ce qui doit être tu : le silence autour d'une relation adultère entre un bey et sa servante, donnant naissance à une enfant illégitime dans un cas ; le secret et la honte d'une relation incestueuse

⁶⁰ Wacjman, Gérard. 2004. *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*. Lagrasse : Éditions Verdier. p. 194.

entre une fille et son père, et le meurtre de ce dernier, par sa fille et sa femme, dans l'autre. Voici donc pour les similitudes en dehors des films, à proprement parler. Néanmoins, il est important de bien préciser que si les deux films se recoupent sur plusieurs aspects, car l'enjeu central est la question de l'enfermement des héroïnes dans l'espace domestique ; les approches et propos des deux cinéastes sont très différents.



Figure 1 : Affiche des Silences du Palais



Figure 2 : Affiche des Secrets

Dans *Les Secrets*, Raja Amari met en scène un espace domestique moins peuplé, mais qui repose toujours sur cette logique de la ségrégation sexuelle, du confinement des femmes dans un espace intérieur, et de la limitation maximum des interactions avec le monde extérieur et le sexe opposé. Les trois femmes réduisent leurs sorties en dehors de la maison, qui sont effectuées uniquement pour des raisons pécuniaires (vendre les broderies au couturier, ce qui les fait vivre) ou de ravitaillement alimentaire. Les sorties sont généralement effectuées en présence de la grand-mère, qui revêt un rôle de « chaperon » que nous précisons dans notre analyse. En établissant ces rapprochements avec *Les Silences du Palais*, tout en observant des différences importantes, nous en arrivons à dégager une question centrale dans le cadre de notre analyse : dans le film de Raja Amari, que reste-t-il du harem ? Afin de comprendre la logique particulière d'enfermement sur laquelle repose le film, nous commencerons par étudier les caractéristiques de la maison, en nous appuyant de nouveau sur les principes de l'hétérotopie. Cette grille de lecture nous permettra de souligner certaines spécificités de ce lieu complexe.

Une ruine traversée par ses contradictions

Dans *Les Secrets*, ce que nous observons, c'est la coexistence des différentes temporalités plutôt que leur confrontation. En effet, cette maison ancienne et abandonnée dans le monde d'aujourd'hui a été autrefois neuve et, nous pouvons le deviner sans difficulté, un somptueux palais. Nous voyons bien qu'il y a un jeu entre ces différentes temporalités, puisqu'elle n'appartient plus au monde d'autrefois mais qu'elle ne fait pas non plus pleinement partie du monde actuel ; elle est laissée à l'abandon. Cela est particulièrement visible par certains objets abîmés, comme le piano qui est complètement désaccordé ou les traces de moisissure qui tâchent les murs. Cela témoigne par ailleurs des différentes fonctions de ce lieu : jadis une demeure opulente, destinée à accueillir une certaine bourgeoisie ; aujourd'hui un refuge délabré pour trois femmes qui y logent en toute clandestinité. Mais justement, c'est le fait que la maison se situe dans cet entre-deux temporel qui permet la mise en place d'une temporalité propre, et le sentiment que le passé hante le présent. Portant dans son délabrement les traces de son passé ; cette maison est en ruine. Ou plus précisément *c'est* une ruine. André Habib, dans son ouvrage *L'attrait de la ruine*, explique le croisement temporel qui constitue la ruine :

Le passé coexiste constamment et nécessairement avec le présent, l'antique et le moderne, l'archaïque et le nouveau se relaient sans cesse dans le même espace, même si ce relais est rompu, brisé, qu'une brèche entre le présent et le passé empêche le raccord.⁶¹

Et justement, dans ce film, tout est fait pour empêcher le raccord avec le passé, qui porte un secret douloureux et inavouable. Aucun flash-back n'y renvoie, et la seule trace, en dehors de la maison, consiste en une ancienne photographie, qui trahit cette volontaire rupture temporelle. Or, s'il y a dans *Les Secrets* un refus de se confronter au passé et à ses traumas, il finit par ressurgir. Et cela se passe à deux niveaux. D'abord, parce qu'à la fin du film, Aïcha finit par comprendre sa véritable identité et le secret qui y était rattaché, faisant ainsi rejaillir le passé. Mais ce passé est finalement déjà présent dans tout le film, par cette temporalité figée, comme si après le drame vécu par Radhia, le temps s'était arrêté.

Si le film est ponctué de repères temporels, comme les nombreux réveils d'Aïcha ou les séquences de repas, par exemple, l'impression qui se dégage du film est malgré tout celle d'une temporalité un peu flottante dans la maison. Effectivement, en comparant la séquence de la sortie en ville des trois femmes au reste du film qui se déroule dans la maison, nous constatons un décalage. Par exemple, il y a le temps du trajet en bus qui correspond à une certaine durée. Et en allant plus loin, le bus lui-même est confronté à des horaires d'activités, ce qui par ailleurs est aussi le cas du supermarché où elles s'approvisionnent. Ces éléments sont donc soumis à une temporalité de référence dans laquelle ils s'inscrivent, alors qu'à

⁶¹ Habib, André. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crinsnée : Yellow Now. p. 40.

l'inverse, la maison en semble totalement détachée. Cela accentue donc cette rupture entre le monde extérieur et la demeure, qui ainsi devient une sorte d'espace hors du temps.

La maison se veut, dans la conception de celles qui y logent, fermée au monde. Cela se traduit d'abord par son isolement géographique : c'est la seule maison aux alentours, il n'y a aucun voisinage. Elle se trouve dans une zone rurale, à une certaine distance des centres urbains, comme en témoigne la longue séquence de près de trois minutes consacrée au trajet vers la ville. Ensuite, la maison est véritablement fermée, dans le sens où il faut une clé pour l'ouvrir. D'ailleurs, c'est aussi ce qui étonne les femmes lors de l'arrivée du couple, puisqu'elles s'interrogent sur la manière dont ils sont entrés. Il semble donc que ce lieu est censé rester fermé et isolé. Au sein même de la maison, les trois protagonistes évoluent quasiment exclusivement dans le sous-sol, une cave sombre et délabrée, reliée par « un escalier en colimaçon, la spirale cauchemardesque, dont les marches sont symboliquement cassées »⁶². Lorsqu'Aïcha monte à l'étage, elle se fait systématiquement réprimander par Radhia. La place de ces femmes, est non seulement dans la maison, mais dans sa cave ; et ce détail, qui a son importance, sera explicité par la suite. Néanmoins, nous voyons bien que ce lieu n'est pas complètement isolé, puisque les femmes n'habitent pas en totale autarcie et sortent, notamment en ville. Par contre, les sorties permettent justement de mieux souligner l'isolement des femmes et de montrer que la maison est un espace particulier, en décalage.

L'ambiguïté d'un espace qui s'ouvre et qui se ferme est finalement représentée par le motif de la porte, comme en témoigne le premier plan. Effectivement, le film s'ouvre sur un plan fixe où, à travers le cadre d'une porte est montrée une porte à deux battants, ouverte sur l'extérieur. Cela donne à l'image une profondeur, avec ces différents plans, qui attire le regard vers le fond. En outre, la construction du plan repose sur une certaine symétrie, où l'ouverture est au centre de l'image. C'est aussi souligné par le fait que la porte soit constituée de deux battants qui accentuent justement son ouverture. De plus, il y a un fort contraste entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, d'abord du point de vue de la lumière, puisque l'intérieur est sombre et terne alors que l'extérieur est lumineux et vert. Ensuite, du point de vue de l'atmosphère puisque, l'intérieur est délabré alors que l'extérieur semble apaisant. Tous ces éléments favorisent la plongée du regard du spectateur vers cet extérieur, qui de par la composition du plan, semble « enfermé » par un intérieur sombre et inquiétant. Ainsi, ce premier plan contient déjà toutes les fonctions qu'ont les portes dans le film. D'abord, la porte est ce qui va partager un espace, et généralement définir un « dedans » et un « dehors ». Puisqu'elle sépare deux espaces distincts, la porte devient un lieu de passage, de franchissement, voire de transgression. Ensuite, ce premier plan est

⁶² Cortijo-Talavera, Adela. 2016. *L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien: la mer dans La Saison des hommes (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans Les Secrets (2009) de Raja Amari*. Actes du colloque XXV *Coloquio AFUE Palabras e imaginarios del agua*. (Valence, 20-22 avril 2016) Valence : Université Polytechnique de Valence. p. 24.

construit de manière à ce que le cadre de la première porte encadre le plan. Ce rapprochement entre le cadre de la porte et le cadrage du plan vient aussi lui conférer un autre sens : la porte, comme un écran, permet de dévoiler un espace ou à l'inverse de le dissimuler. Cela aussi a son importance car le film repose également sur des jeux de regards, sur lesquels nous reviendrons par la suite.



Figure 3 : Plan d'ouverture des Secrets

Si le premier plan du film montre bien une porte, l'affiche du film, elle, montre une fenêtre, vers laquelle Aïcha regarde. Il s'agit également d'un élément de décor important : c'est par la fenêtre que Selma va entrer dans le « monde » des trois femmes⁶³, mais c'est sur une autre séquence que nous allons revenir. Il s'agit du moment de la fête, ou plus précisément du passage d'Aïcha vers la fête. Lorsque les trois femmes commencent à entendre du bruit, elles se mettent à regarder par la fenêtre pour voir ce qu'il se passe. La caméra passe sur un mode semi-subjectif et nous renvoie à ce qu'elles regardent : un groupe de jeunes gens qui arrive et qui danse. À travers cette fenêtre sale, l'image est sombre et un peu floue, ce qui lui donne un air vaguement onirique. La scène est réelle, mais il y a quelque chose de l'ordre du fantasma qui s'en dégage. Puis, toujours à travers la fenêtre, nous voyons Aïcha, qui est passée de l'autre côté. Dans ce moment précis, nous voyons bien que la fenêtre induit cette séparation entre les femmes et le monde extérieur, et la traversée d'Aïcha, son passage de l'autre côté de la fenêtre traduit cette volonté de se confronter à l'extérieur et de découvrir l'Autre. Gérard Wajcman explique que « sortir, cela veut dire, dans tous les cas aller de l'autre côté de la fenêtre, faire un tour chez l'Autre. Sortir de

⁶³ Ce qui peut sembler relever du détail, mais qui est intéressant en termes de significations. Une entrée classique, par la porte du haut en prenant les escaliers impliquerait que la cave fait véritablement partie de la maison. Or, cette cave en est presque détachée, ce que nous expliciterons plus tard. L'entrée par la fenêtre relève alors presque de l'accident. En procédant ainsi, la cinéaste fait passer Selma « de l'autre côté », dans un autre espace, régit par ses propres lois, sans que cette dernière ne l'ait réellement décidé.

chez soi, c'est un peu sortir de soi »⁶⁴. Aïcha, en allant de l'autre côté de la fenêtre, se détache de cette vision presque fantasmée, elle quitte cette prison intérieure pour aller à la rencontre des autres. La présence de ce groupe d'inconnus intrigue Aïcha, qui y voit la possibilité d'établir de nouveaux types de rapports, ce que son environnement familial l'empêche de faire. Dans *L'appareil psychique groupal*, Kaës nous rappelle le rôle du groupe au regard de l'expérience familiale :

Cette idée que le groupe assure, par rapport à l'expérience familiale, une fonction régulatrice et de réalisation des désirs insatisfaits dans la veille, c'est-à-dire dans l'enfance, est tributaire de la thèse énoncée par D. Anzieu en 1966 : le groupe est le lieu de la manifestation des représentations refoulées, des affects réprimés, il est un rêve.⁶⁵

Tout au long du film, Aïcha vit dans une forme de réclusion avec sa mère et sa grand-mère. Cette expérience familiale particulièrement restrictive exacerbe sa curiosité vis-à-vis d'autres formes de socialité. Ce moment de fête est donc idéal pour « passer de l'autre côté de la fenêtre », et ainsi faire l'expérience du groupe, car il lui permet d'arriver sans avoir besoin de connaître les gens qui s'y trouve. La fenêtre figure ici cette frontière entre les femmes et le monde social.

Ainsi, la maison intègre deux espaces opposés, selon les personnes qui l'occupent, des espaces qui sont eux-mêmes des réactions face au monde extérieur. Par conséquent, pour le couple arrivé sur les lieux et ignorant la présence des trois femmes, la maison, notamment par son isolement, constitue un espace de liberté, de mixité, voire de promiscuité et de liberté sexuelle. Bien que ceci ne soit pas explicité dans le film, cela peut être en réaction d'une société encore conservatrice (nous apprenons dans le film que les parents de Selma ne savent pas qu'elle s'est rendue chez son compagnon). La maison serait alors un lieu où l'on pourrait jouir d'une certaine liberté qui n'est pas accordée dans l'espace de référence ; et cela est surtout montré dans les pièces du haut de la maison. Si pour le couple la maison permet une liberté et une mixité, pour les trois femmes – mais principalement pour Radhia et la grand-mère – la maison, mais en réalité, la cave, a une fonction totalement opposée, il s'agit d'un espace privé exclusivement féminin. C'est un espace qui se définit par rapport à l'espace extérieur, où la ségrégation sexuelle et le contrôle des corps ne sont pas aussi stricts. Nous voyons cela par exemple lors de la séquence dans le bus, durant laquelle un homme se colle à Aïcha. Lorsque la grand-mère s'en aperçoit, elle la fait immédiatement changer de place. Plus tard dans le film, Radhia doit sortir pour aller vendre ses broderies, et la grand-mère doit rester pour surveiller Aïcha et Selma. Nous voyons bien que la grand-mère n'est pas à l'aise à l'idée que sa fille sorte seule à l'extérieur. Ce rôle de « chaperon » va en réalité plus loin. Car si elle prolonge d'une certaine manière la logique d'une ségrégation sexuelle (jusqu'à un certain point), ce n'est pas uniquement dans un but de réguler la sexualité. Cette surveillance traduit aussi une volonté de contenir et de cacher ce qui est dans cette famille le fruit de la honte.

⁶⁴ Wajcman, Gérard. *Op.cit.* p. 18.

⁶⁵ Kaës, René. 2010. *L'appareil psychique groupal*. 3^{ème} Édition. Malakoff : Dunod. p. 77.

Cet espace particulier se distingue à plusieurs égards du harem filmé par Moufida Tlatli dans *Les Silences du Palais*. Dans *Les Secrets*, les trois femmes interagissent presque exclusivement entre elles. La figure masculine qui représente l'autorité sur les femmes est écartée, ou plutôt, est reléguée à un autre rôle, sur lequel nous reviendrons plus tard. Et même si la cinéaste montre bien les différences de classes entre les trois femmes et le jeune couple, elle n'en fait pas un enjeu de domination. L'enfermement tel qu'il est vécu par Aïcha se joue sur un autre plan, celui de l'intime et du corps. Cependant, si les raisons de l'enfermement diffèrent, les manifestations se rejoignent, puisqu'il est exigé « des femmes qu'elles restent chez elles et réduisent au strict minimum la communication avec l'extérieur »⁶⁶, pour reprendre les mots de Fatima Mernissi. En cela, nous pensons qu'il y a quelque chose du harem qui se prolonge dans ce film. Mais alors, si le harem consiste en une ségrégation sexuelle qui s'appuie sur une vision patriarcale, nous pouvons nous demander pourquoi ces femmes vivent de cette manière, alors qu'il n'y a aucune figure masculine qui les y soumet. La raison est que s'il n'y a pas d'homme pour incarner cette figure d'autorité, la violence a été intériorisée, au prix d'un événement traumatique pour Radhia et sa mère. Il en découle un rapport honteux au corps, devenu le lieu d'une souffrance. L'intime contient une dimension monstrueuse, et la sexualité est alors un danger. De cela découle une volonté de se soustraire au monde extérieur et de se tapir au fond d'une cave sordide pour contenir ces secrets inavouables. Et au sein de la maison, tout rapport au corps doit être contenu, dissimulé ou effacé et toute résurgence du corps se fait en cachette, à l'abri des regards. Il n'y a donc pas d'homme dans cette maison, mais les traces d'un système qui enferme les femmes demeurent. Nous appelons cela un harem *mental*.

Surveiller, fantasmer, se cacher : l'ambivalence du regard

Le secret de Radhia a donc plusieurs conséquences : le rejet du corps et de la sexualité, des relations entre les personnages régies par l'autorité et la méfiance, mais surtout la mise en place d'une logique de dissimulation. En effet, Radhia et sa mère cachent à Aïcha la vérité sur sa naissance et les trois femmes vivent cachées dans la maison. Par conséquent, l'arrivée du couple dans un espace où tout reposait sur la dissimulation, perturbe la maison. Cette arrivée inattendue, finalement l'intrusion du sexe dans cette maison, est ce qui apporte la révélation pour Aïcha. Le film repose justement sur ce mouvement : révéler ce qui a été dissimulé (le corps, le sexe, la vérité). Cela passe par la mise en place d'un jeu de regards tout au long du film : voir pour contrôler, voir pour savoir, mais aussi voir sans être vu.

La logique du harem implique un contrôle des corps qui y sont enfermés, qui passe par plusieurs éléments. Cela commence d'abord par une limitation de l'accès à l'extérieur, qui s'effectue de manière plus ou moins violente. Nous observons au fil du film que cette dimension de contrôle est amplifiée, presque à l'extrême. Cela atteint son paroxysme lorsqu'Aïcha est attachée par sa grand-mère à son lit et

⁶⁶ Mernissi, Fatima. 1996. *Op. cit.* p. 238-239.

qu'elle est complètement immobilisée. Cette limitation des déplacements va de pair avec une surveillance accrue : la grand-mère, mais surtout Radhia sont toujours en train d'observer Aïcha, et de la surprendre dans ses actions. Des actions banales, comme se raser les jambes, semblent alors être interdites, ou du moins réprimandées. Cette surveillance excessive du corps témoigne des interdits qui l'entourent et de la volonté de le discipliner. Foucault nous le rappelle dans *Surveiller et punir*, la discipline passe grandement par la surveillance :

L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent.⁶⁷

Au fond, si dans la maison, et du point de vue des femmes le corps est soumis à un tel contrôle, c'est finalement pour arriver à son effacement. Attardons-nous par exemple sur les vêtements. Il est intéressant de souligner que lorsque Selma est séquestrée, le premier changement qui s'opère sur elle est d'ordre vestimentaire. Bien que cela se déroule lors d'une ellipse, nous voyons que pendant son évanouissement ses vêtements ont été changés et qu'elle a été habillée de la même manière que les autres femmes, ce qui peut évoquer une sorte d'uniforme. Sa singularité vestimentaire lui a été retirée pour la mettre au même niveau que les autres. Tous ces différents éléments donnent à la maison une dimension presque carcérale et font donc de certaines de ses habitantes, Selma et Aïcha, des prisonnières.

Mais que signifie cette surveillance constante, dans un espace isolé de tout, et surtout, qu'est-ce qu'elle implique ? Par ce regard permanent, la grand-mère et Radhia empêchent Aïcha de se construire une intimité. Or, Gérard Wajcman explique que la capacité d'être en tant que sujet passe par la possibilité de se soustraire au regard des autres :

[...] la possibilité du caché ne doit pas être pensé comme un gain ou une conquête, en termes de plus ou de moins : c'est une condition absolue du sujet. Je dirais qu'il n'y a de sujet que s'il peut ne pas être vu. Entendons ici le sujet moderne, qui pense, et donc qui est - autant dire que le sujet regardé ne pense pas. Donc, au temps moderne, l'intime, le territoire secret, de l'ombre ou de l'opaque, est lieu même du sujet.⁶⁸

Donc finalement, l'attitude des deux femmes, qui cherchent à tout prix à venir à bout de tout type d'expression de la corporalité par sa constante surveillance, met en place un autre type d'oppression. Puisque, selon Wajcman, « il ne saurait y avoir de sujet sans secret, autant dire de sujet entièrement transparent »⁶⁹, Radhia et sa mère empêche Aïcha de se construire comme sujet. L'enjeu de sa libération sera donc la possibilité de se construire comme sujet.

⁶⁷ Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard. p. 201.

⁶⁸ Wajcman. Gérard. 2006. « Les frontières de l'intime. Intime exposé, intime extorqué » dans Gagnebin Murielle et Julien Milly (dir.) *Les images honteuses*. Seyssel : Éditions Champ Vallon. p. 72.

⁶⁹ *Ibid.* p. 74.

Toutes ces interdictions autour du corps ainsi que sa surveillance constante ont d'autres conséquences sur Aïcha qui développe une curiosité excessive, car tout lui est caché. Selon Nawal El Saadaoui :

L'ignorance, la peur, l'oppression et toutes sortes de restrictions font au contraire que pour d'autres femmes, elle [la sexualité] joue un rôle excessif et finit par envahir une grande partie ou la totalité de leur vie.⁷⁰

Cela pose donc la question du regard d'une autre manière dans le film : l'arrivée du couple va transformer les habitantes de la maison en épieuses. Elles – Radhia, mais surtout Aïcha – se mettent à observer, à espionner, à fouiller. En agissant ainsi, Aïcha tente de comprendre ce qui a toujours été caché. Elle entre dans la chambre et espionne le couple pendant leurs ébats, elle regarde Ali tromper Selma avec son amie dans le salon. Cette première séquence est particulièrement intéressante, à plusieurs égards. Dans cette irruption dans l'intimité des autres, nous retrouvons quelque chose de l'ordre de la scène primitive. Aïcha, dans sa robe blanche, tel un fantôme, s'approche de la chambre du couple. Elle s'arrête un instant sur le seuil de la porte, puis le plan suivant nous la montre à l'intérieur en train de regarder le couple dans ses ébats. Elle rapproche sa main et la fait glisser sur le corps d'Ali, sans le toucher. Son regard, prolongé par cette main qui ne touche pas, exprime deux choses. Premièrement, une volonté de savoir et de comprendre, les yeux et la main se complétant en tant qu'organes qui permettent d'appréhender et de connaître le monde. Ensuite, un désir sensuel de caresser par les yeux une image presque haptique. Ainsi, le regard devient voyeur. Dans la mise en scène, cela est appuyé par l'utilisation de plans subjectifs qui suivent et épient les personnages. Mais c'est aussi souligné par l'utilisation d'éléments architecturaux, notamment les portes et les fenêtres. En effet, dans plusieurs plans, les personnages regardent à travers une porte ou une fenêtre, car comme nous l'avons rappelé, ces éléments architecturaux, ont ce double rôle de cacher et de révéler. Ainsi, leur contre-champ, c'est-à-dire, ce que nous voyons de leur point de vue, est souvent encadré par la porte ou la fenêtre qui obstrue en partie l'image. C'est cette image, ni complètement cachée, ni complètement montrée qui favorise cette impression de voyeurisme pour le spectateur.

Les corps retrouvés

Néanmoins, cet environnement, aussi contraignant soit-il, ne vient pas à bout de toute expression du corps. C'est d'ailleurs là que réside le drame, dans la tension entre la volonté d'effacement et les resurgissements de cette corporalité. Ainsi, il existe dans la maison des espaces où le corps s'affirme. Dans les salles de bain, le corps reprend sa place. La maison en contient deux : une à l'étage, blanche et lumineuse, constituée d'un lavabo, d'un miroir et d'une baignoire, communicante avec la chambre du

⁷⁰ El Saadaoui, Nawal, *Op. cit.* p. 113.

couple ; l'autre en bas, bleue et sombre, avec un lavabo, un petit miroir et une douche. Il s'y passe des choses très différentes. Dans la salle de bain bleue, le corps est ramené à sa dimension organique : c'est là que Selma y vomit⁷¹, ou que la grand-mère fume en cachette des cigarettes. Mais c'est aussi le lieu où Radhia se masturbe, ce qui montre bien que cet espace devient le lieu du resurgissement du corps et du sexe. À l'inverse, dans la salle de bain blanche, plutôt utilisée en cachette par Aïcha, le corps y est présenté différemment. Quand Aïcha s'y rend, c'est justement pour tenter de retrouver, et peut-être même de trouver, un corps dont son environnement la prive. C'est notamment le cas lors de la première séquence, lorsqu'Aïcha se rase les jambes en cachette avant de se faire réprimander par Radhia. Cette salle de bain est plutôt investie par Aïcha, mais il y a une scène où d'autres personnages s'y rendent. Il s'agit du bain de Selma ; c'est le seul moment du film où nous voyons l'un des personnages se laver. Comme dans les séquences étudiées dans *Les Silences du Palais*, le bain n'est pas montré comme une activité solitaire et intime. Dans cette séquence, c'est Radhia qui lave le corps de Selma, mais ses gestes sont rudes. Le bain n'est pas un moment que l'on savoure mais une opération de nettoyage du corps. Dans cette logique, il y a presque une dimension de purification de la part de Radhia. Le corps Selma, qui a fait ressurgir une sexualité longtemps refoulée, doit être lavé. Et ce bain n'a rien d'un moment de détente, il s'agit pour Radhia d'éliminer les traces de toute impureté. En outre, cette séquence est aussi le moment où émerge une parole autour du corps, comme dans *Les Silences du Palais*. Le bain, activité autour du corps, favorise un discours qui s'y rattache. C'est à ce moment que nous apprenons que Radhia a déjà été enceinte et que cette grossesse n'était pas désirée. Elle explique à Selma que sa mère l'a aidée à se débarrasser du bébé, dans cette maison, ce qui s'avèrera être un mensonge, puisqu'en réalité Aïcha est ce bébé. Par ailleurs, lorsque Selma l'interroge au sujet du père du bébé, Radhia opère « une confusion » avec son propre père, ce qui constitue un indice pour le spectateur dans le dénouement de l'intrigue.

Tenter de retrouver sa corporalité nous mène à un autre élément du décor, qui se trouve notamment dans les salles de bain : il s'agit des miroirs. Effectivement, le film contient plusieurs moments où les personnages, et particulièrement Aïcha, se trouvent face à leur reflet. Intéressons-nous donc à ce qui se passe lorsqu'Aïcha s'y regarde. En se retrouvant face à son reflet, Aïcha se reconnaît non seulement en tant que sujet, mais surtout en tant que corps singulier. Cependant, l'image reflétée par le miroir n'est pas une projection de ce qu'elle est, mais de ce qu'elle voudrait être : lorsqu'elle essaie en cachette les affaires de Selma, elle les porte par-dessus ses vêtements, qui eux, la ramènent à son statut de prisonnière. Derrière le reflet, il y a donc une véritable volonté de se réapproprier son corps :

⁷¹ A ce moment, la grand-mère demande à Selma si elle est enceinte, son couteau de cuisine à la main, lui disant qu'elle peut « l'aider » (à avorter, donc), si elle en a besoin. Cela traduit bien l'aversion de cette femme à l'encontre du corps et de la sexualité : cela rester caché ou disparaître.

ce que revendique Aïcha comme composantes de sa féminité (les soins du corps, la séduction et le désir) c'est d'abord une récupération du moi profond⁷² sans lequel l'être se trouve séparé de ses forces.⁷³

Ensuite, en regardant l'agencement des cinq séquences de miroir du film, nous pouvons voir une symétrie. Dans la première séquence, Aïcha se regarde et fait semblant de fumer dans la salle de bain blanche. Ensuite, elle porte les affaires de Selma par-dessus ses vêtements dans la chambre du couple. La troisième se déroule à son retour de la fête : elle est contrainte par sa grand-mère à se regarder dans la salle de bain bleue. Dans la quatrième, Aïcha porte véritablement les vêtements de Selma dans la chambre du couple. Enfin, dans la dernière, elle se regarde dans la salle de bain blanche, juste avant de tuer Radhia. Il y a une organisation symétrique autour de la séquence où Aïcha se regarde contre son gré (avant d'être elle-même examinée), une construction « en miroir » de ces séquences. La première et la dernière se passent dans la salle de bain blanche et les plans de ces deux séquences se ressemblent, notamment au niveau du cadrage. La seconde et la quatrième, sont dans la chambre du couple. La troisième fois qu'Aïcha fait face au miroir, c'est dans la salle de bain bleue et c'est la seule fois du film où nous la voyons dans cette pièce. Il semblerait donc que le miroir projette une image, qui dans les premières séquences serait une image fantasmée, et qui devient dans les dernières une image réelle. Le miroir est donc le seul lieu où Aïcha, peut non seulement apprécier sa corporalité, mais aussi et surtout la fantasmer et l'imaginer. Or, si le miroir permet cela, c'est parce qu'il est, selon Foucault, à la fois une utopie et une hétérotopie. Ainsi, en tant qu'utopie, il permet à Aïcha de se voir « là où [elle] n'est pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface »⁷⁴. C'est donc en quittant un espace réel, régi par ses contraintes (la maison) pour un espace irréel grâce au miroir qu'Aïcha peut retrouver son corps.

Nous avons vu que l'enfermement des personnages se joue sur des plans différents dans ces deux films. Dans *Les Silences du Palais*, l'accent est mis sur la domination de sexe et de classe que subissent les servantes ; alors que dans *Les Secrets*, la réalisatrice évacue ces questions pour s'intéresser à celle de l'intime. Cependant, les films se rejoignent en ceci : cet enfermement passe, entre autres, par des oppressions sur le corps, qui prend des formes diverses. Cela s'inscrit notamment dans une tradition patriarcale fortement présente dans le monde arabe où pendant longtemps l'ignorance des femmes des questions liées au corps ou à la sexualité a été valorisée, comme le rappelle Nawal El Saadaoui :

L'oppression exercée contre les femmes se présente sous les apparences les plus diverses. Il y a la peur, l'intimidation, les formes subtiles ou brutales d'obscurantisme qui visent à la

⁷² Donc, de l'intime : « l'intime relève du moi profond, dans la mesure où son sens même l'atteste. Intime se définit par « intimus, superlatif dont interior est le comparatif. La signification est donc : ce qui est le plus intérieur. ». Chamkhi, Sonia. 2012. « Du discours social au discours de l'intime ou de la démythification de la violence ». Dans Patricia Caillé et Florence Martin (dir.). *Les cinémas du Maghreb et leurs publics*. Paris : L'Harmattan. p. 31.

⁷³ *Ibid.* p. 34.

⁷⁴ Foucault, Michel. *Op. cit.* p.15.

maintenir dans l'ignorance. Pendant toute son enfance et son adolescence, une femme devra en effet en savoir le moins possible sur son corps et sa personnalité. Cette ignorance où est tenue la femme de son propre corps et de ses fonctions passe pour un signe d'honneur, de pureté et de bonnes mœurs ; il semble indécent qu'une fille soit au courant des choses concernant son corps et la sexualité.⁷⁵

L'enfouissement du trauma

L'intrusion du couple dans la maison a un autre impact, cette fois-ci sur Radhia. La venue du couple la perturbe et fait resurgir sa sexualité. Après la fête, et l'examen de la virginité d'Aïcha, cette dernière et Radhia entendent les ébats de Selma et Ali. L'intrusion du sexe n'est plus seulement symbolique ou suggérée, elle passe désormais par l'écoute. Et nous pouvons penser que c'est ce qui fait émerger la sexualité refoulée de Radhia, puisque peu de temps après arrive la scène où elle se masturbe dans la salle de bain. La séquence la plus révélatrice de ce bouleversement reste celle où Radhia entre, en pleine nuit, dans la chambre du couple pour y regarder Ali dormir, à moitié nu. Ce moment est d'autant plus frappant par la surprise qu'il provoque. Il commence par un plan subjectif qui nous introduit dans la chambre, ce qui pourrait nous faire penser qu'il s'agit du regard d'Aïcha, qui observe en cachette ce qui se passe dans la maison. Ce n'est qu'ensuite que nous nous apercevons qu'il s'agit en fait de Radhia dont la sexualité resurgit encore une fois. Elle se rapproche doucement d'Ali et la scène s'interrompt. La séquence suivante nous montre Aïcha qui se réveille en pleine nuit à cause d'un bruit. Après cela, Ali ne revient plus dans la maison. Cela suggère que durant cette nuit, Radhia s'est rendue dans la chambre d'Ali pour le tuer. D'abord, car sa présence constitue un danger constant pour les femmes qui vivent en cachette dans sa maison. Mais aussi, et c'est pour cela que le meurtre est commis par Radhia, parce qu'il fait ressurgir une sexualité qui doit être refoulée.

Le thème du refoulement a son importance car il revient plusieurs fois à des moments-clés, à travers la métaphore de l'enfouissement⁷⁶. Nous l'avons évoqué, les trois femmes vivent dans la cave, et ce n'est pas anodin. Une cave qui d'ailleurs, n'est jamais explorée par d'autres personnages, si ce n'est par Selma, la compagne d'Ali, qui s'y fera également enfermer. D'ailleurs, nous pourrions-nous interroger : pourquoi ces femmes, qui ont accès à un espace si vaste, vivent-elles dans ce sordide sous-sol ? Et pourquoi les nouveaux arrivants n'y descendent-ils pas ? Ali explique à ses amis que c'était l'espace des anciens gardiens de la maison ; et nous pourrions donc en conclure qu'il considère cet endroit inintéressant. Lorsqu'il finit par ouvrir la porte qui y mène, il s'arrête sur les marches cassées de l'escalier, avant de remonter. C'est une pièce qui serait presque détachée du reste de sa maison. Or, c'est précisément là que vivent les trois femmes. La première explication serait simple : ayant toujours vécu dans ce sous-sol, du temps où la maison était habitée, elles ont gardé cet espace. Nous l'avons rappelé

⁷⁵ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 114.

⁷⁶ La version anglaise du titre, *Buried Secrets* [Secrets enterrés], souligne bien cette idée d'enfouissement.

au début, le temps semble figé depuis le drame, et leur situation semble ne pas avoir changé. Mais allons plus loin. En établissant ses personnages dans ce lieu, la cinéaste choisit de les enfouir sous terre. Un enfouissement qui fait écho au secret que les femmes tentent de dissimuler. D'ailleurs, nous observons que cela se traduit dans les déplacements des personnages. À chaque fois qu'Aïcha monte à l'étage, Radhia la réprimande et lui intime de redescendre. Or, il y a un moment dans le film où l'étage du haut devient accessible pour les femmes, et à partir duquel tout bascule. À la suite d'une sortie de cueillette autour de la maison, Selma, suivie des trois autres femmes entre dans le salon de l'étage. Elle s'assoit sur l'un des fauteuils, imitée par les autres. À ce moment, elle leur dit de prendre leurs aises car plus personne ne reviendra. Elles décident alors de prendre leur prochain repas dans la grande salle à manger de l'étage. Juste après, et cela a son importance, arrive la séquence où Aïcha se met à chercher le cadavre du bébé de Radhia pour le montrer à Selma. La succession de ces séquences pourrait signifier que le déplacement des femmes, qui s'apprêtent à quitter leur cave pour s'installer à l'étage est ce qui fait émerger le secret. En ce sens, l'installation des femmes dans la cave pendant tout le film peut être vue comme une manière de se cacher, mais rejoint de manière plus large la métaphore de l'enfouissement que la cinéaste file tout au long du film.

La séquence où Aïcha cherche le cadavre du bébé de Radhia pour le montrer à Selma est bien sûr l'exemple le plus parlant puisqu'elle creuse dans le jardin, cherchant à déterrer quelque chose qui y serait enfoui. L'autre exemple arrive peu de temps après, c'est la mort de Selma. Alors qu'un soir Selma tente de s'enfuir, elle se retrouve nez à nez avec Radhia qui bêchait le jardin. Cette dernière, armée de sa pelle la tue en la poussant dans un puits. Cette séquence a une importance symbolique. Selma, coupable de s'être introduite dans la maison, révélant au passage tout ce qui y avait soigneusement été enfoui, doit mourir. Et cette mort, par la pelle et le puits, rejoint cette logique d'enfouissement qui constitue symboliquement une tentative de refoulement.

Nous avons montré jusqu'ici comment le tabou finit par opprimer, la logique sur laquelle il repose et la manière dont il est figuré par la cinéaste. À présent, nous allons voir comment Aïcha parvient à le briser, en étudiant la séquence finale. Elle arrive chronologiquement juste après le meurtre de Selma. Cette dernière – avec Ali – nous l'avons vu, a dévoilé les tabous qui régissaient la maison, mais après cela son rôle s'achève. C'est ensuite à Aïcha, désormais consciente de tous ces enjeux, de se libérer de ses oppressions et de s'affirmer en tant qu'individu et en tant que femme. Cette volonté d'émancipation passe d'abord par une réappropriation de son corps : elle se rend dans la salle de bain du haut vêtue de la robe de Selma et se rase les jambes, activité subversive et interdite dans la maison. Mais elle se passe surtout à un niveau psychanalytique lorsqu'elle tue véritablement celles qui ont été ses mères. C'est à ce moment que l'émancipation en tant qu'individu se passe réellement. Aïcha tue sa grand-mère en l'étouffant avec un oreiller, comme pour punir celle qui a toujours étouffé le secret de son identité incestueuse. À l'inverse, nous ne voyons pas quand Aïcha tue Radhia – cette action se passe en hors-

champ – par contre, il y a trois plans des pièces de la maison, vides. C'est finalement comme si en tuant « ses mères », Aïcha libérait aussi l'espace, comme si elle rompait un charme. Dès lors, la maison n'est plus ce lieu des tabous qui oppressent et enferment ; et elle peut donc en sortir. Enfin, le dernier plan est un travelling qui part des pieds d'Aïcha et qui remonte jusqu'à son visage, tout en reculant pour finalement la cadrer en plan large, marchant dans une allée au milieu des gens. Ce qui frappe ici, ce sont les tâches de sang qui recouvrent sa robe. Ce sang, qui n'est pas le sien, évoque le sang menstruel, et le passage à un autre âge. En tuant « ses mères » et en quittant la maison Aïcha se libère aussi de cette infantilisation imposée et devient, à partir de ce moment, une femme. Tout compte fait, si la libération d'Aïcha passe par une grande violence, c'est parce que le système d'oppression dans lequel elle était prise reposait sur un grand tabou. Un tabou intime, rattaché à son identité profonde. Ainsi, pour pouvoir exister, il fallait donc pouvoir le supprimer.

Nous pouvons donc retenir de ce film plusieurs choses. Bien que le récit du film repose sur un système oppressif qui découle d'une inégalité entre les sexes, ce n'est pas cette inégalité qui en est le sujet. Effectivement, il n'y a quasiment pas d'hommes dans le film et le seul à avoir une importance, Ali, n'a finalement qu'une fonction : perturber l'équilibre de la maison en y faisant resurgir le refoulé sexuel. Après cela sa fonction prend fin, et il se fait éliminer du récit puisque Radhia le tue. Cette action n'est pas montrée, mais simplement suggérée, car l'enjeu du film se situe davantage autour des violences contre les femmes – et précisément contre leur féminité – par des femmes. Cela pose donc la question de l'intériorisation de la violence et de sa perpétuation contre soi, comme le montre Radhia. De plus, la violence est effectuée par des femmes, mais avant tout par des mères, et donc, à la dimension spatiale de l'oppression s'ajoute la dimension temporelle et surtout générationnelle du conflit. Avec la séquence finale, la cinéaste montre les moyens symboliques d'une libération de l'espace et des oppressions qu'il implique. Néanmoins, pouvons-nous affirmer qu'Aïcha est réellement libre en sortant de la maison ?

Nous constatons effectivement une évolution de ce personnage. Tout au long du film, les figures maternelles cherchent à retirer sa capacité d'action à l'héroïne, à travers diverses stratégies, comme la limitation des déplacements, la surveillance et une volonté d'effacement du corps. À l'inverse, l'acte final, le double meurtre de ses mères, confère à Aïcha un statut de personnage agissant. Dans la logique narrative, ce meurtre est une réaction au mensonge sur son identité, une manière d'éliminer toutes les traces d'un passé traumatique. Dans la logique symbolique, cette démarche œdipienne permet à l'héroïne de s'affirmer en tant qu'individu et en tant que femme. Si cela lui confère un statut de sujet et lui permet de sortir des dynamiques d'oppressions spatiales, pouvons-nous malgré tout parler d'une libération ? Le plan final, nous montre l'héroïne au milieu des gens, la robe tâchée de sang. Sa tenue et son attitude la distinguent des passants ; elle reste en décalage. En cela, elle illustre les propos de Nawal El Saadaoui qui écrit :

La conséquence est que la femme subit un grand retard dans son développement psychique, qu'elle est incapable d'abandonner une attitude passive et reste dépendante d'autrui. Elle est comme un enfant au début de sa vie, la seule différence étant que son corps est devenu adulte.⁷⁷

Par ailleurs, une atmosphère onirique se dégage du film, il y a quelque chose du conte et du cauchemar qui en ressort. La lumière, les tons bleutés, la berceuse ainsi que son thème musical qui reviennent constamment dans le film, favorisent cette sensation presque fantasmagorique. Cela est également accentué par le contenu des séquences. Si les différentes scènes s'intègrent dans une logique narrative, le film déploie également des significations sur le plan symbolique, par les multiples allusions aux théories vulgarisées de la psychanalyse (stade du miroir, refoulement, fantasme, scène primitive, Œdipe...). Ainsi, par sa mise en scène et par le récit qu'elle propose, la cinéaste porte un discours nouveau sur les revendications féminines.

D'un harem à l'autre

Nous venons d'étudier deux propositions cinématographiques qui traitent de l'enfermement des personnages féminins dans des espaces domestiques. Moufida Tlatli et Raja Amari donnent à voir deux manières différentes de traiter le sujet dans leurs films. Il est temps pour nous de voir ce qui se passe entre ces deux films et d'établir une comparaison.

D'un film à l'autre, nous observons une inversion du rapport au temps. Dans *Les Silences du Palais*, la structure narrative repose sur des flash-back. L'héroïne, qui entraîne les spectateurs avec elle, plonge dans ses souvenirs. De plus, le film est sorti en 1994, alors que l'intrigue se déroule dans les années 1950 et 1960. Le mouvement va donc du présent vers le passé. Dans *Les Secrets*, c'est l'inverse. D'abord, l'histoire se déroule de nos jours, sans que nous ayons des indications très précises. Dans la maison, le temps semble figé depuis l'événement traumatique qu'ont vécu les personnages. En tant que ruine, l'espace implique une coexistence entre différentes temporalités. Le passé hante constamment le présent, et il ressurgit dans le présent, à travers la découverte de l'histoire familiale d'Aïcha. Entre les deux films, nous passons donc d'un récit au passé à une expérience où l'on éprouve le temps présent à travers les traces du passé.

Un changement s'opère dans les rapports entre les personnages. *Les Silences du Palais* met en scène un vaste harem composé d'une famille élargie ainsi que ses domestiques, alors que *Les Secrets* montre une famille de trois femmes. Nous observons donc une diminution conséquente du nombre d'habitantes du harem ainsi qu'une suppression de la figure masculine qui incarne la domination. Nous passons de la

⁷⁷ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 114.

domination des femmes par les hommes (une domination sexuelle et de classe) à un événement traumatique qui mène à une intériorisation de la violence. Cette violence ressurgit dans les rapports entre les personnages et conduit à une « domination » des femmes par les femmes.

Cela se traduit par un basculement dans la nature du harem. Le premier est un harem « classique » (ou « impérial », selon Fatima Mernissi) qui s'appuie sur un modèle patriarcal et un rapport de classes. Les personnages se situent dans des catégories distinctes (femmes/hommes, servants/famille beylicale) qui mettent en place des rapports de pouvoir. Le second ne repose pas sur cette logique : les « dominantes » le sont finalement malgré elles, et n'en tirent aucun bénéfice. Cependant, les effets sur les personnages (l'enfermement physique dans un espace domestique et la ségrégation sexuelle) rejoignent la logique du harem. Les personnages ont intériorisé ce schéma et le reproduisent, sans qu'il n'y ait de personnage masculin qui les y contraigne. Il s'agit dans ce cas d'un harem mental.

Il y a également une évolution du secret. Le « tabou » qui est transgressé est toujours lié à la sexualité, mais nous passons d'une transgression sociale à une transgression morale. Dans *Les Silences du Palais*, la relation entre Khédija et Sidi Ali, si elle est inavouable et réprouvée socialement, repose sur des rapports d'affection et de tendresse. D'ailleurs, les autres personnages semblent tous savoir ce qui se passe entre eux, mais personne ne peut l'exprimer publiquement. C'est la naissance d'Alia, comme fruit de cette relation « secrète », qui pose problème. Sa filiation ne peut être établie car elle est issue d'un rapport qui n'est pas admis socialement. De cela provient le silence autour de l'identité de son père, et le malaise qui en découle. Dans *Les Secrets*, le tabou est lié à l'inceste vécu par Radhia. Ce rapport avec son père donne naissance à Aïcha, à qui les autres personnages ne peuvent avouer sa véritable identité. Pendant tout le film, elle pense être la sœur de celle qui est en réalité sa mère. Ce mensonge est forgé par la honte et le traumatisme d'un événement monstrueux qui doit demeurer secret. Les deux secrets étant de nature différente, les cinéastes ont représenté les corps – qui sont le lieu même des secrets dans ces films – selon des modalités spécifiques. Le premier film a un rapport beaucoup plus pudique au corps, il est plutôt évoqué, alors que le second intègre pleinement dans sa narration et sa mise en scène la dimension charnelle et organique.

Enfin, revenons sur la sortie du harem et ses implications. Dans *Les Silence du Palais*, le moment où Alia quitte le palais est plus une fuite qu'une libération. Déjà, il n'est pas figuré à l'écran mais sous-entendu de manière implicite, par le fait qu'elle revienne plus tard. D'ailleurs, même s'il s'agissait d'une libération, elle serait incomplète : le système de domination de la période coloniale perdure à la période d'Indépendance, et ce n'est pas parce qu'Alia a quitté le palais qu'elle arrive à réellement s'émanciper : les migraines dont elle souffre depuis le viol de sa mère persistent toujours après son départ du palais et sa relation avec Lotfi est soumise aux nouvelles expressions du patriarcat. La fin du film ouvre cependant une possible réaffirmation de soi et de son corps avec la décision de ne pas avorter et de se revendiquer

de la seule filiation de sa mère. Dans *Les Secrets*, la sortie d'Aïcha de la maison passe par la découverte de l'histoire de sa naissance, contrairement à Alia. Une histoire reliée à l'inceste dont elle est le fruit. Dans ce film, la figure du père est éjectée d'emblée et l'héroïne élimine son seul attachement filial, par le meurtre de ses mères. Si cet acte permet la libération d'un lourd passé, il se fait néanmoins au prix d'un sacrifice et d'un basculement vers la folie. Finalement, les deux films, qui diffèrent sur bien des aspects, se rejoignent en ceci : ils nous interrogent sur la véritable émancipation des personnages féminins. Si les deux héroïnes arrivent à échapper à l'enfermement physique dans un espace domestique, cela ne constitue pas forcément une véritable émancipation.

Pour conclure, nous pensons que *Les Silences du Palais* montre au spectateur un harem allégorique. C'est un récit au passé qui représente les dominations sociales exercées sur les femmes. Le film *Les Secrets*, quant à lui, met en scène une expérience du harem comme forme de réclusion liée à un traumatisme passé, et dont les conséquences demeurent dans les comportements des personnages féminins. Les deux films proposent une sortie du harem, néanmoins les héroïnes n'arrivent pas à réellement s'émanciper. Comme l'écrit Sonia Chamkhi dans son article sur le cinéma tunisien féminin, d'un film à l'autre, un glissement s'opère :

À l'instar du beau film *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli, que j'ai considéré à sa sortie comme un film récapitulatif des films tunisiens des années quatre-vingt à quatre-vingt-quinze, *Douaha* [Les Secrets] de Raja Amari offre d'une certaine manière un film récapitulatif de l'évolution du discours de la liberté féminine dans les films réalisés par les cinéastes femmes tunisiennes. Il synthétise ce passage extensif qui a dépassé la seule sphère de la revendication sociale, juridique et économique pour embrasser la sphère de l'intime et de l'être en soi.⁷⁸

Avant les longs-métrages de Raja Amari, ces questionnements et revendications autour de l'intime étaient jusque-là réservées aux personnages masculins dans le cinéma tunisien⁷⁹. Lorsque le rapport au corps était abordé en fonction de personnages féminins, c'était davantage pour l'inclure dans des revendications plus larges et s'interroger sur la condition sociale des femmes. L'intime n'était pas le point central de ce discours, mais il permettait de poser certaines questions, comme nous l'avons vu dans *Les Silences du Palais*. Dorénavant, le rapport à l'intime et au corps devient un sujet féminin : « Dans les deux films de Raja Amari, la libération et la réhabilitation du désir féminin est la condition sine qua non de l'existence souveraine des femmes »⁸⁰. Nous pensons que ce changement de paradigme constitue une évolution, voire une révolution dans les aspirations d'émancipation des femmes dans la cinématographie féminine tunisienne.

⁷⁸ Chamkhi, Sonia. 2012. *Op. cit.* p. 36.

⁷⁹ Chamkhi, Sonia. 2002. *Op. cit.* p. 60.

⁸⁰ Chamkhi, Sonia. 2012. *Op. cit.* p. 34.

Chapitre trois : Sortir de l'enfermement domestique, *La Belle et la Meute*

Les femmes dans les espaces publics

Après être revenue sur les logiques et mécanismes qui enferment les femmes à l'intérieur d'un espace domestique, essayons à présent de voir ce qu'il se passe à l'extérieur, lorsqu'elles en sortent. Si l'enfermement est le plus visible au sein du foyer, il se poursuit d'une autre manière en dehors de cet espace. Cette volonté d'enfermer les femmes qui investissent les espaces publics peut prendre différentes formes. Nous allons ouvrir ce chapitre en nous appuyant sur des travaux consacrés aux perceptions et aux enjeux liés aux espaces publics dans les sociétés arabes. Mais afin d'aborder ces questions, commençons par revenir sur le concept de proxémie. Il est forgé par l'anthropologue américain E.T. Hall, qui s'est intéressé aux questions de l'espace dans son ouvrage *La Dimension cachée*. Avant d'aller plus loin, rappelons que cette étude est sortie aux États-Unis en 1966, par conséquent, son actualité et sa pertinence pour notre objet d'étude peut être mise en cause. Néanmoins, il s'agit malgré tout d'un travail central dans une réflexion sur l'espace, et qui permet notamment d'établir certaines bases pour comprendre les perceptions et conceptions de l'espace dans certaines régions, c'est pourquoi nous le convoquerons rapidement. E.T. Hall explique donc le terme de proxémie au début de son ouvrage, il s'agit de « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique »⁸¹. Selon Hall, la manière qu'a un individu d'appréhender l'espace et la place des autres dans cet espace est en réalité grandement culturelle. Par exemple, les distances socialement normées entre les individus varient selon les différentes sociétés. Dans cet ouvrage, E.T. Hall consacre une partie à la proxémie dans ce qu'il appelle la culture arabe, et analyse les comportements et la manière de s'approprier l'espace dans ce « monde arabe ». Avant d'aller plus loin, nous allons préciser un point important de cette analyse. En effet, le chercheur s'intéresse à la culture arabe, comme il s'intéresse à la culture japonaise, par exemple. Or, cette culture arabe peut englober plusieurs pays aux pratiques relativement différentes et au fil de son chapitre, nous nous apercevons qu'il étudie, bien que cela ne soit pas forcément précisé, certains pays du bassin méditerranéen et du Proche-Orient. Nous observons par ailleurs qu'il s'intéresse à la proxémie dans un milieu urbain et relativement peuplé, donc généralement constitutif des grandes villes. Nous nous appuyerons donc sur ces observations pour étudier la société tunisienne qui fait l'objet de notre analyse. Hall explique dans cette partie que les Arabes ont une conception particulière des espaces publics, par rapport aux

⁸¹ Hall, E.T. 1971. *La Dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil. p.13.

Américains, par exemple, dans la mesure où dans ces espaces, il n'y a plus de zones privées ou d'intimité. Par exemple, un Américain, même s'il se trouve dans un espace extérieur et public, conserve malgré tout une certaine zone – réduite, certes, mais néanmoins présente – d'intimité. Il tente de garder une certaine distance physique, dans la mesure du possible, avec les individus qui l'entoure. À l'inverse, selon Hall, pour un Arabe qui se trouve dans un lieu public, cette notion de zone privée n'existe plus :

Je découvris par la suite qu'aux yeux d'un Arabe, le fait d'occuper un point particulier dans un endroit public ne me conférait aucun droit : ni mon corps, ni la place que je pouvais occuper n'étaient considérés comme inviolables. Pour l'Arabe, l'idée d'une intrusion dans l'espace public n'est pas concevable. Ce qui est public est effectivement public.⁸²

Si ce rapport aux espaces publics exige un effacement de toute zone d'intimité, nous remarquons qu'il y a un autre élément, à savoir une certaine attitude dans l'espace, que nous pourrions qualifier de « conquérante ». Effectivement, puisque tout, dans les espaces publics, est censé être public, nous observons que se déploie parallèlement une manière de s'approprier certaines zones. Hall résume cela ainsi : « [Les] Arabes [...] acquièrent des droits sur l'espace à mesure qu'ils s'y déplacent »⁸³.

À présent, essayons de voir comment s'inscrit la présence des femmes dans de tels espaces. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, à travers les travaux de Fatima Mernissi, les lieux publics appartiennent à l'univers des hommes, tandis que les femmes sont reléguées à l'espace domestique. Que s'est-il alors passé pour que les femmes se mettent à circuler en dehors du foyer familial, et qu'elles investissent des espaces publics traditionnellement masculins ? La sortie des femmes au sein des espaces publics doit beaucoup aux mouvements féministes qui ont émergé en Tunisie au début du XX^{ème} siècle, alors encore sous Protectorat français. Comme dans plusieurs pays arabes sous occupation européenne, les mouvements nationalistes se sont souvent doublés d'un mouvement féministe (Mahfoudh, 2014). Dans le cas de la Tunisie, le bouillonnement intellectuel de cette période a permis l'émergence de lois en faveur de l'émancipation des femmes, à partir de l'Indépendance (Bessis, 2007). Le Code du Statut Personnel donne des droits nouveaux aux Tunisiennes, et ce, dès 1956 :

L'abolition de la polygamie, le remplacement de la répudiation par le divorce judiciaire que les deux époux ont également la possibilité de réclamer, la suppression de l'institution malékite du tuteur matrimonial, font d'emblée des Tunisiennes des « privilégiées » par rapport à leurs sœurs du monde arabe et du Maghreb. [...] Dans les années suivant l'indépendance, les femmes obtiennent le droit de travailler, de se déplacer, d'ouvrir des comptes bancaires ou de créer des entreprises sans l'autorisation de leur époux. Dès le début des années 60, une énergie politique de planification familiale est mise en place.⁸⁴

⁸² *Ibid.* p.191.

⁸³ *Ibid.* p. 192.

⁸⁴ Bessis, Sophie. 1999. « Le féminisme institutionnel en Tunisie ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. Numéro 9. p. 2.

L'amélioration des conditions de vie des femmes sont des facteurs qui ont permis l'accès des femmes aux espaces publics. Donc, en permettant aux femmes de s'instruire et de travailler, de nouveaux espaces s'ouvrent à elles. Voici donc, dans les grandes lignes, comment ce passage de l'intérieur vers l'extérieur s'est opéré. Or, si les Tunisiennes ont, grâce aux lois, un statut et des droits uniques dans le monde arabe, cela n'efface pas pour autant les vieilles conceptions spatiales qui demeurent toujours. La déségrégation sexuelle pose alors des problèmes puisque les espaces publics sont « par définition » masculins et leur occupation par les femmes va provoquer certaines tensions.

Une femme est toujours une intruse dans un espace appartenant aux hommes puisqu'elle est un adversaire par définition. Une femme n'a pas le droit d'utiliser les espaces réservés aux hommes : si elle y entre, elle y trouble l'ordre établi et la tranquillité d'esprit de l'homme. En réalité, le simple fait qu'elle se trouve là où elle ne devrait pas constitue un acte d'agression. Elle trouble l'ordre établi par Allah en incitant les hommes à commettre *zina* [rapport sexuel illicite]. L'homme a tout à y perdre : sa tranquillité, son assurance, son allégeance à Allah et son prestige social.⁸⁵

Fatima Mernissi rappelle ici que malgré l'évolution de la société, celle-ci considère que la place des femmes n'est pas dans les espaces publics. Elle explique que cette présence féminine, qui vient bouleverser la structure spatiale et sexuelle de la société, est même perçue comme une agression. Or, à partir du moment où l'on considère que, par leur mobilité, leurs déplacements, leur liberté de circuler, les femmes commettent une agression, alors nous pouvons expliquer les comportements et attitudes des hommes comme des réponses en quelque sorte, à cette « agression originelle ».

Tout d'abord, les violences les plus notables avec la déségrégation sexuelle des espaces sont généralement de l'ordre du harcèlement ou des agressions sexuelles. Nous avons vu précédemment que la présence des femmes hors de leur espace domestique, et de manière générale, de la sphère de l'intime pouvait être perçue comme une agression. Si nous partons de ce postulat, qu'évidemment nous n'endossons pas, nous pouvons expliquer certaines réactions de la part des hommes à l'encontre des femmes. Donc, puisque les femmes « agressent » par leur présence dans les lieux publics, il faut mettre un terme à cette agression en faisant en sorte qu'elles quittent ces espaces qui ne sont pas les leurs. Et cela peut également passer par une réponse agressive. Sana Ben Achour, juriste et féministe tunisienne, rappelle dans son ouvrage *Violences à l'égard des femmes : les lois du genre*, les résultats de l'enquête nationale sur la violence de genre dans l'espace public, rendus publics en 2016 :

Quatre types d'espaces publics ont constitué un champ spécifique d'observation : l'espace de transit, l'espace éducatif, l'espace de loisir et l'espace professionnel. Un chiffre global émerge : 53,5% des femmes déclarent avoir subi une forme de violence dans un des espaces publics durant les quatre dernières années (2011-2015). Ce chiffre se décline comme suit selon les types de violences : 78,1% en termes de violences psychologiques

⁸⁵ Mernissi, Fatima. 1983. *Op. cit.*, p.165.

(être suivie à pied, à moto, être insultée) ; 41,2% pour les violences physiques et 75,4% pour les violences sexuelles (être importunées, « collées »).⁸⁶

Jusqu'à récemment, les victimes de ces agressions ne disposaient pas des outils juridiques pour porter plainte et faire condamner leurs agresseurs. Il a donc fallu de nouvelles luttes pour obtenir à l'été 2017 l'adoption d'un texte de loi relatif à « l'élimination de la violence à l'égard des femmes »⁸⁷, et qui inclut notamment les violences sexuelles dans les espaces publics.

Le cinéma tunisien s'est attelé à montrer les attitudes et comportements des hommes, à l'égard des femmes qui sortent seules dans les espaces publics. En voici quelques exemples. Le début du film *Halfaouine, l'enfant des terrasses* de Férid Boughedir, montre des adolescents qui importunent des jeunes filles vêtues d'un *sefseri*⁸⁸ dans la rue. Le film *Tunisiennes* de Nouri Bouzid, en donne un exemple, avec des personnages adultes cette fois-ci. Alors que les trois héroïnes s'arrêtent à une station d'essence, deux hommes en voiture s'approchent d'elles, et leur demandent pourquoi elles sortent seules, sans hommes. L'une d'entre elles répond sur le ton de la plaisanterie, en disant qu'elles sont trop jalouses pour laisser leurs compagnons sortir. Mais après cette brève discussion, les deux hommes se mettent à les suivre en voiture pendant quelques temps, en leur disant de les rejoindre, jusqu'à ce que finalement, ils abandonnent. Nouri Bouzid reprend cette idée dans *Millefeuille*. Lors d'une promenade, les héroïnes se retrouvent face à un groupe d'hommes islamistes qui leur intiment de rentrer, considérant que leur place n'est pas à l'extérieur. Par ailleurs, l'intimidation exercée par les hommes peut parfois se passer de paroles et de contact physique pour finalement passer uniquement par le regard. Dans ces cas-ci, les femmes sont regardées, voire scrutées avec une forte insistance, ce qui peut être très déstabilisant. Nous en avons un exemple filmique très éloquent dans le premier long-métrage de Leyla Bouzid, la fille de Nouri Bouzid, *À peine j'ouvre les yeux*, sorti en 2015. Vers la fin du film, la mère de l'héroïne recherche sa fille et se rend dans un bar. Premièrement, nous remarquons qu'il n'y a que des hommes, et que la présence de cette femme vient perturber la ségrégation sexuelle qui régnait dans cet espace. Lorsqu'elle rentre puis s'avance, il y a une série de plans sur les visages d'hommes qui posent sur cette

⁸⁶ Ben Achour, Sana. 2016. *Violences à l'égard des femmes : les lois du genre*. Tunis : EuroMed Droits - Réseau Euro-Méditerranéen des Droits de l'Homme. p. 14.

⁸⁷ Dont l'article 3 définit les violences ainsi : « violence à l'égard des femmes : toute atteinte physique, morale, sexuelle ou économique à l'égard des femmes, basée sur une discrimination fondée sur le sexe et qui entraîne pour elles, un préjudice, une souffrance ou un dommage corporel, psychologique, sexuel ou économique et comprend également la menace de porter une telle atteinte, la pression ou la privation de droits et libertés, que ce soit dans la vie publique ou privée ».

Tunisie. 2017. « Loi organique n° 2017-58 du 11 août 2017, relative à l'élimination de la violence à l'égard des femmes ». *Journal Officiel de la République Tunisienne* — Numéro 65, 15 août 2017.

<http://www.legislation.tn/sites/default/files/news/tf2017581.pdf>

Consulté le 05 février 2020.

⁸⁸ Voile traditionnel porté en Tunisie, couvrant le corps des femmes.

femme un regard lubrique extrêmement dérangeant, et nous ressentons en tant que spectateur le malaise qui se dégage de ce moment.

Plusieurs exemples cinématographiques mettent donc en lumière les oppressions que peuvent subir les femmes lorsqu'elles sortent à l'extérieur et investissent des espaces traditionnellement masculins, mais nous nous intéresserons à un cas précis, *La Belle et la Meute*, réalisé par Kaouther Ben Hania et sorti en 2017. Nous montrerons dans cette analyse comment le film dépasse la question de la présence des femmes dans les espaces publics pour inscrire son héroïne dans une lutte face à un système institutionnel.

De l'enfermement spatio-temporel à l'internement institutionnel

L'intrigue se déroule en une nuit, à l'exception de la dernière séquence, qui se passe le lendemain, au matin. La nuit est un repère temporel, qui indique une durée que le spectateur peut plus ou moins quantifier. Du fait de la densité des actions et de l'importance des déplacements des personnages dans une durée narrative assez courte, le film acquiert une intensité dramatique, et se charge d'une forte tension. Cela témoigne de la situation d'urgence dans laquelle se trouve Mariam, qui se retrouve enfermée dans cette nuit interminable, et le spectateur ressent avec elle une sorte d'étouffement. Mais la nuit n'indique pas uniquement une durée, elle favorise également une atmosphère. En effet, l'obscurité que la nuit induit peut provoquer deux effets très différents, qui sont montrés dans le film. D'une part, elle peut susciter une certaine liberté, offrant ainsi la possibilité de se retrouver et de partager un moment en toute insouciance. D'autre part, elle peut devenir le moment de certains dangers.

Dans la première séquence, le film montre un espace assez libre, celui de la fête, avec toute la légèreté que cette atmosphère peut avoir. Une légèreté qui est appuyée par plusieurs éléments, notamment par les rapports entre les personnages. Mariam y est montrée avec ses amies, partageant avec elles une proximité physique. L'une d'entre elles lui prête sa robe, Mariam se change avec elle, puis une fois apprêtées, elles se photographient ensemble. Ce moment témoigne de l'adhésion dans ce groupe d'amies, et la photographie intervient ici pour garder le souvenir d'une soirée qui promet d'être agréable. L'attitude des personnages est traversée par cette insouciance que permet la fête. L'un des organisateurs de la soirée prononce quelques mots, en demandant à Mariam de le rejoindre pour la remercier, puis invite les gens à danser. À ce moment, la musique change et passe de sons électroniques à une mélodie aux sonorités orientales, et la fête commence véritablement. La caméra tourne autour de ces corps dansants, éclairés par des projecteurs colorés, puis revient près de Mariam dont le visage est souriant. La nuit, même si elle n'est pas visible dans cette séquence, permet ce genre d'atmosphère festive. Et la fête produit également des effets : rapprochement des individus et des corps, état d'insouciance, et ultimement, la rencontre. En effet, c'est pendant cette fête que Mariam rencontre Youssef. L'une de ses amies le lui présente et s'en va. Lorsqu'ils se retrouvent tous les deux, la musique change, transformant ainsi l'ambiance festive en une atmosphère plus feutrée. Elle devient extra diégétique et couvre leurs

paroles. Eux non plus ne semblent pas parvenir à bien communiquer, à cause du bruit, et décident alors de sortir. La dynamique de groupe ainsi que le contexte festif ne leur permettent pas de se rapprocher, et d'établir une relation en dehors du groupe :

Le groupe est un champ clos : il est fermeture du champ des relations par rapport à un extérieur décevant, frustrant, menaçant [...] Le groupe est encore enfermement dans une « enceinte », clôture protectrice contre l'extérieur, contre le débouché vers une histoire : on le veut précisément sans histoire(s), sans conflits, mais aussi sans devenir, étale, intemporel.⁸⁹

En se détachant du groupe – dans lequel tout le monde à sa place, s'amuse et est en sécurité – ils s'en excluent volontairement, pour établir d'autres rapports entre eux.

Mais rapidement, dès la séquence suivante en réalité, la nuit acquiert sa dimension inquiétante. Si le film est chargé d'une certaine tension et qu'il devient plus sombre, cela est également dû au fait qu'il se déroule la nuit. La séquence s'ouvre sur Mariam qui court dans la rue vide, suivie par Youssef. La rue est éclairée par des lampadaires, mais ils projettent de grandes ombres sur le sol, assombrissant ainsi l'image. Le son contribue également à ce changement d'ambiance : Mariam est essoufflée et paniquée, la musique est plus inquiétante et nous entendons vaguement des aboiements au loin. En s'écartant du groupe et quittant l'espace clos et rassurant de la fête, Mariam et Youssef se sont exposés sans le savoir au danger.

Le travail de la cinéaste sur la temporalité ne s'arrête pas là. Car en plus de réduire l'action à une unité temporelle, la réalisatrice enferme également son héroïne dans des plan-séquences, tout au long du film. En effet, l'une des spécificités formelles de ce film, c'est l'utilisation exclusive de plans-séquences. Encore une fois, cela permet d'inscrire les personnages et leurs actions dans une durée, plus précise que la simple unité temporelle de la nuit. Par ailleurs, ce choix cinématographique, en plus d'ajouter au réalisme du film, nous rapproche de Mariam, car nous éprouvons la même durée au sein de ces séquences. Nous suivons l'héroïne dans ses déplacements et sommes plongés avec elle dans les différents espaces qu'elle traverse. Les neuf plan-séquences sont donc également très denses, car la caméra et les personnages se déplacent constamment. Il s'agit d'un film avec un fort rythme car il se passe beaucoup de choses en termes de narration, et les situations sont toujours en évolution. Chacun des plans met Mariam dans un nouveau contexte, avec de nouvelles difficultés, ce qui accentue cette dimension d'enfermement.

Cette dimension se traduit également dans la manière dont Mariam s'intègre à l'espace. Tout au long du film, nous suivons l'héroïne et nous ressentons une grande proximité avec elle. Bien que la caméra bouge beaucoup durant les séquences, et replace constamment les personnages qui se déplacent

⁸⁹ Kaës, René. 2010. *Op. cit.* p. 82.

également, les cadrages demeurent très majoritairement serrés, autour de l'héroïne. L'enfermement se manifeste aussi selon qu'il s'agisse d'espace intérieur ou d'espace extérieur. Nous constatons une supériorité numérique des moments qui se déroulent en intérieur. Comme nous l'avons rappelé, le film est constitué exclusivement de plan-séquences, donc il arrive qu'au sein du même plan, la caméra passe d'un espace extérieur à un espace intérieur, ou inversement. Néanmoins, pour neuf moments à l'intérieur, nous n'en comptons que six qui se passent dehors. Les passages qui se passent en intérieur sont : une séquence dans la salle de fête, cinq moments répartis entre les deux commissariats, deux moments à l'hôpital, et un moment à l'accueil de la clinique privée. Le seul endroit qui ne correspond à aucune institution est la salle de fête dans laquelle se déroule toute la première séquence, avant le viol ; car c'est à partir de ces événements que Mariam se trouve confrontée à ces espaces institutionnels.

Le commissariat de police est donc le lieu le plus présent dans le film. C'est un endroit ambigu. D'une part, il s'agit de l'institution par laquelle Mariam doit passer afin de porter plainte contre ses violeurs. D'autre part, il incarne le lieu de pouvoir de ses violeurs. Puisqu'ils sont policiers (et que le crime a été commis pendant qu'ils étaient identifiables comme tels), il s'agit de leur lieu de travail et en voulant porter plainte contre ceux qui l'ont violée, elle se confronte au corps de police, donc à eux ou à leurs collègues. Les centres de santé, qu'il s'agisse de la clinique privée ou de l'hôpital public sont montrés comme des espaces d'où elle est rejetée : la réceptionniste de la clinique refuse de la prendre, la première séquence d'hôpital montre surtout l'attente, le désarroi dans un hôpital public plein de monde et le refus du personnel de la prendre en charge (un infirmier les ignore, la gynécologue refuse de l'ausculter car ce n'est pas de son ressort et lorsqu'elle parvient enfin à voir le médecin légiste, il lui demande de repasser après qu'elle aille au commissariat pour ouvrir l'enquête). L'hôpital est de nouveau montré dans une séquence ultérieure, mais nous y reviendrons plus tard.

Nous voyons bien que ces espaces intérieurs (à l'exception de la salle de fête, qui contraste complètement avec les autres lieux) n'ont rien d'accueillant ou de rassurant, ils mettent en place un enfermement physique de l'héroïne qui traduit son enfermement symbolique dans un système institutionnel qui tente de l'écraser. Cet étouffement passe également par les déplacements de Mariam, qui, à plusieurs reprises, est montrée en train de courir, pour fuir des individus qui la poursuivent. Cette idée est à son paroxysme dans le commissariat. Mariam, ayant reconnu ses violeurs, tente de s'enfuir et se retrouve dans une pièce avec un grillage, des chiens qui aboient, un néon dysfonctionnel. Les sons, la lumière et l'agitation des personnages fonctionnent tous ensemble pour transformer l'espace du commissariat en un lieu inquiétant, et en faire une structure où l'héroïne n'a aucune échappatoire.

La manière dont sont représentés les espaces institutionnels dans le film joue sur une ambiguïté, qui propose une autre compréhension du film. Les institutions, qu'il s'agisse de la clinique, de l'hôpital, mais surtout du commissariat, sont tantôt dépeintes comme des espaces stricts, sous la lumière blanche des néons qui accentue cette froideur ; tantôt comme des espaces désordonnés, comme la salle d'attente

de l'hôpital qui est pleine de monde et bruyante. Mais de ces espaces, une atmosphère commune se dégage. Et l'attitude de Mariam, qui oscille entre panique, peur, désarroi et solitude, quel que soit le lieu où elle se trouve, y contribue également. Tous ces espaces produisent des effets sur l'héroïne qui se rejoignent. Mais ces institutions se croisent autrement. Dans ces différents lieux, il y a l'ombre constante d'un pouvoir qui isole, enferme et surveille. Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault nous rappelle les liens historiques qu'il y a eu entre les institutions qui enfermaient aux mêmes endroits les pauvres, les malades, les criminels et les fous. Cet enfermement institutionnel, c'est ce qu'il appelle l'internement⁹⁰. Ce dispositif est selon lui largement rattaché à la crainte du scandale : « Dans sa forme la plus générale, l'internement s'explique, ou en tout cas se justifie par la volonté d'éviter le scandale »⁹¹ et « inversement, l'ordre de libération est donné lorsque le danger du scandale se trouve écarté [...] »⁹². Dans ce film, il ne s'agit pas de figurer l'internement à travers la représentation d'un asile, comme cela a été fait par Salma Baccar dans *Fleur d'oubli* (2005)⁹³, mais de faire converger les différentes institutions représentées dans cette direction. La précision est importante, car dans *La Belle et la Meute*, la cinéaste suggère implicitement un rapprochement entre ces différents espaces, qui passe par les déplacements constants de Mariam d'une institution à l'autre, par l'atmosphère que chacune d'entre elles dégage (tantôt froide, tantôt désordonnée) et par les effets constants qu'elles produisent sur la psychologie l'héroïne. L'enfermement devient alors, dans la mesure où il passe par des structures institutionnelles, un internement. Et dans ce cas précis, en voulant écarter Mariam de l'espace public, en lui niant ses droits et en la reléguant dans un espace qui figure l'internement, les policiers (et la structure institutionnelle qu'ils incarnent et prolongent) cherchent à éviter d'être compromis.

De surcroît, les séquences qui se passent à l'extérieur ne constituent pas un moment d'émancipation. Au contraire, elles soulignent la solitude de l'héroïne qui se fait refuser l'accès à la clinique, par exemple : elle est mise dehors. Nous ressentons dans ces moments qu'elle est « enfermée dehors ». Cela est explicitement montré lorsqu'elle sort du fourgon de police et qu'elle passe devant sa résidence, sans pouvoir y rentrer, de peur de se faire surprendre par le concierge. À partir de là, nous comprenons bien qu'il n'y aura aucun moment de répit pour Mariam, jusqu'au lendemain matin. Puisqu'elle ne peut pas rentrer chez elle, elle se trouve coincée, soit dans des espaces qui lui sont plus ou moins hostiles, soit dehors.

Cela nous amène à un dernier espace, que nous n'avons pas encore mentionné : la plage. C'est le seul endroit qui est évoqué sans jamais être montré dans le film. La plage est un espace un peu en dehors de la ville et de ses règles. C'est un lieu un peu à part, en dehors des contraintes sociales. C'est l'espace

⁹⁰ Foucault, Michel. (1972)2015. *Œuvres*. « Histoire de la folie à l'âge classique ». Paris : Gallimard.

⁹¹ *Ibid.* p. 169.

⁹² *Ibid.* p. 171

⁹³ Dans le film de Salma Baccar, Zakia devient dépendante à l'infusion de pavot, qu'elle commence à consommer pour calmer les douleurs causées par son accouchement. A la suite d'une crise provoquée par un manque, elle est envoyée à l'asile.

d'une ouverture infinie, de par le rapport qu'elle implique aux éléments : sable à perte de vue, horizon. Dans son article « La plage, un objet géographique de désir », Jérôme Lageiste s'appuie sur le travail de Michel Foucault pour faire de la plage un lieu hétérotopique. Il explique que la plage regroupe les différentes caractéristiques de ces types d'espace, qui permettent la construction sociale d'un lieu à part

En valorisant l'inversion, l'espace privilégié que constitue la plage permet de s'affranchir des normes de sociabilité, des contraintes et des interdits qui structurent notre quotidien. Elle fonctionne alors tel un caisson de décompression, un défouloir qui permet de canaliser ce qui ne s'assouvit pas durant le quotidien, elle produit un effet libérateur, pouvant conduire à certaines formes de déviance (pratique du nudisme, de la sexualité en extérieur). Là où les usages tant diurnes que nocturnes ne sont pas réglementés, la plage prend facilement les formes d'un lieu résolument retiré, hors-la-loi commune. [...] En outre, le face à face avec l'infini maritime permet d'alimenter l'imaginaire nécessaire à l'équilibre humain, ce qui fait de la dimension onirique de la plage une valeur fondamentale.⁹⁴

La plage favorise donc un autre rapport à l'espace. La Méditerranée fait partie de l'imaginaire tunisien et la plage a largement été investie par les cinéastes de ce pays, qui en ont fait le lieu de scènes importantes dans leurs films. Nous pensons par exemple à la longue séquence de baignade, où les femmes s'impatientent de l'arrivée de leurs époux sur l'île de Djerba, dans *La Saison des hommes* de Moufida Tlatli (2000), aux petites amourettes de vacances à la Goulette dans *Un été à la Goulette* de Férid Boughedir (1996), ou encore aux confessions et souvenirs de leurs amants passés et présent que les héroïnes du film *Tunisiennes* évoquent en explorant une vieille épave. La plage dans ces films est donc souvent montrée comme ce lieu à part, un peu romantique, où les femmes pensent à leurs amants ou les rencontrent. C'est donc ce lieu que choisissent Mariam et Youssef dans le film pour s'isoler. Comme quasiment tout le reste du film, cette séquence a lieu la nuit. C'est donc une plage nocturne. Contrairement à la plage en journée, qui évoque les vacances et un rapport particulier au corps, la plage de nuit serait plutôt un espace d'intimité. Vaste étendue vide et calme, elle contraste avec la salle de fête, bruyante et pleine de monde. En quittant la fête pour aller à la plage, Mariam et Youssef passent d'une atmosphère à une autre, de celle agitée de la fête qui permet la rencontre à celle plus feutrée de la plage. Cette nouvelle atmosphère permet le rapprochement entre Youssef et Mariam. Par le fait de s'isoler à l'abri des regards pour partager un moment à deux, Mariam et Youssef se créent une relation à part, en dehors toute autre présence. C'est probablement ce qui favorise leur rapprochement et finalement les conduit à s'embrasser. La plage est donc le seul lieu où Mariam a une intimité, qu'elle partage avec Youssef. Mais rapidement, ce moment d'intimité va être rompu. D'abord, parce qu'ils sont surpris par les policiers, ce qui les fait sortir de ce moment à deux. Mais surtout parce que la plage se

⁹⁴ Lageiste, Jérôme. (2008) 2013. « La plage, un objet géographique de désir ». *Géographie et cultures*. Numéro 67, 2008. Dans : <http://journals.openedition.org/gc/1002>
Consulté le 07 février 2020.

transforme rapidement en scène de viol. La plage passe donc de ce lieu de retrait volontaire pour partager une intimité au théâtre d'une violence et de relations de pouvoir. Le corps de Mariam, qui était jusque-là désirant et désiré, se retrouve assujéti, méprisé et humilié par les policiers.

L'institution et l'intime

Cet événement va donc faire basculer la nuit de Mariam. Nous pourrions voir dans le viol de Mariam une réponse à sa présence dans un espace public masculin. Mais ce n'est pas le cas ; le film insiste sur autre chose : l'importance des institutions, la puissance des policiers et leur violence contre les citoyens et en l'occurrence ici, contre les citoyennes. L'institution policière a un traitement particulier dans ce film. Nous observons un changement par rapport à certains films tunisiens où les héroïnes sont confrontées à cette institution. Dans des films comme *À peine j'ouvre les yeux* ou encore *Printemps tunisien* de Raja Amari, sorti en 2014, il y a une mise en scène du pouvoir par le pouvoir. Elle ne passe pas uniquement par la mise en image des figures de pouvoir, elle se prolonge par la place de ces images dans les espaces. Effectivement, les images de Ben Ali sont abondantes et se trouvent partout : sur les murs, dans un cybercafé, sur un panneau publicitaire... La figure présidentielle est donc surreprésentée et les espaces sont saturés de ces images du pouvoir. Cette dynamique qui repose à la fois sur une surreprésentation des images et une absence physique favorise donc l'impression d'un pouvoir politique « d'en haut », vertical et détaché du peuple et de ses aspirations à plus de liberté. Dans *La Belle et la Meute*, la réalisatrice écarte la figure présidentielle de son film. Même dans des lieux comme les commissariats, qui sont les espaces de la police, et donc d'une certaine manière de la prolongation de l'État ; aucun portrait présidentiel n'apparaît. Le seul symbole de l'État visible est un petit drapeau tunisien, posé sur le comptoir à l'entrée du commissariat. Car finalement dans ce film, ce qui compte, c'est moins la dimension de la police comme prolongement du pouvoir (en l'occurrence présidentiel), que la police en tant que pouvoir. Autrement dit, les policiers ne sont pas montrés en tant qu'intermédiaire entre l'État et les citoyens, comme dans les autres films qui montrent des individus contestataires à l'égard du pouvoir. Dans ce film, la cinéaste fait de la police un pouvoir à part entière. D'ailleurs ils se définissent eux-mêmes comme les seuls à pouvoir sauver le pays. Lors de la dernière séquence, un des policiers essaye de persuader Mariam de laisser tomber les charges, et l'un de ses arguments est que sa plainte serait à l'origine d'un scandale qui pourrait discréditer très fortement la police, alors qu'ils sont les seuls garants de l'ordre, dans un pays « au bord du gouffre »⁹⁵. Cette puissance de l'institution policière est un héritage de la période dictatoriale. Et malgré les avancées juridiques qu'a permise la nouvelle Constitution de 2014, Malik Boumediene affirme dans son article « Armée, police et justice dans la Tunisie contemporaine » que :

⁹⁵ Pour reprendre son expression, qui est également le titre original du film, en arabe.

Cette volonté de la part des constituants et du nouveau pouvoir politique postrévolutionnaire de démocratiser le pouvoir sécuritaire semble trouver certaines limites. En effet, les réformes engagées soit restent insuffisantes, soit doivent faire face à certaines pratiques qui demeurent ancrées au sein du pouvoir sécuritaire, soit viennent renforcer ce pouvoir.⁹⁶

Selon lui, « les limites de la démocratisation du pouvoir sécuritaire trouvent également une réalité au niveau de l'absence de code de déontologie en ce qui concerne les forces de sécurité intérieure »⁹⁷.

Il est également intéressant de relever que la violence des policiers se fait dans ces films sortis après la révolution à l'encontre de personnages féminins, alors que pendant longtemps, elle s'exerçait contre des personnages masculins. Nous passons d'héroïnes qui subissent des oppressions exercées dans la sphère familiale à un système institutionnel qui oppresse les citoyennes. Mais là où dans *Printemps tunisien* et *À peine j'ouvre les yeux*, la violence que subissent les héroïnes de la part des policiers s'effectue contre leur engagement politique et leurs discours contestataires⁹⁸; Mariam subit une violence arbitraire. Ses actions ou son comportement n'ont aucune dimension politique ou contestataire, le seul domaine où nous la voyons s'investir est la vie universitaire, puisqu'elle est l'une des organisatrices de la soirée étudiante du début du film. Mariam est donc la victime de policiers qui exercent à son égard une violence complètement arbitraire. C'est aussi une violence totale : physique, par le viol qu'elle subit, les coups qu'elle reçoit lorsqu'elle s'évanouit dans le commissariat ; mais aussi psychologique. Son viol est filmé et les policiers menacent de la faire chanter en diffusant la vidéo, ou en informant sa famille. Ils utilisent tous les moyens de pression dont ils disposent pour tenter de la faire renoncer aux poursuites judiciaires, même s'ils sont dans l'illégalité. Youssef quant à lui, a un autre rapport à la police. Nous apprenons au fil de l'intrigue qu'il y a déjà été confronté, du fait de ses activités militantes. Alors que Mariam fait sa déposition à la policière, lui se retrouve avec un de ses collègues, qui a l'air beaucoup moins avenant. Lors de la dernière séquence, nous apprenons qu'il a fait des aveux sur le moment partagé avec Mariam à la plage, ce qui peut nous amener à penser qu'il a été torturé.

Cependant, si la police est dépeinte de manière négative dans ce film, comme étant un groupe qui cherche à se protéger à tout prix, en méprisant les lois et les individus, la réalisatrice nuance son tableau. Tous les policiers ne sont pas d'horribles monstres incapables d'empathie. Le personnage de Chedly est très intéressant à cet égard. Il s'agit du seul homme issu de l'institution policière qui non seulement n'est pas hostile à Mariam, mais qui en plus lui rappelle ses droits et l'encourage à ne pas abandonner ses poursuites judiciaires. Par ailleurs, Faiza, la policière est aussi un personnage intéressant. D'abord, car

⁹⁶ Boumediene, Malik. 2016. « Armée, police et justice dans la Tunisie contemporaine ». *Pouvoirs*, Volume 156, Numéro 1, p. 107-118. doi:10.3917/pouv.156.0107.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Un engagement sur Internet pour Noura dans *Printemps tunisien*, et des paroles de chansons contestataires pour Farah dans *À peine j'ouvre les yeux*.

il s'agit de la seule femme du commissariat, qui est un milieu très masculin. Puisqu'il s'agit d'une femme, nous pourrions nous attendre à une relation de solidarité, par rapport à Mariam. Or, elle garde un comportement très professionnel avec l'héroïne, en suivant la procédure classique. Il n'y a qu'un seul moment où elle dépasse cette distance professionnelle, pour l'aider, c'est lorsqu'elle demande à Chedly d'apporter un voile à Mariam. Néanmoins, lorsque dans un geste désespéré, Mariam donne un coup accidentel dans le ventre de la policière enceinte, cette dernière l'insulte et s'en va, en la laissant seule dans le couloir du commissariat. Cette séquence témoigne alors de la fragilité du rapport entre Mariam et la policière, dont le rôle n'est pas d'aider la victime, mais d'exercer son travail, en enregistrant la déposition. Aucune empathie n'est témoignée à son égard, et lorsque Mariam lui porte ce coup, la distance professionnelle⁹⁹ disparaît ; elle la rejette.

Cela nous amène à un autre point : la très faible présence de personnages féminins dans le film. Comme nous l'avons rappelé, la grande majorité du film se passe au commissariat ou dans ses alentours. Or, il s'agit d'un espace très majoritairement masculin. Les autres lieux que Mariam traverse à la suite de son viol sont principalement investis par des hommes et les rares personnages féminins ont souvent une attitude de rejet à son égard. Comme mentionné précédemment la réceptionniste de la clinique privée refuse de la prendre en charge car elle n'a pas ses papiers d'identité¹⁰⁰ et la gynécologue n'accepte pas de l'ausculter, car ce n'est pas la procédure pour un viol. Ce sont deux personnages qui respectent les règles des institutions dans lesquelles elles travaillent, même si ces règles les poussent à refuser leur aide à une jeune femme qui vient de subir un viol. Les autres personnages féminins, qui tentent d'aider Mariam sont l'infirmière de l'hôpital public et la journaliste. L'infirmière semble un peu perdue : elle demande à un de ses collègues dans quel service elle doit se rendre, puis elle emmène Mariam chez la gynécologue avant de la transférer chez le médecin légiste. Les déplacements qu'elles effectuent toutes les deux font de l'hôpital une sorte de labyrinthe sans issue. Quant à la journaliste, elle semble plus motivée par l'article à écrire que soucieuse de l'aider. Donc Mariam ne peut pas véritablement compter sur une solidarité féminine, et le seul personnage qui la soutient complètement dans le film est Youssef. D'abord, parce qu'il était présent avec elle lors du viol, mais également, et cela est évoqué plus tard dans le film, parce qu'il a un rapport d'opposition à l'institution policière, du fait de ses activités militantes.

Le film insiste également sur la manière dont des individus ou des institutions peuvent pénétrer l'intime. Gérard Wacjman dans le dernier chapitre de son ouvrage *Fenêtre* nous explique ce qu'est l'intime :

Emprunté au latin *intimus*, « ce qui est le plus en dedans, au fond », superlatif de *interior*, le mot pourra venir à nommer ce qui est au plus profond du sujet, sa part secrète - c'est-

⁹⁹ Une distance qui éloignait l'empathie mais qui maintenait tout de même un rapport avec elle.

¹⁰⁰ D'ailleurs, cette condition pour pouvoir voir un médecin dans une situation d'urgence montre bien la dimension de contrôle de cette institution, au sens où pour pouvoir y entrer, l'individu doit être en mesure de prouver son identité par ses papiers.

à-dire exactement : cette part qui échappe aux regards. Ce qui signifie qu'il faut entendre dans l'intime un déplacement du chez-soi lieu architectural au chez-soi lieu intérieur. L'intime entendu comme le dernier cercle du privé, on conçoit qu'on voie dans la maison le lieu du privé et, dans la maison, dans la chambre, l'espace où se referme le dernier cercle. Mais en nommant *intime* la part secrète d'une personne, on passe des murs de pierres en somme au corps comme lieu privé, du privé. Le corps comme *chez-soi*.¹⁰¹

Nous l'avons constamment rappelé tout au long de ce chapitre, l'agression de Mariam est un viol. Il s'agit d'un rapport de domination extrême doublée d'une humiliation. Les agresseurs nient à leur victime toute possibilité d'agir librement, d'exercer des choix, et de pouvoir refuser ce qui lui est imposé. Mais c'est aussi un rapport direct au corps, une intrusion non consentie dans le « chez-soi » le plus profond d'un individu. Les policiers en agissant de la sorte pénètrent le dernier échelon d'intime de Mariam, son corps. Et puisque les agresseurs commettent ce viol en tant que policiers, et en étant identifiables comme tels, nous pouvons y voir la pénétration du pouvoir policier dans la sphère la plus intime des individus. La cinéaste choisi de ne pas montrer ce moment, et d'insister plutôt sur les conséquences de cet événement¹⁰². Le fait que l'agression que subit Mariam soit un viol a également des répercussions par rapport à son intimité dans la suite des événements. En passant toute la nuit entre les différentes institutions ou dehors, Mariam ne se trouve jamais dans un lieu dans lequel elle peut se mettre en retrait du monde, se sentir en sécurité et se recréer une intimité.

L'autre notion que nous pouvons articuler à cette intrusion dans l'intime, et qui nous ramène au rapport aux institutions, est celle du regard. Comme nous le rappelle Gérard Wajcman, « la notion même d'intime se définit au regard du regard »¹⁰³. L'intime est la possibilité du secret et du caché, et donc par définition, ce qui se soustrait au regard de l'Autre. Dans un autre texte, Gérard Wajcman affirme que :

Tout rêve de transparence emporte avec la dissolution de toute opacité celle du sujet lui-même. La démocratie est bien sûr animée d'un idéal de transparence, mais il concerne en principe le pouvoir, non les sujets. Non seulement elle oppose l'opacité du sujet et la transparence de l'Autre, de l'État, mais elle est supposée défendre cette opacité des sujets contre toute intrusion, ce qui est aussi bien défendre leur liberté.¹⁰⁴

Dans *La Belle et la Meute*, la question du regard est très importante. Le film aborde les regards de différentes manières. La séquence de la fête met en place un rapport au regard différent du reste du film¹⁰⁵. Elle s'ouvre sur Mariam qui se regarde et se prépare devant un miroir. Plus tard, il y a les

¹⁰¹ Wajcman, Gérard. 2004. *Op. cit.* p. 439.

¹⁰² Néanmoins, vers la fin du film, nous voyons un extrait de la vidéo que les policiers ont filmé pendant l'agression. Elle est donc présentée au spectateur à travers la médiation de ces images filmées par les agresseurs eux-mêmes.

¹⁰³ *Ibid.* p. 446.

¹⁰⁴ Wajcman, Gérard. 2006. *Op. cit.* p. 74.

¹⁰⁵ Cela est montré dans l'analyse de Suzanne Gauch de la première séquence du film, disponible dans les bonus de la version DVD.

échanges de regards entre Mariam et Youssef pendant la fête. Durant ce moment, le regard est ce qui donne à Mariam une subjectivité : elle est celle qui se regarde, et celle qui regarde les autres. La caméra reste d'ailleurs assez proche d'elle et de ce qui lui est visible. Le reste du film bascule, elle n'est plus tant celle qui regarde mais celle qui est regardée. Et cette idée est particulièrement mise en avant dans les examens que Mariam subit. Par exemple, lorsqu'elle se rend pour la première fois dans le bureau de la policière, cette dernière lui demande de retirer sa culotte, car il s'agit d'un élément important pour l'enquête. La caméra accompagne son mouvement, elle descend sur les jambes de Mariam et remonte avec la culotte qui sera mise dans un petit sac en plastique transparent. Ce sous-vêtement, qui appartient à l'intimité de Mariam, se retrouve alors exposé, et sera par la suite analysé dans le cadre de l'enquête. De plus, le petit sac en plastique fait écho d'une certaine manière au sac à main de Mariam. Au tout début du film, lorsque son amie lui prête sa robe, cette dernière lui apporte également un petit sac à main transparent, dans lequel Mariam glisse son téléphone et son portefeuille. Les objets qu'elle transporte avec elle, son portefeuille et son téléphone, sont donnés à voir aux personnages et aux spectateurs.

Mais la séquence où l'échange de regards est le plus significatif est celle de l'examen gynécologique. Après de nombreuses péripéties, Mariam parvient enfin à se faire ausculter par le médecin légiste. Le rapport entre médecin et patiente met en place une relation de regard, du médecin sur le corps de Mariam, pour y recueillir les preuves de son agression ; mais à l'abri des autres regards puisqu'il y a des rideaux qui sont fermés. Le médecin demande donc à Mariam de s'installer sur la table d'auscultation, d'écartier ses jambes et de relever ses mains pour pouvoir l'examiner. Foucault nous le rappelle, au début de son texte « Naissance de la clinique », le rapport entre un médecin et son patient s'établit par le regard :

Médecin et malade sont engagés dans une proximité sans cesse plus grandissante, et liés, le médecin par un regard qui guette, appuie toujours davantage et pénètre, le malade par l'ensemble des qualités irremplaçables et muettes qui, en lui, trahissent – c'est-à-dire montrent et varient les belles formes ordonnées de la maladie.¹⁰⁶

Or, c'est à ce moment précis que l'un des officiers de police passe sa tête à travers les rideaux pour observer Mariam. Dans cette séquence, le corps de Mariam est scruté et devient donc le point de convergence du regard médical, du regard policier et du regard masculin. Cela mérite d'être précisé, car le regard du médecin et celui du policier ne sont pas de même nature. En réalité, l'action du médecin s'apparente davantage à ce que Foucault nomme le « coup d'œil » :

Le coup d'œil, lui, ne survole pas un champ : il frappe en un point décisif ; le regard est indéfiniment modulé, le coup d'œil va droit : il choisit, et la ligne qu'il trace d'un trait opère, en un instant, le partage de l'essentiel ; il va donc au-delà de ce qu'il voit ; les formes immédiates du sensible ne le trompent pas ; car il sait les traverser ; il est par essence démystificateur. S'il frappe en sa rectitude violente, c'est pour briser, c'est pour soulever, c'est pour décoller l'apparence. Il ne s'embarrasse pas de tous les abus du langage. Le coup

¹⁰⁶ Foucault, Michel. (1963) 2015. *Œuvres*. « Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical ». Paris : Gallimard. p.699.

d'œil est muet comme un doigt pointé, et qui dénonce. Le coup d'œil est de l'ordre non verbal du *contact*, contact purement idéal sans doute, mais plus *percutant* au fond parce qu'il traverse mieux et va plus loin sous les choses.¹⁰⁷

L'intrusion du policier ne correspond donc pas à l'action effectuée par le médecin. Néanmoins, elle révèle deux choses. D'une part, nous avons l'idée que les policiers peuvent surgir n'importe quand et n'importe où dans l'espace, même dans des contextes où ils ne sont pas supposés être, et donc qu'ils se caractérisent par une grande mobilité. De l'autre, que le pouvoir s'exerce par une surveillance, ou plutôt, un regard. Un regard à deux dimensions, car il s'agit d'un regard de pouvoir, celui de la police sur le corps de sa victime, mais aussi d'un regard masculin, sur une jeune femme.

Après la nuit, le réveil d'une héroïne

Tout au long du film Mariam est perdue. Pendant la nuit, elle est sous le choc de ce qu'elle vient de vivre et n'entreprend pas tellement d'actions par elle-même. Ce sont d'autres personnages qui la poussent à résister aux pressions des policiers, d'abord Youssef, puis quand celui-ci se fait arrêter, Chedly. Ce sont donc à chaque fois des personnages masculins qui la guident dans ses déboires et qui l'encouragent à ne pas abandonner. Après une longue nuit épuisante, elle se réveille au commissariat seule, face à trois policiers dont Chedly, qui demeure dans cette séquence plutôt en retrait par rapport à ses collègues. Il est intéressant de s'attarder un instant sur les déplacements et les discours des personnages, et en l'occurrence des policiers, qui sont mis en scène de manière très théâtrale. Ils utilisent leurs corps, l'espace, leurs voix pour persuader Mariam de laisser tomber les charges. Au réveil de Mariam, son téléphone sonne et les personnages passent tous dans le bureau. L'un des policiers prend son téléphone pour activer le haut-parleur, puis se met à l'arrière, à côté de Chedly, qui lui s'assoit au fond, derrière le bureau. Le troisième policier, Mounir, se trouve entre Mariam et ses collègues et c'est lui qui sera son principal interlocuteur. Après l'appel de son amie, le deuxième policier se rapproche d'elle pour lui tendre le document qui atteste qu'elle abandonne les poursuites. Les deux policiers sont donc devant Mariam et obstruent l'accès vers la porte. Nous comprenons bien qu'ils ne la laisseront sortir que si elle signe. Lorsqu'elle refuse de signer ce document, le premier policier retourne au fond de la pièce, près de Chedly, tandis que son collègue tente de dissuader Mariam de poursuivre ses démarches. Il lui explique toutes les difficultés qu'elle aura à affronter, en tournant autour d'elle, jusqu'à ce que finalement il lui dise de s'asseoir. Il se baisse, pour se mettre à son niveau et essaye de la persuader. Ce déplacement circulaire autour de Mariam, avec la caméra qui accompagne ce mouvement donne l'impression d'un prédateur autour de sa proie. Les policiers lui tendent ensuite sa déposition, qu'elle refuse également de signer, car elle ne correspond pas à ce qu'elle a déclaré. À ce moment, ils sont tous les trois autour d'elle, et nous avons l'impression d'un étau qui se resserre. Chedly et son collègue repartent dans le fond de la pièce pour reprendre la déposition de Mariam, tandis que Mounir

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 810.

reste, assis à côté d'elle. Encore une fois, sa position dans la pièce bloque l'accès vers la porte, aux yeux du spectateur. Puis, le policier du fond se rapproche encore une fois de Mariam et Mounir pour réciter l'article de loi qui pourrait être utilisé contre Mariam, et repart à sa place.

Quand elle décide elle-même d'appeler son père pour l'informer de la situation, Mounir se lève et rejoint ses collègues au fond. Mariam est seule au premier plan, c'est le seul sujet de l'action. Cette décision surprend les policiers, car ce qui devait être une manière de faire chanter Mariam, se retourne contre eux, et ils décident de jouer leur dernière carte en lui disant qu'ils vont l'arrêter. Mounir se rapproche encore une fois de Mariam en lui disant que sa décision pourrait avoir des conséquences dramatiques pour le pays. Quand elle refuse encore une fois, au risque de se faire arrêter, Mounir s'éloigne. C'est comme si à chaque fois que Mariam persistait dans sa démarche, quelles soient les conséquences, il reculait. Nous voyons bien que dans cette dernière séquence, les policiers utilisent différentes stratégies : au début, ils essaient de la rassurer, puis voyant bien que Mariam n'a pas l'intention d'abandonner, ils tentent de la persuader, de l'effrayer et finissent par la menacer.

Si toute la nuit, à partir du viol, Mariam subit les événements, la dernière séquence lui redonne sa puissance, elle en refait un sujet agissant, ou plutôt un sujet refusant. Car en réalité, Mariam n'agit pas tellement dans cette dernière séquence (si ce n'est la décision d'appeler son père pour l'informer de la situation), ce qu'elle fait, c'est refuser d'accomplir ce que les policiers lui demandent, à savoir, renoncer à sa plainte. Et même si elle n'a plus personne pour la soutenir (Youssef s'est fait arrêter, la journaliste n'a pas répondu à ses appels), elle continue de résister. Si au départ Mariam avait besoin d'être poussée à entreprendre des démarches, à ce stade, elle est prête à continuer d'elle-même, elle a évolué. La nuit infernale qu'elle a passée lui donne la force nécessaire pour résister. Cette force vient justement du fait qu'elle ne renonce pas à sa plainte, malgré les menaces des policiers d'appeler sa famille ou de l'arrêter pour atteinte aux bonnes mœurs. Au contraire, elle est prête à accepter tout cela, pour pouvoir continuer ses démarches, en disant qu'après tout ce qu'elle a vécu, elle est déterminée à poursuivre. Malgré sa fébrilité et sa fragilité, elle devient une figure de la résistance contre un système injuste qui veut la faire taire.

Cela est également rendu visible avec un élément en particulier, le morceau de tissu. Lorsqu'elle se retrouve dans le bureau de la policière, Mariam lui demande si elle peut se changer. Son interlocutrice lui répond qu'elle n'a rien pour elle, mais demande à Chedly de lui apporter un *sesferi*. Mariam l'utilise pour se couvrir avant de sortir dehors. En l'enroulant complètement autour d'elle, seul son visage dépasse. Ce voile n'a pas ici une fonction religieuse, mais il couvre un corps de femme qui investit les espaces publics. D'après Safaa Monqid, le voile peut être un « compromis qui [...] permet [aux femmes] d'échapper aux normes répressives de leur milieu. Il leur donne de la valeur, une image respectable qui

les qualifie "d'êtres du dedans" tout en étant à l'extérieur »¹⁰⁸. Le voile aurait alors cet avantage de permettre aux femmes de circuler dans les espaces publics, tout en les maintenant dans leur sphère sociale, qui est donc la sphère privée et domestique. Leur présence à l'extérieur ne serait donc plus perçue comme une agression, car le voile constituerait d'une certaine manière la nouvelle frontière entre la sphère intime et la sphère publique. Fatima Mernissi le résume ainsi : « Une femme voilée accepte la règle, le voile signifie : "Je traverse rapidement cet espace que je reconnais être masculin" »¹⁰⁹. Ce tissu se transforme donc à la fin du film. Dans ce film, le voile a plusieurs significations. En se couvrant avec ce voile, Mariam tente d'abord d'établir une protection pour son corps qui a été agressé et méprisé. À la fin du film, le voile prend un autre sens. En le nouant autour de son cou et en le laissant voler derrière elle, ce n'est plus un voile qu'elle porte, mais une sorte de cape qui auréole sa victoire. Et c'est vêtue de cette manière qu'elle sort du commissariat, à la lumière du jour. La fonction du morceau de tissu se transforme, faisant écho au changement d'attitude de Mariam. La nuit a été pour elle ce cauchemar et le voile était pour elle une manière de se protéger. En quittant le commissariat le lendemain matin, après avoir fait face aux policiers, elle devient une « super-héroïne », et le voile qu'elle porte traduit la nouvelle force qu'elle a acquise. Malgré tout ce qui lui reste à traverser pour que ses agresseurs soient jugés, elle sort avec cette première victoire, et le film s'achève là-dessus.

La véritable « Meriem » et le contexte tunisien

Le film est tiré d'un livre, *Coupable d'avoir été violée* de Meriem Ben Mohamed, sorti en 2012. Il s'agit d'un livre qui retrace des événements réels, vécu par son autrice. Meriem Ben Mohamed, pseudonyme d'une jeune femme ayant souhaité garder son identité cachée, se fait arrêter par des policiers, en présence de son fiancé. Deux d'entre eux la violent tandis que le troisième va soutirer de l'argent à son fiancé. Après avoir tenté de porter plainte, elle se retrouve elle-même mise en cause avec son fiancé pour « atteinte aux bonnes mœurs et à la pudeur ». Grâce à un emballement médiatique et une forte mobilisation de la part de la société civile, la jeune femme se voit acquittée et finalement, ses agresseurs sont condamnés. Cette affaire est assez révélatrice de la situation tunisienne, car les événements se déroulent quelques temps après la révolution de Jasmin, où le peuple tunisien a manifesté pour plus de liberté, de dignité et de démocratie. Or quelques temps après, nous voyons bien qu'il y a un retour fort des institutions, doublé d'une idéologie conservatrice. Les articles¹¹⁰ au sujet de la réelle affaire insistent

¹⁰⁸ Monqid, Safaa et Corinne Fortier (dir.). 2017. *Corps des femmes et espaces genrés arabo-musulmans*. Paris : Karthala. p. 55.

¹⁰⁹ Mernissi, Fatima. 1999. *Op. cit.* p. 270.

¹¹⁰ Bonal, Cordélia. 2014. « Meriem Ben Mohamed. Voile levé sur le viol ». *Libération*, 30 mars 2014. Dans : https://www.liberation.fr/planete/2014/03/30/meriem-ben-mohamed-voile-leve-sur-le-viol_991462 Consulté le 10 février 2020.

beaucoup sur le régime alors en place à l'époque en Tunisie, avec le gouvernement islamiste Ennahdha, qui arrive au pouvoir juste après le renversement du régime en place. Opposant historique à la dictature de Ben Ali, ce parti est arrivé en tête des élections de l'Assemblée Constituante. Ce bouleversement politique s'est traduit par de forts débats sur le nouveau projet de société, dont certains enjeux tournaient autour de la place des corps dans les espaces publics, notamment ceux des femmes :

Les polémiques soulevées par la nouvelle politique islamiste des corps furent également l'occasion, aussi bien pour les féministes « laïques » que pour les femmes militant dans la mouvance islamiste, d'un retour réflexif sur la véritable condition des femmes en Tunisie et sur le « féminisme d'État » qui a prévalu jusqu'ici dans le pays.¹¹¹

La séquence révolutionnaire et la période qui en a découlé a donc constitué un moment de politisation important pour les citoyens tunisiens au sujet de la place des femmes dans la société.

Dans l'article 28 du projet de constitution élaboré par ce parti [Ennahdha], il est demandé à l'État de « protéger les acquis de la femme en la considérant comme complémentaire et associée de l'homme ». Selon ses promoteurs, la complémentarité ne signifie pas l'inégalité mais une spécification des différents rôles dévolus aux uns et aux autres, notamment dans le cadre de la famille, qu'ils conçoivent comme la cellule de base de la société.¹¹²

Malgré ces justifications, cela a provoqué de fortes résistances dans la société, parmi ceux qui soutenaient la substitution du principe de complémentarité par celui d'égalité, entre les femmes et les hommes. Certains partisans de la mouvance islamiste voulaient même revenir sur des dispositions du Code du Statut Personnel, afin de réduire les droits des femmes. C'est donc durant cette période agitée politiquement, et notamment sur la question de la place des femmes dans les espaces publics, mais de manière plus large dans la société, que l'affaire Meriem Ben Mohamed a éclaté. Néanmoins, il semblerait que la révolution ait malgré tout obtenu des acquis solides, comme le rappelle le cinéaste tunisien Férid Boughedir dans un article pour *Jeune Afrique* :

La conclusion réelle de l'affaire (la condamnation des coupables à 12 ans de prison) après le soutien de la société civile apporté à la jeune Myriam grâce à une large campagne médiatique, et l'existence du film lui-même prouvent, *a contrario* de la colère que suscite

Desnos, Marie. 2014. « Les policiers qui ont violé Meriem enfin condamnés ». *Paris Match*, 20 novembre 2014. Dans : <https://www.parismatch.com/Actu/Faits-divers/Meriem-Ben-Mohamed-va-enfin-pouvoir-tourner-la-page-viol-655294>

Consulté le 10 février 2020.

Meddeb, Abdelwahab. 2012. « Viol à Tunis ». *Leaders*, 30 septembre 2012. Dans : <https://www.leaders.com.tn/article/9421-abdelwahab-meddeb-viol-a-tunis>

Consulté le 10 février 2020.

¹¹¹ Kilani, Mondher. 2018. « Femmes, Révolution et nouveau gouvernement des corps en Tunisie ». *Anthropologie et Sociétés*. Volume 42, Numéro 1, p. 11. <https://doi.org/10.7202/1045124ar>

Consulté le 07 février 2020.

¹¹² *Ibid.* p. 13.

sa vision, que malgré le marasme économique qui a suivi la révolution et s'aggrave encore de nos jours, la liberté d'expression de la Tunisie, qui s'est affirmée même pendant le gouvernement majoritairement islamiste, demeure en Tunisie un acquis qui semble pour le moment irréversible : il est évident que sous l'ère Ben Ali, les médias n'auraient pu faire campagne, l'affaire aurait été rapidement étouffée et en aucun cas un tel film n'aurait pu voir le jour.¹¹³

L'analyse de ce film nous permet de dégager plusieurs éléments. D'abord, la cinéaste ne s'interroge pas tant sur la question des femmes dans les espaces publics, que sur leur place dans la société, en tant que citoyennes. L'agression que subit l'héroïne dans la rue n'est pas tant l'enjeu du film, même s'il prend appui sur cet événement. *La Belle et la Meute* en montre plutôt les conséquences. Le film inscrit son héroïne, non pas dans un environnement social oppressant, mais dans un combat face aux institutions. Et cette démarche est assez rare pour des personnages féminins dans des films tunisiens pour être remarquée.

Nous avons évoqué précédemment *Fleur d'oubli*, dont l'héroïne se retrouve dans un asile psychiatrique. Le film de Salma Baccar s'intéresse davantage aux conséquences psychiques de l'enfermement patriarcal que subit Zakia. Cette dernière en effet est à la fois délaissée par son mari, visiblement homosexuel et qui lui préfère son domestique ; et subit la pression de sa belle-mère, qui exige d'eux un enfant, et de préférence un garçon. Finalement, elle arrive à tomber enceinte, et accouche d'une petite fille. Les douleurs de l'accouchement la poussent à consommer des infusions de pavot pour se calmer, mais elle en développe une dépendance malsaine, qui la fera donner sa fille en mariage à un producteur de pavot. À la suite d'une crise de manque, Zakia est emmenée à l'asile. Le film est construit sur des flash-back et alterne dans sa narration, entre le passé de Zakia, son « enfermement » dans un système patriarcal, incarné par sa belle-mère ; et le présent, son internement dans l'asile, où elle choisit finalement de rester. L'asile psychiatrique dans ce film constitue davantage la conséquence psychique du système patriarcal, et incarne le lieu où se poursuit cet enfermement patriarcal. La fin du film et le choix de Zakia d'y rester invitent néanmoins à nuancer la perception du lieu, qui n'est plus uniquement une structure d'internement mais un espace où se déploie une nouvelle socialité.

La Belle et la Meute tient un autre propos. Non seulement la cinéaste figure l'enfermement de l'héroïne dans des espaces extérieurs et dans des institutions, mais les institutions sont montrées ici en tant que lieux où s'exercent des rapports de pouvoir. La cinéaste évacue les rapports à la famille (le père de Mariam n'est « présent » que par l'intermédiaire d'un appel téléphonique, durant lequel sa voix n'est

¹¹³ Boughedir, Férid. 2017. « La Belle et la Meute » : un film tunisien secoue le Festival de Cannes ». *Jeune Afrique*, 20 mai 2017. Dans : <https://www.jeuneafrique.com/440607/culture/belle-meute-film-tunisien-inspire-dun-viol-secoue-festival-de-cannes/> Consulté le 5 février 2020.

même pas audible) pour se concentrer davantage sur les rapports institutionnels. Cela traduit donc un glissement où la figure du pouvoir se déplace, en dehors de la sphère familiale :

Indubitablement, la grande famille a dû abandonner certaines de ses fonctions au profit de l'État moderne. Les sociétés arabes ne sont plus constituées de tribus dotées d'un système patriarcal et une grande partie des droits et de l'autorité qui étaient jadis l'apanage du père ou du mari est maintenant assumée par l'État. Il ne fait aucun doute que l'évolution continuera dans ce sens et que les fonctions de la famille diminueront de plus en plus, et, avec elles, l'autorité absolue du chef de famille. Jadis, l'homme arabe se devait d'assurer la sécurité de sa famille. Aujourd'hui, l'État remplit ces fonctions grâce aux forces de l'ordre et à la prévention sociale qui se chargent de protéger la famille et de punir ceux qui l'agressent.¹¹⁴

Dans ce film, Mariam est donc montrée comme un sujet qui fait face à un pouvoir qui découle de ce nouveau partage entre l'État et la famille : les institutions. De plus, la violence que subit Mariam est accentuée par le fait qu'elle soit arbitraire. Cette violence injustifiée et injustifiable nous interroge sur la puissance que s'octroient les institutions, et notamment la police. Nous l'avons rappelé, malgré les progrès apportés par la Révolution dans le cadre juridique, certaines pratiques de l'ère Ben Ali subsistent dans le domaine policier. Néanmoins, le film a le mérite de dénoncer ces abus de pouvoir, à travers la figure d'une héroïne féminine. Ainsi, en faisant de Mariam la victime de ce système, mais aussi celle qui le combat, la cinéaste donne une nouvelle place aux personnages féminins. Par son discours et par sa mise en scène, *La Belle et la Meute* prolonge le débat de la place des femmes dans la société tunisienne en y intégrant la question des femmes tunisiennes en tant que sujets de droit. Quelques mois après la sortie du film, le 26 juillet 2017, la loi relative à « l'élimination de la violence à l'égard des femmes » est votée au Parlement tunisien. Sophie Bessis, dans un entretien accordé à la chaîne de télévision France 24 s'en réjouit et affirme que :

Il faut souligner le fait qu'il s'agit au niveau du texte d'une des lois les plus avancées non seulement dans le monde arabe, où l'équivalent n'existe dans aucun pays arabe, mais d'une des lois aujourd'hui les plus avancées du monde, où toutes les formes de discrimination, toutes les formes de violence, qu'elle soit de nature sexuelle, économique, le harcèlement, seront pénalisés en vertu de cette loi.¹¹⁵

Avec un tel film, la cinéaste propose une œuvre qui prolonge la tradition des revendications féminines dans le cinéma tunisien et l'inscrit pleinement dans les préoccupations et les débats de la société tunisienne.

¹¹⁴ El Saadaoui, Nawal. *Op. cit.* p. 402-403.

¹¹⁵ Bessis, Sophie. 2017. Entrevue télévisée. *Journal*. Diffusée le 27 juillet 2017. France 24. https://www.youtube.com/watch?time_continue=85&v=nt1u5KXaeVw&feature=emb_logo
Consulté le 05 février 2020.

Chapitre quatre : Traversée des frontières, ouverture des espaces, un rapport nomade au monde dans *Bedwin Hacker*

Dans les films précédemment étudiés, les cinéastes mettent en scène des espaces d'enfermement en lien avec des normes sociales, familiales ou institutionnelles. Bien que les trois films montrent des raisons et des manières d'enfermer très diverses, il en résulte que les héroïnes font face à des systèmes qui réduisent leurs libertés. L'enjeu de ces films est donc de montrer comment ces systèmes les oppressent et les manières dont elles arrivent plus ou moins à s'en émanciper : Alia fuit le palais, mais subit un nouvel ordre patriarcal incarné par son amant Lotfi ; Aïcha ne parvient à sortir de la maison, mais qu'après avoir tué sa mère et sa grand-mère ; Mariam finit par quitter le commissariat après une longue nuit, mais le film s'achève avant qu'elle ne puisse porter plainte. À chaque fois, il s'agit ou d'une libération incomplète, ou d'une émancipation qui leur coûte par rapport à leur honneur ou leur santé mentale. Mais toutes les héroïnes de films tunisiens ne sont pas toujours dans ce schéma. Nous allons voir dans ce chapitre que l'émancipation peut être abordée autrement par les cinéastes tunisiennes, à travers l'exemple de *Bedwin Hacker*, réalisé par Nadia El Fani et sorti en 2002. Ce film, qui sort à l'orée du troisième millénaire, est un cyber-thriller qui porte un discours contestataire à plusieurs égards. Par ailleurs, la tension de ce film, en dehors de la dimension strictement narrative, repose sur la confrontation d'une part, de revendications ancrées dans une réalité contemporaine qui passent par des outils modernes ; et d'autre part, sur la perpétuation d'une tradition dissidente ancestrale caractérisée par un certain rapport à l'espace. Le film de Nadia El Fani explore donc cet apparent paradoxe pour porter un discours d'émancipation. Essayons donc de voir sur quels éléments se fonde ce nouveau discours au sujet de l'émancipation des personnages féminins dans les films tunisiens. Pour cela, il va nous falloir revenir sur la figure du nomade, qui nous servira d'appui dans cette analyse.

La figure du nomade

Pour démystifier le nomade, nous allons faire appel à deux textes, *Les Prolégomènes*¹¹⁶ du penseur arabe médiéval Ibn Khaldoun et le « Traité de nomadologie » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui se trouve dans leur ouvrage *Mille plateaux*, paru initialement en 1980. Les travaux d'Ibn Khaldoun nous donnent certaines indications au sujet des populations nomades, nord-africaines, arabes et asiatiques ; et nous pouvons en relever deux grandes idées. D'une part, de par sa mobilité, le groupe nomade est potentiellement dangereux pour l'État central qui ne peut exercer de contrôle sur lui. Puisqu'il n'est pas

¹¹⁶ Ibn Khaldoun. (s.d.) 1996. *Les Prolégomènes*. Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner.

assigné à un espace fixe, il devient difficile d'exercer un pouvoir sur lui. D'autre part, Ibn Khaldoun explique longuement dans son texte l'importance du sentiment de clan au sein du groupe nomade dans sa cohésion et pour sa perpétuation. Ce sentiment provient grandement du lignage, bien que certains membres du groupe ne soient pas originaires de la tribu, ils se soumettent à ses règles et s'intègrent à elle.

Mais cette bande ne serait jamais assez forte pour repousser des attaques, à moins d'appartenir à la même famille et d'avoir, pour l'animer, un même *esprit de corps*¹¹⁷. Voilà justement ce qui rend les troupes composées d'Arabes (du désert) si fortes et si redoutables ; chaque combattant n'a qu'une seule pensée, celle de protéger sa tribu et sa famille. L'affection pour ses parents et le dévouement à ceux auxquels on est uni par le sang font partie des qualités que Dieu a implantées dans le cœur de l'homme. Sous l'influence de ces sentiments, ils se soutiennent les uns les autres ; ils se prêtent un mutuel secours et se font redouter de leurs ennemis.¹¹⁸

Cet esprit de corps au sein de la tribu nomade, puisqu'il est au-dessus de tout, peut alors se retourner contre les autres formes de pouvoir, notamment celle de l'État. Ces deux caractéristiques donnent donc au groupe nomade un potentiel de dissidence par rapport à l'État central, quel qu'il soit. Mais le texte de Deleuze et Guattari va plus loin dans la concurrence entre nomades et État. En effet, les auteurs s'intéressent entre autres à l'émergence de la machine de guerre, qui, selon eux serait une invention nomade destinée à détruire l'État¹¹⁹. L'opposition entre nomades et État se joue à plusieurs niveaux, mais dans ce texte l'accent est surtout mis sur le rapport à l'espace. En effet, en reprenant la sémantique de Pierre Boulez au sujet de la musique, ils distinguent deux rapports spatiaux antagonistes : « C'est la différence entre un espace *lisse* (vectoriel, projectif ou topologique) et un espace *strié* (métrique) : dans un cas "on occupe l'espace sans compter", dans l'autre cas "on le compte pour l'occuper". »¹²⁰. Alors que le groupe nomade évolue dans un espace lisse (c'est d'ailleurs sa principale caractéristique), selon Deleuze et Guattari, l'État s'évertue à strier l'espace :

Une des tâches fondamentales de l'État, c'est de strier l'espace sur lequel il règne, ou de se servir des espaces lisses comme d'un moyen de communication au service d'un espace strié. Non seulement vaincre le nomadisme, mais contrôler les migrations, et plus généralement faire valoir une zone de droits sur tout un "extérieur", sur l'ensemble des flux qui traversent l'œcoumène, c'est une affaire vitale pour chaque État.¹²¹

¹¹⁷ C'est nous qui soulignons.

¹¹⁸ *Op. cit.* p. 281-282.

¹¹⁹ Selon Deleuze et Guattari, l'État est à comprendre ici comme ce qui conserve et perpétue les institutions de pouvoir.

¹²⁰ Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit. p. 447.

¹²¹ *Op. cit.* p. 479.

Les nomades mettent donc au point une machine de guerre contre l'État, qui est un dispositif dont la guerre n'est pas l'objectif premier, mais qui lorsqu'il se retrouve confronté à la forme-État, tente de la détruire. En cela, les auteurs expliquent que

[Chaque] fois qu'il y a opération contre l'État, indiscipline, émeute, guérilla ou révolution comme acte, on dirait qu'une machine de guerre ressuscite, qu'un nouveau potentiel nomadique apparaît, avec reconstitution d'un espace lisse ou d'une manière d'être dans l'espace comme s'il était lisse.¹²²

Il y a donc quelque chose de fondamentalement « nomade » dans chaque forme d'action qui s'en prend à l'État, dans la mesure où cela passe par de nouveaux rapports à l'espace. Maintenant que nous avons rapidement rappelé les caractéristiques de cette figure particulière, essayons de voir en quoi le film de Nadia El Fani s'inscrit dans une tradition nomade pour porter un discours d'émancipation. Pour cela, une réflexion en trois temps sera proposée. Nous aborderons d'abord la question des mobilités et investissement des différents espaces. Ensuite, nous nous intéresserons à la dimension subversive du film. Enfin, nous étudierons comment le film se détache d'une communauté nationale pour embrasser une autre forme de collectif.

Espaces et mobilités

Commençons donc par nous pencher sur la question des déplacements et des espaces. Dans ce film, Kalt, l'héroïne, jouit d'une grande capacité à circuler dans plusieurs espaces, quelle que soit leur nature. Nous la voyons se rendre dans différents endroits, puisqu'elle passe de Midès à Paris, pour revenir à Tunis puis Carthage, avant de redescendre dans le désert, à El Jem, et enfin Midès de nouveau. Elle passe d'une ville à l'autre, mais aussi d'un pays et d'un continent à l'autre. Nous observons néanmoins que si elle peut circuler sans entraves, son itinéraire est finalement circulaire, et s'achève par un retour à son point de départ, c'est-à-dire, la petite ville de Midès. Cette circularité du trajet évoque justement les déplacements des transhumants qui se déplacent dans le désert et reviennent dans certains espaces selon les saisons. Cette ville dans laquelle elle revient est d'ailleurs proche de la frontière algérienne, et Kalt mentionne la possibilité de la traverser dans le cas où elle serait en danger. Kalt se déplace dans les capitales comme dans les petits villages, dans les milieux urbains et modernes ou sur des sites archéologiques ou désertiques. La circulation de Kalt nous pousse à nous interroger sur les frontières et distinctions qui déterminent ces différents espaces. Ils se caractérisent par des géographies, démographies, topographies, histoires et des pratiques sociales et culturelles différentes. Mais la frontière la plus importante dans ce film est non pas celle entre les États (car comme nous l'avons rappelé, la frontière algéro-tunisienne peut se traverser aisément en cas de besoin), mais entre les États

¹²² Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Op. cit.* p. 480.

du Sud et du Nord de la Méditerranée. Autrement dit, cet espace maritime constitue à la fois une frontière géographique culturelle et politique.

Arrêtons-nous un instant sur cet espace particulier qu'est la Méditerranée. En tant qu'espace maritime, elle sépare mais aussi rassemble les pays qui la bordent. Elle constitue une frontière naturelle entre différents États, mais demeure également un lieu de passage, d'un territoire à l'autre. Comme l'écrit Mohamed Bensalah dans son petit ouvrage *Cinéma en Méditerranée. Une passerelle entre les cultures*, cette mer crée des rapports particuliers :

A travers les flux migratoire, médiatique et économique, se tissent des liens de plus en plus étroits entre les riverains de la Méditerranée et entre les pays. Il y a aussi l'évolution des idées et des mentalités, les mariages mixtes, la musique, les jumelages entre villes, qui ont littéralement explosé en nombre, et la gastronomie qui créent une complicité de regards croisés.¹²³

À cette proximité géographique s'ajoute des événements historiques communs, qu'il s'agisse de l'empire romain, des conquêtes islamiques, des croisades, de l'empire ottoman ou plus récemment des colonisations. Cette histoire commune a également contribué à façonner des imaginaires collectifs qui se recourent et à maintenir une grande proximité entre les différents peuples méditerranéens, malgré leurs différences et spécificités. Le clivage le plus important, et celui sur lequel nous allons revenir dans cette analyse, est celui entre les pays du Nord et du Sud de cette mer, avec d'un côté l'Europe, de l'autre l'Afrique du Nord. De nombreuses cinématographies se sont penchées sur les traversées de la Méditerranée, dans un sens, comme dans l'autre. Chacune de ces directions porte généralement des significations différentes. Exploration d'un monde oriental ou retour à des origines ethniques et culturelles, du Nord au Sud ; émancipations, exil ou espoir d'une meilleure vie, du Sud au Nord. Ces thématiques s'appuient sur des réalités contemporaines, que constituent les migrations d'un côté comme de l'autre de la mer. Bien que le film de Nadia El Fani soit conscient de ces réalités et les intègre à sa narration (immigration illégale de Frida en France, qui frôle l'expulsion ; et voyage de Chams en Tunisie pour la première fois, pays dont il est originaire), il les dépasse également¹²⁴. Pour Kalt, traverser la Méditerranée n'est pas une action qui l'émanciperait, au sens où elle quitterait la Tunisie pour une meilleure vie en France, mais plutôt une revendication de sa liberté de circulation dans les espaces. Au fond, ce qu'exprime Kalt à travers ses déplacements physiques, c'est l'héritage d'une tradition nomade, la capacité d'évoluer dans un espace lisse, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari.

¹²³ Bensalah, Mohamed. 2005. *Cinéma en Méditerranée. Une passerelle entre les cultures*. Saint-Remy-de-Provence : Édisud. P. 73

¹²⁴ Frida ne se rend pas à Paris dans l'espoir d'une meilleure vie (son escapade en France n'a qu'une fonction dans le film ; montrer les limites de circulation pour les Nord-Africains sans-papiers) et Chams ne part pas à la recherche de ses racines, mais plutôt à celle de Kalt.

Les différents lieux que nous présente le film ont des atmosphères bien particulières. Nous opérerons d'abord la traditionnelle distinction entre les espaces intérieurs et les espaces extérieurs ; pour tenter ensuite d'appliquer les catégories d'espaces lisses et striés évoquées précédemment. Avant toute chose, nous pouvons relever que ce film est celui du corpus où le plus de séquences se déroulent à l'extérieur. Comme nous l'avons souligné dans nos précédentes analyses, les autres films se déroulent principalement dans un seul espace (maison, palais) ou un groupe d'espaces fermés (hôpital, commissariat). En termes d'atmosphère, nous pouvons diviser les espaces intérieurs en deux catégories. D'un côté, il y a des espaces comme le bureau de la Direction de la Surveillance du Territoire (DST) où travaille Julia, froid, impersonnel, sombre et quasiment vide (trois personnages seulement y sont montrés, Julia/Agent Marianne, son collègue Zbor et leur chef). De l'autre, des maisons comme celle de Salah à Tunis ou celle de Midès où les personnages se rassemblent et festoient ensemble. Cette deuxième catégorie d'espace, se distingue fortement de la première par la dimension d'horizontalité qui la traverse : la lumière, les tons chauds, l'agencement de banquettes au sol et des coussins colorés, la grande proximité des corps, le fait que les personnages soient souvent filmés dans le même plan ; tout cela contribue à en faire des espaces conviviaux, chaleureux et rassurants. Il est intéressant de soulever que les espaces domestiques de la « tribu » de Kalt tranchent complètement avec les harems étudiés dans les chapitres précédents. Au lieu d'être un lieu d'enfermement, le foyer devient un véritable cocon, un lieu où les personnages (notamment les personnages féminins) ne subissent aucune oppression. Il existe cependant un espace un peu à part, il s'agit de l'appartement parisien de Chams. Cet endroit est montré comme un espace assez neutre, qui n'est ni particulièrement froid, ni vraiment chaleureux : il est dans une sorte d'entre-deux, à l'image de son occupant. Enfin, la famille de Chams semble reprendre dans la décoration de son appartement des éléments de la culture d'origine de ses membres : le salon maghrébin avec ses banquettes, la porte qui demeure ouverte (« Vous vous croyez encore au bled ? » leur demande Chams) ; tous ces éléments que nous verrions dans une maison en Tunisie sont ici intégrés dans leur appartement en France.¹²⁵

L'autre grande catégorie spatiale est celle des espaces extérieurs, il s'agit des rues de Tunis ou de Paris, par exemple. Mais surtout des espaces un peu à part, qui se trouvent dans le désert tunisien, à Midès ou El Jem. Dans ces cas-ci, ce ne sont plus seulement des espaces extérieurs, ce sont des espaces ouverts, des espaces lisses. Le désert tunisien, qui est en quelque sorte la base secrète de Kalt dans le film, est un endroit à part, à différents égards. D'un point de vue topographique et démographique, il s'agit d'une vaste étendue vide et ouverte, à perte de vue. Cela se traduit d'un point de vue figural, avec des plans dans lesquels l'image semble brouillée par la chaleur. Dans l'un de ces plans, Kalt et ses amis sont en route vers El Jem, pour le concert de Frida. Ce plan ouvre la séquence, avant de nous montrer la voiture

¹²⁵ Ce qui d'une certaine manière peut être rapproché du concept de transvergence, que nous aborderons en fin d'analyse.

dans laquelle se trouve la bande d'amis. Il nous donne des indications météorologiques, sur le climat chaud et aride ; mais cette image brouillée, vague, pourrait être l'expression filmique d'un autre type d'espace qui s'ouvre, un espace lisse. Un espace complètement ouvert, sans frontière aucune, car c'est également dans le désert que le film s'achève. Le dernier plan nous montre une Kalt, regardant vers l'horizon ouvert, tandis que le générique de fin continue de défiler ; avant de tourner la tête vers le spectateur en lui lançant un regard assuré face caméra, accompagné d'un petit sourire. Cet ultime plan fait disparaître la dernière frontière du film, le « quatrième mur » et interpelle directement le spectateur, lui faisant partager avec Kalt un espace commun. Par ailleurs, les ruines de l'amphithéâtre d'El Jem ajoutent à l'espace une autre dimension. En plus de se trouver dans un espace lisse, elles portent en elles la marque du temps, ce qui ouvre une autre temporalité, ou plutôt un feuilletage de temporalités. En rappelant l'histoire riche de la Tunisie, autrefois province romaine, mais aussi territoire de peuplades nomades, la cinéaste montre un pays construit par différentes cultures¹²⁶. De plus, ce passage par les ruines permet de réinscrire ce cyber-thriller dans une continuité historique.

Le dernier type d'espace lisse de ce film est un peu à part, il s'agit de réseaux satellites et virtuels, des chaînes de télévision et d'Internet. Tout cet agencement de réseaux et de communications est central dans le film, tant au niveau de la narration que de la mise en scène. Mais surtout, ils nous poussent à repenser la question spatiale. Car, rappelons-le, dans ce film les réseaux Internet sont beaucoup moins développés qu'aujourd'hui, et constituent une version assez rudimentaire, par rapport aux outils dont nous disposons. Mais ils sont plus proches de l'utopie telle que la définit Foucault : Internet et les réseaux satellites et informatiques ouvrent de nouveaux espaces, qui sont en quelques sortes des « emplacements sans lieu réel »¹²⁷ pour Kalt. En effet, elle peut accéder à ces espaces (et y circuler) à partir de n'importe quel endroit. Les écrans d'ordinateur ou de télévision, dans ce film, favorisent l'ouverture d'un « espace autre », global. Ils sont à la fois ce qui permet la transmission des messages et des informations (Kalt fait partir les messages de son ordinateur), et leur diffusion (les messages apparaissent sur les écrans de télévision). Mais c'est aussi ce qui permet de passer d'un plan à l'autre, ou d'une séquence à l'autre, nous faisant ainsi avancer dans l'intrigue. Florence Martin, dans son ouvrage *Screens & Veils : Maghrebi Women's Cinema*, compare ce feuilletage d'écrans, cette mise en abyme, au procédé utilisé par Schéhérazade dans *Les Mille et Une Nuits*. Selon elle, « un écran en cache un autre, et un autre, et un autre »¹²⁸. Ce qui nous amène à un autre point : la mobilité de Kalt ne se limite pas à l'espace physique, elle investit tout aussi librement les espaces virtuels. Cela passe par son avatar, le petit dromadaire de

¹²⁶ « [...] j'ai tenu à situer l'action aussi bien dans la beauté du désert que dans des lieux millénaires comme ce Colisée romain. Ce passé antique n'apparaît pas assez dans notre cinéma alors que cela fait tellement partie de nous. » El Fani, Nadia. 2002. « Casser les clichés : à propos de Bedwin Hacker. Entretien d'Olivier Barlet avec Nadia El Fani », *Africultures*. <http://africultures.com/casser-les-cliches-a-propos-de-bedwin-hacker-2511/> Consulté le 05 mars 2020.

¹²⁷ Foucault, Michel. *Op. cit.*, p. 14.

¹²⁸ Martin, Florence. 2011. *Screens & Veils : Maghrebi Women's Cinema*. Bloomington : Indiana University Press. P. 131. C'est nous qui traduisons.

cartoon qui l'incarne et la prolonge dans le monde virtuel. Le choix de cette figure virtuelle est d'ailleurs assez révélateur. Il ressemble étrangement à la mascotte Joe Camel, d'une célèbre marque de cigarettes. Cet avatar appuie l'idée de nomadisme, avec l'animal emblème des populations bédouines, mais par le détour d'un clin d'œil à un produit issu du « monde occidental ». En cela, il représente assez bien Kalt, qui navigue aussi bien entre les cultures tunisienne (nord-africaine et arabe) et française (européenne et occidentale) ; mais nous reviendrons sur le biculturalisme de l'héroïne plus précisément par la suite. Tout comme sa créatrice, ce dromadaire a donc une grande mobilité, mais cette fois-ci virtuelle, et poursuit sa revendication d'exister dans un espace lisse. Précisons néanmoins que les représentants de l'État dans ce film, et notamment les agents de la DST, tentent malgré tout de « strier » cet espace virtuel, en le surveillant et essayant d'empêcher les intrusions ou interférences, tout comme les policiers contrôlent les migrations dans les espaces physiques. Mais le petit dromadaire, à l'image de Kalt, parvient tout de même à déjouer ces surveillances.

Le film s'ouvre d'ailleurs sur des images d'archives montrant le président américain Truman, dans le désert, face aux essais pour la bombe atomique. Le petit dromadaire coloré apparaît alors à l'écran, tranchant visuellement avec les images d'archive en noir et blanc. La voix de Kalt couvre les paroles du président américain qui sont inaudibles. Ce petit dromadaire vient donc perturber les images de l'un des événements politiques les plus importants du XX^{ème} siècle, en s'incrétant aux côtés de l'un des figures les plus puissantes de la planète, le chef d'État américain. Sa grimace et son expression nonchalante sont en rupture avec ce moment solennel. Ce plan d'ouverture montre déjà le projet « nomade » de Kalt : renégocier un autre rapport à l'espace et revendiquer une liberté de circulation totale ; tant dans les espaces physiques que dans les réseaux virtuels¹²⁹.

Subversion et transgressions

Selon le Trésor de la Langue Française informatisé, la subversion est l'« action de bouleverser, de détruire les institutions, les principes, de renverser l'ordre établi »¹³⁰. Nous pouvons voir dans le film de Nadia El Fani une démarche subversive, à plusieurs niveaux. Intéressons-nous d'abord aux actions de piratage informatique de Kalt. Pour cela, nous allons d'abord convoquer de nouveau Deleuze, et nous appuyer sur son « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle ». Dans ce texte, il explique que nous sommes passés des sociétés disciplinaires, que Foucault a largement théorisées, à des sociétés de contrôle. Selon Deleuze, les institutions d'enfermement, symboles des sociétés disciplinaires, sont en crise. Il ne s'agit donc plus de « concentrer ; répartir dans l'espace ; ordonner dans le temps ; composer

¹²⁹ Nous reviendrons de manière plus poussée sur les messages de Kalt et son avatar dans la suite de l'analyse.

¹³⁰ Trésor de la Langue Française informatisé.

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1520826630;>

Consulté le 15 mars 2020.

dans l'espace-temps une force productive dont l'effet doit être supérieur à la somme des forces élémentaires »¹³¹ ; mais de changer de paradigme et de trouver de nouvelles formes de contrôle sur les individus, notamment grâce aux nouveaux outils technologiques. Deleuze explique justement que l'évolution des machines peut nous aider à comprendre l'évolution d'une société :

Il est facile de faire correspondre à chaque société des types de machines, non pas que les machines soient déterminantes, mais parce qu'elles expriment les formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir. Les vieilles sociétés de souveraineté maniaient des machines simples, leviers, poulies, horloges ; mais les sociétés disciplinaires récentes avaient pour équipement des machines énergétiques, avec le danger passif de l'entropie, et le danger actif du sabotage ; les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus. Ce n'est pas une évolution technologique sans être plus profondément une mutation du capitalisme.¹³²

Ce que fait Kalt dans ce film, c'est utiliser les outils des sociétés de contrôle contre elles. Si les sociétés de contrôle émergent à un moment où le capitalisme se mondialise, sa maîtrise des outils informatiques lui permet de partager des messages, par-delà les frontières également. Kalt se place ainsi sur le même plan que les structures contre lesquelles elle se dresse, en utilisant leurs propres moyens. À ce propos, nous pouvons rappeler son passage à l'École Polytechnique à Paris : alors qu'elle est formée dans une des plus prestigieuses écoles de France, elle utilise ses compétences informatiques dans un réseau de hackers, sous le nom de Pirate Mirage. Lorsqu'elle est démasquée, elle a le choix entre utiliser ses compétences au service de la DST, avec de surcroît, l'obtention de la nationalité française ; ou la prison. Elle choisit donc une troisième option, rentrer en Tunisie et se servir de ses outils pour contester les structures de pouvoir qui l'ont formée¹³³. La démarche de Kalt, qui retourne les outils contre les institutions de pouvoir, est indéniablement subversive.

Par ailleurs, les messages de Kalt apparaissent à la télévision, donc, sur un médium d'images. L'avatar de Kalt s'incruste généralement sur des images, ou dans un montage d'images (match de football, informations, cours de la bourse, films, images d'archives et de guerre...). Ce sont des éléments montrés et montés par le pouvoir, des éléments auto-suffisants, qui ne laissent pas de place à une quelconque altérité. C'est ce que Serge Daney appelle le visuel.¹³⁴ À cela, il oppose *l'image* ; qui, comme une pièce

¹³¹ Deleuze, Gilles. « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » dans *L'autre journal*, Numéro 1, Mai 1990. s.p.

¹³² Deleuze, Gilles. *Ibid.*

¹³³ A ce propos, Nadia El Fani explique que : « Kalt représente la liberté : elle avait le choix de « devenir quelqu'un » dans cette société française mais a préféré une société où elle n'est pas libre, ce qui est en fait le summum de la liberté. Julia est celle qui essaye de contenir la liberté des autres et Chems est celui qui, comme la plupart des gens, croit qu'il est libre mais se trompe tout le temps. ».

El Fani, Nadia. 2002. *Op. cit.*

¹³⁴ « Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. » Daney, Serge. 1991. « Montage obligé » dans *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information: 1988-1991*. Lyon : Éditions Aléas. p. 192.

de puzzle, est « toujours plus et moins qu'elle-même »¹³⁵. Selon lui, l'image se distingue du visuel par le fait qu'elle appelle toujours une altérité, un montage. Cela lui donne une dimension politique, dans la mesure où elle ne se contente pas de reproduire un discours de pouvoir auto-suffisant, mais laisse un espace libre pour qu'elle se combine avec d'autres points de vue. En cela, l'image de Daney a quelque chose de profondément démocratique. Lorsque Kalt insère son avatar dromadaire dans le flux télévisuel, elle injecte un autre point de vue et un autre discours. Finalement, en introduisant une altérité, elle déjoue ce flux visuel, et le désamorce en tant que discours.

Si le film, dans sa narration et son montage, repose grandement sur une utilisation des outils virtuels et numériques, il n'en demeure pas moins que le rapport au corps est également important. Cela nous est surtout montré dans la « tribu » de Kalt, avec les grandes effusions, les scènes de danses, la baignade dans la cascade, la sensualité des personnages féminins et la grande proximité physique en général du groupe. Mais cette présence remarquable des corps permet justement de souligner le rapport aux normes genrées. Le corps n'est donc pas effacé, au contraire, il est assumé. Et il permet notamment de s'interroger sur des pratiques sociales et culturelles. Car au fond, le film nous montre des femmes (dont la corporéité et la féminité sont revendiquées) et des hommes dont les rôles sociaux sont inversés. Kalt excelle dans le domaine informatique qui est traditionnellement (et encore aujourd'hui) très masculin¹³⁶. D'ailleurs, le déploiement de l'antenne satellite dont elle se sert pour diffuser ses messages est sans équivoque pour Robert Lang qui écrit : « In a striking image that symbolically suggest her phallic power, Kalt checks the retractable antenna [...] »¹³⁷. Frida voyage à l'étranger ; alors que son compagnon s'occupe de leur fille Qmar. Les hommes s'intéressent à la poésie, aux superstitions et aux philtres d'amour, ils font la cuisine ; pendant que les femmes sortent entre elles le soir et boivent de l'alcool, et tout cela semble normal aux yeux du groupe. Chams est le seul personnage perturbé par cette dynamique, et semble avoir du mal à intégrer les codes de la tribu. Cette inversion des rôles montre un nouvel aspect de la dimension subversive du film, car au fond cela révèle une organisation de groupe sur un autre modèle que celui du patriarcat. D'ailleurs, cette inversion des rapports genrés est manifeste, lorsque Chams se retrouve enfermé dans la chambre de Kalt. Contrairement aux films précédents qui mettaient en scène des harems dans lesquels des femmes sont enfermées, *Bedwin Hacker* nous montre un homme qui se retrouve coincé dans un espace domestique. Dans cette idée de renversement des rapports genrés traditionnels, il y a également ce petit détail, extra-diégétique, qui mérite d'être souligné ; il s'agit de la dédicace que la cinéaste intègre au début de son film : « À ma grand-mère, "Bibi", qui m'inspire toujours

¹³⁵ Daney, Serge. *Op. cit.* p. 193.

¹³⁶ Soulignons que c'est aussi le cas de Julia (Agent Marianne) qui a de fortes compétences par rapport à son chef, par exemple.

¹³⁷ Lang, Robert. 2014. *New Tunisian Cinema. Allegories of Resistance*. New York : Columbia University Press. p. 200.

le courage de résister ». En dehors du bel hommage que cela constitue, nous pouvons y voir une revendication de la filiation ou de l'héritage par les femmes.

Enfin, bien que cet aspect soit montré en creux dans le film, la cinéaste aborde aussi la question de la sexualité féminine. Cela se fait de deux manières : la bisexualité de Kalt et le couple discret que forment Raja et Selma. La sexualité de Kalt est montrée ou suggérée avec deux personnages à des moments différents. Au début du film, lorsqu'elle se rend à Paris pour aller chercher Frida, elle passe la nuit chez Chams, avec qui va se mettre en place une sorte de relation, qui pousse ce dernier à la rejoindre en Tunisie. Cette relation se poursuit pendant le film, alors qu'il est toujours le compagnon (infidèle) de Julia. Vers la moitié du film, un flash-back (le seul du film), nous montre que lors de leurs études à l'École Polytechnique, Julia et Kalt ont également eu une relation intime. Au niveau de la sexualité, Kalt semble libre¹³⁸, non seulement car elle n'a pas besoin d'un cadre marital ; mais aussi, parce qu'elle a l'air d'assumer son orientation sexuelle. Par ailleurs, même si ce n'est pas central, le film montre les personnages de Raja et Selma en relation de couple. Et si cela peut paraître anodin, il est à rappeler que dans les cinématographies arabes et maghrébines, les personnages non-hétérosexuels sont assez discrets, d'autant plus lorsqu'il s'agit de femmes lesbiennes ou bisexuelles. Florence Martin le rappelle très bien dans son analyse « Écrans pour tous ? Personnages gays dans trois films phares tunisiens », dans laquelle elle revient sur *L'Homme de cendres* de Nouri Bouzid et *Fleur d'oubli* de Salma Baccar, avant de s'intéresser à *Bedwin Hacker*. Contrairement aux deux autres films qui montrent ou suggèrent une homosexualité masculine, celui-ci montre des femmes bisexuelles ou lesbiennes, mais surtout des sexualités positives et épanouies :

C'est l'image d'amours assumées et heureuses que l'on voit dans ce film. Elle illustre de façon lumineuse la possibilité de la liberté de l'individu féminin, hors des carcans culturels et politiques tunisiens (et français, du reste). En ce sens, si elle n'est pas déclarée de façon officielle à tous les autres personnages du film, elle n'est cependant pas muette. Elle est.¹³⁹

En montrant de tels personnages sans en faire pour autant le cœur de son film, la cinéaste intègre une dimension supplémentaire. Il ne s'agit pas là d'en faire un film dont le discours porterait principalement sur la sexualité des personnages, mais de faire exister des personnages émancipés, dont la sexualité aussi est libre.

¹³⁸ Elle semble également avoir un rapport décomplexé au corps et à la nudité ; comme en témoigne la scène où elle se déshabille devant Chams, alors qu'elle le met dehors (pour avoir tenté de l'espionner sur son ordinateur). Cette séquence, dans laquelle elle est presque nue, ne montre pas une faiblesse ou une quelconque fragilité ; mais plutôt une manière d'assumer son corps. Ce renversement du rapport à la nudité et du corps montré au regard masculin, s'ajoute à la dimension subversive du film.

¹³⁹ Martin, Florence. 2013. « Écrans pour tous ? Personnages gays dans trois films phares tunisiens » dans Anne Crémieux (dir.) *Homosexualités en Afrique*. Paris : L'Harmattan. p. 120.

Deux représentations de communautés : l'État et les nomades

Nous avons vu que le film a une dimension subversive, notamment par la démarche de Kalt, qui retourne les outils de pouvoir afin de diffuser d'autres messages. Mais cette démarche s'inscrit également dans une tradition nomade qui, comme nous l'avons montré précédemment, est en conflit avec la forme État. Il est donc temps à présent de voir comment l'État est présenté dans ce film par la réalisatrice, comment il est contesté par les personnages et quelle autre forme de communauté ils proposent. Les formes de pouvoir et les représentants de l'État, qu'ils soient français ou tunisiens, sont assez risibles dans *Bedwin Hacker*. Nous distinguons les policiers français de leurs homologues tunisiens, ainsi que les membres de la DST. Aucun d'entre eux n'est montré comme étant particulièrement menaçant. Il est par ailleurs intéressant de souligner qu'une fois encore, ces différents postes sont très largement occupés par des hommes, et que la seule exception est Julia/Agent Marianne. Les policiers français, qui interpellent Frida lors de son séjour clandestin à Paris, s'ils appliquent strictement les procédures d'immigration n'ont pas l'air d'être très aguerris ou compétents puisqu'ils ne s'aperçoivent pas de la manœuvre de Kalt qui modifie l'identité de Frida sur leur système, la faisant passer pour la nièce du roi du Maroc. L'espace dans lequel cela se passe, le commissariat du 18^{ème} arrondissement, est d'ailleurs très différent de celui que nous avons étudié dans le film précédent, *La Belle et la Meute*. Ici, le commissariat est montré de jour. C'est une salle ouverte et lumineuse, dans laquelle il y a les autres bureaux ; qui tranche avec l'atmosphère nocturne et cloisonnée du film précédent. Ici, il n'y a en réalité rien de vraiment inquiétant, et l'ouverture du bureau suggère une certaine transparence, dans la mesure où nous imaginerions mal une séquence d'intimidation ou de torture s'y dérouler.

Les policiers tunisiens, montrés en tant que tels ou comme des indicateurs, bien qu'ils soient plus présents dans le film, ne sont pas beaucoup plus intimidants. Même s'ils demandent des informations sur Kalt, ou effectuent des contrôles fréquemment, ils ont presque l'air sympathique. L'indicateur du quartier demande des nouvelles (certes, il s'agit de sa fonction, néanmoins, il a plus l'air d'un voisin qui s'informe de ce qu'il se passe). Les policiers sourient, présentent leurs excuses à Frida, qu'ils admirent en tant que chanteuse, et lui demandent même des autographes. La figure du policier dans ce film, n'a donc rien avoir avec celles que nous avons étudiées dans le chapitre précédent (dans *La Belle et la Meute* bien sûr, mais aussi dans les autres films évoqués *À peine j'ouvre les yeux* et *Printemps Tunisien*). La DST est la dernière instance de pouvoir montrée dans le film. Comme nous l'avons mentionné au départ, l'espace dans lequel évoluent l'Agent Marianne et ses collègues tranche avec les autres endroits du film. Sombre, vide, froid, ce lieu de travail semble bien correspondre aux missions d'espionnages et autres affaires secrètes. Mais les personnages qui y travaillent ne correspondent pas tellement à ce à quoi nous pourrions nous attendre. L'agent Zbor (dont le nom de code est assez farfelu, au demeurant) a l'air de ne pas se prendre au sérieux, il plaisante beaucoup et parle en « verlan », ce qui déjoue les attentes du spectateur. Le chef de Zbor et Julia quant à lui semble complètement dépassé par les événements et n'a

aucune stratégie, si ce n'est la désinformation. Finalement, dans ce bureau, la seule qui semble à la fois sérieuse et compétente est Julia.

Si le pouvoir et l'État sont principalement montrés dans ce film par le biais de personnages de policiers ou membres de la DST ; il y a un plan discret dans le film où nous sommes clairement confrontés à une image du pouvoir. Il se trouve dans la séquence où Chams et Mehdi croisent Frida et Kalt dans la médina de Tunis. Lorsqu'ils se rapprochent, apparaît discrètement à l'arrière-plan un portrait du président Ben Ali, accroché sur le mur de la ville. A ce moment Kalt dit : « Tunis c'est tout petit, on finit toujours par se croiser ! ». Cette phrase anodine peut être comprise dans le contexte de la séquence, c'est-à-dire celui de leur rencontre fortuite ; mais aussi dans une logique de surveillance et de pouvoir. Ce que la phrase de Kalt peut également exprimer, c'est que finalement à Tunis, toutes les actions peuvent virtuellement être vues ou surveillées par l'État ou ses représentants. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur *La Belle et la Meute*, de nombreux films tunisiens placent la figure présidentielle dans le décor, de manière plus ou moins visible. C'est un rappel discret du fait que pendant le règne de Ben Ali, le pouvoir exerce un regard constant sur ses citoyens, et Tunis, comme n'importe quelle ville est « petite » pour le pouvoir, qui finit toujours par « croiser » les citoyens. Comme l'affirme Robert Lang : « The scene exists purely to illustrate the notion that everywhere you go in Ben Ali's police state, you are watched. »¹⁴⁰. Les figures de pouvoir sont donc omniprésentes dans l'espace, mais les personnages qui les incarnent n'ont finalement pas l'air dangereux.

¹⁴⁰ Lang, Robert. *Op. cit.* p. 203.



Figure 4 : Affiche du Président Ben Ali dans la médina de Tunis

Nous venons de montrer comment la cinéaste dépeint les figures du pouvoir et, un peu plus tôt, comment Kalt renverse les outils de contrôle du pouvoir contre eux en s'inscrivant dans une tradition nomade. Essayons de voir maintenant ce que Kalt et sa tribu proposent comme forme de collectif, en dehors de la communauté nationale. Effectivement, si Kalt dans sa démarche se place en opposition à la forme-État, ce n'est pas pour anéantir une communauté nationale au profit d'un individualisme. Au contraire, c'est pour recréer une forme de commun, que l'État n'assure plus, et qui à la place divise les peuples avec des frontières, contrôle les migrations et surveille ses citoyens avec sa police. D'ailleurs, la critique est assez similaire, qu'il s'agisse de l'État français ou tunisien, puisque c'est l'État en tant que structure qui est contesté. Encore une fois, il y a là quelque chose de profondément nomade. En se servant d'un médium de masse comme la télévision, Kalt diffuse ses messages à un large groupe de personnes, mais surtout elle s'adresse à tout ce monde, chez eux. Si l'avatar de Kalt est aussi nomade, c'est aussi parce qu'il est « chez lui » dans chaque écran, et donc qu'il est chez lui partout. Tout au long du film, Kalt envoie quatre messages sur les écrans de télévision, toujours accompagné de son avatar dromadaire. Le premier message apparaît lors de la diffusion d'un match de football, avec l'indication suivante, en arabe : « Dans le troisième millénaire, il existe d'autres époques, d'autres lieux, d'autres vies... nous ne sommes pas des mirages. ». Ce cours texte invite les destinataires à imaginer des communautés différentes et revendique leur possibilité d'exister. De plus, il s'agit d'un texte écrit en arabe, mais adressé à un public français. Ce choix de langue est aussi une manière de présenter une altérité, et appuie le sens du texte.

Après la première campagne de désinformation de la DST, Kalt réplique en envoyant son dromadaire de nouveau, avec l'inscription suivante : « Je ne suis pas une erreur technique... Je poursuis ma route

pas à pas... Si vous n'aimez pas le bruit des bottes, portez des babouches et sortez dans la rue... Bedwin est toujours en vie ». Cette fois-ci Bedwin Hacker affirme son existence (qui a tenté d'être dissimulée par la DST) et invite les destinataires à agir. Il y a aussi cette évocation militaire avec l'expression du « bruit des bottes », qui renvoie une autre forme de rapport à l'État, l'armée, qu'elle invite à remplacer par le port de babouches, qui cette fois-ci évoque plutôt l'ouverture à une altérité culturelle. Au fond, ce message peut se résumer en trois points : Bedwin Hacker réaffirme une existence qui lui a été niée, elle rejette l'État en tant que système disciplinaire et de contrôle (à l'image de son armée), enfin elle invite ses destinataires à prendre part à une action collective, par le port des babouches, un objet qui symbolise cette ouverture culturelle. Une action qui rassemble donc un large groupe de personnes, mais à travers une autre forme de collectivité.

Le troisième message diffère un peu. Toujours sur des images de télévision, il s'agit d'une voix cette fois qui s'exprime en dialecte tunisien et invite les destinataires à appeler un numéro de téléphone à onze heures cinquante-neuf. De nouveau, Bedwin Hacker demande à ses destinataires d'agir, mais cette fois-ci leur action va avoir une conséquence : cet appel collectif va faire surchauffer et éteindre les tours de La Défense. Là, Bedwin Hacker s'attaque à un quartier d'affaires emblématique en France. Nous pouvons y voir une critique du capitalisme et une possibilité de mettre en place une action de groupe qui touche l'un de ses lieux emblématiques. Cela sous-entend que les gens, par leur nombre, lorsqu'ils entreprennent une action commune, ont un réel poids pour avoir des conséquences visibles sur l'ordre des choses. Même s'il s'agit d'une action symbolique (le système capitaliste ne s'effondre pas à la suite de cette action), elle permet aux gens de se rendre compte de leur potentielle puissance. Cela vaudra alors à Bedwin Hacker d'être considérée comme un danger. Rappelons également que le film sort en 2002, et qu'à ce moment les esprits sont encore très fortement marqués par les événements terroristes du 11 septembre 2001. Dans ce film, Bedwin Hacker communique en arabe (dialecte tunisien) et provoque des actions symboliques contre des structures comme l'armée ou le capitalisme. La résistance qu'elle porte peut être vue comme un danger par l'État et les structures de pouvoir, qui la qualifie de « terroriste », en partie à cause des événements récents¹⁴¹. Mais nous voyons bien que l'action qu'elle mène est différente à bien des égards de celle menée par Al Qaïda. L'objectif de Kalt, à travers Bedwin Hacker, est de redonner un pouvoir aux gens en effectuant des actions symboliques. Certes, elle défie l'État et ses structures, mais c'est justement une manière de revendiquer une liberté et d'octroyer un nouveau pouvoir aux citoyens. Son expression en dialecte tunisien (bien qu'il y ait souvent une traduction en français qui accompagne ses messages), contrairement aux terroristes, n'est pas un repli identitaire, mais une volonté de rendre visible une langue et une culture, sur lesquels il y a beaucoup de préjugés. Elle n'essaye pas d'imposer une idéologie par la peur mais de transmettre un message qui parle à tous, et y intègre la figure de son petit dromadaire amusant.

¹⁴¹ Bien qu'ils ne soient jamais mentionnés dans le film.

Le dernier message de Bedwin Hacker est plus « condensé », car envoyé de manière un peu précipitée, au moment où Julia les retrouve, à Midès. Nous y voyons l'avatar de Kalt démultiplié, constituant une petite foule de dromadaires contestataires, tenant deux banderoles, en tunisien et en français, avec l'inscription « Nous ne sommes pas des mirages, et vous ? ». Là, Bedwin Hacker semble revenir à des moyens de contestation collective plus traditionnels, comme la manifestation. La combinaison dans cette image entre la figure des dromadaires, symboles du désert et de la vie nomade, et la forme contestataire de la manifestation résonne grandement avec l'approche de Deleuze et Guattari, lorsqu'ils opposent les nomades à l'État. Et ce conflit qui repose sur une logique spatiale (lisse contre strié)¹⁴² va plus loin, avec une critique sous-jacente des structures de contrôle plus larges, comme l'armée, la police ou le capitalisme.

Enfin, si Bedwin Hacker propose aux destinataires de forger de nouvelles manières de créer du commun, elle ne le fait pas toute seule, mais au sein d'un groupe. Car ce qui émane aussi très fortement du film, c'est le sentiment communautaire de la tribu dans laquelle évolue Kalt. Nous avons commencé à l'aborder plus tôt, mais le groupe de Kalt fonctionne de manière un peu particulière. Il ne s'agit pas d'un groupe familial au sens strict du terme, bien qu'il y ait des gens de la même famille (Salah est le père de Meriem, Frida est la mère de Qmar...), mais une petite bande d'amis qui font famille. Ils ne vivent pas tous sous le même toit, mais se rassemblent souvent. Ils se vivent comme une communauté non pas marginale, mais en décalage, avec une grande liberté, notamment par rapport aux normes et aux principes imposés au reste de la société (Frida s'exclame : « On va passer l'Aïd [fête religieuse] en prison », tout en trinquant avec des verres d'alcool), mais en même temps ils se réfèrent à des éléments culturels de cette société et ne s'en détachent pas complètement (lorsqu'il est question des *jnoun*, petits esprits présents dans les croyances islamiques). Ce sont des artistes, des universitaires, des barmaids, qui viennent de différents endroits de Tunisie, et même au-delà (Frida est Algérienne), qui se rassemblent dans cet esprit de liberté. En outre, si Kalt et sa bande semblent rejeter les formes politiques institutionnelles (élections, parti...), justement parce qu'elles s'appuient sur des relations verticales et hiérarchiques, qui s'opposent finalement à leur forme de communauté horizontale ; mais ils en parlent souvent (« Mais tout est politique ! » dit Mehdi). L'horizontalité qui traverse les relations entre les personnages les met sur le même plan, au sens filmique. Même la petite Qmar a sa place dans le groupe, c'est elle qui accompagne Kalt dans ses piratages informatiques. Ce qui en fait d'une certaine manière un personnage de la transmission. Transmission des signaux informatiques sur les réseaux, mais également des compétences qui permettent cela. D'ailleurs, lorsqu'à la fin du film Julia lui demande : « C'est ça que t'apprends à une enfant ? », Kalt lui répond : « Je lui apprend à être libre. ». Pour elle, la liberté c'est l'indépendance, qui vient par l'apprentissage et la maîtrise de certains outils, mais aussi

¹⁴² Même si cela reste un des aspects qui est présent dans le film, notamment avec la question de la traversée des frontières et des sans-papiers.

une capacité à remettre en question les systèmes déjà existants¹⁴³. La tribu de Kalt est un groupe en rupture avec les groupes familiaux étudiés dans les films précédents. Effectivement, là où les familles étouffaient l'individu dans son identité, sa quête de singularité ou ses désirs ; cette « famille » recomposée semble justement être un espace de liberté pour ces personnages, où chacun peut s'affirmer, s'exprimer tel qu'il est et développer des relations de complicité avec les autres personnages. Cela rapproche la tribu de Kalt du groupe nomade, dans la mesure où ils sont animés par un « esprit de corps », pour reprendre l'expression d'Ibn Khaldoun. Mais cet esprit de corps leur est spécifique, car dans les tribus nomades, il y a une hiérarchie entre les membres. Ici, tous les individus sont sur le même plan. Selon Kaës, il y a trois types d'organisations socioculturelles du groupe, qui ont chacune des spécificités différentes : le modèle pyramidal et dirigé vers l'extérieur, d'origine chrétienne ; le modèle hébraïque, à l'inverse, est davantage tourné vers les membres du groupe ; le troisième est d'origine celtique :

Il s'articule avec un mythe dont les différentes versions sont repérables dans les légendes de l'expédition des Argonotes et celles de la quête des Chevaliers de la table ronde. Ce mythe développe un modèle groupal de héros égaux organisés en démocratie strictement horizontale ou en modèle d'autogestion. Il s'agit là aussi d'un fantasme d'autogestation : le groupe est une figuration sociale où les imagos parentales et la fratrie entretiennent des rapports d'équivalence et de permutation. Il s'identifie à son objet rond, autodéterminé, auto-originé. La résurgence de modèle depuis mai 1968 signale la lutte que ce modèle entretient contre les deux modèles de référence précédents.¹⁴⁴

La tribu de Kalt se rapproche de ce troisième modèle groupal celtique, dans la mesure où les rapports entre les personnages sont égalitaires, et leur représentation, par la cinéaste les met au même niveau.

Dans son ouvrage *Cinéma tunisien nouveau*, Sonia Chamkhi affirme que dans le cinéma tunisien des années 1985-1995, les héros évoluent dans cette tension, entre le désir de « l'Ouvert »,¹⁴⁵ et la pression de la famille et de la société patriarcale, « l'ici »¹⁴⁶. *Bedwin Hacker* montre un groupe « familial » qui permet à l'individu d'atteindre cette « ouverture ». Ainsi, le film montre deux rapports à la communauté, macro et micro pourrions-nous dire, qui ne sont pas incompatibles entre eux. D'une part, ce rapport dans un petit groupe, constitué de proches et dans lequel l'individu se vit en accord avec ce qu'il est réellement tout en établissant des liens forts avec les autres. De l'autre, un rapport global aux autres, une capacité

¹⁴³ "This is exactly what Kalt means when she says she is teaching Kmar to be free, and it is a sad comment on the state of Tunisian political culture at the time the film was made: the first lesson Kmar must learn in effect is never to "rely on the support of the state" -which is another way of saying that the state is not to be trusted. Kalt herself, of course, is the best role model for the girl, who will learn from her the Bewdin Hacker's lessons about self-empowerment and resistance to oppression." Lang, Robert. *Op. cit.* p. 195-196.

¹⁴⁴ Kaës, René. *Op. cit.* p. 91-92.

¹⁴⁵ Chamkhi, Sonia. 2002. *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*. Tunis : Sud Éditions. p. 9.

¹⁴⁶ Chamkhi, Sonia. *Op. cit.* p. 8.

à s'unir massivement pour produire des actions collectives contre des structures, institutions et systèmes ; et ainsi leur montrer qu'elles ne sont pas infaillibles.

Nomadisme culturel et transvergence

Nous avons vu tout au long de ce chapitre comment le film établit un rapport nomade aux espaces, à travers différents aspects. Nous terminerons en abordant la dimension culturelle et en examinant comment le film propose une approche transnationale. Dans différentes analyses, Florence Martin étudie *Bedwin Hacker*, sous un prisme différent, celui de la transvergence. Ce concept, qu'elle emprunte à l'architecte Marcos Novak apporte un autre éclairage sur le film. Commençons par rappeler de quoi il s'agit. Florence Martin nous explique que nous pouvons distinguer les choses selon deux pôles, le *soi*, et ce qui est en dehors du soi, l'*allo*. La transvergence permet d'interroger la jonction de ces deux pôles : l'*allosoi*.

This *alloself*, the *self* of the *alien*, is other to us, and yet of our production: as we produce the *alien*, so do we produce the *alien self*, as we produce the *alien self*, so do we begin to modify, reflexively, our present self.¹⁴⁷

Florence Martin applique donc ce concept au film de Nadia El Fani, à plusieurs niveaux. Par exemple, à l'échelle des personnages, nous voyons que Kalt est une figure « transvergente ». Étant de nationalité et de culture tunisienne ; elle représente pour les citoyens français, comme Julia, une figure d'altérité, d'étrangère. Néanmoins, Kalt est aussi parfaitement francophone, a vécu et étudié en France et maîtrise également les codes de cette autre culture. Son biculturalisme est présent tout au long du film et se caractérise pour elle par une grande aisance à naviguer entre ces deux mondes. Un exemple de cette notion de transvergence surgit également lorsque nous nous arrêtons sur le rapport à la langue. La tribu de Kalt est parfaitement bilingue, et passe sans problème de l'arabe au français, commençant une phrase dans une langue et l'achevant dans l'autre, car cette hybridité fait partie du dialecte tunisien, qui intègre des éléments de plusieurs langues. Florence Martin revient également sur un autre élément, il s'agit de la bande originale du film. La musique est présente dans la narration durant les séquences de danse (en appartement ou dans un bar) ou lors du concert de Frida dans les ruines de l'amphithéâtre d'El Jem. Le reste du temps, elle est extra diégétique. Mais dans les deux cas, il s'agit du même genre musical : une musique électronique marquée par des sonorités orientales et nord-africaines. Ainsi, même à ce niveau-là, la cinéaste joue avec ce biculturalisme et la notion de transvergence. Cette circulation permanente entre le *soi* et l'*allo* passe également par les informations : les actions de Kalt, effectuées en Tunisie ont un effet en France. Elles sont traitées par les médias français, et cette information se diffuse dans le

¹⁴⁷ Novak, Marcos. *Speciation, Transvergence, Allogenesis*. Cité dans Florence Martin. 2011. *Screens & Veils : Maghrebi Women's Cinema*. Bloomington : Indiana University Press. p. 139.

monde, jusqu'en Tunisie (les amis de Kalt mentionnent avec ironie des journaux de presse écrite française, comme *Le Figaro* et *Libération*). Avec des informations et des messages qui dépassent les limites territoriales des États et des personnages nomades qui se déplacent d'un espace géographique et culturel à l'autre, la cinéaste interroge la notion de frontière et invite à ouvrir de nouveaux espaces collectifs, à l'échelle globale qu'ils soient numériques ou physiques.

Le film de Nadia El Fani nous a permis de voir comment les personnages féminins pouvaient déjouer l'enfermement qui leur est imposé. Il dépeint une héroïne libre, et qui revendique sa liberté, tant dans sa vie personnelle (refus de se soumettre à l'autorité de l'État en travaillant pour la DST, rapport au corps et à la sexualité totalement assumé), que dans les actions qu'elle entreprend (en revendiquant son existence, en s'imposant au monde « sans autorisation » et mettant en place des actions collectives). Ses actions, qui visent à contester les structures de pouvoir, ont deux grandes fonctions : créer une nouvelle forme de communauté par-delà les frontières et proposer une altérité culturelle dans un monde dominé par le modèle occidental. Cela fait écho à la démarche de la cinéaste qui propose un film qui donne à voir des personnages de femmes en Tunisie sous un autre angle. Par ce film, Nadia El Fani propose une altérité aux représentations du visuel (qu'elle déjoue constamment dans le film, par le biais de son héroïne) pour offrir un autre regard sur la Tunisie :

L'idée m'est venue d'une pirate informatique, pour une prise de parole. J'avais envie de dire qu'au Sud de la Méditerranée on trouve des esprits libres. Nos images ne sont pas diffusées au Nord et il en ressort un malentendu terrible qui fait croire aux gens qu'on est des arriérés et qu'on ne vit pas en 2002.¹⁴⁸

Avec ce film, Nadia El Fani s'éloigne des représentations conventionnelles de la Tunisie (« carte postale », exotisme méditerranéen et oriental, ou à l'inverse pays du Tiers-Monde qui fait face à des difficultés économiques et en proie à un conservatisme social). Avec ses personnages libres et son discours d'émancipation, elle nous donne à voir ce pays de manière différente. En cela, nous pensons qu'elle en propose une « image », au sens où Daney l'entend.

Si le discours d'émancipation du film tranche radicalement avec celui des autres films du corpus, comme nous l'avons vu, à travers son intrigue et la représentation des personnages, il se démarque également par son esthétique. Nadia El Fani a choisi de tourner en numérique avec une petite équipe, constituée en partie d'amis ou de proches¹⁴⁹. Il faut également rappeler qu'elle a rencontré des difficultés pour être financée et que le film a largement été produit par sa propre société de production Z'yeux Noirs

¹⁴⁸ El Fani, Nadia. 2002. *Op. cit.*

¹⁴⁹ Le personnage de Salah est joué par son père, Béchir El Fani et beaucoup de ses proches figurent dans le générique de fin.

Movies¹⁵⁰. Tous ces éléments se ressentent dans le film, notamment en comparaison des autres films du corpus. Les cinéastes des *Silences du Palais* et *Les Secrets* ont fait appel à de grands noms pour la direction de la photographie¹⁵¹. Kaouther Ben Hania a majoritairement recruté des comédiens de théâtre, habitués à jouer dans la durée, pour *La Belle et la Meute*¹⁵². Nadia El Fani s'est entourée de proches (sa « tribu » à elle) et de jeunes acteurs :

Le premier rôle, Sonia Hamza, n'avait jamais fait de cinéma mais comme je l'ai connue deux ans avant le tournage, on a eu le temps de travailler ensemble. Les acteurs français ont été trouvés sur casting en France. Mais j'ai plutôt pris des acteurs sans grande expérience pour ne pas creuser la différence. Tous se sont bien entendus et un certain naturel en ressort. La caméra numérique m'a laissé la liberté de faire un grand nombre de prises, ce qui aurait été un handicap avec des acteurs rompus mais était bien avec des acteurs qui se lâchaient peu à peu.¹⁵³

À ce titre, il aurait été intéressant de revenir plus précisément sur la question de l'industrie autour de ces films pour comprendre davantage le contexte de production mais aussi leur circulation et leur réception. Les films étudiés dans notre corpus sont des coproductions internationales (même si *Bedwin Hacker* a largement été financé par la boîte de production de Nadia El Fani), et voir dans quelle mesure cela peut avoir un effet sur les films donne un autre éclairage dessus.

Pour en revenir à *Bedwin Hacker*, il en résulte un film résolument à part, porteur d'une grande fraîcheur tant dans son discours que son esthétique, qui correspond à la liberté que revendique à la fois son héroïne et sa réalisatrice¹⁵⁴. Enfin, ce film s'inscrit également dans un contexte particulier. L'utilisation de nouvelles technologies, la volonté de déstabiliser les structures de pouvoir et le message d'émancipation qu'il porte sont à rapprocher des événements révolutionnaires qui ont émergé en Tunisie, fin 2010. Nous nous abstenons d'affirmer que *Bedwin Hacker* « prédit » le Printemps arabe, néanmoins, il traduit cinématographiquement des aspirations à la liberté et invite à réfléchir collectivement et globalement. En cela, nous pensons que Nadia El Fani a su capter et retranscrire dans son film des revendications qui se manifesteront « réellement » quelques années plus tard.

¹⁵⁰ Gugler, Josef (dir.). 2011. *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*. Austin : University of Texas Press. p. 289-290.

¹⁵¹ Youssef Ben Youssef, pour le film de Moufida Tlatli, qui a notamment travaillé avec Nouri Bouzid et Renato Berta pour celui de Raja Amari, qui a travaillé avec Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Louis Malle...

¹⁵² Ben Hania, Kaouther. 2017. Entretien avec Michel Onfray. Disponible dans les bonus du DVD *La Belle et la Meute*.

¹⁵³ El Fani, Nadia. 2002. *Op. cit.*

¹⁵⁴ Cela nous pousserait à nous interroger dans une certaine mesure sur l'industrie cinématographique tunisienne ; et particulièrement sur les productions et coproductions internationales (notamment européennes), la diffusion des films ainsi que leur réception par le public tunisien.

Conclusion

En partant des observations de Sonia Chamkhi et Viola Shafik qui ont constaté la récurrence, voire la redondance, du thème de l'enfermement des personnages féminins dans le cinéma tunisien, notamment vers la fin des années 1990, nous avons cherché à montrer comment les cinéastes tunisiennes s'emparent de ce thème dans leurs films, pour porter de nouveaux discours au sujet de l'émancipation des femmes.

À cette fin, nous avons étudié quatre films sortis entre les années 1990 et aujourd'hui. Le premier chapitre nous a permis d'effectuer un retour sur l'un des films emblématiques au sujet de l'enfermement des personnages féminins. En revenant sur *Les Silences du Palais*, nous avons pu voir les caractéristiques du harem, qui constitue l'un des lieux par excellence de l'enfermement des femmes. À l'aide des écrits de Michel Foucault et Fatima Mernissi, nous avons montré que ce mélodrame représente un harem impérial, traversé par des relations de pouvoir. Grâce à cette première analyse, nous avons défini le harem, et la logique sur laquelle il repose. Nous avons également vu les revendications portées par la réalisatrice, autour des conditions sociales des personnages et notamment à travers la question de la filiation patriarcale.

Dans notre deuxième chapitre, nous avons relevé comment le thème de l'enfermement des personnages féminins dans un espace domestique se poursuivait plusieurs années plus tard, dans *Les Secrets*. En reprenant le concept d'hétérotopie, nous avons éclairé les différentes facettes de la maison, pour souligner les tensions et les contradictions qui la traversent. Nous pensons que dans les ruines de la maison demeurent des traces du harem, mais qu'il a été actualisé autrement, afin de porter un nouveau discours. Le sujet de la réalisatrice n'est pas tant la condition sociale des femmes qu'une réflexion autour de l'intériorisation de la violence par celles-ci. Dans la continuité de *Satin rouge*, premier long-métrage de Raja Amari, il s'agit davantage d'une interrogation sur la possibilité de se construire en tant que sujet, à travers une réappropriation du corps et de l'intime. *Les Silences* et *Les Secrets*, par leurs temporalités et leurs mises en scène, dégagent une atmosphère de l'ordre du conte (ou du cauchemar) et semblent se détacher des préoccupations sociales contemporaines.

À partir du troisième chapitre, nous basculons vers des films aux atmosphères plus réalistes et ancrés dans les préoccupations de leur temps. C'est pour cela que nous avons commencé par revenir sur la place des femmes dans les espaces publics, d'abord dans le monde arabe, puis particulièrement dans la société tunisienne d'aujourd'hui. Grâce à quelques exemples, nous avons rappelé comment peuvent être vécus la sortie des espaces domestiques et l'investissement des espaces publics par les personnages féminins dans la cinématographie tunisienne. Néanmoins, nous avons construit l'essentiel de ce chapitre sur l'étude de *La Belle et la Meute*, pour mettre au jour comment l'héroïne fait face à un enfermement

institutionnel. Nous pensons que le film ouvre une nouvelle voie dans la représentation de ce thème, tant par sa remarquable mise en scène que par le détachement de l'héroïne de la sphère familiale et le glissement de l'enfermement vers l'internement.

Le dernier chapitre de ce travail se démarque des autres, car nous y étudions comment l'enfermement peut être contesté et déjoué par les personnages féminins et notamment par l'héroïne. En l'inscrivant dans une tradition dissidente nomade, tout en la dotant d'outils technologiques modernes, la réalisatrice en fait un personnage à part. Elle est une figure de la subversion, tant dans la sphère privée (par son mode de vie libre et en décalage par rapport à la société tunisienne) que dans la sphère publique (par ses activités de piratage en utilisant les outils et compétences acquises contre les structures de pouvoir qui l'ont formée). C'est donc une héroïne évoluant dans un groupe familial égalitaire, qui revendique fortement sa liberté vis-à-vis des États. Ces éléments, ainsi que l'esthétique du film en font un objet qui dénote par rapport au corpus étudié. Enfin, par ce film, la cinéaste a su capter et retranscrire le désir d'émancipation déjà présent en Tunisie, avant l'émergence d'un mouvement révolutionnaire allant dans ce sens.

Ce travail a donc été l'occasion de revenir sur les manières dont les cinéastes tunisiennes ont pu s'approprier le thème de l'enfermement et la manière dont ses représentations ont évolué. Bien que ce thème demeure très présent dans le cinéma de fiction des réalisatrices tunisiennes, depuis plusieurs décennies, nous avons vu qu'au fil des années et selon les cinéastes, il a été investi de significations différentes. Et même lorsque nous retrouvons des séquences communes dans les films, elles sont intégrées au récit de manière singulière et portent des discours différents. Nous pensons par exemple au moment de la fête, que nous retrouvons dans chaque film du corpus. Néanmoins, à chaque fois le sens de ce moment varie. Dans *Les Silences du Palais*, c'est le lieu où un fort rapport de classe s'établit entre les aristocrates et les servantes, doublé d'un rapport de sexe, puisque les hommes jouissent du spectacle qu'offrent les femmes. Dans *Les Secrets*, la fête est le moment d'une exploration sociale nouvelle, en rupture avec l'expérience de la famille. Dans *La Belle et la Meute*, c'est un moment d'insouciance qui favorise la rencontre entre les deux protagonistes. Dans *Bedwin Hacker*, la fête permet les retrouvailles du groupe et la célébration de celui-ci.

D'autres éléments se retrouvent également dans tous ces films, comme le rapport ambivalent aux appareils technologiques. S'il s'agit d'un aspect essentiel dans *Bedwin Hacker* au niveau de la narration, à travers la subversion de ces outils contre les structures de pouvoir qui les utilisent ; les appareils ont un rôle plus discret mais bien présent dans les autres films. Nous pensons notamment au poste de radio dans *Les Silences du Palais* qui permet de diffuser les informations et la musique (les chansons égyptienne ou encore l'hymne patriotique qu'Alia interprète à la fin du film) dans un univers féminin presque coupé de l'extérieur. Dans *Les Secrets*, c'est le poste de télévision que nous remarquons. Au lieu de constituer une ouverture sur le monde, cet appareil, par la mauvaise qualité de ses images et son

contenu s'ajoute à l'atmosphère « moisie » de la maison. Lors d'un repas, les trois femmes regardent un reportage sur la pêche, ce qui accentue la dimension presque poisseuse de la cave dans laquelle elles habitent. Enfin, dans *La Belle et la Meute*, l'élément le plus frappant est le téléphone portable, qui a différentes fonctions dans le film. Il permet l'identification des violeurs, l'appel de Mariam à son père pour qu'il puisse la chercher, mais aussi la vidéo du viol par les policiers et devient donc un objet ambivalent. Il est également intéressant de soulever justement les liens entre ces appareils et le rapport à la communauté. Là où l'utilisation des technologies permet de recréer une communauté alternative dans *Bedwin Hacker*, nous voyons bien que dans *La Belle et la Meute*, ce rapport se délite (rappelons par exemple que Mariam refuse d'être filmée dans l'hôpital par la journaliste et se méfie de la caméra).

La nature de l'enfermement change dans le temps. Traditionnellement dans la cinématographie féminine tunisienne, les héroïnes sont confrontées à des oppressions au sein de la sphère familiale. Moufida Tlatli a exploité cet enfermement familial dans *Les Silences du Palais*, mais également dans son second long-métrage, *La Saison des hommes*. Ces deux films reposent sur la même structure narrative, puisqu'à chaque fois, c'est le retour dans la maison qui fait ressurgir les souvenirs du passé, à travers de longs et nombreux flash-back. Si le procédé narratif demeure le même, nous observons cependant des variations dans le discours porté par la réalisatrice. Les rapports de classe et coloniaux sont écartés dans ce film, et les figures masculines sont quasiment absentes (à l'exception du grand-père malade qui vit avec les femmes). Néanmoins, l'enfermement est bien présent dans ce film, et l'ordre patriarcal est incarné par la belle-mère de l'héroïne¹⁵⁵. Dans notre troisième chapitre, en revenant sur la figuration d'espaces institutionnels d'internement, nous avons rapidement évoqué *Fleur d'oubli* de Salma Baccar. Si effectivement l'héroïne se retrouve enfermée dans un asile psychiatrique, c'est pour montrer les conséquences des oppressions subies dans l'espace domestique et pousser jusqu'au bout la logique de l'enfermement. L'asile psychiatrique serait dans ce film alors la métaphore de l'enfermement domestique vécu par l'héroïne. Dans ces films, les héroïnes subissent un ordre patriarcal (incarné par des personnages féminins ou masculins) qui les enferment littéralement dans un espace physique (maison ou asile). Cet enfermement se déroule généralement dans une période passée, entre le Protectorat et l'Indépendance tunisienne, mais les films ouvrent parfois la voie vers l'avenir.

D'autres problématiques sociales ont été abordées par les cinéastes, comme les rapports entre les employées et leurs supérieurs hiérarchiques, dans un cadre professionnel. Nous pensons par exemple à *Millefeuille* de Nouri Bouzid. Bien qu'il traite également des rapports familiaux et de la manière dont ils peuvent littéralement enfermer les personnages féminins, le film montre à plusieurs reprises l'une des héroïnes se faire harceler par son patron.

¹⁵⁵ Nous pensons à une scène particulièrement significative où ce personnage gifle une de ses petites-filles avec la main du grand-père malade.

Après la révolution, certaines cinéastes proposent des films mettant en scène des héroïnes engagées politiquement, contre le régime de Ben Ali et ce qui en découle (corruption, liberté d'expression réduite, désespoir grandissant chez les jeunes...). Nous avons évoqué *Printemps tunisien* de Raja Amari et *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid qui sont assez exemplaires à ce sujet. Dans ces deux films, les héroïnes se font arrêter par la police du pouvoir en raison de leur engagement politique. Dans *Printemps tunisien*, la séquence d'arrestation dure moins d'une minute, alors que dans *À peine j'ouvre les yeux*, elle est plus bien longue et plus inquiétante. Il s'agit d'un long plan de trois minutes dont la composition vient accroître la tension. En effet, Farah, l'héroïne, est assise entre deux hommes dont on ne voit pas le visage. Leur positionnement obstrue partiellement le plan, accentuant ainsi l'idée qu'elle est véritablement coincée. La caméra se rapproche du visage de l'héroïne favorisant une sensation d'étouffement, qui est appuyée par ses sanglots.

Nous voyons bien que les oppressions familiales ne sont plus le seul moyen de figurer l'enfermement des personnages féminins ; à cela s'ajoute des rapports de pouvoir et des violences dans les espaces publics, dans le milieu du travail et dans les institutions. Ce thème s'enrichit de toutes ces dimensions pour aborder la condition des femmes en Tunisie de manière beaucoup plus large. Selon le « mode » d'enfermement représenté, s'ajoute une nouvelle dimension à l'héroïne. Les personnages féminins ne sont plus seulement des épouses, des mères ou des filles ; elles deviennent également des sujets désirants, des travailleuses ou des militantes. D'une certaine manière, nous pensons que cela correspond à l'évolution des débats sur la place des femmes en Tunisie. En cela, nous rejoignons les propos de Kamel Ben Ouanès, qui affirme que :

Chaque film est une tentative de réponse aux questions de son époque. Dans cette perspective, la relation entre le texte filmique et le contexte historique est organique et intimement liée. Bien sûr, aux questions qui traversent l'époque, la réponse n'est pas uniforme car elle est sans cesse décentrée, puisqu'elle change non seulement de coloration ou de tonalité d'un film à l'autre, mais elle prend aussi plusieurs modalités formelles. La réponse peut être idéologique, didactique, utopique ou encore esthétique, et cela au gré d'un croisement ou d'une alchimie entre la vision de l'auteur et les valeurs dominantes du contexte historique et culturel.¹⁵⁶

En partant des films et des représentations qu'ils donnent de l'enfermement, nous nous interrogeons également sur les liens entre le cinéma et la société dont il est issu. Si nous avançons qu'il y a un lien entre les films et leur contexte, nous pensons cependant qu'ils ne sont pas forcément des représentations fidèles de la réalité, mais plutôt des interprétations de celle-ci, traversée par les préoccupations de l'époque. Certains auteurs convoqués ont justement permis de mettre en lumière les préoccupations de la société tunisienne dans un contexte donné, et cela a éclairé notre compréhension des films et nos

¹⁵⁶ Ben Ouanès, Kamel. 2012. « Rhétorique de la rupture dans le cinéma maghrébin ». Dans Patricia Caillé et Florence Martin (dir.). *Les cinémas du Maghreb et leurs publics*. Paris : L'Harmattan. p. 92.

analyses. Mais la lecture de ces textes montre également que ces films proposent un point de vue sur les réalités vécues par les femmes en Tunisie afin d'ouvrir vers des réflexions plus larges.

Les films s'appuient sur un contexte historique ou social, tout en usant de métaphores et de symboles afin d'inviter à une réflexion sur la condition des femmes. Par exemple, *Les Silences du Palais*, mélodrame principalement tourné vers le passé, inscrit les oppressions à l'encontre des femmes dans un contexte historique particulier. Revenir vers le passé et le décortiquer tout au long du film donne alors des clés pour comprendre la situation des femmes en Tunisie, à l'époque de sa sortie. Dans un entretien accordé à Yves Alion, Moufida Tlatli rappelle justement le poids des traditions dans l'expérience des Tunisiennes :

[Les] exemples de libération [des femmes, à partir de 1956] sont multiples. Mais on s'est rendu compte, à notre grand désespoir, que la pratique ne suivait pas la loi. Il fallait que de gros problèmes se fassent jour pour que la loi intervienne. Mais dans la vie de tous les jours, il fallait encore subir les séquelles de la période précédente.¹⁵⁷

L'utilisation de symboles est également présente dans *Les Secrets*. Le détour par la psychanalyse, à travers les différentes références présentes dans le film, met au jour l'intériorisation psychologique de la violence subie par les personnages, qui n'est plus sur le plan social, mais sur celui de l'intime. Si le film ne montre pas des pressions issues de la société, c'est pour mieux insister sur les oppressions qui empêchent la construction d'un sujet désirant et son intégration dans le monde. Cela étant rappelé, nous pensons également que l'utilisation de la psychanalyse, en tant que méthode d'analyse des traumatismes passés, rejoint la démarche de Moufida Tlatli. Ces deux films, s'ils semblent au départ si détachés des préoccupations contemporaines, ne le sont qu'en surface. Effectivement, le détour par le passé (retour historique ou par la psychanalyse), permet d'éclairer les troubles qui persistent dans le présent. Ainsi, nous pensons que ces deux films donnent des clés pour comprendre la société contemporaine de leurs sorties.

Le cas de *La Belle et la Meute* est assez particulier, car le film prend appui sur un fait divers et le récit qu'en fait la victime dans son livre *Coupable d'avoir été violée*. Bien que fictionnel, ce film renvoie donc à des événements réels (l'affaire Meriem Ben Mohamed, ou encore la révolution, qui est évoquée par Youssef). Néanmoins, le film reste une proposition subjective de sa réalisatrice qui affirme avoir pris des libertés par rapport à l'histoire d'origine¹⁵⁸. En s'appuyant sur des faits réels, tout en se les appropriant et en les réinterprétant, la cinéaste propose une œuvre qui s'ancre dans la société pour

¹⁵⁷ Tlatli, Moufida. 2004. « Rencontre avec Moufida Tlatli, par Yves Alion ». *L'Avant-Scène Cinéma*, Numéro 536, Novembre.

¹⁵⁸ Ben Hania, Kaouther. 2017. « Entretien avec Kaouther Ben Hania, par Virginie Morin ». *Ville de Champigny-sur-Marne*, 17 novembre 2017. Dans : <http://www.champigny94.fr/article/entretien-avec-kaouther-ben-hania> Consulté le 22 mai 2020.

susciter des réflexions plus larges. D'une certaine manière, nous pensons que ce film s'inspire du réel pour inviter à réfléchir dessus, dans le but de le changer.

Enfin, *Bedwin Hacker* arrive à montrer les aspirations à la liberté présentes en Tunisie à l'époque. La réalisatrice s'appuie sur ce qu'elle perçoit de la société pour l'exprimer cinématographiquement. Cela passe par des personnages assez particuliers. La cinéaste puise dans son entourage pour donner une visibilité à des individus « décalés ». Et en faisant de Kalt une figure subversive, elle montre une héroïne qui a le pouvoir d'inspirer par ses actions et la liberté qu'elle revendique, et d'engendrer des changements dans la société.

Dans chacun de ces films, les liens entre cinéma et société s'établissent et s'actualisent de manières différentes, selon le contexte, le discours porté par les cinéastes ou la mise en scène. Dans *Les Silences du Palais* et *Les Secrets*, nous pensons que les cinéastes donnent des clés de *compréhension* de la société ; alors que dans *La Belle et la Meute* et *Bedwin Hacker*, la représentation de « modèles féminins » peut inspirer des *changements* dans la société.

Bien que cela n'ait pas constitué le cœur de notre propos, nous avons rappelé les bouleversements politiques qu'a connus la Tunisie au cours de ces dernières années. Ces événements ont ouvert des débats publics au sujet de la place des femmes dans la société. Dans ce contexte, le cinéma tunisien s'est emparé de nouveaux sujets et a figuré des personnages féminins faisant face à de nouvelles situations.

Nous avons rappelé qu'en 2017, une loi inédite dans le monde arabe visant à « éliminer les violences faites aux femmes » a été votée, faisant des Tunisiennes les plus armées juridiquement pour lutter contre ces violences. Cependant, il existe toujours un écart entre les lois tunisiennes et leur acceptation dans la société. Cela nous pousse à nous poser de nouvelles questions sur l'évolution de la cinématographie tunisienne féminine. S'appuiera-t-elle sur ces tensions entre les lois et la société pour proposer de nouvelles représentations de l'enfermement ? Quels nouveaux discours seront portés sur la place des femmes ? Ou alors se dirigera-t-elle vers une autre direction, celle proposée par Nadia El Fani, qui affirme que : « banaliser la liberté d'une femme est le meilleur moyen de l'imprimer dans la tête des gens au Maghreb »¹⁵⁹ ?

¹⁵⁹ El Fani, Nadia. 2002. *Op. cit.*

Annexe

Synopsis des films étudiés

Les Silences du Palais, réalisé par Moufida Tlatli, sorti en 1994.

Quelques années après l'Indépendance de la Tunisie, Alia revient dans le palais dans lequel elle a grandi, où sa mère était une servante. Elle y revient à la suite de la mort de Sidi Ali, l'un des princes du palais. En déambulant dans les pièces du palais presque abandonné, elle se rappelle son enfance et son adolescence. Le film se construit sur des flash-backs, à partir des lieux dans lesquels Alia se trouve. Il y a donc deux temporalités: l'indépendance, Alia adulte et la période coloniale, Alia enfant. Tout au long du film, Alia s'interroge sur le mystère de sa naissance, puisqu'elle n'a jamais su qui était son père. Les spectateurs comprennent qu'elle est la fille illégitime de la servante Khédija et du prince Sidi Ali.

Première réalisation de Moufida Tlatli. Primé dans les festivals suivants :

Festival de Cannes 1994.

Festival international du film de Toronto 1994.

Journées cinématographiques de Carthage 1994.

Festival du cinéma d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine de Milan 1995.

Festival international du film d'Istanbul 1994.

Les Secrets, réalisé par Raja Amari, sorti en 2009.

Trois femmes vivent clandestinement dans une maison abandonnée et isolée, Aïcha, Radhia et leur mère. Tout au long du film, Aïcha est surveillée et infantilisée par les deux autres femmes. Un jour un jeune couple, Selma et Ali, vient habiter la maison. Les trois femmes se cachent mais cette nouvelle cohabitation va créer des tensions, réveiller les refoulés sexuels enfouis dans la maison et révéler un secret lourd dans la famille : Aïcha est en réalité le fruit d'un inceste entre Radhia et son père. Quand Aïcha découvre la vérité, elle tue les deux autres femmes et quitte la maison.

Second long-métrage de Raja Amari. Primé dans les festivals suivants :

Festival de Milan 2010.

Festival de Tübingen 2010.

La Belle et la Meute, réalisé par Kaouther Ben Hania, sorti en 2017.

Mariam se rend à une fête étudiante, dont elle est l'une des organisatrices. Lors de la soirée, elle rencontre Youssef, avec qui elle décide de sortir. Ils se rendent sur une plage, près du lieu de la fête. Durant la nuit, elle se fait violer par des policiers qui la filment, et la laisse partir, sans ses affaires. Commence alors pour elle une longue nuit durant laquelle elle doit faire face à différentes institutions (clinique, hôpital, commissariat de police) pour pouvoir porter plainte contre ses violeurs, avec l'aide de Youssef. Le film se déroule en une nuit et se compose uniquement de neuf plans-séquences.

Premier long-métrage de Kaouther Ben Hania. Primé dans les festivals suivants :

Festival du film francophone d'Angoulême 2017.

Festival du cinéma méditerranéen de Bruxelles 2017.

Festival Lumières d'Afrique de Besançon 2017.

Festival de Cannes 2017.

Festival du cinéma tunisien 2018.

Bedwin Hacker, réalisé par Nadia El Fani, sorti en 2002.

Kalthoum ("Kalt") est une jeune hackeuse tunisienne qui pirate les chaînes de télévision françaises pour diffuser des messages, sous le nom de Bedwin Hacker. Lorsque la DST s'en aperçoit, l'Agent Marianne (Julia) essaye à tout prix de trouver qui est à l'origine de ces interférences. Chams, le petit ami de Julia, entame une relation avec Kalt, sans savoir qu'elle est derrière les diffusions, et part la rejoindre en Tunisie. À travers lui, Julia essaye de piéger Kalt. Nous apprenons que les deux femmes se connaissent bien, ayant fréquenté toutes les deux l'École Polytechnique de Paris et ayant eu à ce moment une relation intime. Lorsque Chams comprend que Kalt est recherchée, et que Julia arrive également en Tunisie pour la piéger, il court-circuite son matériel électronique, pour la protéger. À la fin du film, il repart avec Julia.

Premier long-métrage de fiction de Nadia El Fani. Primé dans les festivals suivants :

Saratosa Film Festival 2004.

Festival Vues d'Afrique de Montréal 2003.

Festival du Film d'Amour de Mons 2003.

Bibliographie

Cinéma tunisien

Armes, Roy. 2005. *Postcolonial images. Studies in North African Films*. Bloomington : Indiana University Press.

Armes, Roy. 2015. *New Voices in Arab Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

Armes, Roy. 2008. *Dictionnaire des cinéastes africains de long-métrage*. Paris : Éditions Karthala.

Ben Hania, Kaouther. 2017. « Entretien avec Kaouther Ben Hania, par Virginie Morin ». *Champigny94.fr*, 17 novembre 2017. Dans : <http://www.champigny94.fr/article/entretien-avec-kaouther-ben-hania>

Consulté le 22 mai 2020.

Bensalah, Mohamed. 2005. *Cinéma en Méditerranée. Une passerelle entre les cultures*. Saint-Remy-de-Provence : Édisud.

Boughedir, Férid. 2017. « « La Belle et la Meute » : un film tunisien secoue le Festival de Cannes ». *Jeune Afrique*, 20 mai 2017. Dans : <https://www.jeuneafrique.com/440607/culture/belle-meute-film-tunisien-inspire-dun-viol-secoue-festival-de-cannes/>

Consulté le 5 février 2020.

Chamkhi, Sonia. 2002. *Cinéma tunisien nouveau : parcours autres*. Tunis : Sud Éditions.

Caillé, Patricia et Florence Martin (dir.). 2012. *Les cinémas du Maghreb et leurs publics*. Paris : L'Harmattan.

Cortijo-Talavera, Adela. 2016. *L'eau vivante et l'eau morte dans l'univers féminin du cinéma tunisien: la mer dans La Saison des hommes (2000) de Moufida Tlatli et la salle de bains dans Les Secrets (2009) de Raja Amari*. Actes du colloque XXV Coloquio AFUE Palabras e imaginarios del agua. (Valence, 20-22 avril 2016) Valence : Université Polytechnique de Valence.

Dömez-Colin, Gönül (dir.). 2007. *The Cinema of North Africa and the Middle East*. Londres : Wallflower Press.

El Fani, Nadia. 2002. « Casser les clichés : à propos de *Bedwin Hacker*. Entretien d'Olivier Barlet avec Nadia El Fani », *Africultures*.

<http://africultures.com/casser-les-cliches-a-propos-de-bedwin-hacker-2511/>

Consulté le 05 mars 2020.

Gabous, Abdelkrim. 1998. *Silence, elles tournent. Les femmes et le cinéma en Tunisie*. Tunis : Éditions Cérès, CREDIF.

Gauch, Suzanne. 2016. *Maghrebs in Motion: North African Cinema in Nine Movements*, Oxford Scholarship Online.

Consulté le 05 mars 2020.

Gugler, Josef (dir.). 2011. *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*. Austin : University of Texas Press.

Gugler, Joseph (dir.). 2015. *Ten arab filmmakers. Political dissident and social critique*. Bloomington : Indiana University Press.

Kummer, Ida (dir.). 2002. *Cinéma maghrébin / Maghrebian Cinema*. CELAAN. Volume 1, Numéro 1-2, (Été/Automne).

Martin, Florence. 2011. *Screens and veils : Maghrebi's women's cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

Martin, Florence. 2007. « Transvergence and cultural detours: Nadia El Fani's *Bedwin Hacker* (2002) ». *Studies in French Cinema*, Volume 7, Numéro 2.

Millet, Raphaël. 2002. *Cinemas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie*. Paris : L'Harmattan.

Lang, Robert. 2014. *New Tunisian Cinema : Allegories of resistance*. New York : Columbia University Press.

Rouxel, Mathilde. 2016. « L'alternative démocratique dans le cinéma des femmes en Tunisie (1970-2015) ». *Africultures*, 16 février 2016. Dans :

http://africultures.com/lalternative-democratique-dans-le-cinema-des-femmes-en-tunisie-1970-2015-13456/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=467

Consulté le 10 mai 2020.

Slawy-Sutton, Catherine. 2002. « *Outremer and The Silences of the Palace: Feminist Allegories of Two Countries in Transition* ». *Pacific Coast Philology*, Volume. 37.

Sherzer, Dina. 2000. « Remembrance of Things Past: "Les Silences du palais" by Moufida Tlatli », dans *South Central Review*, Volume. 17, Numéro 3, (Automne).

Shafik, Viola. (1997) 2016. *Arab Cinema. History and Cultural Identity. Revised and Updated Edition*. Le Caire : The American University in Cairo Press.

Tlatli, Moufida. (1994) 2004. *Les Silences du Palais. Un film de Moufida Tlatli (scénario). L'avant-scène cinéma*, Numéro 536, (Novembre).

« Biographie Youssef Ben Youssef » Dans *Africultures* :

http://africultures.com/personnes/?no=27818&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=467

Consulté le 10 mai 2020.

Femmes en Tunisie et dans le monde arabe

Ben Achour, Sana. 2016. *Violences à l'égard des femmes : les lois du genre*. Tunis : EuroMed Droits - Réseau Euro-Méditerranéen des Droits de l'Homme.

Bessis, Sophie. 1999. « Le féminisme institutionnel en Tunisie ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. Numéro 9.

Bessis, Sophie. 2007. *Les Arabes, les femmes, la liberté*. Paris : Albin Michel.

Bessis, Sophie. 2017. Entrevue télévisée. *Journal*. Diffusée le 27 juillet 2017. France 24.

https://www.youtube.com/watch?time_continue=85&v=nt1u5KXaeVw&feature=emb_logo

Consulté le 05 février 2020.

El Saadaoui, Nawal. 1980. *La Face cachée d'Ève : les femmes dans le monde arabe*. Paris : Des Femmes.

Fortier, Corine et Safaa Monqid (dir.), 2017. *Corps des femmes et espaces genrés arabo-musulmans*. Paris : Karthala.

Kilani, Mondher. 2018. « Femmes, Révolution et nouveau gouvernement des corps en Tunisie ». *Anthropologie et Sociétés*. Volume 42, Numéro 1. <https://doi.org/10.7202/1045124ar>
Consulté le 07 février 2020.

Mahfoudh, Dorra et Amel Mahfoudh. 2014. « Mobilisations des femmes et mouvement féministe en Tunisie ». *Nouvelles Questions Féministes*, Volume 33, Numéro 2. Dans : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2014-2-page-14.htm?contenu=article>
Consulté le 07 février 2020

Mernissi, Fatima. 1983. *Sexe, islam, idéologie*. Paris : Éditions Tierce.

Mernissi, Fatima. 1996. *Women's rebellion & Islamic Memory*, Londres : Zed Books.

Mernissi, Fatima. 1996. *Rêves de femmes : une enfance au harem*. Paris : Albin Michel.

Mernissi, Fatima. 2001. *Le Harem et l'Occident*, Paris : Albin Michel.

Murdock, George Peter. 1965. *Social Structures*. New York : The Free Press.

Tunisie. 2017. « Loi organique n° 2017-58 du 11 août 2017, relative à l'élimination de la violence à l'égard des femmes ». *Journal Officiel de la République Tunisienne* — Numéro 65, 15 août 2017. <http://www.legislation.tn/sites/default/files/news/tf2017581.pdf>
Consulté le 05 février 2020.

Espaces

Carlier, Omar. 2000. « Les enjeux sociaux du corps, le hammam maghrébin (XIX^{ème} -XX^{ème} siècle), lieu pérenne, menacé ou recréé ». *Annales*. Volume 55, Numéro 6.

Foucault, Michel. (1967) 2004. « Des espaces autres ». *Empan*. Numéro 54, Février.

Foucault, Michel. (1963) 2015. *Œuvres*. « Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical ». Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. (1972) 2015. *Œuvres*. « Histoire de la folie à l'âge classique ». Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Gaudin, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.

Habib, André. 2011. *L'attrait de la ruine*. Crinsnée : Yellow Now.

Hall, E.T. 1978. *La Dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil.

Lageiste, Jérôme. (2008) 2013. « La plage, un objet géographique de désir ». *Géographie et cultures*. Numéro 67. Dans : <http://journals.openedition.org/gc/1002>
Consulté le 07 février 2020.

Paquot, Thierry. 2009. *L'espace public*. Paris : La Découverte.

Staszak, Jean-François. 2001. « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur » dans *Annales de Géographie*, t. 110, Numéro 620.

Wajcman, Gérard. 2004. *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Intime, images et politique

Boumediene, Malik. 2016. « Armée, police et justice dans la Tunisie contemporaine ». *Pouvoirs*. Volume 156, Numéro 1. doi:10.3917/pouv.156.0107.
Consulté le 5 mai 2020.

Crémieux, Anne (dir.). 2013. *Homosexualités en Afrique*. Paris : L'Harmattan.

Daney, Serge. 1991. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information: 1988-1991*. Lyon : Editions Aléas.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1990. « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'autre journal*, Numéro 1, Mai.

Gagnebin, Murielle et Julien Milly. 2006. *Les images honteuses*. Paris : Éditions Champ Vallon.

Ibn Khaldoun. (s.d) 1996. *Les Prolégomènes*. Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Kaës, René. 2010. *L'appareil psychique groupal*. 3^{ème} édition. Malakoff : Dunod.

Lachheb, Monia (dir). 2012. *Penser le corps au Maghreb*. Tunis : IMRC, Paris : Karthala.

Articles sur l'affaire Meriem Ben Mohamed

Bonal, Cordélia. 2014. « Meriem Ben Mohamed. Voile levé sur le viol ». *Libération*, 30 mars 2014.

Dans : https://www.liberation.fr/planete/2014/03/30/meriem-ben-mohamed-voile-leve-sur-le-viol_991462

Consulté le 10 février 2020.

Desnos, Marie. 2014. « Les policiers qui ont violé Meriem enfin condamnés ». *Paris Match*, 20 novembre 2014. Dans: <https://www.parismatch.com/Actu/Faits-divers/Meriem-Ben-Mohamed-va-enfin-pouvoir-tourner-la-page-viol-655294>

Consulté le 10 février 2020.

Meddeb, Abdelwahab. 2012. « Viol à Tunis ». *Leaders*, 30 septembre 2012. Dans :

<https://www.leaders.com.tn/article/9421-abdelwahab-meddeb-viol-a-tunis>

Consulté le 10 février 2020.

Dictionnaire

Trésor de la Langue Française informatisé

Filmographie

Albou, Karin (réal.). 2008. *Le Chant des mariées*.

France, Tunisie. Canal+, CNC, Cinécinéma, France 3 Cinéma, Gloria Films.

Amari, Raja (réal.). 2001. *Satin rouge* [*al Sitar al Ahmar*].

Tunisie, France. ADR Productions, Nomadis Image, ANPA, Arte France Cinéma.

Amari, Raja (réal.). 2009. *Les Secrets* [*Douaha*].

Tunisie, France, Suisse. Nomadis Images, Akka Films, Les Films d'ici, Les Films du requin.

Amari, Raja (réal.). 2014. *Printemps tunisien* [*Rabbi' Tounes*].

Tunisie, France. Telfrance Série, And so on Films.

Baccar, Salma. (réal.). 2005. *Fleur d'oubli* [*Khochkhach*].

Tunisie, Maroc. CTV Productions, Centre Cinématographique Marocain.

Ben Hania, Kaouther (réal.). 2017. *La Belle et la Meute* [*'Ala Kaf Ifrit*].

Tunisie, France, Liban, Norvège, Qatar, Suède, Suisse. Ciné téléfilms, Tanit Films, Laika Film & Television, Film i Väst, Chimney/Scandvision, Commune Image, Film and Literature Core Capstone Productions, Shortcut Films.

Ben Mabrouk, Néjia (réal.). 1988. *La Trace* [*Sama*].

Tunisie. SATPEC.

Boughedir, Férid (réal.). 1990. *Halfaouine, l'enfant des terrasses* [*'Asfour Stah*].

Tunisie, France. Ciné téléfilms, Les Films du Scarabée, Arte France Cinéma.

Boughedir, Férid (réal.). 1996. *Un été à la Goulette* [*Halk al Wad*].

Tunisie, France, Belgique. Marsa Films, Cinarès Production, Lamy Film, RTBF, Arte France Cinéma.

Bouزيد, Leyla (réal.). 2015. *À peine j'ouvre les yeux* [*'Ala Hallet 'Aini*].

Tunisie, France. Blue Monday Productions.

Bouزيد, Nouri (réal.). 1997. *Tunisiennes* [*Bent Familia*].

Tunisie. Ciné téléfilms.

Bouzid, Nouri. (réal.). 2012. *Millefeuille* [*Ma nmoutech*].

Tunisie, France, Emirats Arabe Unis. Siècle Productions, CTV Productions, Nouveau Regard, Orange Studio, France 2 Cinéma.

El Fani, Nadia (réal.). 2003. *Bedwin Hacker*.

Tunisie, France, Maroc. Z'Yeux Noirs Movies, Canal + Horizon, Soread-2M, CTV Productions.

Tlatli, Moufida (réal.). 1994. *Les Silences du Palais* [*Samt al Qusur*].

Tunisie, France. Ciné téléfilms, Mat Films, Magfilm.

Tlatli, Moufida (réal.). 2000. *La Saison des hommes* [*Mawsim al Rije*].

Tunisie, France, Maroc. Les Films du Losange, Magfilm Carthage, Arte France Cinéma.