

# ASFAD

*Soirée - débat avec projection*

*“ Quelques images de femmes dans les cinémas du Maghreb ”*

*Avec Madame Denise Brahim*

*- Universitaire et auteure de plusieurs ouvrages sur les femmes  
ainsi que de « Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb » (Nathan, 1997)*

*Jeudi 9 octobre 2008*

*A 18h 30*

*Au MFPP – 4, Square Saint Irénée  
75011 PARIS (Métro : St Ambroise)*

***Association de Solidarité avec les Femmes Algériennes Démocrates***

ASFAD – 94, Bd masséna – 9, Villa d'Este – 75013 PARIS

Téléphone : 01 53 79 18 73 – Mail : [asfad@free.fr](mailto:asfad@free.fr) - Site Internet : [www.asfad.org](http://www.asfad.org)



## Denise Brahimy

Essayiste et critique

**Denise Brahimy, née Chapuis, est enseignante à l'Université Paris VII où elle enseigne la littérature comparée et notamment les littératures francophones. Elle a consacré de nombreux ouvrages à l'étude des relations interculturelles et interethniques. Au sein de ces situations et dans le jeu de ces différences, elle s'intéresse particulièrement aux femmes qui écrivent et à leurs personnages féminins.**

**Après 1962, Denise Brahimy a vécu dix ans en Algérie. Plusieurs de ses ouvrages portent sur les récits des voyageurs européens au Maghreb et en Orient. Elle a étudié quelques personnages qui, comme Isabelle Eberhardt et Étienne Nassredine Dinet, ont vécu un entre-deux culturel, aux confins de la France et du Maghreb.**

### **Parmi ses publications**

*Langue et littératures francophones* (Ellipse, 2001)

*Nadine Gordimer* (Karthala, 2000)

*La Peinture au féminin : Berthe Morisot et Mary Cassatt* (Jean-Paul Rocher, 2000)

*Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb* (Nathan, 1999)

***Les femmes africaines dans la littérature*** (Karthala, 1998), écrit avec Anne Trevarthen

***Cinemas d'Afrique francophone et du Maghreb*** (Nathan, 1997)

***Taos Amrouche, romancière*** (J. Losfeld, 1995)

***Maghrébines : portraits littéraires*** (L'Harmattan & AWAL, 1995)

***Charmes de paysage*** (Christian Pirot, 1994)

***La Vie et l'oeuvre d'Etienne Dinet*** (ACR, 1984 -1991)

***Un aller retour pour Cipango : essai sur les paradoxes du japonisme*** (Blandin, 1992)

***Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antille*** (Deuxtemps Tierce, 1991)

***Théophile et Judith vont en Orient*** (La Boîte à documents, 1990)

***Femmes arabes et sœurs musulmanes*** (Tierce, 1984)

***La Reine de Palmyre*** (Pré aux clercs, 1986)

***Requiem pour Isabelle*** (Publisud, 1983)

***Arabes des lumières et bédouins romantiques : un siècle de "Voyages en Orient", 1735-1835*** (Paris : Sycomore, 1982)

***Opinions et regards des Européens sur le Maghreb aux XVIIe et XVIIIe siècles*** (Société nationale d'édition et de diffusion, 1978)

***Voyageurs français du XVIIIe siècle en Barbarie*** (Atelier Reproduction des thèses/Université Lille III, 1976)

***Images de la femme*** (Delagrave, 1976)

## Madame Denise Brahimi

Je sais que le pays avec lequel vous avez des liens parfois très proches, c'est l'Algérie, mais je n'ai pas voulu vous présenter seulement le cinéma algérien.

J'ai trouvé plus intéressant de parler des cinémas du Maghreb, c'est-à-dire aussi bien de l'Algérie, de la Tunisie et du Maroc, parce que je trouve que c'est intéressant, à la fois par leurs ressemblances évidentes, comme vous les verrez, mais aussi par les différences, car grâce à ces différences on voit mieux les caractères particuliers et les spécificités de chacun de ces cinémas.

C'est vrai que je suis comme vous, c'est à dire que le seul pays où j'ai vraiment vécu, c'est l'Algérie, et j'y ai vécu uniquement à partir de 1962, après l'indépendance ; avant, je ne le connaissais pas.

Je parlerai des cinémas des pays indépendants, d'après l'indépendance, des cinémas qui se sont développés en fait un peu plus tard : ça ne pouvait pas démarrer immédiatement. Il y a eu des films de la guerre d'Algérie, pour faire connaître tout ce qui s'était passé, certains très intéressants. Avant, il y avait eu des films qu'on appelait « de la période coloniale »...

Donc, les films du Maghreb indépendant démarrent après 1962, et même plutôt en 1970. Comme vous le savez, ce sont des pays où l'histoire va très vite ; les générations se succèdent, mais je ne dirais pas que c'est une question de générations : chacune de vous, ou les gens qui vivent là-bas, ont vu des changements importants ; c'est la même chose dans le cinéma, qui évolue très vite. C'est pour cela que finalement – sans chercher un plan structuré comme dans un discours, il fallait quand même que j'adopte un ordre pour vous parler des films – j'ai choisi plus ou moins l'ordre chronologique : le début, les premiers films marquants (toujours à propos des femmes évidemment) dans les années 1970-80, *grosso modo*, puis le moment où chaque pays s'affirme dans ses préoccupations principales et dans sa manière de parler des femmes et de la question des femmes, c'est-à-dire les années 1990, et enfin une troisième partie où je vais essayer de parler de ce qui se fait maintenant, depuis l'an 2000.

C'est un déroulement chronologique, parce qu'il y a vraiment un rapport à l'histoire qui est en train de se faire. On ne peut pas imaginer que les films disent maintenant la même chose que ce qu'ils disaient en 1970 ; on sait bien que ça a changé. Ensuite, dans chacune de ces parties, on va parler d'un film tunisien, un film

algérien, un film marocain, pour la raison que je vous disais : chaque pays a son approche particulière. Vous verrez vous-même ce qui caractérise l'Algérie.

On parle de la manière dont ces cinémas représentent des femmes. Je pense que ce sont des mots un peu plats. Il faut dire la manière dont ces films prennent à bras le corps la question des femmes et les problèmes qui se posent aux femmes, parce que c'est exactement cela qu'ils font : ce n'est pas un cinéma descriptif qui évoquerait les choses de loin. Je dirais que c'est un cinéma qui va très fort, et c'est ça que personnellement j'apprécie.

On ne tourne pas autour des choses, on traite des problèmes de société qu'il s'agit de régler dans l'urgence. C'est pour ça que tous ces films... je ne peux pas dire, nous prennent quelquefois à la gorge (c'est un petit peu fort, même s'ils sont parfois tragiques)... ; c'est pour ça qu'on réagit. Mais vous verrez qu'il y a aussi des films drôles où on se sent très concernés : on n'est pas à distance, on est vraiment dans ce sujet, dans un sujet des femmes.

Dans ces films-là, tout ce qui touche aux femmes tient effectivement une place énorme, une place considérable, et ce, aussi bien s'il s'agit de films d'hommes que s'il s'agit de films de femmes, je reviendrai là-dessus.

Une petite remarque en passant : ce sont vraiment les maghrébins et les maghrébines qui s'occupent de ce problème. Pourquoi je dis ça ? Parce que, dans un certain langage officiel où tout le monde est beau, tout le monde est gentil, il n'y a pas de problème ; on entend dire qu'en fait ce serait du point de vue occidental, français, tout ce que vous voudrez, qu'on s'apitoie sur ces pauvres femmes maghrébines qui ont des problèmes, alors qu'ils n'existent pas en réalité. Il est normal que les féministes des différents pays, y compris la France, les Etats-Unis, se soucient des femmes dans tous les pays où il y a des problèmes, et je suis bien d'accord que, d'une certaine façon, ça va dans le sens du travail que doivent faire des féministes hors du Maghreb.

Mais on ne peut pas dire qu'au Maghreb même ces problèmes ne soient pas ressentis très fort, et le cinéma prouve le contraire. Le cinéma prouve que les problèmes des femmes, hommes et femmes les vivent intensément et veulent en parler ; volonté d'en parler, justement peut-être parce que la position archi-officielle peut les minimiser ; vous le savez, comme partout, on a toujours l'art de noyer un peu les choses de façon très officielle ; on dit : ça y est, ça va un peu mieux, les problèmes sont réglés, c'était dans le passé qu'il y en avait...

Ce n'est pas franchement l'impression que donnent ces ensembles de films dont je vais vous parler maintenant.

Les films sont aussi bien des films d'hommes que des films de femmes, et je trouve qu'il n'y a absolument aucune raison de ne pas parler des films de femmes : ces problèmes-là, il faut au contraire que la société toute entière, à travers les gens qui s'expriment, les prenne en charge, aussi bien hommes que femmes. Je crois qu'il

n'y a pas de raison de parler seulement des femmes ; mais il faut quand même remarquer qu'il y a beaucoup de réalisatrices.

Ce n'était peut être pas tout à fait le cas au début : c'est venu progressivement, mais maintenant il y en a une quantité non négligeable, et plus ça va plus il y en a. Ce n'est pas très différent de ce qui se passe dans le reste du monde, où le cinéma a été d'abord une affaire d'hommes et où il n'y a pas eu énormément de femmes réalisatrices. Il n'y a pas beaucoup de différence entre les cinémas du Maghreb et les autres, ce sont des cinémas qui, maintenant, comportent beaucoup de réalisatrices.

La première série dont je vais vous parler à travers trois films, algérien, tunisien et marocain, c'est le début de la série « tendances ». Je commencerai par le film algérien de 1967, *Le vent des Aurès* de Lakhdar Amina, puis ce sera un film marocain, *El Chergui* ou *Le vent violent* de Moumen Smili, enfin le film tunisien *La Trace*. Ces trois films-là remontent jusqu'à l'époque du protectorat en Tunisie et au Maroc, de la colonie en Algérie, mais c'est à peu près pareil... On est encore assez proche du mouvement des indépendances, et puis aussi des désillusions qui ont suivi immédiatement les indépendances, parce que les désillusions sont venues assez vite.

Je vais vous parler de cette première série, et puis on projettera un morceau de chaque film (de 5 à 8 mn).

➤ *Le vent des Aurès* (1967) est, je pense, celui que vous avez le plus connu ou le plus vu, car ça a été vraiment le film culte du cinéma algérien, étant donné que Lakhdar Amina était à l'époque vraiment LE grand nom, ce qui s'est confirmé dix ans plus tard quand il a eu la palme d'or au festival de Cannes pour les *Chroniques des années de braises* ; après cela, il a eu moins de succès, mais, comme toujours quand le personnage devient un personnage officiel, il n'a plus le même enthousiasme, il n'a plus la même liberté de parole ; maintenant, il est au stade des hommages, il a sa carrière derrière lui. Mais vous savez que la relève est assurée dans les Lakhdar Amina, parce que, dès les premiers films, il y a eu des représentants de la famille, des fils, et ça continue : on voit souvent le nom apparaître dans les génériques des films.

Si je vous parle du *Vent des Aurès*, c'est que ce film est assez typique, caractéristique d'un certain filon qui est très représentatif du public en général et de ce qu'un homme peut faire quand il s'agit de représentation des femmes.

Le personnage principal est une mère, une maman. Vous connaissez sûrement l'histoire. Ça se passe pendant la guerre d'Algérie, mais le réalisateur n'a pas voulu (et ça c'est très bien) faire une représentation de la guerre, des combats. Non, très astucieusement, il nous montre une mère, une femme, jouée par l'actrice connue Keltoum ; le fils disparu est parti se battre, mais l'image de la mère n'est pas

héroïque : elle sait que son fils est quelque part, chez les soldats français, probablement prisonnier, et elle part le chercher ; c'est la quête d'une mère qui va chercher son fils. Elle sait qu'il faut faire des cadeaux ; en échange de son fils, elle peut donner tout ce qu'elle a, et ce qu'elle a quand elle quitte sa maison, c'est une poule ; on voit donc Keltoum à travers l'Algérie aller de camp en camp, essayer de parler aux soldats qui sont derrière les barbelés, avec sa poule, et en désespoir de cause elle offre cette poule, etc.

C'est un portrait de mère qui est très beau, qui est assez juste parce que l'actrice sait jouer ce rôle, qui est attendrissant, mais en même temps – ce n'est pas une réserve sur la qualité du film, c'est une réserve sur la catégorie de femmes qui est représentée –, c'est une mère, ce n'est pas une épouse, ce n'est pas une amoureuse (n'en parlons même pas...) ; c'est une mère, parce que, au fond, la seule catégorie de femmes qui puisse passionner tout le monde, s'avérer consensuelle, et ne pas soulever des problèmes délicats de sentiments, d'amour, etc., passe là. C'est ce qui fait un film culte qui peut être vu par tout le monde...

Nous ne pouvons pas dire qu'il n'est pas beau (ce n'est pas la question), mais on remarque qu'un personnage féminin ne peut être qu'une dame d'un âge certain, pas du tout défaite ou délabrée, non, mais ce n'est pas une jeune femme, donc il n'y a pas de danger de toucher, de danger inconscient, à un sujet un peu tabou sur une femme qui partirait seule comme ça dans la campagne à la recherche d'un homme qui pourrait être son mari ; ça, le film l'évite complètement. C'était le premier exemple.

Dans les cinémas marocain et tunisien dont je vais parler maintenant, c'est différent : on va avoir affaire à une femme mariée justement, et puis à une jeune fille.

La femme mariée, c'est dans ce film marocain qui s'appelle *El Chergui*, de SMIHI Abdel Moumen. Vous savez que El chergui, c'est le nom d'un vent, je ne sais plus s'il est du nord ou du sud.

- Lila : c'est le vent de l'est.

Ah bon ! En réalité je ne sais pas pour quoi il a choisi ce vent-là, il y a une histoire de vent dans ce film, j'en reparlerai. Le sous-titre du film est « le silence violent » ; donc *El chergui ou le silence violent*. Il faut savoir que, quand il y a une équivalence d'un mot arabe, c'est toujours moins bon en français ; mais pour une fois, non. *Le silence violent* est un titre magnifique, parce que c'est exactement ça, parce que la femme dont il est question et qui s'appelle Aïcha, est constamment silencieuse : on pourrait autant dire que c'est un film muet, et en même temps il y a une espèce de tension, de violence, incroyables dans ce que vit cette femme, alors qu'elle ne reçoit absolument aucun coup. Ce n'est pas une violence physique, c'est une violence morale. Et le titre est très bien choisi de ce point de vue là.

L'histoire va crescendo puisqu'à la fin elle meurt, d'une certaine façon une mort suicidaire, mais dès le début, dès que le film commence, on est saisi par cette espèce de climat de tension.

Le vent dont je parlais est à la fois réel (ça se passe à Tanger) et symbolique, et il y a sans arrêt comme une vibration dans ce film, une espèce de mouvement interne qui traduit de l'émotion, alors qu'en apparence on ne voit presque rien. C'est ça la réussite du cinéaste, SMIHI Abdel Moumen.

Le « vent » nous ramène au *Vent des Aurès*, et aussi à un autre film qui s'appelle *Le vent du sud*, qui est tiré d'un roman du même nom, et à plusieurs autres films des vingt dernières années. Depuis les indépendances, il y a un très grand nombre d'œuvres qui comportent dans leur titre ce mot de vent.

Je crois que, quand on parle du vent de l'histoire, c'est effectivement que les gens ont eu l'impression que le passé a été balayé à une allure incroyable, et que tout le monde a été au fond emporté ; il y a quelque chose qui emporte les gens, qui ne savent peut-être plus bien où ils en sont ; il y a une sorte d'ambivalence dans le vent : c'est à la fois quelque chose qui vous emporte, et qui vous exalte. Voilà pour commenter le titre du film.

➤ L'histoire d'*El chergui* se place à la fois un peu avant l'indépendance du Maroc, pendant un certain nombre d'événements qui se passent à Tanger. Évidemment les choses sont différentes de ce qui s'est passé en Algérie. Le problème de cette jeune femme, c'est que justement, alors que l'indépendance du pays s'applique, elle n'aura aucun bénéfice, aucun avantage ; on ne la verra même pas après, puisqu'elle meurt pendant les événements, avant l'indépendance, juste au moment où ça va se produire.

C'est une jeune femme, Aïcha, qui est belle ; elle a entre 20 et 30 ans, elle est mariée avec un homme qui est un assez riche bourgeois, qui a beaucoup d'argent, notamment des maisons ; ils ont un fils qui a 5 à 6 ans. Cette femme est silencieuse, elle souffre, car le mari n'est pas très gentil. La belle-mère est du côté de la femme ; elle essaie de raisonner son fils (donc, le mari), mais elle n'y arrive pas. Ce n'est pas une méchante belle-mère, pas du tout.

Pourquoi les choses ne vont-elle pas ? Pourquoi cette femme est-elle toujours silencieuse, prostrée, etc. ? Parce que son mari a décidé de prendre une seconde épouse.

Cette jeune femme est très seule, totalement soumise à la famille, et la présentation de la nouvelle épouse est une scène effroyable : la jeune fille ne dit pas un mot, et on peut comprendre que le mari a fait une seule recommandation : qu'elle soit docile ! Et manifestement elle le sera.



Évidemment, Aïcha n'arrive pas à supporter la situation que ce nouveau mariage va créer (problème de la polygamie qui est évoqué même dans le cinéma algérien) et elle vit très mal cette épreuve. Ce que je trouve intéressant, c'est qu'on voit la belle-mère va essayer de l'aider, mais l'aider avec les moyens des gens qui justement n'ont pas de moyens : ils sont tellement impuissants.

Alors on tombe dans des histoires de sorcellerie, de marabout, qui sont très éprouvantes pour elle surtout, principalement parce qu'on voit qu'elle n'y croit pas, on voit que ça lui fait horreur, ça l'exaspère, ça la rend malade. La sorcellerie est pire que tout, mais comme il n'y a absolument rien d'autre à faire, faute de ne savoir rien d'autre, alors on fait ça.

Il y a une scène avant la scène finale, que je vais vous raconter très vite ; c'est simple, tout simple : il faut acheter un coq noir au marché, pour faire une offrande, un sacrifice, mais ce coq se traîne à moitié égorgé, fait des soubresauts, comme un animal qu'on veut tuer et qui continue à gigoter ; et on voit que la femme, qui regarde cela, semble subir ce traitement elle-même ; c'est une scène vraiment terrible.

La fin du film, c'est que le remède qui doit la tirer d'affaire consiste à aller se tremper dans la mer. C'est un rituel dans les pays du Maghreb. Il y a sur la côte un marabout, un sanctuaire, un saint, un saint local de Tanger, et il faut qu'elle aille faire des offrandes et se tremper sept fois dans la mer, à l'endroit du marabout. Naturellement (vous allez voir la scène), c'est une femme qui lui tient la main ; elle se trempe une fois, deux fois, trois fois, et puis, avant la septième fois, elle lâche.

C'est ce que j'appelle un acte suicidaire. Le film ne donne pas d'explication particulière : le femme lâche parce qu'elle est à bout, parce qu'elle n'y croit pas.

C'est un beau film en noir et blanc, très tragique, très silencieux, et ce silence est très fort, sans qu'il y ait des cris, des drames.

Après ce film, *El Chergui ou le silence des vents*, qui date de 1975, je passe au troisième film, un film tunisien des années 1980. Je n'ai pas pris pour chaque pays les premiers films, j'ai pris ceux qui étaient représentatifs, et surtout ceux dont j'avais les vidéos...

➤ Le film tunisien s'appelle *La Trace*, et celui-là est un film de femmes ; c'est un film sensible, parce que la réalisatrice suit minutieusement toutes les étapes qui vont faire que son héroïne (qui s'appelle je ne sais plus comment), se trouve dans une impossibilité matérielle de vivre comme elle le voudrait. Il a été projeté pendant la période du protectorat, mais elle ne dit pas si la situation continue ou non.

Cela se passe dans un village du sud de la Tunisie, dans un village pauvre d'une région minière ; j'insiste sur le village pauvre du sud, parce le cinéma tunisien parle beaucoup plus souvent de la bourgeoisie urbaine : les femmes sont très souvent de la bourgeoisie, ce qui ne veut pas dire qu'elles n'ont pas de problèmes..., mais

dans ce film tunisien il est question de filles pauvres, et j'ai trouvé assez intéressant d'en parler.

Dès l'enfance, l'héroïne est complètement coincée dans ce qu'elle voudrait faire ; elle voudrait vivre comme un garçon, par exemple elle a une envie folle de faire du vélo, alors qu'elle n'en a pas le droit. La romancière algérienne Assia Djebbar raconte ça dans un de ses livres : elle aussi avait envie de faire du vélo, mais dès que son père rentrait, elle arrêtait, parce que c'était indécent. Donc, l'héroïne du film veut faire du vélo, mais elle ne peut pas. Elle voudrait travailler au calme, alors qu'il y a des passages incessants. Elle ferme les portes et fenêtres, mais les frères et les sœurs regardent par le trou de la serrure ; alors elle mâche des bouts de papiers pour boucher le trou de la serrure...

Vous voyez que ce sont des petites choses, mais des petites choses toutes vécues.

Il fait très chaud dans le sud tunisien, alors elle voudrait coucher sur la terrasse : mais attention ! Les ouvriers, qui vont travailler très tôt à la mine le matin, risquent par malheur de la voir découverte dans la nuit, donc elle ne peut pas le faire... Je passe vite... Arrive le moment où elle voudrait faire des études supérieures ; parce qu'elle a réussi à lire, elle est très déterminée à travailler, et pour ça il faut aller à Tunis.

La voilà donc à Tunis ; sa mère l'accompagne, ses parents font des sacrifices pour elle, là n'est pas la question.

Mais où va-t-elle loger ? Où va-t-elle travailler ? Alors là aussi, c'est montré minutieusement : elle ne peut aller nulle part, elle veut travailler dans les cafés ; à la fac, il n'y a plus de place ; elle loge chez l'habitant, mais évidemment la propriétaire trouve qu'elle consomme trop de pétrole (elle travaille la nuit), alors elle essaie de s'acheter des bougies ; finalement elle partage une chambre avec deux autres filles, mais ces filles ne sont pas assez sérieuses, elles sont coquettes, essaient aussi de recourir à la sorcellerie pour séduire les garçons...

Elle déteste tout cela, et l'histoire se termine mal dans le sens où elle n'a absolument pas trouvé de solution ; comme elle a deux frères qui sont partis travailler en France, elle va essayer d'aller les rejoindre, mais on ne sait pas ce qui va lui arriver pour autant, car ce n'est pas ce qu'on appelle vraiment une solution.

Dans cette première partie trois films assez différents, mais qui représentent des problèmes de femmes, des problèmes assez graves, qui ne sont pas du tout minimisés, qui sont montrés dans toute leur force.

Je vais vous montrer un petit extrait d'*El Chergui*, à la fin du film, à partir du moment où Aïcha est partie avec tout un groupe de femmes faire le bain rituel (le fils suit le groupe des femmes ; il est tout le temps à part ; il est affreusement malheureux, et il continuera de l'être après l'indépendance et après la mort de sa mère).

[Projection du film]

Question de Jacqueline : Dans ce film, est-ce que le réalisateur a voulu dénoncer la polygamie ?

Denise : C'est loin d'être un film à thèse. Un film à thèse veut démontrer quelque chose ; par exemple, en Afrique sub-saharienne il y a 2 ou 3 films très branchés anti-polygamie, si je puis dire, qui veulent la dénoncer et qui le font très bien.

Là, je pense que cette femme est dans le malheur ; ce que l'on ressent très fort, c'est qu'elle est hors de l'histoire ; il se produit un certain nombre d'événements, mais elle ne comprend pas et ne peut participer à rien. En même temps, comme c'est quelqu'un d'extrêmement sensible, et certainement quelqu'un d'intelligent aussi, elle n'arrive pas à vivre cette situation, parce qu'elle ne joue aucun rôle (ce n'est pas le cas d'une femme embarrassée de travail). Donc, je ne dirai pas que c'est un film contre la polygamie.

Dans ce film, on voit que les femmes n'ont pas d'autre possibilité de faire face à leurs problèmes ; bien sûr il y a toujours les amies, les voisines, les cousines, les tantes, etc.

C'est pour ça que j'aime ces cinémas, parce que, quand on aborde ça de dehors, nous Françaises, même bien intentionnées, on a des positions contre ceci ou cela, et le film joue dans un sens de dénonciation dans l'urgence. Mais quand on le fait du dedans, ça n'est pas théorique, ce sont vraiment des choses vécues.

Pour la deuxième partie, j'ai choisi comme films supports des films très beaux, et très représentatifs du style de chacun des trois pays ; les metteurs en scènes abordent la question chacun à sa façon.

Le film algérien s'appelle *La Citadelle*, de Mohamed CHOUIKH (de 1988) ; le film marocain s'appelle *La plage des enfants perdus* (de 1991) et le film tunisien, *Les silences du palais*, de Moufida Tlatli (de 1994). On en verra des extraits. Le film tunisien est plus soft, plus doux ; il est moins agressif, du moins en apparence.

➤ *La Citadelle*, c'est vraiment la description de l'Algérie, un film dur représentant l'enfermement des femmes.

Qu'est-ce que ça veut dire, les femmes enfermées ? Là, on va trouver un plaidoyer clair contre la polygamie, mais ce n'est pas seulement la dénonciation de

la polygamie, c'est la dénonciation de l'enfermement des femmes, on va voir pourquoi et comment.

C'est la dénonciation d'un rapport d'oppression par le mépris de l'autre, le mépris des sentiments, une espèce de méchanceté ; c'est la dénonciation d'une certaine forme de méchanceté, qui n'est pas aussi gratuite que ça, parce que c'est la base d'un système qui fonctionne et qu'on veut faire fonctionner. Le film est à entrées multiples : il est autour des femmes, mais on peut le lire beaucoup plus généralement comme une dénonciation d'une société qui écrase les faibles ; vous verrez un garçon qui est un peu simple d'esprit, les femmes, les enfants... et on ne respecte pas l'innocence ; on salit quelque chose de propre et de beau. C'est un film très dur et très violent.

Pourquoi s'appelle-t-il *La Citadelle* ? Parce qu'il se passe dans un endroit qui n'est pas complètement localisé et qui a une valeur symbolique aussi grande que la valeur réelle. C'est une espèce de piton rocheux (une partie du village étant en bas et une partie en haut), une falaise, qui va jouer un rôle dans le film.

Quand le film commence, on voit une procession de mariage qui vient d'ailleurs et qui descend jusqu'en bas, où sont des cellules qui sont les chambres dans lesquelles les mariés au masculin et les mariées au féminin vont se rencontrer. Donc c'est un mariage collectif ; apparemment, ça existait dans certaines régions, dans certaines villes où on regroupait les mariages qui étaient célébrés en même temps.

Mohamed Chouikh fait allusion à certains rituels de mariage dont on sait qu'ils existaient, mais qui existaient d'une manière symbolique. Des rituels à titre d'exorcisme.

Qu'est-ce que ces rituels ? L'homme et la femme qui vont se marier, qui vont vivre ensemble, font semblant d'abord de s'affronter dans une espèce de bagarre, sans doute pour chasser les mauvais sorts qui sont en eux et pour vivre en harmonie ; et bizarrement, dans ce film, on a perdu la notion symbolique du rituel, et on se frappe très violemment, ce qui fait peur à voir : c'est assez fort et assez curieux.

Puis commence l'histoire, celle d'un certain cheikh, riche, qui a trois femmes. L'une, qui a une allure très remarquable, est la plus âgée ; c'est elle qui a le plus beau rôle, celui de gérer l'ensemble de la maisonnée, d'aplanir les conflits. La deuxième est la plus « pondueuse », avec cinq ou six enfants. La troisième, qui est la plus récente, est une superbe fille, complètement révoltée ; on ne sait pas comment elle a été mariée à cet homme en tant que troisième épouse ; elle est enragée en permanence.

Dans cette citadelle, une espèce d'alvéole dans les rochers, à peu près comme les habitations troglodytes, tout le monde vit ensemble : il y a les gosses, les femmes, le mari, et il y a un garçon adoptif qu'il a ramené un jour et qui est devenu comme son souffre-douleur ; il y a également des métiers à tisser pour faire des tapis.

Or, le Sidi apporte un nouveau métier à tisser, ce qui veut dire qu'il va amener une nouvelle femme. Et là, la troisième femme devient folle de rage.

Sidi est venu manger ; la première femme le sert, évidemment, et l'autre, pendant tout le temps, est en crise de nerfs, en hystérie – moi je déteste ce mot, parce que ça vient de hystérum qui veut dire utérus, et ça laisse entendre que les femmes sont en révolte sous les aspects physiologiques du fonctionnement de l'appareil de reproduction, ce qui est quand même un peu réducteur.

Elle a une crise de violence, et pendant tout ce temps, il reste là, impassible, en train de manger ; elle lui lance des injures, elle le traite de chien, elle lui dit qu'elle ne continuera pas à vivre s'il ramène une autre femme, etc., et lui, il ne dit rien, il mange, il mange, il mange ; il avale la dernière bouchée et s'essuie bien la bouche avec sa serviette, et alors il lui saute dessus pour la frapper ; évidemment, elle hurle, elle se précipite de tous les côtés, et c'est là que le mot « citadelle » prend son sens : c'est incrusté dans le rocher, avec une seule porte d'entrée et de sortie, très difficile d'accès, et le fond, c'est le mur, c'est le mur taillé dans la pierre.

On comprend vraiment le sens de l'expression « se taper la tête contre les murs », en signe d'impuissance désespérée ; elle ne peut pas s'échapper, et c'est là une scène des plus violentes pour donner cette idée de l'enfermement des femmes.

La deuxième scène se passe autour d'un marabout ; ce marabout, on le connaît : le fils adoptif est simple d'esprit, et ce pauvre garçon, qui n'a pas de femme, en voudrait une ; alors l'espèce de sorcier du village lui a dit que, pour cela, il fallait tourner je ne sais combien de fois autour du marabout.

Il est donc en train de tourner autour, et c'est alors qu'arrive un homme avec ses deux femmes, l'une, plus âgée, qui a l'air calme, et l'autre qui est manifestement malade, qui a l'air très mal, en pleine déprime comme on dit de nos jours dans notre propre langage. Quelqu'un leur a dit qu'elle devait aller au marabout pour se guérir ; alors l'homme et la plus âgée des femmes l'attendent à l'extérieur, pendant qu'elle accomplit ce qu'on lui a dit de faire, c'est-à-dire tourner autour du marabout ; à un moment donné, elle a une espèce de crise, elle se raidit, elle tombe par terre, puis elle sort, et on ne saura jamais si elle est guérie ou pas.

Le moment remarquable, c'est quand elle est dans ce marabout entrain de tourner, tourner, tourner en agitant la tête, tandis que le garçon, lui, continue de

tourner à l'extérieur. On se dit que jamais ces deux êtres, qui l'un comme l'autre sont en manque, qui voudraient l'amour, être aimés (pas seulement physiquement), n'ont pourtant aucune chance de se rencontrer, parce qu'il y a l'un qui tourne à l'extérieur et l'autre qui tourne dedans. C'est une image symboliquement très forte.

Vous voyez cette espèce d'impossibilité à résoudre les problèmes d'une société, parce que cette société est ainsi faite. Je ne vous raconte pas en détail la dernière scène qui est terrible, qui est une sorte de dénonciation.

Le sidi est un marchand de tissu (j'ai oublié de vous le dire) ; il a un magasin de tissu dans ce village perché. Quand tous les hommes du village lui disent : « Ton fils tourne autour de nos filles, tourne autour de nos femmes, il faut que tu le maries », il se dit : « Il faut que je le marie, je vais le marier ». En apparence, il y a signe du mariage ; mais la femme, qui est complètement enveloppée dans ses voiles, c'est le mannequin du magasin... Le garçon entre dans la chambre nuptiale en se disant qu'il a enfin une femme à lui ; au bout d'un moment, il ôte ses voiles et il découvre ce que c'est ; alors il va se jeter du haut de la falaise avec le mannequin. Vous voyez que c'est un film très dur, tragique.

Je vous disais que ces films étaient très représentatifs, et que l'esprit qui dominait dans le cinéma, dans toutes les productions de chaque pays, c'était la volonté de dénoncer violemment : « Ça suffit ! Voilà comment ça se passe, voilà comment ça s'est passé, il ne faut plus jamais faire ça », et c'est affirmé très fort.

Je passe au film qui s'appelle *La plage des enfants perdus*, qui est d'un cinéaste beaucoup plus intériorisé, si je puis dire, Djilali Ferhati, un très grand cinéaste. On est cette fois dans le cinéma marocain.

Ce qui distingue ce film de *El Chergui*, c'est que c'est un grand film presque muet (il y a très peu de paroles). Djilali affirme que l'image dit tout, qu'il ne faut pas de grands discours.

➤ Dans *La plage des enfants perdus*, le site est extraordinaire. Je crois que ce n'est pas loin de Tanger ; on est dans un village de pêcheurs, où les hommes partent sur des barques ; on voit aussi de gros tas de sel, parce qu'ils vivent à la fois de la pêche et du sel, parce qu'ils sont dans la mer, complètement.

Il y a une famille, avec un homme dont la première femme est partie (elle n'est pas morte, elle est partie, semble-t-il), et il est en train d'en épouser une autre ; là n'est pas le problème : il se remarie, ce n'est pas la polygamie.

Du premier mariage avec cette femme qui est partie, il a une grande fille, Mina. Mina est quelqu'un de très difficile et de très compliqué ; elle n'est pas belle, franchement pas belle, mais elle est extraordinaire de présence.

Quand le film commence, elle est très maladroite, très dispersée ; elle agresse un chauffeur de taxi qui passe régulièrement dans le village, et on remarque qu'elle a déjà eu une relation avec lui. Elle s'est retrouvée malheureusement enceinte, alors elle s'accroche à lui. Mais lui, il est marié de toute évidence quelque part ailleurs, il essaie de s'esquiver, ne veut pas entendre parler d'elle.

À un moment donné, alors que, à côté de ces tas de sel, elle s'accroche à lui en gesticulant et en se débattant, elle lui donne un coup de pelle qui le tue ; avec une énergie inimaginable, elle creuse dans un tas de sel et elle l'enfouit pour le cacher ; c'est complètement fou, parce que ça ne résout pas son problème.

Elle avoue à son père qu'elle est enceinte. Ce père n'est pas un père violent, pas du tout, il adore sa fille, mais dans le village il n'est pas pensable que cette fille ait un enfant qui n'a pas de père, un père disparu ; il va donc falloir la cacher pendant tout le temps qu'elle va être enceinte.

Il y a une circonstance qui pourrait tout arranger, mais en fait cela n'arrange rien du tout ; c'est que la nouvelle épouse n'arrive pas à avoir d'enfants, n'a pas d'enfants. Donc l'idée lui vient que Mina ira accoucher secrètement, et que l'épouse prendra l'enfant et dira que c'est le sien. Ce qui est terrible, c'est tout le temps d'enfermement pendant que Mina est enceinte : comme il ne faut pas que les gens la voient, elle est installée dans une maison qui appartient au père et qui sert aux gens qui viennent une fois par an.

Elle est enfermée là-dedans, et c'est épouvantable, parce que elle hurle la nuit. Elle est jeune, c'est une gamine de seize ans environ ; elle n'a jamais vécu seule, elle a une peur horrible de ce qu'il va lui arriver après l'accouchement, et il y a aussi cet homme qu'elle a tué : comme les hommes sont habitués à remuer ces tas de sel, il y a un suspense, parce qu'on se dit qu'un jour ou l'autre ils vont retrouver le corps...

Alors qu'il y a tout ce suspense, là encore on n'a pas les effets attendus : finalement, Mina accouche, et l'autre femme s'identifie complètement à elle ; elle est là à toucher Mina et le bébé, et elle le présente comme si c'était le sien, et se persuade que cet enfant est à elle.

Mina est complètement sonnée, abruti. Elle est supposée être partie dans la famille, à la ville. Quand elle revient, tout le monde la salue, lui demande si ça s'est bien passé, etc. ; elle répond vaguement, comme sonnée ; on ne sait pas ce qui va se passer en elle.

L'autre femme, la nouvelle épouse, sa belle-mère, est rayonnante ; tout le monde s'occupe du bébé et du berceau, et Mina est là à côté, elle nourrit l'enfant en cachette, parce que, évidemment, c'est elle qui a du lait, et puis elle le remet dans le berceau.

Arrive un moment où on ne sait pas ce qui se passe dans la tête de Mina : en cachette, elle s'habille, prend le bébé dans une couverture et part avec lui. Elle part où ? Geste insensé, elle part en direction de la mer qui est toute proche. La seule chose qu'on sait, c'est que sa mère, la mère qui un jour est partie, est partie en direction de la mer, et Mina l'attend toujours en regardant vers la mer, avec l'espoir qu'elle revienne.

On lui a toujours dit que sa mère était partie du côté de la mer, là bas, de l'autre côté de la mer. On voit donc Mina partir avec son enfant en direction de la mer, mais on ne comprend pas ce qu'elle veut faire. Est-ce qu'elle veut se noyer avec le bébé ? Est-ce que c'est une espèce de fuite ?

Évidemment la belle-mère, la fausse mère, se précipite en hurlant : « Mon enfant ! » ; puis Mina, à un moment donné, s'arrête.

Je crois que, finalement, elle était prête à se noyer avec le bébé, mais, à ce moment là, le bébé ouvre les yeux, lui sourit, lui fait un très grand sourire ; elle le regarde elle aussi avec une émotion incroyable, et alors elle se retourne du côté de la côte ; tout le monde est là à attendre ce qu'elle va faire, parce que tout le monde ne doit surtout rien dire, rien faire. Tout le monde est là, et elle se retourne, et le film est fini.

On ne sait pas ce qui va se passer, mais on a eu des émotions incroyables pendant tout ce temps-là. C'est silencieux, rien n'est dit ; c'est une histoire entre deux femmes, une histoire de désir d'enfant, très subtile, très complexe. C'est un beau film.

➤ Le troisième film, et le dernier, de cette série, est « *Les silences du palais* », un film tunisien de Moufida Tlatli, qui est beaucoup passé et que peut être vous avez vu. Le cinéma tunisien est beaucoup mieux distribué que le cinéma marocain et même que le cinéma algérien ; les réseaux de distribution ont un aspect commercial.

Ce film de Moufida Tlatli, un film de femme, a eu beaucoup de succès, succès vraiment mérité. C'est son premier film en tant que réalisatrice, mais elle n'est pas du tout débutante dans le monde du cinéma : elle était monteuse, a monté un nombre incroyable de films aussi bien marocains, algériens et surtout tunisiens, et, à force de monter des films, elle a eu l'envie de faire le sien, et son film, en hommage à sa propre mère, est *Les silences du palais*.

Ce film pose un problème typiquement tunisien, le problème des générations : génération des mères, génération des filles.



Certes, il y a eu beaucoup de progrès, mais est-ce que les choses vont très bien ? Est-ce que plutôt les problèmes ne se sont pas déplacés, ou sont peut-être moins visibles ? Si une femme tunisienne peut dire cela, c'est que beaucoup de problèmes concernant les femmes en Tunisie ont été réglés dès l'indépendance du pays, dès la fin du protectorat et même avant, et cela essentiellement par la volonté d'un homme, le président de la République tunisienne Bourguiba. Le Président Bourguiba a une longue histoire ; c'est lui qui a fabriqué l'indépendance de son pays, et, après, il a joué un rôle très important durant les deux premières décennies, mais ça s'est mal terminé.

Le Président actuel Benali a décidé de prendre sa place parce que Bourguiba n'était plus en état d'exercer le pouvoir. Avant d'en arriver là, Bourguiba avait pris un très grand nombre de mesures dans le domaine de la mixité, de l'émancipation des femmes, des mesures très efficaces dans le sens de l'égalité. Personne ne peut contester l'aspect propre à la Tunisie, et la comparaison avec l'Algérie s'impose, avec le code de la famille... Donc, on pouvait croire qu'avec cet ensemble de lois en faveur de l'égalité pour les droits des femmes, les problèmes en Tunisie étaient résolus, mais en Tunisie, les lois sont plus avancées que la pratique, dans certains cas.

➤ Je vais parler des « *Silences du palais* », mais pas de ce que la réalisatrice montre du Palais à la première génération, celle de la mère. J'ai pris la scène de l'ouverture du film, qui présente la deuxième génération, c'est-à-dire sa fille Alia, parce que c'est la réflexion la plus actuelle sur les femmes.

Le film se passe dans un vrai palais d'époque beylicale, tenu par deux princes qui ont des femmes légitimes, une fille légitime ; et puis il y a le personnel, et parmi cette domesticité, une femme qui est belle et qui, en plus des services qu'elle rend comme les autres domestiques, rend un service plus particulier aux deux princes parce qu'ils en éprouvent le désir.

Elle le vit de plus en plus mal, car il y a eu d'abord la naissance de sa fille, et puis elle a avorté plusieurs fois. À la fin du film, on va assister à un dernier avortement, où elle meurt d'une hémorragie. Donc, cette mère quitte le palais pour sa fille Alia : elle représente la condition des femmes d'autrefois, des filles complètement soumises à leur mère.

On voit bien que les princes sont encore dans la main du pouvoir français, sous l'autorité du protectorat : tout cela est un jeu compliqué d'alliances. Là aussi, comme dans « *El Chergui* », on assiste de l'intérieur du palais aux événements qui vont aboutir à l'indépendance de la Tunisie, avec la rumeur d'un jeune garçon qui a fait partie des manifestants et qui se réfugie dans le palais ; on le fait passer pour le neveu d'une domestique. Ce garçon va devenir par la suite le mari d'Alia.

Je ne pense pas qu'ils sont vraiment mariés, ils vivent ensemble (c'est possible à leur génération) ; ils n'ont pas d'enfants, et le problème va se poser à ce moment là : Alia a une obsession dans sa vie, c'est celui d'échapper au sort de sa mère, parce que, pour elle, c'était l'exemple d'une femme soumise, une femme qui était belle, douce, intelligente, et Alia qui était pleine de fougue, lui disait : « Pourquoi acceptes-tu ceci et cela ? » Vous voyez, la fille révoltée contre sa mère. Sa mère lui répondait : « Moi, j'ai été déposée à la porte du palais quand j'étais toute petite fille, et je suis plus jamais ressortie. C'est là que j'ai grandi, c'est là que j'ai vécu, je n'ai jamais été autre chose qu'une servante dans ce palais, je leur dois tout ; à quoi ça servirait d'aller ailleurs ? » Elle ne pouvait pas imaginer sa vie ailleurs, elle avait toujours été là-dedans ; Alia à l'époque était une gamine, et elle ne comprenait pas ça.

Quand on retrouve Alia adulte, elle a fait un bout de chemin. On voit qu'elle a été injuste avec sa mère, qu'elle n'a rien compris à cette histoire ; ce qu'elle voudrait, c'est ne pas vivre ce que sa mère a vécu.

Or, son compagnon qui était amoureux d'elle, n'a pas fini ses études et n'a pas de situation, et il vit dans la tradition tunisienne : il ne peut pas l'épouser tant qu'il n'a pas de situation ; il lui demande donc d'avorter. Alors, elle a l'impression de revivre ce qu'elle voulait éviter, c'est-à-dire l'histoire de sa mère. Elle est remplie d'une espèce d'effroi, et on ne sait pas ce qu'elle va faire. On a l'impression que, elle, elle va garder l'enfant. Bien sûr, dans ces grands films, il y a un dénouement ouvert.

L'essentiel du film, c'est la première partie : les princes, la vie dans le palais. Là aussi, tout n'est pas noir. On assiste à beaucoup de scènes avec des servantes réunies ; elles sont une bonne douzaine, et elles s'entendent bien ; il y en a de plus âgées qui sont maternelles... Donc, ce n'est pas une vision en noir et blanc. Le plus souvent, ces films sont plus forts dans la dénonciation. Et comme on sent que le sort de la mère d'Alia est épouvantable, c'est pathétique, mais ce n'est pas représenté comme dans « *La Citadelle* » ; c'est le côté tunisien, c'est plus représenté en apparence, mais la réalité de la soumission de cette femme est montrée parfaitement ; on voit également que, pour la nouvelle génération qui est celle d'Alia, ce n'est pas si simple non plus.

Tout le cinéma tunisien dont je vous parlerai dans la troisième partie est construit autour de cette idée : les lois sont là, c'est bien, mais il faut leur donner un contenu réel, pour les faire passer dans mœurs.

On va regarder les trois extraits de ces trois films. Pour commencer, un extrait de « *La Citadelle* » :

La scène du marabout quand le pauvre garçon tourne à l'extérieur pendant que la femme tourne à l'intérieur.

Ensuite on verra « *La Plage des enfants perdus* », avec la scène où Mina tient l'enfant, et enfin on verra « *Les Silences du palais* ».

Voici un film de femmes, un film de Yamina Chouikh, qui est la femme de Mohamed Chouikh, l'auteur de « *La Citadelle* » ; le film s'appelle « *Rachida* » ; il est passé dans les salles en France.

« *Rachida* » est un très beau film.

On voit l'actrice, la bouche grande ouverte d'horreur, quand les garçons lui ont demandé de mettre une bombe dans sa classe et qu'elle a refusé.

Donc, pour l'Algérie, j'avais choisi de vous présenter deux films, pour vous montrer que, même si des choses aussi horribles que le terrorisme peuvent être traitées d'une façon terrible et dramatique comme dans « *Rachida* », elles peuvent aussi être interprétées d'une façon comique.

Le film de Mohamed Chouikh « *Douar* », qui date de 2005, n'est pas passé, et c'est très étonnant parce qu'il prend le parti de la comédie : les hommes fuient et les femmes restent seules dans le village ; ce sont elles qui font face à l'arrivée des terroristes, et il y a un aspect comique. Par rapport à une espèce d'excès d'horreur, le cinéma peut traiter cela sur le mode comique avec une mise à distance.

Pour le Maroc, j'avais pris aussi un exemple comique, avec un film récent : « *À la recherche du mari de ma femme* ».

Vous vous doutez bien que c'est une comédie, mais c'est aussi une situation qui est vraie dans le système polygamique. Il s'agit d'un homme qui a répudié sa femme trois fois : s'il veut la reprendre, il faut que la femme se soit remariée avec un autre. C'est compliqué, le droit polygamique !

Là, ça se passe à l'ancienne génération. Le réalisateur a dit que c'était celle de son grand-père. C'est donc une comédie très drôle, l'histoire d'un homme qui a perdu sa femme qui est partie en France, etc. Le public est extrêmement friand de comédies. Mais en même temps il y a aussi des films tragiques. Les deux extrêmes sont représentés.

Il y a aussi le film récent (2005) d'une femme, Yasmina Kassari. C'est l'histoire d'une femme qui peut garder l'enfant dans son ventre aussi longtemps qu'elle le décidera, pendant que le père est absent : on attendra le retour du père pour faire naître l'enfant...

L'histoire est compliquée ; elle se passe au Maroc, dans un village complètement désert à cause de la sécheresse, où on ne peut pas produire quoi que ce soit ; tous les hommes émigrent, évidemment, et les femmes restent seules au village, avec quelques vieillards et des petits enfants.

Il y en a donc une qui fait justement le coup de l'enfant « endormi » jusqu'à ce que son mari revienne. Mais un beau jour elle apprend qu'il ne reviendra pas et ne reconnaîtra pas cet enfant, et qu'elle peut s'en débarrasser.

C'est une histoire assez dure, mais très bien montrée, car dans ces régions totalement désertiques, où aucun ordre public ne se soucie de savoir comment ces gens vont survivre, les hommes partent en bande et les femmes restent.

Maintenant, les deux films tunisiens.

L'un, comme on l'a vu, s'appelle « *Satin rouge* », un film de femme aussi, qui date de 2001 et qui est assez plaisant. Il montre une femme qui reprend goût à son corps, au plaisir, à la vie, etc.

L'autre est un film très tragique, de 2004. Il n'est passé qu'à la télévision. On voit une femme qui ne supporte pas la ménopause, qui se met à grossir, n'entre plus dans ses robes ; son mari et sa fille sont absolument charmants, tout le monde essaie d'être gentil avec elle, mais elle ne supporte pas le passage de la catégorie des femmes encore séduisantes à celles qui sont obèses. Ça se termine très mal, parce qu'elle entre dans une déprime si grave que finalement il faut la soigner.

Dans ce type de société, il y a une espèce de coupure entre la catégorie des femmes qui peuvent séduire et celles qui ne peuvent pas.

Je voulais vous parler de « *La saison des hommes* », puisqu'il est de la même Moufida Tlatli qui a fait de beaux films sur la frustration féminine avec le problème des générations.

L'histoire se passe à Djerba, une île au sud de la Tunisie, dont les hommes partaient régulièrement travailler à Tunis ou ailleurs, souvent comme les mozabites en Algérie qui partaient dans des petites boutiques du souk. Pendant onze mois de l'année les femmes restaient seules avec les vieilles, les belles-mères et les enfants, et ils revenaient un mois par an pour la saison des hommes. Maintenant c'est fini, puisque les moyens de transport se sont développés, mais les femmes mûres ont connu cette époque ; elles restaient sous la tutelle des belles-mères.

Les filles de la nouvelle génération ont connu les problèmes d'Alia, mais ce sont des problèmes quand même. Ce sont des problèmes de femmes émancipées et ce n'est pas parce qu'on est émancipées qu'on n'en a pas.

Un film récent sur la jeunesse dorée marocaine (TITRE ???) qui a beaucoup d'argent, c'est un peu superficiel, car on voit cette jeunesse qui a un certain regard américanisé, mais reste quand même très attachée au mode de vie d'enfant gâté dans le nid douillet de la famille, etc.

Il y a un débat au sujet des réalisateurs qui vivent en Algérie et qui font des films là-bas. Ces films ont au moins un pied à l'extérieur, car ils ne pensent pas qu'ils représentent l'Algérie réelle ; et pourtant les deux films, « *Viva l'Algérie* » et « *Délice Paloma* », ont cette incroyable actrice Biyouna qui est une espèce de concentré d'algérianité. C'est bien de l'Algérie qu'il s'agit, et avec Biyouna, Moknèche réussit très fort grâce à elle.

Claudie : Est-ce qu'il y a vraiment des écoles ? Est-ce que ces cinéastes se sont formés ?

Denise : Parler d'écoles, peut-être pas ; dans le cinéma tunisien, il y en a eu, dans les années 80, avec des gens comme Bouzid ou Farid Bouguedir qui travaillaient très proches les uns des autres, et on sent dans leurs films quelque chose de très commun, une inspiration très commune ; moi je dirais que maintenant on peut considérer avec le cinéma amazigh, que c'est comme une école, un retour histoire légende, la volonté de sortir un petit peu, le rapport unique, une idée nationale, ou coloniale, ??? mais pas une école comme la nouvelle vague, parce que ça implique un volume important de gens dans chaque pays du Maghreb.

Des écoles de formation, ça manque aussi, mais beaucoup de cinéastes maghrébins peuvent venir en France, et beaucoup vont à Bruxelles à l'école francophone, qui en a formé beaucoup.

Lakhdar Amina porte la formation du cinéma soviétique et ça se sent de toute évidence ; ça a pu donner des résultats satisfaisants.

Discussion avec le public sur les sorties des films maghrébins dans les cinémas en Ile-de-France.

« La saison des hommes » de Moufida Tlatli

Avec Rabiaa Ben Abdallah, Ezzedine Gennoun



### Lâches, infidèles, vicieux

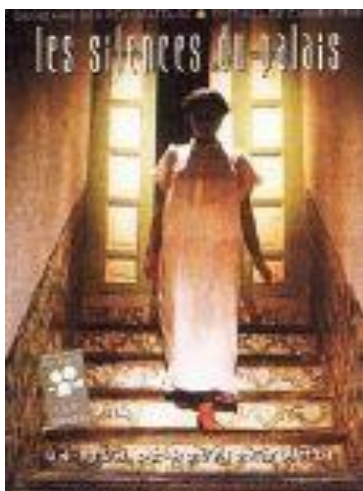
**Il y a une génération de cela, nous raconte Moufida Tlatli, à Djerba en Tunisie, les femmes attendaient onze mois par an le retour de leurs maris partis travailler en ville. Ainsi Aïcha (Rabiaa Ben Abdallah) attend-t-elle la saison des hommes dans la grande maison de sa belle-mère, en compagnie de ses belles-sœurs et des enfants. La résignation, qualité indispensable de ces femmes cloîtrées, lui fait défaut.**

Son désir de partir s'accroît au fil des années. Bientôt Saïd (Ezzedine Gennoun) la trouvera impatiente, presque vindicative et rebelle à l'autorité que traditionnellement sa

belle-mère doit avoir sur elle. Avant que la saison des hommes ne tourne au cauchemar il l'emmènera à Tunis avec ses deux filles, son fils nouveau-né et Zeineb (Sarah Bouzouita) l'amie fidèle d'Aïcha. Dans ce schéma socio-relationnel, une étrange confusion s'opère entre un désir sensuel et tendre de la femme pour l'homme auquel elle est mariée et un désir d'émancipation où l'homme n'est plus qu'un outil pour se libérer de sa mère. Les deux faces de ce désir sont incarnées par Zeineb et Aïcha. L'une a vu son mari partir au lendemain du mariage. Il n'est jamais revenu et, depuis sept ans, l'a laissée enfermée dans une chasteté qu'elle tolère avec difficulté. L'œil de Moufida Tlatli, attentif aux bouleversements que la frustration provoque dans ce personnage, nous livre des scènes de vapeurs, d'évanouissements hystériques d'autant plus terribles que tout demeure contenu dans le corps de l'actrice. L'autre a conclu avec son mari un pacte selon lequel elle le suivra si elle produit assez de tapis pour qu'il fasse fortune à Tunis, et si elle lui donne un fils. Les deux forment un ensemble acéré, un mouvement quasiment guerrier des femmes pour leur affirmation contre un système traditionnel qui, en ne leur donnant qu'un pouvoir sur les fils, installe dans la génération des codes hiérarchiques oppressants et inextricables. Comme c'est toujours à la mère qu'il faut rendre des comptes, les conflits matrimoniaux s'épuisent dans l'incapacité du fils à lui tenir tête. Ainsi la femme, tant qu'elle n'est pas devenue par l'intermédiaire de son fils une belle-mère, reste la servante de sa propre belle-mère.

La saison des hommes est bâtie sur l'absence des hommes. Absence jugée coupable et traduite par leur inconsistance à l'écran. A l'exception de l'instituteur de Djerba qui s'occupe des filles de Aïcha et qui participe de cette façon à l'émancipation des nouvelles générations, ils sont toujours qualifiés négativement dans le film. Lâches, infidèles, vicieux, ils sont pour finir incapables de faire jouir leurs femmes. Cela est dit dans une scène où Aïcha demande à Saïd de la "câliner". Il en est choqué et lui répond durement. Moufida Tlatli qui ne s'appesantit pas là-dessus en profite pour centrer sa narration avec un plaisir évident, presque gourmand, sur la communauté des femmes entre elles, et trouve dans la beauté qu'elle exalte, la matière presque picturale (on pense à l'orientalisme de Delacroix) de ses images.

« Les silences du palais » de Moufida Tlatli



### L'histoire de "Les Silences du palais"

Durant une cérémonie de mariage, célébrée par une famille bourgeoise de Tunis, Alia, 25 ans, interprète une chanson (*Lissa faker? "T'en souviens-tu encore?"*) de la célèbre chanteuse égyptienne Omm Kalthoum. Elle vient de terminer son tour de chant. A la sortie, Lotfi, qui vit maritalement avec elle depuis dix ans, l'attend dans une petite voiture. Il la raccompagne chez eux. Dans l'appartement, Alia exprime à

Lotfi son désir de garder l'enfant qu'elle porte. Lotfi refuse pour la énième fois et lui apprend la mort du prince Sidi (Messire) Ali, un ancien Bey.

Le lendemain, Alia se rend au Palais, pour présenter ses condoléances à la famille du défunt. Dans la salle de séjour du palais, elle retrouve les femmes de la famille beylicale : Jneina la femme de Sidi Ali, Mémia l'épouse de Sidi Béchir, frère de Sidi Ali et leur fille Sarah, ainsi que des cousines et des parentes lointaines. Reçue avec une froideur glaciale, Alia les quitte après avoir présenté ses condoléances et s'en va rendre visite à Khalti (tante) Hadda, une vieille servante en chef, devenue aveugle. Khalti Hadda évoque le 7ème jour qui suivit la naissance de Alia, dans une chambre contiguë à la sienne, voilà de cela 25 ans, en 1945. Alia est née d'une mère servante, Khédija et d'un père inconnu. Khalti Hadda lui décrit les derniers jours du prince Sidi Ali, devenu solitaire et sénile. Elle lui raconte la peine qui a habité Sidi Ali et ne l'a plus quitté depuis ce soir de malheur, où Alia a quitté le palais. Alia prend congé de Khalti Hadda et s'en va visiter la chambre où elle est née et a vécu jusqu'à l'âge de 15 ans. La porte de la chambre est fermée. Une autre servante Manoubia, lui donne la clé. A l'intérieur de la chambre, Alia se souvient.

En flash back défilent les moments les plus marquants de son adolescence : son amitié avec Sarah, la fille du prince Sidi Ali qui l'a initiée au luth, les journées de corvées de sa mère, l'hostilité des princesses. L'histoire se resserre avec la puberté de Alia. Celle-ci découvre, avec sa féminité naissante, l'univers cruel de sa mère et des femmes. Elle se met alors à parcourir les couloirs du palais, en remontant les escaliers qui séparent le bas (sous-sol réservé aux domestiques et surtout aux servantes) du haut (étage des beys). Seule sa mère et une deuxième servante, Fella, sont autorisées, à y accéder pour servir les Beys. Alia finit par découvrir que sa mère, ainsi que Fella, ne servent pas seulement les princes à table mais égayaient aussi leurs soirées ( sa mère danse durant les fêtes et rejoint les princes à la demande dans leurs lits). Sa mère est la maîtresse de Sidi Ali, tandis que Fella est la maîtresse de Sidi Béchir. Jalouse de Khédija, Fella souhaite obtenir également les faveurs de Sidi Ali. De son côté, Sidi Béchir convoite Khédija.

Alia se sent très proche de Sarah. Elle lui emprunte son luth pour accompagner tant bien que mal les chansons qu'elle aime interpréter. Un jour, Sidi Ali la surprend entrain de chanter et l'invite, malgré la réprobation de sa mère, à interpréter des chants à l'étage des beys. Alia est transformée.

Un jour Alia est trouvée par Si Béchir évanouie dans le jardin du palais. Il la ramène dans une chambre. Khédija alertée court rejoindre sa fille. Sidi Béchir se retrouvant seul avec Khédija et croyant Alia inconsciente, l'oblige à subir un rapport sexuel. Retrouvant petit à petit ses esprits, Alia assiste, silencieuse et meurtrie au viol de sa mère. Elle tombe malade et perd la voix. Pendant une longue période, Alia restera alitée et muette, refusant de se nourrir et rejetant les marques d'affection de sa mère qu'elle repousse. Seule une brève visite de Sarah, qui lui joue du Luth, lui arrache un petit sourire.

Avec le concours de Khalti Hadda, Khédija achète un luth pour Alia. L'instrument sera à l'origine de son rétablissement.

Désormais un nouveau “locataire” loge chez Khalti Hadda. Il s’agit de Lotfi, un jeune instituteur engagé dans la résistance contre le protectorat français et ami de Houcine le fils unique de Khalti Hadda. Alia se rapproche secrètement de Lotfi. Il lui apprend à écrire et évoque devant elle, qui est complètement coupée du monde, l’occupation et la volonté du peuple de reconquérir l’indépendance du pays.

Un jour, Alia surprend sa mère en train de vomir. De nouveau enceinte, Khédija organise secrètement son énième avortement. Malgré son état et son accablement, khédija s’active à la préparation du mariage arrangé de Sarah avec l’un de ses cousins.

Le soir de la fête, Sarah demande à Alia de chanter. Celle-ci monte sur l’estrade et entame une chanson de Omm Kalthoum ( *Ghanili chouwaya* « *chante pour moi* »). Entre temps, prise d’un malaise, Khédija s’est retirée dans sa chambre. Des servantes l’entourent. L’avortement s’annonce mal. Khédija perd beaucoup de sang.

En même temps et de l’autre côté, Alia voyant Lotfi rentrer dans la salle interrompt la chanson de Omm Kalthoum, et s’élance dans l’interprétation d’une chanson patriotique, une sorte d’hymne à la liberté et à l’indépendance, sévèrement interdite par les Beys, les princes et les régnants.

Indignés les notables, les Beys, les princes, les représentants du protectorat français et les invités quittent la salle de cérémonie. Entre temps et à la suite d’une hémorragie, Khédija meurt dans la douleur et en poussant des cris stridents. Alia accourt au chevet de sa mère. Les servantes tentent en vain de l’en empêcher.

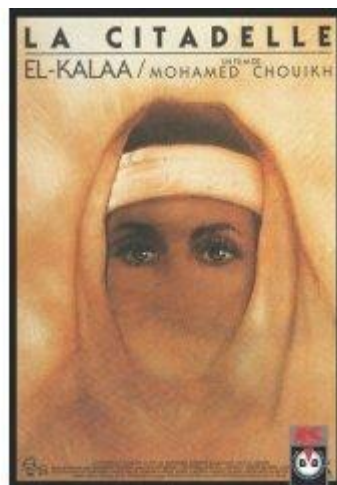
Alia revient à son présent. Aujourd’hui adulte, profondément blessée et seule, elle se promet de garder son enfant et de le nommer Khédija, comme sa mère, si jamais elle accouche d’une fille.

Auteurs & scénaristes : [Nouri Bouzid](#) et [Moufida Tlatli](#)

avec : [Amel Hedhili](#) (Khedija), [Hend Sabri](#) (Alia jeune), [Najia Ouerghi](#) (Khalti Hadda), [Ghalia Lacroix](#) (Alia adulte), [Sami Bouajila](#) (Lofti), [Kamel Fazaa](#) (Sidi Ali), [Hichem Rostom](#) (Si Bechir), [Hélène Catzaras](#) (Fella), [Taoufic Bahri](#) , [Abdellatif Kheireddine](#)



« La citadelle » de Mohamed Chouikh



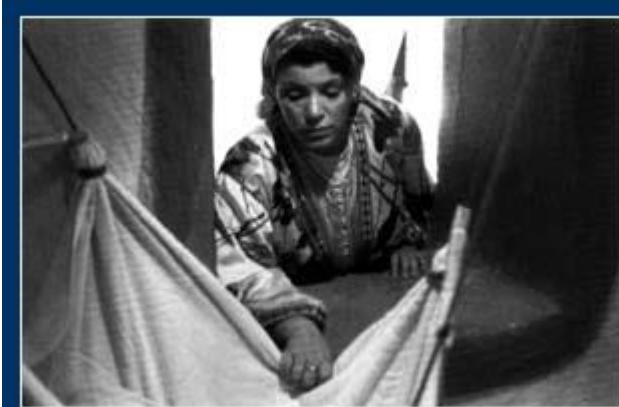
### ***L'histoire***

**Sidi ne sait plus où donner de la tête avec Kaddour, son fils adoptif. Berger un peu simplet, ce dernier se cache trop souvent derrière les rochers pour sourire à la femme du cordonnier dont il est éperdument amoureux. Lorsqu'il se met à clamer son amour dans tout le village, les hommes décident de lui donner une leçon. Ce même jour, Sidi, qui possède déjà trois épouses, toutes occupées à lui faire des enfants et à tisser tapis et couvertures, ramène chez lui un quatrième métier à tisser, signe annonciateur de nouvelles noces. C'en est plus que ne peut**

**supporter sa plus jeune épouse. Un face à face entre un cinéaste talentueux et des traditions ancestrales." Mohamed Chouikh: 1h35, 1989. Avec: Khaled Barkat, Djilali Ain-Tedeles, Fettouma Ousliha,...**

Avec Avec Khaled BARKAT, Fettouma OUSLIHA, MOMO, Fatima BELHADJ, Djillali AIN,Tedles et Sirat BOUMEDIENE, Fawzi SAICHI, Sissani, Hamid HABATI, WARDIA, Nawel ZAARTAR, Mohamed HAIMOUR

## « LA PLAGES DES ENFANTS PERDUS » de Jillali Ferhati



Film du Marocain Jillali Ferhati, est l'histoire d'une double folie : celle d'une jeune femme enceinte qui a tué secrètement son amant et que son père cache car elle a fauté, et celle d'une société qui réprime le désir. Le cas, quoique extrême, a valeur de parabole. On n'enfouit pas tous les jours l'objet de sa flamme sous une montagne de sel. Mais, tous les jours, dans des villages comme celui du film, la passion doit se vivre en cachette tant l'oppression est forte. A travers ce portrait simple et beau d'une femme et de ceux qui l'entourent, le réalisateur en dit long sur son pays, discours courageux, superbement servi par la photo de Gilberto Azevedo, dont on se souviendra longtemps.

---

### **LA PLAGES DES ENFANTS PERDUS**

Jillali Ferhati

Maroc | 1991

avec Safia Ziani, Mohamed Timoud, Mohamed Larbi Khazzan, Larbi El Yacoubi, Souad Ferhati, Nezha Zakaria, Mohamed Timod, Fatima Loukili

## « Rachida » de Yamina Bachir-Chouikh



**SYNOPSIS** : Rachida est une jeune et jolie fille de vingt ans qui enseigne dans un quartier populaire d'Alger. Un matin, alors qu'elle se rend à son travail sans porter le voile, elle est accostée par des terroristes parmi lesquels se trouve Sofiane, le frère de l'un de ses anciens élèves. Ils lui ordonnent de poser une bombe dans l'école où elle exerce. La jeune femme refuse, ils lui tirent une balle dans le ventre. Elle est très grièvement blessée, mais par chance survit, alors que " *dans la réalité, l'enseignante en refusant pour protéger les enfants a été tuée comme l'ont été beaucoup d'enseignantes*". A sa sortie de l'hôpital, Rachida et sa mère décident de quitter Alger pour fuir la violence, et de se réfugier dans le village de Yasmina, une collègue. La mère et la fille réapprennent à vivre malgré la peur, Rachida recommence à enseigner. Elle se lie d'amitié avec Karima, une de ses élèves, dont le père est un terroriste mais Rachida ne le sait pas...

### POINT DE VUE

Seul film Algérien sélectionné à Cannes, dans la catégorie " *Un certain regard* " avant de recevoir la Licorne d'or (*Grand Prix du Jury -Prix du public*) au festival d'Amiens, *Rachida* est une magnifique réussite. On ne peut que s'enflammer pour le premier long métrage de Yamina Bachir, salué par une ovation lors de sa projection cannoise. Elle débute dans le cinéma en 1973 au Centre National du Cinéma comme monteuse, pour des cinéastes comme Okach Touita, Abdelkader Lagta, Nouredine Mefti et Mohamed Chouikh, auteur de « *La Citadelle* », qu'elle a épousé. « *Rachida* » a été un projet difficile à mettre en œuvre, il a fallu cinq ans d'abnégation et de détermination à sa réalisatrice pour réussir à le mener à bien dans un pays où la création cinématographique est moribonde. *Rachida* s'est imposé pour la réalisatrice comme " *une thérapie* " à un climat de terreur oppressant. Il est une catharsis pour l'Algérie entière.

Yamina Bachir Chouikh relate la vie quotidienne de deux femmes algériennes

*lambda* en proie à la haine et à la souffrance. Elle dénonce avec virulence la folie meurtrière et la cruauté des hommes qui ravagent encore aujourd'hui l'Algérie et la plonge dans l'affliction et le chaos. Son film est un acte politique et citoyen, mais il est avant tout un devoir de mémoire au travers duquel elle fixe " *sur la pellicule le désarroi des citoyens ordinaires, considérés jusque-là comme statistiques dans les bilans des atrocités* ".

« *Rachida* » est un film magnifique, fort, parfois dur, mais qui a toujours le désir de vouloir témoigner. Il est dédié à son frère Mohamed et à la mémoire de toutes les autres victimes du terrorisme algérien. Son film fonctionne aussi bien grâce à l'interprétation magistrale d'Ibtissem Djouadi incarnant Rachida qu'à Bahia Rachedi campant le rôle d'une mère courage.