



HAL
open science

Reconfiguration démocratique des rapports sociaux dans le cinéma des femmes en Tunisie (1970-2015)

Mathilde Rouxel

► **To cite this version:**

Mathilde Rouxel. Reconfiguration démocratique des rapports sociaux dans le cinéma des femmes en Tunisie (1970-2015). Arts, littérature et démocratie, Feb 2016, Tunis, Tunisie. hal-01814535

HAL Id: hal-01814535

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01814535>

Submitted on 13 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mathilde Rouxel

Reconfiguration démocratique des rapports sociaux dans le cinéma des femmes en Tunisie (1970-2015)

Le cinéma tunisien a longtemps été considéré comme le cinéma le plus riche et le plus critique du Maghreb, voire de tout le monde arabe. Comme le note Gaston Haustrate, « la Tunisie est un pays où la cinéphilie n'est pas un vain mot » (Haustrate 1997 : 143) : la création d'une fédération de ciné-clubs en 1949 et l'édition d'un certain nombre de revues de cinéma préparent la prise en main de l'industrie cinématographique par les Tunisiens au moment de l'indépendance. À cette période, la Tunisie modèle en effet son nouveau visage politique. Les initiatives prises par le nouveau régime permettent ainsi l'émergence d'un cinéma véritablement national : le « code du cinéma » est établi en 1960 et le Service Cinématographique des Affaires culturelles en 1962. Il est dirigé par Tahar Chériaa, considéré comme le « père spirituel » de cette cinématographie naissante (Boughédir 2010 : 133). Parallèlement aux initiatives structurelles engagées (création en 1957 de la SATPEC, Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique ; construction d'un complexe industriel à Gammarth ; lancement par Tahar Chériaa en 1966 des Journées Cinématographiques de Carthage, manifestation biannuelle et première du genre dans le monde arabe) s'affirme le dynamisme du secteur fédéré du cinéma amateur, qui draine de plus en plus de jeunes tunisiens – et parmi eux, des femmes. Selma Baccar, réalisatrice pionnière dans le pays, a fait partie des rangs de ces cinéastes amateurs dès 1966 ; c'est dans ces locaux de cette fédération que fut tourné le premier film de fiction réalisé par une femme, *L'Éveil*, de Najet Mabaoujet (1967), dont Selma Baccar fut la première assistante avant qu'elle ne réalise son propre court-métrage en 1968, *Crépuscule*. Si Najet Mabaoujet n'a pas poursuivi dans le domaine, Selma Baccar, elle, a décidé de tenter sa chance ; comme beaucoup d'autres femmes, elle part à Paris faire des études de cinéma.

La Tunisie de l'Indépendance a en effet offert aux femmes de nouvelles possibilités et plus d'égalité : la promulgation du Code du Statut Personnel et la politique de Bourguiba incite les femmes à étudier, à voyager. L'émergence des femmes dans le domaine cinématographique dans les années 1970 inaugure donc la possibilité d'un cinéma différent, basé sur d'autres sujets, eux-mêmes abordés à partir d'une expérience alternative – celle des femmes. Le cinéma tunisien s'intéresse globalement à la situation des femmes

dans le pays, ce qui n'empêche pas les femmes – bien au contraire – de donner leur avis sur la question et de répondre à leurs homologues masculins sur ce problème d'une libération et d'une affirmation de la mère, de la femme, de la sœur, au cinéma comme dans la société tunisienne. À travers des films documentaires ou des fictions, le cinéma des femmes en Tunisie propose de fait une véritable reconfiguration démocratique des rapports sociaux.

Affirmer son droit de femme

De la loi conceptuelle à la réalité concrète

Si on attribue les premiers films faits par une femme à Sophie Ferchiou, qui réalisa pour le CNRS de nombreux films ethnologiques importants sur la Tunisie, le premier métrage destiné aux salles de cinéma réalisé par une tunisienne fut bien *Fatma 75*, tourné en 1975, année internationale de la femme, par Selma Baccar. Docu-fiction, ce film novateur retrace l'histoire du féminisme tunisien. Rythmé par des archives et des reconstitutions des grands moments de l'histoire du féminisme, redonnant vie aux grands personnages – au féminin, mais aussi au masculin – qui se sont battus en Tunisie pour le droit des femmes, ce film offre un panorama fondamental de l'évolution de la pensée féministe dans le pays. Partant du simple motif d'une recherche effectuée par une étudiante en droit pour un exposé, le film traverse toutes les luttes, jusqu'à celle qui établit le Code du Statut Personnel en 1956. Le film fut pourtant censuré dans le pays; il revoit en effet sciemment la version officielle du régime de Bourguiba sur cette question féministe, et cela a déplu aux autorités. Le Code du Statut Personnel n'est pas le résultat du seul travail d'un président visionnaire, mais fut préparé de longue date par de nombreux.ses intellectuel.le.s et militant.e.s, indique le film. Malgré l'interdiction, le film circula en Europe et à travers le monde grâce à une copie sortie en secret du territoire, et obtint son visa de censure tunisien en 2006. *Fatma 75* est donc, dans son rapport à la démocratie, doublement intéressant, en ce qu'il repose les bases du droit des femmes en Tunisie – les réaffirmant, par-là, aux yeux du monde – tout en remettant en question la version officielle du régime de Bourguiba.

À sa façon, c'est aussi le programme de *La Trace*, de Néjia Ben Mabrouk (1981-1988), qui campe dans son film le portrait d'une jeune femme élevée dans les campagnes et qui rêve d'étudier à l'étranger. Soumise au patriarcat d'une société qui, malgré les lois, reste frileuse et critique à l'égard d'une émancipation réelle des femmes, Sabra doit lutter avec

une grande détermination et une véritable force d'opposition pour obtenir son droit : partir étudier à l'étranger. Du texte de loi à la pratique sociale, l'écart est, malgré les beaux discours, toujours très marqué, particulièrement dans les régions écartées de la capitale. Le film de Néjia Ben Mabrouk propose de s'intéresser à cette jeunesse en quête d'émancipation, et lui donne la parole dans un film où l'espoir ne meurt jamais, puisque la scène de clôture annonce son départ à venir au-delà des mers et des frontières.

Une critique du système en place

Le cinéaste est un citoyen. Le cinéma, en ce qu'il montre quelque chose du politique, est par essence un outil de dialogue démocratique, employé comme tel de façon plus ou moins manifeste par les cinéastes. En réalisant *L'Autre moitié du ciel* en 2008, Kalthoum Bornaz s'est confrontée à un tabou de la société tunisienne : le problème de l'héritage des filles. C'est en effet un point sur lequel tout le monde s'accorde – Bourguiba a su imposer une certaine égalité entre les hommes et les femmes sur la plupart des points qui marquaient leur différence, sauf celle de l'héritage. Le Coran impose en effet une égalité sur laquelle il est difficile de revenir dans une société où la laïcité, encore comprise comme athéisme¹, est souvent rejetée : « Voici ce que Dieu vous enjoint au sujet de vos enfants : au fils, une part équivalente à celle de deux filles »². *L'Autre moitié du ciel* pose la question d'une injustice à défaire – « est-ce que ça veut dire que tu n'as pour moi qu'une moitié d'amour ? », demande la protagoniste à son père. Deux jumeaux, un frère et une sœur (Sélim et Sélima) ont vingt ans ; ils vivent avec leur père et n'ont jamais connu leur mère, morte en couche. La question de l'héritage n'est pas le sujet central du film, qui évoque plusieurs faits sociaux (l'exil des jeunes, l'exceptionnalité du statut de la femme tunisienne par rapport à celui des autres femmes du monde arabe), la réalisatrice ayant choisi, plus subtilement, de l'évoquer par le biais de la famille dans un contexte de crise et de questionnements. Sans attaquer frontalement les institutions, ce film se donne ainsi la chance de critiquer ce qui demeure incritiquable, et de montrer le danger d'une telle loi pour l'avenir et le sort des femmes lorsque le père disparaît.

Ce manque de laïcité dans l'application du droit tunisien révolte aussi Nadia el Fani, qui s'emploie dans son documentaire *Laïcité Inch'Allah* à mettre la lumière sur l'hypocrisie de

¹ Voir à ce propos le film de Nadia El Fani, *Laïcité Inch'Allah*, qui s'intéresse à cette question

² Coran, Verset 11 de la Sourate « Les Femmes ».

la société tunisienne en période de Ramadan. Filmant les gens qui mangent en cachette, surprenant des commerçants vendre de l'alcool malgré les interdictions qui leur sont imposées, et donnant la parole à ceux qui refusent de suivre ces règles religieuses, la réalisatrice donne la parole à un peuple clandestin, mais bien présent dans les rangs des citoyens tunisiens. Le discours laïc, qui était à l'initiative du film, prit par ailleurs une tournure tout à fait particulière à la lumière des événements de janvier 2011 et du renversement de Ben Ali. La dictature tombée, toutes les alternatives sont devenues possibles : Nadia el Fani retourne à Tunis avec sa caméra et filme les débats, les manifestations organisées par les mouvements islamistes, les discussions des militants au sujet de la démocratie et, puisque c'est son combat, de la laïcité. Moment privilégié d'une reconfiguration démocratique de la société, la Révolution a permis aux cinéastes de faire entendre l'affirmation de leurs droits et leurs aspirations, et au film de Nadia el Fani de gagner en profondeur critique.

Affirmer sa féminité

Au-delà du simple droit canonique, les femmes cinéastes ont également très vite mis en image la revendication de leur droit à être femmes. La question de la féminité ou de l'affirmation de l'individu féminin dans une société patriarcale encore fortement empreinte du poids non négligeable de l'islam est en effet un sujet récurrent du cinéma des tunisiennes. Celle-ci passe par des personnages féminins forts, libres – ou du moins libérés.

Redonner vie aux grandes dames de l'histoire tunisienne est un schéma courant des productions de Selma Baccar, qui décide en 1994 dans un film intitulé *La Danse du feu* de remettre en scène et en couleur la grande comédienne, danseuse et chanteuse Habiba M'sika, brillante étoile des années 1920. Celle qui s'habillait sans complexe en homme, qui dansait et chantait avec une liberté qui outrait mais que beaucoup enviait, Habiba M'sika est un symbole de la femme libre, et passionnelle. Morte selon la légende assassinée par un amant jaloux, elle incarne une flamboyance féminine forte d'une indépendance dont la plus libre expression passe par l'art qui l'anime. Le film de Selma Baccar rend hommage à la femme en reconstituant les dernières années de sa vie, emportée par la frénésie du succès et les passions amoureuses qui lui coûtèrent la vie.

Symbole puissant mouvement libre, la danse est en effet un moyen d'expression corporel prioritaire, particulièrement dans la culture arabe, où elle apparaît comme un véritable

patrimoine. Elle y bénéficie néanmoins d'un statut ambigu – à la fois tradition et pratique malsaine, elle est perçue comme une dépravation bien qu'elle fasse partie intégrante de la société. La libération de Lilia dans *Satin Rouge* de Raja Amari (2002) illustre ce paradoxe problématique. Considéré par le critique Tahar Chikhaoui comme étant « indubitablement le film tunisien le plus remarquable de ces dernières années » (Chikhaoui 2004 : 35), ce film fit grand bruit au moment de sa sortie. Il met en scène une veuve, Lilia, qui vit seule avec sa fille qui, dans la fleur de l'âge, commence à lui échapper. Introvertie et fermée sur elle-même, elle commence à reconquérir son goût pour la vie après s'être retrouvée par hasard dans l'un des cabarets, jugés mal famés, de Tunis. Se liant d'abord d'amitié avec les danseuses, elle se prend peu à peu au jeu et se réapproprie son corps par la danse. L'évolution est spectaculaire, et Lilia se transforme en véritable femme accomplie sous nos yeux et ceux de sa fille, surprise mais soulagée de voir sa mère reprendre sa vie en main. En redécouvrant ses atouts féminins, son droit de plaire et de se laisser séduire, Lilia s'affirme en tant qu'individu ; toute sa vie se trouve recomposée par de nouvelles habitudes ; son cercle social change, ses perspectives s'élargissent.

La narration de *Satin Rouge* est admirablement conçue, naviguant aisément entre ses deux monde et ses deux générations, et avec le *leitmotiv* constant de la danse dans toutes ses formes sociales – comme une forme de contemplation privée de soi, d'amusement adolescent, de spectacle de cabaret et comme clé de la célébration du mariage. Les parallèles, les contrastes et l'ironie dramatique fonctionnent bien, et le rythme maintenu à travers le découpage des différentes séquences est admirable. (Armes 2006 : 181)³

Comme le montre par ces mots Roy Armes, *Satin Rouge* est donc, par-delà l'audace de son sujet, un film d'une incontestable qualité cinématographique. Son succès local et à l'étranger montre également l'importance des reconfigurations démocratiques vécues par les différents personnages, et proposées par ce film, pour une société encore écartelée entre la tradition et la modernité.

³ « *The narrative of Satin Rouge is beautifully shaped, moving easily between its two worlds and its two generations, and with the constant leitmotiv in all its social forms – as private self-contemplation, adolescent amusement, cabaret turn and as a key to the celebration of marriage. The parrallel, contrasts and dramatic ironies are well worked out, and the pace maintained through the intercutting of the various segments is admirable.* »

Figurer l'oppression pour mieux renverser l'ordre établi

Une femme opprimée ?

Le cinéma des hommes en Tunisie connaît cette particularité qu'il traite souvent de la femme et de sa situation sociale dans le pays. Victimes, ces femmes subissent sans trop savoir comment agir la violence du patriarcat. Comme en réaction face à ce modèle négatif, les femmes au contraire décident d'écrire autrement le destin de ces femmes victimes. Dans leurs films, les personnages féminins cherchent véritablement à bousculer ce rapport fataliste, qui est d'ailleurs montré comme étant non seulement le sort des femmes mais bien aussi celui du peuple dans son entier. La jeune Alya, protagoniste des *Silences du Palais* de Moufida Tlatli (1994) symbolise sans conteste le peuple, lorsqu'elle se dresse, devant l'assemblée du Bey pour lequel sa mère est servante, pour chanter d'une voix tonnante un chant patriotique tunisien. Elle se fait l'écho de la révolte des foules qui grondent aux portes du Palais pour la destitution du Protectorat et le départ des français.

De fait, après avoir filmé Alya déambuler dans le palais, soulevant tous les tabous auxquels sont soumises les femmes qui servent les maîtres, mais aussi les maîtres eux-mêmes – puisque l'on comprend que le père absent de la petite Alya n'est sans doute autre que le Bey lui-même, sans que rien jamais ne soit dit – Moufida Tlatli donne à son personnage la possibilité de s'émanciper. Une nouvelle fois, l'art est le médium de cette expression d'une voix jusque-là opprimée ; malheureusement, elle deviendra à son tour instrument d'oppression, puisque le destin d'Alya sera par la suite de chanter dans les mariages afin de subvenir à ses besoins dans une société qui, du fait de ses origines sociales, continue de la rejeter. Mais même si le constat final, dix ans après la chute du Protectorat, est dur, le film a su renverser les valeurs de la femme victime : pour toutes les martyres, Alya a donné sa voix, et s'est offert la possibilité d'une autre vie, en fuyant au-delà des murs du palais. Contrairement à sa mère et aux femmes qui l'ont élevée, elle a en main les armes de son propre destin.

Une autre prison est celle du sous-sol de la maison occupée clandestinement par une mère et ses deux filles dans *Les Secrets* de Raja Amari (2009). Trois femmes vivent recluses, loin du monde, loin des hommes, et les règles sont rudes. Toute féminité est réprimée, que ce soit par la mère, inquiète pour ses filles, ou par la plus âgée des deux sœurs, frustrée et autoritaire. La curiosité qui pique Aïcha, la plus jeune d'entre elle, lorsque revient dans la maison le jeune fils du propriétaire accompagné de sa jeune fiancée, est ainsi très vive :

devant cette incarnation bourgeoise mais éclatante de la féminité, la jeune adolescente se sent habitée par des envies d'ailleurs. La présence de ces deux étrangers, qui profitent du lieu pour organiser des soirées avec leurs amis, inquiète davantage les deux aînées qui durcissent encore leurs positions vis-à-vis d'Aïcha et du reste du monde. Étouffée par la tradition qu'elles incarnent toutes deux, Aïcha s'emploie à la solution la plus radicale : elle assassine mère et sœur pour pouvoir se libérer et prendre son droit, pour la première fois, d'émerger à la surface du monde réel.

Dans le cas de ces deux films, d'opprimées, les femmes se sont trouvées maîtresses ; dans les deux cas, les jeunes héroïnes de ces films ont repris en main leur vie, par un acte qui leur est propre et qu'elles ont conçu pleinement. Elles se font aussi la voix et les mains du peuple ; après l'incarnation du peuple en lutte dans la personne d'Alya, et l'expression de ses revendications à travers le chant patriotique qu'elle entonne, Aïcha symbolise à sa suite un peuple opprimé qui doit se libérer de lui-même des traditions qui l'enserme – quitte à les attaquer à la racine, comme le fait Aïcha en étouffant sa mère et en poignardant sa sœur.

Renverser les clichés

Reconfigurer les rapports sociaux, entre homme et femme ou à l'échelle d'un peuple tout entier, conduit souvent à renverser les clichés. Nadia El Fani donne de la puissance à la fois aux femmes et aux tunisiens dans son film *Bedwin Hacker* (2002), qui met en scène une hackeuse informatique qui s'attaque aux réseaux télévisés français pour inquiéter les autorités et condamner le rapport entretenu par la France avec les pays du Maghreb, ou leur ressortissants. Cette condamnation se fait à travers la diffusion de messages promouvant la liberté et l'égalité pour les Nord-Africains envoyés en arabe sur les chaînes françaises. Outre le sujet, qui cherche justement à renverser un ordre établi, le film est intéressant en ce que les personnages principaux – la pirate informatique et la policière en charge de l'enquête – sont des femmes ; Nadia El Fani campe délibérément des personnages de femmes libres, positives. Elle explique elle-même qu'il s'agit d'une démarche caractéristique de son cinéma :

Depuis le premier de mes courts métrages, mes personnages féminins sont plus que libres. Pour moi, banaliser la liberté d'une femme est le meilleur moyen de l'imprimer dans la tête des gens au Maghreb. Je n'ai pas envie de faire des constats

d'échec. Je peux dire que, vivant en Tunisie jusqu'à maintenant, comme je suis j'ai vécu. La liberté est un combat. En Tunisie, par rapport à d'autres pays arabes, on est très libres, même si c'est dans le non-dit, dans les chaumières... (Barlet 2002)

De surcroît, Nadia el Fani met dans son film en scène l'homosexualité féminine, ce qui lui permet de déconstruire totalement les attentes d'un spectateur habitué à être confronté au couple hétérosexuel traditionnel et au héros masculin actif et central dans l'économie du film. En faisant ainsi tomber toutes les idoles, elle propose un film qui offre un éclairage sur la possibilité d'une perception différente des sociétés et des rapports sociaux, tout en conservant la trame traditionnelle du film policier. Astuce habile, puisque nous permettre de ne pas perdre tous nos repères de spectateurs nous amène à nous faire adhérer plus aisément à sa cause de cinéaste.

Dans un genre tout à fait différent mais tout aussi pertinent, le documentaire de Sonia Chamkhi sur *L'Art du Mezoued* (2011) propose lui aussi un renversement des clichés. Le film consiste en la revalorisation d'un art musical tunisien très populaire, le mezoued. Très méprisé, le mezoued ne bénéficie jusqu'à aujourd'hui d'aucune étude universitaire sérieuse et ses musiciens sont très mal considérés. Le mezoued constitue cependant un pan entier du patrimoine tunisien, et est au rendez-vous de toutes les fêtes populaires, mariages et autres célébrations. Déterminée à rendre à cet art ses justes lettres de noblesses et son honneur, Sonia Chamkhi se décide à donner la parole à ceux que l'on écarte : les musiciens, les chanteurs, qui racontent à la caméra leurs frustrations, la misère, souvent, dans laquelle ils se trouvent plongés, leur quotidien. Film musical et joyeux, il inscrit de plein gré le mezoued au tableau distingué du patrimoine tunisien et de la mémoire collective, et invite ses partisans à ne plus nier l'engouement que cette musique populaire provoque en eux. Il permet surtout de réactualiser une image de la société tunisienne, et de réintroduire le populaire dans l'éventail de la culture nationale.

Et la Révolution ?

Les peuples ont toujours lutté

Les grands mouvements de protestation qui ont secoué la Tunisie en janvier 2011 ont captivé les cinéastes. Descendus dans la rue pour filmer l'événement, ils se sont rendu dépositaires d'une mémoire à construire. Quelques années après la chute de Ben Ali,

certaines artistes choisissent de rendre hommage à ceux qui, avant 2011, essayaient déjà de lutter. Cette écriture d'une mémoire collective de la révolte a plusieurs objectifs. Elle permet de se souvenir des difficultés du passé et des raisons de la révolution, pour prévenir les nostalgies déplacées ou un retour à l'ordre trop radical. Elle offre aussi la possibilité d'une mise en perspective des révoltes présentes en regard de l'Histoire, les légitimant par-là et justifiant leur permanence.

À ce titre, le documentaire que Fériel Ben Mahmoud réalise en 2015, *Révolution des femmes : un siècle de féminisme arabe* est tout à fait éclairant. En revenant sur les origines et la pérennisation des luttes pour le droit des femmes qui ont éclatées et fait débat à travers tout le monde arabe depuis le début du xx^e siècle, la cinéaste justifie la volonté des femmes de continuer à se battre, notamment contre le retour de l'intégrisme religieux et le risque d'un recul des libertés des femmes, que tous ont craint avec l'arrivée au pouvoir du parti islamique Ennahda en 2011. À travers un large panorama historique et factuel, expliqué et raconté par des spécialistes ou d'anciennes militantes, le film offre une histoire aux révoltes qui ont encore cours, aujourd'hui, dans les rues de Tunis et d'ailleurs.

À titre plus individuel, *À peine j'ouvre les yeux* de Leyla Bouzid (2015) témoigne lui aussi d'une résistance présente avant la révolution et la chute du régime. Le film met en scène un groupe de jeunes musiciens, à peine bacheliers, qui prennent des risques perçus comme inconsidérés par les adultes résignés à la dictature. Ils chantent, en public, des textes engagés et critiques sur l'état du pays. Le film suit surtout le parcours d'une jeune fille, Farah, élève brillante qui rêve de faire sa vie dans la musique mais qu'on inscrit de force en médecine, pour la protéger, pour la recadrer. Les dangers qu'elle court ne sont pas anodins dans le pays, alors toujours soumis au régime de Ben Ali : le film se passe au cours de l'été 2010, et rappelle au spectateur l'état de terreur permanent dans lequel était plongé la population, la surveillance incessante, les menaces, l'intimidation par la police, l'impossible confiance que l'on pouvait accorder à autrui. Victime d'une société liberticide, cette jeunesse qui a l'audace de laisser une jeune fille boire des bières dans des bars remplis d'hommes et d'y chanter librement, se voit vite stoppée nette par les autorités – par la trahison, l'injustice, les menaces.

Lutter...

Cette jeunesse révoltée était dans la rue en janvier 2011 et réclamait la chute du régime. Cette lutte fut filmée, montée, réécrite, recomposée, et se poursuivit encore, bien après la Révolution. Les femmes ont souvent soigneusement suivi le processus de construction de la démocratie, et ont tenu à affirmer leurs principes bien après l'installation de la Troïka et l'influence montante des mouvements islamiques au pouvoir en Tunisie. Fériel Ben Mahmoud, qui filma en 2011 *Tunisie, année zéro*, est particulièrement engagée dans ce projet. Elle documente ainsi l'histoire d'un pays et d'un peuple qui, après vingt-trois ans de dictature, décident de se doter d'une nouvelle constitution et qui partent voter, le 23 octobre 2011, pour les premières élections libres de leur histoire. Alors que les Tunisiens s'apprêtent à enfin choisir le modèle de sa société, la question du statut de la femme enflamme les débats : entre islam et laïcité, les libertés de celles dont on a pourtant salué l'énergie dans la Révolution sont déjà menacées. Fériel Ben Mahmoud tente, dans ce contexte, de comprendre l'élection de 89 députés islamiques du parti d'Ennahda sur 217 à l'Assemblée. Elle retrace le travail de séduction effectué par ce parti, qui incarne la rupture la plus radicale au régime dictatorial de Ben Ali.

Ce film, qui raconte la difficile naissance de la démocratie, fait écho au film de Sonia Chamkhi sur les militantes politiques qui proposaient leur candidature à une investiture qui pouvait leur donner le pouvoir de changer des choses dans leur pays : *Militantes* (2013) est un hommage à celle qu'on voit rarement, les femmes politiques, porte-paroles du peuple quel que soit leur bord politique. Des partis démocrates et modernistes (comme Ettakatol et le PDP) à Ennahda, Sonia Chamkhi filme des femmes qui veulent donner au peuple tunisien une chance de prendre en main la reconstruction d'une société. Les femmes ne se battent plus pour la seule cause de leur sexe mais pour une population toute entière, dans toute sa diversité et confrontée à des problèmes multiples mais non négligeables.

Les femmes ne reprennent la lutte pour leurs droits que lorsque l'on essaie de les leur confisquer. Trois ans après la destitution de Ben Ali, alors qu'Ennahda tente de reposer les bases d'une politique inspirée par l'islam, le droit des femmes est, à nouveau, devenu un enjeu politique et symbolique de premier plan. En filmant les femmes et les hommes qui continuent de lutter pour préserver cette « exception tunisienne » que leur offrait le Code du Statut Personnel depuis 1956, Fériel Ben Mahmoud montre dans *Tunisiennes, sur la ligne de front* (2014) que la lutte continue, et n'est pas prête à s'arrêter. L'instauration d'une nouvelle constitution et le départ d'Ennahda à la tête du pays a prouvé par la suite qu'elle avait raison et que le peuple n'était pas prêt à revenir en arrière : la société post-

révolutionnaire est encore en pleine reconfiguration et les tunisiens ont désormais entre les mains cette démocratie qui leur a fait défaut pendant tant d'années.

...Et toujours lutter

Malgré une évolution effective de la société, il est important pour les cinéastes de rappeler que rien n'est parfait et que le sort de chacun n'est pas encore pris en considération. Le tournage de *C'était mieux demain* (2013) a démarré au cœur de la Révolution, ou plutôt à sa marge, puisque le personnage d'Hinde Boujema, Aïda, profitait du chaos de la Révolution pour tenter de trouver un toit pour elle et pour son fils, afin de se trouver en droit de récupérer ses deux jeunes enfants. Ceux-ci ont été placés dans des familles d'accueil tant que la situation de la famille s'avérait trop instable pour leur assurer sécurité et confort. La lutte de cette femme est infinie : elle, qui plaçait tous ses espoirs dans une révolution qui devait mettre à bas la corruption et les corrompus, qui devait réorganiser les institutions et s'intéresser aux opprimés, elle qui était même partie voter alors qu'aucun parti politique, à l'exception d'Ennahda, n'avait daigné mener ses campagnes d'informations jusqu'à sa porte, s'est trouvée abattue par le constat amer d'un changement *a minima*. Pour elle, marginale envoyée par ses expériences de vie et ses difficultés en orbite de la société, la situation ne s'est pas améliorée. Les promesses non-tenues et les questions laissées sans réponses sont les mêmes qu'avant 2011. Bien qu'elle ait eu envie d'y croire, elle ne fut jamais intégrée ni considérée dans la refonte du système social et politique post-révolutionnaire. Son cas est loin d'être isolé ; le plus petit peuple, les démunis, les sans-abris, n'ont pas bénéficié d'une quelconque transition qui ait pu jouer en leur faveur. Ce film dénonce cette immuabilité des institutions et met la lumière sur ces femmes, en danger perpétuel, et sur ce peuple en souffrance qui mérite une attention qu'on ne leur a jamais accordé.

Mais même lorsqu'on s'écarte des marges et que l'on replonge dans le système, auprès de ceux qui en sont malgré eux les acteurs, les inégalités et les intolérances demeurent très présentes. Dans un pays où l'homosexualité est toujours incriminée, un film comme *Narcisse* de Sonia Chamkhi (2015) apparaît comme un témoignage important sur le poids du regard social. Il dresse le portrait en creux d'une famille éclatée, encore marquée par les dissensions passées. La maison familiale est à l'écart de Tunis ; il n'y reste qu'une mère devenue folle depuis le départ de son fils, homosexuel martyrisé par son frère (appartenant,

lui, à des mouvances intégristes), et de sa fille, battue par son père parce qu'elle voulait devenir actrice. Abîmés par ce passé, ce frère (Mehdi) et cette sœur (Hind), protagonistes majeurs de l'histoire, tentent d'évoluer à Tunis dans une société qui malgré les apparences les rejette encore pour ce qu'ils sont. Le mari de Hind, Tawfick, homme de théâtre reconnu, se révèle amer et violent. Il annihile sans en avoir conscience la personnalité artistique et humaine de sa jeune femme, qui ne trouve d'autre solution que de quitter la maison avec son fils. L'homosexualité de Mehdi, chanteur de Mezoued fort d'un remarquable succès, n'est pas plus acceptée : il est censé se marier, afin de ne pas risquer sa carrière et sa vie, et de coller à l'image sociale de ce qui est attendu de lui. Ce film, pourtant léger et musical, propose un éventail déjà très large de tout ce que le poids du patriarcat provoque de malheur et de doutes ; l'intransigeance des traditions, même dans une nouvelle société démocratique qui se dit et se veut libre, continue de tuer – car c'est là tout le drame du film – et d'égratigner les âmes qui doivent toujours lutter contre les autres et contre soi pour s'affirmer, et dépasser ainsi les douleurs toujours vivaces d'une intolérance qui continue de gangréner une partie moins moderniste de la société.

Conclusion

Le cinéma des femmes en Tunisie a ceci de particulier qu'il s'évertue sans cesse, depuis son avènement dans les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, à reconfigurer et à bousculer l'immuabilité traditionnelle des rapports sociaux : les dynamiques de pouvoir entre homme et femme, la rigidité des coutumes et le retour à la religion. Bien décidées à donner une voix et un visage aux minorités – qu'il s'agisse des femmes, des marginaux, des minorités sexuelles – et à valoriser ceux que l'on voit trop peu – les femmes politiques, les hommes féministes, les révolutionnaires avant l'heure -, les femmes œuvrent par leur cinéma à figurer les résultats d'une véritable réflexion sur la démocratie, dans son sens profond et élargi.

Bibliographie

Abdelkrim, Gabous, *Silence, elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, Cérès éditions, 1998.

Armes, Roy, *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Armes, Roy, *African Filmmaking, North and South of the Sahara*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

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

Barlet, Olivier, « Casser les clichés : à propos de Bedwin Hacker », mai 2002, page consultée le 30 janvier 2018, *Africultures*. URL : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2511>

Brahimi, Denise, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan université, Paris, 1997.

Brahimi, Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009.

Caillé, Patricia, Martin Florence (dir.), *Les cinémas du Maghreb et leurs publics*, *Africultures* n°89, Paris, L'Harmattan, 2012.

Chamkhi, Sonia, *Cinéma tunisien nouveau, Parcours autres*, Sud éditions Tunis, 2002.

Dönmez-Colin, Günül (dir.), *The cinema of North Africa and the Middle East*, London, Wallflower, Samt Al-Qusur, 2007.

Haustrate, Gaston, *Guide du cinéma mondial, tome 2 : 1968 à nos jours*, Paris, Syros, 1997.

Serceau, Michel (dir.), *Cinémas du Maghreb*, *CinémAction* n°111, 2e trimestre 2004.